

Primer plano



MIKLOS JANCZO

RAÚL RUIZ

TOMAS GUTIERREZ ALEA

EL CINE QUE PADECEMOS

CINE HUNGARO Y ALEMAN

LIBROS / CRITICAS

Revista de Cine—Vol. I—Nº4. Primavera—72
Ediciones Universitarias de Valparaíso





Una buena película no es la que se admira por ser una traducción del mundo sino aquella que, por su traducción, induce a admirar el mundo.

Eric Rohmer

CINE CHILENO

	<i>Pág.</i>
“Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”	
Entrevista a Raúl Ruiz	3
Los minutereros	21
El cine que padecemos	22
Estrenos prometidos	24
Chile Films: seis meses después	25

CINE LATINOAMERICANO

Antecedentes para el estudio del cine cubano	31
Julio García Espinosa responde	36

CINE EUROPEO

Muestra del nuevo Cine Alemán	43
Un poco de historia	44
Festival de Cine Húngaro	48
Entrevista a Miklos Jancso	52
Una conversación con Miklos Jancso	58
Hungría: 25 años de cine	59

ESTUDIOS

Aproximación al cine de Jancso	63
Biofilmografía de Jancso	66

ZOOM

Fellini-Roma	69
Declaración de ICAIC y Chile Films	72
Bitácora internacional de directores	73
Cine en la EAC	74
Obituario	74

CRITICA

El primer año	75
El coraje del pueblo	78
Cadenas de odio	79
Por gracia recibida	84
Como suicidarse en el matrimonio	85
Pequeños asesinatos	85
La Estación Bielorrusia	86
Madly	87
Consejo de guerra	88
Estrenos en Santiago durante el tercer trimestre de 1972	90

El material que esta edición dedica a Raúl Ruiz y Miklos Jancso (Cine chileno, Cine europeo, Estudios), no sólo está animado por el propósito de dar cuenta de dos cineastas que, de alguna manera, han logrado encauzar sus experiencias hacia una penetrante observación de hechos y conductas, lo cual continuamente los induce a un sobrecogedor nivel de abstracción. También quiere ser el homenaje a una voluntad de hacer cine que, en realidades distintas, Ruiz y Jancso encarnan de modo ejemplar. Voluntad que en el último es la de afirmar un estilo personal, la de rechazar esquemas rutinarios y la de realizar un cine exento de servidumbres, demagogias y efectismos. En este sentido, las entrevistas a ambos son especialmente reveladoras. El lector encontrará en ellas un conjunto de reflexiones y, más que eso, una forma de concebir el cine donde el rigor y la emoción, la conveniencia inmediata y la propia fidelidad, jamás entran en contradicción.

Nuevamente aparece en PRIMER PLANO un cuadro de calificaciones de los estrenos más importantes del trimestre, para escándalo de los puristas, curiosidad de los cinéfilos e indiferencia de los demás. Desde el título para abajo—Consejo de guerra—la sección no debe ser tomada muy en serio. Porque, claro, no es serio discernir entre bodrios y obras maestras de acuerdo a un código cifrado en signos necesariamente primitivos y arbitrarios. Sin embargo, la revista acoge en sus páginas esta sección como índice de una confrontación de pasiones más que de juicios. En este sentido —y no es otro— debe ser interpretada. Por lo demás, Consejo de guerra no quita ni pone a la opinión crítica de la revista. Si ella es aceptable, no lo es por efecto de una serie de asteriscos, puntos blancos y puntos negros. Si por el contrario es discutible, lo será por sus juicios y no por las frívolas calificaciones de un cuadro que todo lector razonable recibirá con beneficio de inventario.

Por efecto de un trimestre particularmente irrelevante en lo que a estrenos se refiere (drama sobre el cual se abre polémica en la nota El cine que padecemos), en la sección crítica se despachan varios títulos de escasísimo interés. Dos de las películas más importantes de la temporada, Mi noche con Maud (Eric Rohmer) y Ya no basta con rezar (Aldo Francia), merecieron una detenida consideración en los números 2 y 3 de la revista, respectivamente. Se ha debido postergar, sin embargo, la crítica de De América soy hijo y a ella me debo, la última obra del cubano Santiago Alvarez, programada durante una semana en una sala de la capital. También en este número se omite la crónica sobre el Festival de Cine Búlgaro, cuyas películas se están exhibiendo comercialmente.

La edición se cierra con el comentario de tres libros de indiscutible interés: El montaje cinematográfico (Rafael Sánchez), Historia del cine mundial (Georges Sadoul) y Hollywood stories (Terenci Moix), tres títulos que los aprendices del oficio cinematográfico, los eruditos y los amantes del camp, respectivamente, no pueden pasar por alto.

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:

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

DIAGRAMACION:

Allan Browne E.
Alejandro Rodríguez M.

FOTOGRAFIA:

Juan Hernández T.

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, Luisa Ferrari 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 con 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, VALPARAISO - CHILE

Valor de la suscripción anual:

- En el país: E° 300.—
- En el extranjero: US\$ 10.—

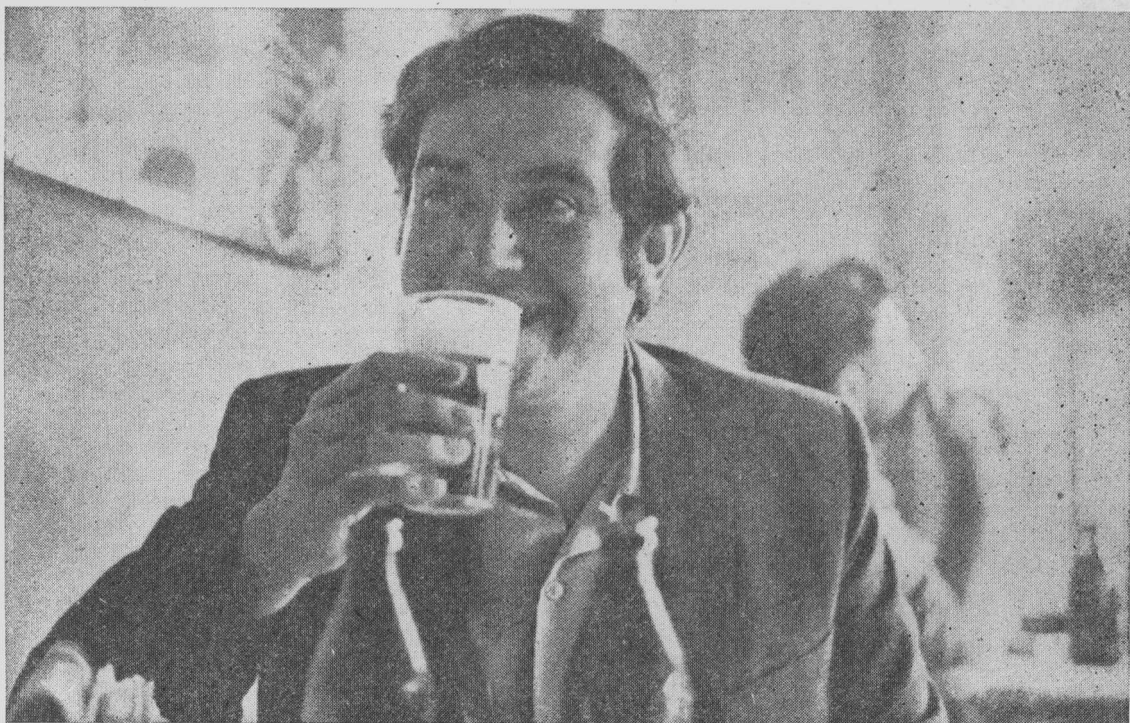
Derechos reservados
Prohibida su reproducción

PRECIO: E° 80.—

PORTADA: El niño salvaje, de Francois Truffaut.

Impreso en los talleres de la Imprenta-Editorial de la U. Católica de Chile, Lira 140, Santiago

cine chileno



ENTREVISTA A RAUL RUIZ

“PREFIERO REGISTRAR ANTES QUE MISTIFICAR EL PROCESO CHILENO”

S. SALINAS R. ACUÑA F. MARTINEZ J. A. SAID H. SOTO

A mediados de octubre pasado, y después que los redactores de esta revista asistieron a una exhibición de trabajo de "El realismo socialista", la última película de Raúl Ruiz, se concertó la entrevista cuyos pasajes más relevantes se transcriben a continuación. Fue realizada en Santiago en días de intensa agitación política que mantenían a Ruiz a la espera de rematar los últimos detalles técnicos de su obra en el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile.

Autor casi maldito, Ruiz es uno de los valores menos conocidos del cine chileno actual. De su ya extensa filmografía, apenas se ha exhibido "Tres tristes tigres" y el cortometraje "Ahora te vamos a llamar hermano", alcanzando ambas una difusión que dista mucho de hacerles justicia a las que quizás sean, hasta el momento, las dos obras más relevantes que aporta Chile al mejor cine latinoamericano.

Fuera de ser la más larga entrevista a un cineasta nacional aparecida en esta publicación, es probable también que la de Ruiz sea la más densa. Desde luego algunos pasajes no entraron a la transcripción final, pero en todo momento se prefirió respetar esa densidad que, por lo demás, jamás llega al hermetismo. Lo contrario habría significado malograr aquellas reflexiones a que Ruiz constantemente se entrega provisto de su desbordante imaginación, de su insólita capacidad de abstracción y de su personal sentido del humor.

Como es ya normal en la revista, ningún cuestionario escrito precedió a la entrevista. Raúl Ruiz se manejó durante su desarrollo con soltura, sencillez, gentileza, algunas tazas de café y muchos cigarrillos.

—¿En qué trabajas actualmente?

—Actualmente estoy terminando *El realismo socialista*, mi última película, y tengo a mi cargo un taller de cine y un seminario en la Escuela de Artes de la Comunicación en la Universidad Católica de Chile. Se supone que la finalidad de este seminario es revisar algunas preocupaciones, repasar ciertos lugares comunes propios de quienes nos ocupamos del cine. Lo que, en definitiva, se reduce a revisar las ideas de Bazin, de los lingüistas, de Eisenstein y hasta de nosotros mismos.

—Entiendo que antes de trabajar en cine tuviste una importante experiencia en teatro.

—Es cierto. Fue una experiencia netamente cultural, con muy escasa relación con lo que ahora se llama nuestra realidad. Existían algunos grupos teatrales y, bueno, uno normalmente en la adolescencia se siente atraído por las actividades artísticas. Era lógico que me vinculara a esos grupos. Recuerdo que por aquellos años uno estudiaba las humanidades, al cabo de las cuales se rendía un bachillerato. Teníamos, por lo tanto, una tendencia a ocuparnos del humanismo, dentro del cual las artes ocupaban un lugar importante. Y dentro de estas artes, en Chile se hacía teatro. Existían escuelas de teatro y la improbable posibilidad de subsistir haciendo teatro. Con cierta perspectiva, ahora podríamos decir que en aquel entonces el "kennedismo" veía con

buenos ojos las relaciones culturales entre Chile y los Estados Unidos. Esto significaba que habían dólares. Existían varias becas norteamericanas que contribuían a fortalecer este intercambio del cual todos —un poco alegremente, ¿verdad?— participábamos. Creíamos que les "tomábamos el pelo" a los gringos porque ellos nos daban dólares y nosotros nuestro trabajo. Dentro de todo este juego, fui atrapado por una beca Rockefeller del Taller de Escritores de la Universidad de Chile. Se suponía que era una beca de la Universidad, pero la verdad es que era de la Fundación Rockefeller. Era muy ventajosa. Durante un año, uno tenía derecho a recibir 150 dólares mensuales para el efecto de dedicarse exclusivamente a escribir. Después de una se-



lección a nivel nacional, resultamos elegidos diez. Y sufrimos un shock tan grande por el hecho de que se nos pagara por escribir que la mayoría de nosotros no volvió a escribir nunca más. Derivamos a las más diversas profesiones. Uno terminó de fotógrafo; otro volvió a su antiguo oficio y todavía es un respetable empleado de comercio... Y bueno, yo me dediqué al cine... (risas).

—No dirigiste teatro, ¿verdad?

—No; escribía solamente. *La maleta*, que después llevé al cine, era una obra de teatro. Fue mi primera experiencia cinematográfica. Muy accidental, por lo demás. Por esa época tratábamos de entrar con cierta dignidad artística a nuestra propia realidad. Y yo, buscando una forma artística de retornar a mi realidad, que se suponía era Chiloé, tomé un mito griego, la Metamorfosis, y con este mito desarrollado en Chiloé hice un guion. Un guion cinematográfico que se lo mostré a Sergio Bravo para que hiciera una película. Pero Bravo estaba convertido en un activista del cine. Tenía una considerable cantidad de material virgen reversible de 16 mm., Agfa, que lo andaba repartiendo a medio mundo. A mí me regaló 20 rollos y me dijo que hiciera una película. Una película que, por supuesto, no podía ser la que yo había pensado al momento de escribir mi guion, puesto que al concebirlo había tomado como modelo algunas películas que, en esos años, se suponían artísticas, como *La fuente de la*

doncella, algunas cosas de Carné y otras de las que ni siquiera me acuerdo. Y bueno, con los rollos de material en la mano, me vi obligado a buscar un tema que estuviera más al alcance de la producción que yo podía costear. Tomé entonces la obra de teatro que estaba preparando y comencé a filmar con Enrique Urteaga, quien, por entonces, recién venía llegando de Argentina. Así fue mi primera incursión por el cine que, desde luego, incurrió en varios vicios expresionistas.

—¿Cómo fue que te interesaste por el cine? ¿Algún cine-club?

—No. Yo me interesé por el cine porque era amigo del "Chico" Román. Fuimos compañeros en la Escuela de Leyes y a mí me interesaba el teatro y, a él, el cine. Tanto "transmitía" sobre cuestiones de cine que llegó un momento en que logró interesarme. Nunca participé demasiado en actividades de cine-clubes. Me acuerdo que por ese entonces Román era un "rosselliniano" fanático.

LOS TIGRES

—¿Cómo explicas que "*Tres tristes tigres*", película que tuvo una considerable repercusión internacional, no haya alcanzado en el país una mayor difusión? Tengo entendido que no fue vista por más de 30.000 espectadores.

—Es cierto. Pero debe tenerse en cuenta que si se hubiese

tratado de una obra teatral, y no de una película, yo sería un autor de enorme éxito... (risas). Bueno, la falta de recepción adecuada de la película fue el resultado de factores bastante obvios. En el país existía, por ese entonces, sólo una distribuidora que elegía y seleccionaba su material de acuerdo a los criterios bastante clásicos de la oferta y de la demanda. Esa distribuidora —que se llamaba Continental Films— se sentía moralmente comprometida a distribuir películas latinoamericanas y chilenas. Pero cumplía ese compromiso muy de mala gana. Perjudicó también el éxito de la película la propaganda con que fue lanzada. Se dio la imagen de una cinta mejicana y fue proyectada en salas que, por lo general, exhiben este tipo de cine. Y el público reaccionó, entonces, como tenía que reaccionar, puesto que la obra no respondía a las expectativas que una equivocada publicidad había impuesto. No había en ella encuadres sofisticados ni situaciones espectaculares. Tampoco existía la posibilidad de que la película fuera tomada como aquellas que instruyen al espectador al verla, dándole un baño de cultura. De manera que si no servía como espectáculo ni tampoco como baño de cultura, realmente era lógico que fuera rechazada.

—Creo que tampoco se destacó el hecho de que la cinta era una aproximación a cierta marginalidad urbana. Yo no sé si esto era deliberado o no y me

gustaría saber si piensas que la crítica, en su época, comprendió bien lo que "Tres tristes tigres" representaba.

—Respecto a esto último, creo que sí, por lo menos en una parte. Me resulta difícil hablar de una crítica. Pero ocurrió que en ese tiempo hacían crítica algunos amigos y ellos comprendieron los problemas específicamente cinematográficos que la película planteaba. Fue el caso de Olalla, de Román en cierto sentido también. Desde luego, la llamada crítica de izquierda insistió en el hecho de que se mostraba una cierta miseria, moral por lo menos, referida a un desajuste social, todo lo cual era interpretado como una crítica social quizás no lo suficientemente efectiva. Por esta cuerda llegó a interpretarse el filme más o menos como cine político, si bien esta expresión se reserva para designar aquella producción que intenta manipular un conglomerado social, cosa que, naturalmente, no es justa para *Tres tristes tigres*. Yo entendí la película como una reflexión visual, en imágenes, de la condición nuestra en ese momento. Más allá no creo haber ido; tampoco pensaba llegar.

—Insisto en que la película es casi un estudio de la marginalidad. No del proletariado sino de una capa social muy ambigua e indefinible que se sitúa como clase media baja, como lumpenburguesa. Lo cual me parece completamente distinto a "El realismo socialista", donde los personajes son obre-

ros que toman conciencia de su condición de clase. Pero me parece que entre ambas películas hay un elemento común que es la violencia y de esto me gustaría que nos hablaras.

—Sí, podría ser un elemento común. Pero hay diferencia en cuanto al planteamiento de la violencia. En *Tres tristes tigres* hay dos escenas de violencia: una de violencia física, la pelea o pateadura, y otra de violencia verbal, la del trabalenguas que repiten los tres personajes cuando están en el dormitorio. Estas dos escenas fueron concebidas como polos, porque en ellas estalla la violencia y aparece un sustrato que sistemáticamente está oculto durante todo el resto de la película. En cierta forma, en *El realismo socialista* la violencia está obviada. Aparece, pero como caricatura. El obrero que llega a una boite y mata a 60 personas, haciéndoles cantar primero el "Happy birthday" y robándoles la billetera a todos después, no está dentro de la violencia de *Tres tristes tigres*. En un caso existe la voluntad de hacer violencia verosímil y, en el otro, todo lo contrario. Es decir, como puesta en escena, son radicalmente distintas.

—Pero en ambos casos es muy singular. No se trata jamás de una violencia destemplada; se trata siempre de algo contenido. Y esto en el caso de "Los tigres" es mucho más evidente. La escena de violencia física, es una larga, larguísima pateadura, con intermedios también muy largos.

—Sí, y acuérdense que la película entera es hecha cámara en mano y que en esa escena se utiliza el trípode. En lo que tú señalas no hay más que una constatación en la puesta en escena de un comportamiento que, en Chile, es normal. Nuestra violencia es así.

EL CINE INDAGATORIO

—*Ahí es donde quería llegar. ¿Dirías que "Tres tristes tigres" corresponde a lo que podría llamarse un cine social?*

—Por lo que yo me acuerdo, en esa época me preocupaba un cine de indagación. Y todavía insisto un poco en este punto de vista. Me parece más necesario que nunca. Creo que es fundamental realizar un cine que provoque una identificación o, mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso a los más negativos. La función de reconocimiento me parecía —y me parece— la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional. Para conseguir esto, yo suponía de manera un poco gratuita la existencia de un fundamento cultural que llamaba "cultura de resistencia". Cultura de resistencia que entiendo como el conjunto de técnicas de rechazo a un orden determinado. Porque a lo que se entiende por civilización, por aprender a leer, a escribir, a comportarse "civilizadamente" entre comillas, corresponden reglas de rechazo. Técnicas que oponen el olvido



al aprendizaje. Técnicas que son de anulación, como el alcoholismo u otras más sutiles transgresiones de las normas establecidas. Estas técnicas pueden parecer como una gran "chuecura". Una "chuecura" metafísica, inmensa, nacional. A este ladinismo le llamaba cultura de resistencia. Y sostenía —y todavía lo sostengo— que mientras no supiéramos cómo opera esta cultura, mientras desconociéramos sus reglas, su forma de operar, mientras desconociéramos todo esto iba a ser imposible, dicho en forma muy gruesa, inventar Chile. Desde el cine yo veía como fundamental inventar el país. Y esto que parece tan obvio —esto que lo dicen todos los cineastas chilenos en sus manifiestos— tiene ciertas tentaciones. La primera tentación es inventar que se inventa Chile recurriendo, por ejemplo, a la exaltación de supuestos héroes nacionales, héroes populares. Inventando la popularidad de esos héroes, haciendo películas sobre O'Higgins, Manuel Rodríguez y todos nuestros próceres. Una invención como ésta me parece bastante fácil y bastante peligrosa.

—El reconocimiento de esa cultura de resistencia, ¿lo ves como un tránsito en el proceso de radicalización política?

—Mira, yo creo más bien que la necesidad de ese reconocimiento se ha camuflado. El proceso político nos impulsa a un tipo de cine que sea útil de inmediato y manipulable. Y uno se siente inclinado a él por las circunstancias. Sin em-

bargo, cuando uno se lanza a fondo a trabajar en este registro, aparecen también para nuestro reconocimiento elementos o rastros de esa cultura. Se tiene siempre la sensación de que estamos frente a comportamientos deshilvanados. De que las gentes, los personajes, son témpanos que dejan ver muy poco de sí y mantienen sumergido lo que es más importante. Dan ganas de inventar nuevas técnicas para que la parte sumergida se haga evidente. Pero yo no creo que en el momento actual esto haya sido comprendido en toda su importancia. Y Chile, entonces, sigue sin inventarse. Y pienso que, desgraciadamente, no se podrá llegar muy lejos si no existe de antemano una fuerte identificación con —me duele usar esta expresión, pero veo que no me queda más remedio— la realidad chilena.

—De modo que el cine indagatorio seguiría siendo válido.

—Yo creo que sí. El cine es por naturaleza indagatorio, porque es un arte que formaliza el comportamiento. A propósito del discutido asunto de la rendición de la realidad, Walter Benjamin plantea que una fotografía es a la realidad lo mismo que el inconsciente es a la vida consciente. De esta manera el cine nos hace evidente una serie de mecanismos del comportamiento que, generalmente por la actividad que uno desarrolla, se anulan o se olvidan. A mí me entusiasma la posibilidad de que el cine se torne un arte compilador de artes. Es decir, que se anule

como cine mismo, como arte autónomo, y se convierta en un compilador del arte de subir escaleras, de sentarse, de mirar por las ventanas. De registrar una serie de gestos que, por estar ajustados a una serie de reglas, son un arte en sí mismo. Significa esto, claro está, la muerte de las Bellas Artes, de todas esas reglas que centralizan el arte y que por lo general están concentradas en París. Considero que es una posibilidad muy atractiva, una posibilidad —por decirlo así— de hacer artístico este país... (risas). De hacerlo todo cultura. Lo que, por otro lado, puede también ser tan nefasto como en el caso de la parábola del rey Midas.

—Creo que está suficientemente claro tu concepto de un cine de la indagación. Pero entiendo que también concibes otros tipos de cine. Por ejemplo, uno de corte netamente político, casi propaganda. Al menos así lo decías en una entrevista que te hicieron tiempo atrás.

—Sí; pero eso lo planteaba a otro nivel, para los efectos de organizar políticamente el cine chileno. Hablaba entonces casi como lo haría un funcionario de Chile Films. Decía que hay que partir del hecho de que la gente quiere expresarse a través del cine. Que era necesario entender al cine como arte y darle un cauce de expresión. Que las películas —por decirlo así— debían ser hechas por cineastas. Por otro lado, entendía que era necesario cumplir una especie de servi-



TRES TRISTES TIGRES DE RAUL RUIZ

cio militar cinematográfico, apoyando algunas líneas del gobierno popular. Y agregaba que, para que el cine fuera algo que valiera la pena, era necesario trasladar la capacidad de informar a los frentes de masas, poco menos que obligándolos o presionándolos para que hicieran sus propias películas. Así nos liberábamos nosotros de la responsabilidad de armar obreros-maquetas. Desde luego, para esto había que enseñar a hacer cine favoreciendo el funcionamiento de talleres y el activismo cinematográfico que ellos suponen. Y así resultaban tres líneas de acción: un activismo cinematográfico con los talleres, un cine en la línea de apoyo a las medidas del gobierno y, más arriba, un cine de expresión propiamente tal. Pero siempre entendiendo estas tres líneas como interrelacionadas. La idea

era que el cine realizado a ras de tierra por las masas en los talleres y dentro de ese activismo de que hablo, significara tal compilación de acontecimientos que necesariamente terminara por presionar a esas películas de expresión. Para que así este cine de expresión no se encontrara, de la noche a la mañana, en un callejón sin salida, como ha ocurrido con tantas nuevas líneas cinematográficas, como ocurrió con el mismo neorrealismo, con la nueva ola. Estarían surgiendo siempre nuevos cineastas y nuevos formatos en los frentes de masas que el cine de expresión rescataría, aprovecharía e incorporaría a su bagaje cultural.

—No sé si entendemos bien, pero creo que el cine de indagación que planteas no excluye, ni mucho menos, la posi-

bilidad del cine político propiamente tal...

—Exacto. No sólo no excluye esta posibilidad sino que, más bien, la presupone. Presupone una cierta sensibilidad en este sentido.

—Te hacía la pregunta anterior porque tú alguna vez definiste la actividad cinematográfica como un rayado de murallas cinematográfico. Ese sería el cine directamente propagandístico, me imagino. Entonces, claro, veo una diferencia entre tu corto sobre los mapuches —“Ahora te vamos a llamar hermano”— y “El realismo socialista”. Hay una diferencia entre ambas películas, aun cuando las líneas de que tú hablas se entrecruzan. Otra puntualización: ese cine de la indagación es lo contrario al cine de la manipulación de la realidad, ¿verdad?



—Naturalmente. El problema es que ciertos nietos de Ferdinand de Saussure, avvicindados en Chile, proponen, al nivel de la Presidencia de la República, un cine de manipulación que es particularmente nefasto y estéril por definición. Que parte de una teoría sin asidero alguno y que carece de toda instancia práctica. Me pregunto que para qué otra cosa puede servir el aparato de análisis para desmontar un filme si no es precisamente para eso: para desmontar un filme. Afortunadamente, en cine no tenemos experiencias de este tipo, pero sí las hay en la Editorial Quimantú, donde una serie de revistas armadas por sociólogos carecen de todo arraigo y repercusión. Yo ahí veo un problema que también lo estoy comenzando a ver en cine: el problema de la errónea concepción de que existe una diferencia entre los planificadores de la cultura y los realizadores de ella. Se pretende imponer una cultura Ambrosoli o Quilapayún. Ambrosoli por aquello de “papito no corras, socialismo hay en todas partes”. El hecho de que ninguna de esas revistas haya prendido a nivel popular, de que ninguna de las consignas, esquemas o slogans de cierto cine se haya impuesto (cine y revistas en los cuales el contenido es progresista y se mantiene la misma estructura exterior), debería hacernos pensar en que hay una relación más estrecha de lo que se cree entre el teórico que hace el análisis y desmonta la obra y el que la monta.

UNA DRAMATURGIA DE LOS OBJETOS

—En tanto cineasta, ¿cómo te planteas frente a la realidad? ¿Cómo se puede lograr que el cine penetre verdaderamente a la realidad? A mí siempre me ha parecido que los héroes de tus películas tienen una conciencia un tanto deformada de la realidad...

—Antes que nada debo aclarar que mis películas las realizo en equipo y que, por lo tanto, debería hablar al respecto siempre en plural. Realizar una película en equipo no significa someterse al sistema parlamentario, en donde se decide por votación el punto de cámara. Pero es un hecho que trabajo en colaboración porque tomo hechos de la vida cotidiana que la gente que trabaja conmigo conoce mejor que yo. En este sentido hay un trabajo en equipo, evidentemente. Hay veces, entonces, que yo opero como mero testigo. Porque en cine yo no creo en el mito del espejo perfecto, mito en el cual creen tanto cineastas y especialmente cineastas chilenos. Por lo demás, el espejo nos da la cara de la realidad, pero invertida. A mí me interesaría usar un cine como espejo, pero como espejo que me diera la realidad tal cual es. Y eso creo que es imposible. Por lo tanto uso al cine como espejo, con lo cual obtengo una cara invertida de la realidad, y uso también al cine como espejo deformante. Parto del hecho de que la reali-

dad la veo con los ojos y que el cine, mediante la distorsión, me puede ayudar a captar elementos de la realidad que a uno se le escapan. Esta distorsión, que se llama fotogenia, ¿verdad?, es una propiedad natural del cine. Propiedad que uno tiende a desarrollarla en estructuras dramáticas que acentúan la capacidad deformadora que naturalmente tiene la fotografía. De ahí que yo antes de filmar haga, ahora en forma consciente, lo que siempre he hecho inconscientemente. Si se trata de filmar en una oficina como ésta, pues bien, anoto que hay una máquina de escribir, un cenicero... una taza de café. Luego uno tiende a asociar estos objetos en relaciones que te resultan sorprendentes. Adviertes la posibilidad de manipular los objetos: de que la máquina escriba, el cenicero se rompa, de que la máquina escriba con tinta fresca, de que no hay tinta, de que hay desabastecimiento... Se sigue entonces el mismo sistema que siguen los creativos de las firmas publicitarias, pero sin perseguir los propósitos que ellos persiguen. Esto es lo que crea una dramaturgia de los objetos que, en la vida social, tiende a crear pequeñas situaciones, casi microscópicas, que se van asociando entre sí y crean una especie de organismo. Pero este organismo no se crea con las relaciones normales de los objetos, sino con las relaciones anormales. Y esto me recuerda algo que es marginal dentro de la teoría de Pasolini. Pasolini lo dice a propósito de

que el cine es el lenguaje de la realidad. La realidad es el habla y el cine sería el lenguaje. O sea la realidad escrita, equivalente a la lengua escrita en relación al habla. Y él dice que así como en literatura la poesía es una perversión o distorsión del lenguaje, el cine, como creación o posibilidad de conocimiento, nace de la distorsión del comportamiento de los objetos. A mí me interesa esto, aunque después Pasolini se va para otro lado. De ahí la línea a tomar en las relaciones un tanto deformadas entre los distintos objetos, lo cual presupone un conocimiento más o menos exhaustivo de ellos. Y con ello volvemos a la posibilidad de manipulación de los distintos objetos. Respondo, en suma, que el punto de partida para armar una escena cuando ella es irreplicable (un acontecimiento, una reunión, o algo así...), puede ser simplemente filmarla; pero si esa escena no es irreplicable y te permite trabajar un poco más a fondo de acuerdo a esas listas de objetos de que te hablaba, entonces tú puedes ir armando pequeñas situaciones, pero cada vez mayores, que te permitirán en un momento dado emerger a la situación cotidiana.

—Comparando tu cine con el de Rocha (*"Dios y el Diablo en la tierra del sol"*, *"Antonio das mortes"*...), veo yo una rotunda oposición. Mientras Glauber Rocha utiliza un espacio americano épico, tú utilizas un espacio ciudadano

donde la épica queda totalmente borrada, como posibilidad incluso.

—Probablemente en la respuesta anterior veas cómo se puede ampliar la posibilidad de trabajar en un espacio como el que yo trabajo y conozco. Porque el problema es ése. Ese es el espacio que yo conozco, un espacio anodino incluso. Pero yo espero que otros, conociendo otros espacios y trabajando a base de los objetos también, puedan llegar a otro tipo de cosas, a otro tipo de resultados. Un tipo que conoce bien una fábrica, y que domina todos sus objetos, entendiendo por tales incluso a las personas que se mueven dentro de esa fábrica, puede llegar a un tipo de dramaturgia totalmente distinto. Creo que cada lugar y cada espacio tienen su propia dramaturgia. Y en los espacios abiertos no creo. Y no creo porque son literarios. Cuando estás en el desierto, por ejemplo, no estás en un espacio abierto. Hay piedras, hay calor, hay cosas que están más cerca y cosas que están más lejos. Por eso siempre he pensado que la metafísica americana corresponde más bien a la metafísica gogoliana del oficinista.

—Quiero volver a ese cine de la indagación de que tú hablabas. De la indagación de comportamientos humanos, según yo entiendo aunque tú hables de los objetos. Objetos que no concibo sino referido a comportamientos humanos. Y quiero volver también a "Tres

tristes tigres" para hablar un poco del lenguaje, mejor dicho del habla, de los distintos estratos sociales. Tus películas revelan formas de hablar, recogen de la realidad ciertos acentos, que son muy distintos.

—Ustedes saben que en *Los Tigres* trabajamos con una puesta en escena a la que después agregamos un comentario sonoro, quiero decir un doblaje. En *El realismo socialista*, en cambio, el sonido se registró directamente. En ambos casos, por consiguiente, se operó de manera harto distinta. En *Los tigres* se compuso prácticamente una banda sonora; en *El realismo socialista* se operó con una mecánica de música aleatoria. En *Los tigres*, por consiguiente, los diálogos estaban escritos. Se hacían evidentes algunas deformaciones significativas del lenguaje cotidiano. Un poco a la manera de Nicanor Parra. Por ejemplo, se evidenciaba la posibilidad de valorar de dos maneras distintas una misma cosa: la valoración cotidiana y la valoración literal de una misma frase. La influencia de Parra era deliberada e incluso le dediqué la película. En *El realismo socialista* trabajé con situaciones distintas, con una especie de música aleatoria y situaciones provocadas que necesariamente tenían que desencadenarse. Si tú tomas a un tipo, lo haces hablar, lo interrumpes y haces lo mismo con otro y así sucesivamente, se va creando un clima musical y ese clima te sirve de apoyo



dramático. Y no necesitas controlarlo. La música aleatoria opera un poco así. Tú lanzas una serie de climas sonoros que se van entrecruzando según una lógica formalizada por un juego. En cada escena de *El realismo socialista* hay dos o tres juegos. Algunos más, otros menos evidentes. En otros casos el juego consiste en registrar la situación solamente (como en todas las escenas con los obreros donde se da un registro lineal). Como puedes apreciar en *Tres tristes tigres* utilicé deformaciones del lenguaje popular. Utilicé una serie de sinsentidos del lenguaje coloquial chileno. Por ejemplo, dos tipos van por la calle y uno pregunta: "¿Usted es de por aquí?" "Yo sí, pero mi familia no, ¿y usted?", dice el otro. "Yo sí; eso sí que toda mi familia es de Antofagasta", replica el primero. Incoherencias normales del lenguaje coloquial. Y esto me hacía volver sobre ciertas incoherencias del comportamiento, cierta inconsistencia de la conducta, lo cual revelaba —por su falta de hilvanamiento— la imagen de una sociedad alienada. En cambio, en *El realismo socialista*, el deshilvanamiento es real y a veces opera de manera totalmente contraria. Por ejemplo, cuando los obreros hablan en un lenguaje paralelo y dicen "verdad" cuando quieren decir "realidad"... , etc. Y uno se da cuenta de lo que dicen por la entonación. Y hay que traspasar todas estas incoherencias para llegar a una ideología que, a veces, es muy sólida.

—*Bien puede ser que el lenguaje de "El realismo socialista" resulte más coherente porque normalmente se están hablando asuntos políticos...*

—Es muy relativo, porque esos asuntos políticos formaban parte de un juego. Yo exigía a la gente reconstruir situaciones que ellos, efectivamente, habían vivido. Operaba entonces un juego con una técnica similar al psicodrama, introduciendo yo leves variables. Cambiándoles, por ejemplo, el papel que habían desempeñado en la vida real.

LOS ACTORES

—*Diriges a los actores profesionales y no profesionales con una misma técnica?*

—Para mí el ideal es combinar cierto tipo de actor profesional con actores no profesionales. Dadas estas condiciones: que el actor profesional desempeñe el papel casi de actor documental, en el sentido de que opere como animador, más como lo hace Don Francisco en la televisión que representando propiamente un papel. La tarea del actor profesional es, más que nada, "sacarle trote" a los no profesionales. Y la condición que deben cumplir éstos, me refiero a los no profesionales, es que conozcan bien la realidad que están representando y de la cual no tienen capacidad de alejarse. Esta capacidad de alejarse se las daría al actor profesional al plantearle situaciones un poco de refilón, haciéndolos

hablar de lo que no les gusta, o haciéndolos callar, provocándolos, estimulándolos o cansándolos. Todo esto, en *El realismo socialista*, se pudo llevar a fondo, puesto que estábamos filmando en una situación realmente privilegiada. Privilegiada porque estábamos viviendo una realidad política para cuya representación no se necesitaba más que el estímulo de la vida de todos los días. Bastaba que tú hablaras con tres obreros, les dijeras que ellos querían tomarse una fábrica, que iban al partido y que el partido les decía que había que parar la cosa... para que todo funcionara. Bastaba con eso y se lanzaban solos. A veces, desde luego, había que inventar otros juegos.

EL TEMPO CINEMATOGRAFICO

—*Algo que me llama mucho la atención en "El realismo socialista" es la longitud de los planos. La cámara parece tener un tiempo especial para captar los personajes y las acciones.*

—Hay un cine dramático donde se dicen cosas como estas: "este es fulano de tal, nació en tal parte y mató a la niña de más allá". Es muy frecuente en las películas de televisión. Pues bien. Por el solo efecto de este presupuesto argumental quedan una serie de acontecimientos ligados linealmente. Una especie de melodía acompañada de acontecimientos secundarios. Y así cuando el tipo entra a un hotel, por

ejemplo, alguien se cruza con la cámara y más allá hay otro tipo... todo lo cual permite sin embargo discernir muy claramente cuál es la acción central. Cuando Andy Warhol reinventó el cine poniendo la cámara en un punto y creando una serie de situaciones, no existía esta dramaturgia previa. Se obviaba esa dramaturgia y uno estaba obligado a valerse con sus propios ojos. Había que preocuparse por distintas cadenas de acontecimientos que se entrecruzaban de una manera más o menos caótica. La posibilidad de trabajar en esta forma más atonal, utilizando distintos acontecimientos como funcionando casi en acorde, me pareció que se ampliaba con el cine directo. Y se prestaba, por un lado, para registrar un cierto tiempo, un tiempo que dentro de 20 ó 30 años vamos a saber reconocer. Es un tiempo que no puede envejecer. Que se guarda como en conserva. Por otro lado, desde un punto estrictamente dramático, esta forma de trabajo daba la posibilidad de trabajar distintas líneas de acción, a ras de tierra y simultáneamente, en una especie de atonalidad. Reconozco que esto puede conducir a algunos excesos retóricos que el mismo Warhol alcanzó rápidamente. Se trata, en último término, de empaquetar la realidad con una puesta en escena y no con el encuadre y el argumento. Ocurre entonces que unas reglas del juego que son obvias empaquetan un tiempo que se hace evidente porque estas reglas son artifi-

ciosas y por lo tanto obligan a pensar en la duración real de los acontecimientos. Y esto se presta tanto para registrar un acontecimiento como para crear una dramaturgia concebida en presupuestos que no sean fetichistas y no atribuyan cosas a todas las personas que estamos mostrando.

EL REALISMO SOCIALISTA

—En "El realismo socialista" se van alternando escenas de los obreros con escenas que muestran a los poetas pequeño-burgueses. Este tipo de montaje —que es un montaje alternado— inmediatamente induce a la confrontación de ambos estratos. ¿Qué te propusiste al concebirlo de esta forma?

—Bueno, la verdad es que ese es el aspecto de manipulación, de la película. En este sentido, mis presupuestos políticos no son muy honrados. Pero como inicialmente me había propuesto hacer sólo un filme de manipulación política, y no con ese trabajo a fondo con que lo hice después, creo que tengo una disculpa. La idea era que existían dos estratos: pequeña burguesía y proletariado. Hay un pequeño-burgués atraído por la dinámica de la revolución, de una revolución que lo va a buscar a su casa, y a la cual él, junto a su gente, se pliega. Por otro lado está el proletariado, una fuerza social que tiene su propia dinámica, dinámica que la pequeña burguesía trata de fre-

nar. No en forma directa sino más bien porque su dinámica es más lenta. Dentro de esta doble dinámica, dos personajes se desvían y traicionan. El proletario se va a la extrema derecha y después a la extrema izquierda y su desviación es mucho más significativa que la del pequeño-burgués. La desviación del pequeño burgués es estructural: lo normal es que se desvíe. La del proletario, en cambio, es casi accidental. La del pequeño burgués representa casi su destino.

—Me parece que el estrato proletario en la película está un tanto idealizado. Veo en él una conciencia social tan extraordinaria que no creo, sinceramente, que responda a una situación general.

—Ocurre que con los proletarios yo operé más como testigo. Y creo que la idealización, existiendo, corre por cuenta de ellos. Trataron de comportarse en la película de una manera idealizada. En este sentido, la obra registra una mentalidad y desborda, desde luego, mis intenciones. Es muy probable que la película dé cuenta de alguna manera de esa desviación futurista que consiste en actuar en el presente como si estuviera en el futuro, cosa que ocurre frecuentemente en grupos de conciencia política muy elevada.

—¿Es una idea mía o en el grupo de poetas pequeño-bur-



gueses cada uno representa —a grandes rasgos— a los distintos grupos políticos que integran la Unidad Popular? Me parece que hay entre ellos también un independiente a quien, por decirlo así, tú salvas en la película.

—Sí, hay algo de todo eso. El independiente es el que tiene una mayor lucidez, pero creo que la película deja en claro que esa lucidez, despojada de toda militancia orgánica, se torna una conciencia inútil. Así se desprende un poco de la propia dinámica del filme, dinámica que a mí se me escapa un poco. En el mismo sentido, también resulta inútil la conciencia del proletario cuando —desertando de Patria y Libertad— se suma a la revolución, pero desconectado de un frente de masas, lo cual lo hace caer, necesariamente, en extremismos.

—Me llama la atención tu forma de trabajar; esa constante improvisación que permite incluir en el plan de la obra hechos que van sucediendo fuera de la película y aún cosas del azar...

—Sí, durante la filmación trabajo con distintos elementos que son más o menos inesperados y más o menos previstos. Y si se opera de acuerdo a mecanismos similares a los de la música aleatoria, uno debe estar siempre abierto a lo que suceda. Ahora bien, la improvisación siempre existe pero se plantea dentro de

unos marcos externos previamente determinados. La improvisación no pretende vencer, por decirlo así.

—De manera que siempre te ajustas a guiones... A guiones abiertos si se quiere...

—Más que a guiones, a situaciones posibles, situaciones reducidas a juegos. Mientras más conozca la utilería y los ingredientes de esas situaciones yo puedo operar con elementos de puesta en escena; de lo contrario, opero sólo como testigo.

—Este sistema está lleno, me imagino, de sorpresas. Sin ir más lejos, el futurismo de los obreros en "El realismo socialista"...

—Desde luego. Esa es una de las razones del por qué una película que se planteaba con una duración de 60 minutos se alargó a casi 4 horas. Los personajes del proletario y del pequeño-burgués se fueron decantando completamente a lo largo de la filmación. Los fui conociendo con la cámara hasta que pude inventar una situación de puesta en escena que corresponde al momento en que ambos se juntan, se entrevistan, y el obrero mata al guardaespaldas del pequeño-burgués. Situación ésta de pura puesta en escena, producto exclusivo del proceso de filmación.

—¿Se exhibirá la película en circuito normal?

—Al revés de lo que ocurre en una sociedad de consumo, en que todo lo que existe se convierte en producto de consumo, aquí en Chile los productos de consumo se están convirtiendo en instrumentos de lucha. Yo creo que en este momento no hay circuito de exhibición normal porque no hay nada normal. El interés mío era pasarla en ciertos frentes de masas para provocar y encauzar discusiones políticas. Sobre algunos aspectos singulares del proceso chileno: que, por ejemplo, se haya hecho lo imposible por frenar la organización de masas; que esa organización de masas exista a pesar de sus dirigentes; sobre la confianza que la Unidad Popular depositó en las capas medias y sobre la forma en que esas capas medias —y creo que a estas alturas ya se puede decir— traicionaron. Sin embargo, mi purismo de exhibirla en frentes de masas ya se está quebrando. En el norte hay varios cines tomados por los obreros y lógicamente allí se va a exhibir. También le propuse la distribución a Chile Films, pero no hay decisión al respecto todavía. Pero de todos modos se va a exhibir.

—¿Necesitaría la exhibición ideal de "El realismo socialista" de un conductor especial para la discusión o crees que la ideología del filme está lo suficientemente clara como para hacerlo innecesario?



ANIBAL REYNA EN LA COLONIA PENAL DE RAUL RUIZ

—El conductor funciona, pero no en un sentido clásico. No diciendo, desde luego, que en la escena tal se quiere decir ésto y no aquéllo. Porque, si se quiere, la película tiene el defecto opuesto al de los Informes de Chile Films: es excesivamente coyuntural. Y no como los Informes que son tan abstractos y puros. Que consideran a la clase explotadora como una cosa prístina; al proletariado como algo etéreo...

TRES PELICULAS

—Nos gustaría que ahora revisáramos tu filmografía. ¿Qué realizaste inmediatamente después de "Los Tigres"?

—Después de Los tigres hice *Qué hacer*, co-realización con Saul Landau. Pretendió ser

un diálogo filmado entre él y yo. Por mi parte había concebido la película como una extensión de algunas conversaciones que tuvimos, más o menos irresponsables e irrespetuosas sobre aspectos de la realidad chilena y la revolución. En general, sobre aspectos antiheroicos de la revolución mundial. Queríamos registrar lo cotidiano de un proceso que después iba a ser recordado en bloques, de manera simétrica y esquemática. Desgraciadamente, esta posibilidad de hacer la contrapartida de la historia se frustró porque, en primer lugar, nos asustamos, quizás, al considerar que debíamos ser muy responsables. Y este exceso de responsabilidad convirtió en agobiante lo que se había planteado como una aventura espontánea: filmar una película en el período anterior

y posterior a las elecciones de 1970. Por otro lado, siendo arrastrados por ciertos extremismos, productos de la frecuentación a foros y de algunas lecturas sobre cultura y anticultura, terminamos discutiéndolo todo. Y el equipo de filmación se convirtió en un parlamento. Terminó filmando todo el mundo. Hasta el extremo que cualquier tipo que visitaba la filmación terminaba dirigiendo un par de escenas. La película tiene múltiples puntos de vista inconexos, de manera que no se podría decir quién la realizó. En último término quien la dirigió fue el compaginador, un señor a quien no tengo el gusto de conocer... (risas).

—¿Viste la película terminada?

—No. Me peleé en la mitad.



—¿Con Landau o con las visitas?

—Con todos los que no fueran chilenos. Retrocedí a un chauvinismo del siglo XIX.

—¿Qué suerte tendrá la película?

—Me imagino que pasará sin pena ni gloria por los grandes festivales. Se ha exhibido en Cannes y Venecia. No creo que llegue a Chile: hay que pagar la copia en dólares para traerla. Y algunos amigos me han dicho que la cinta es bastante anodina, salvo algunas borracheras que alguien filmó.

—¿Qué vino después?

—La colonia penal, que es una reacción en contra de esta excesiva discusión política. Me dio por hacer una película absolutamente irresponsable, desconectada de la realidad chilena, personal, basándome en un cuento de Kafka, *La colonia penitenciaria*. Supongo que en el mejor de los casos habrá salido una metáfora sobre la condición latinoamericana y dependiente. Eso diría si tuviera que defenderla en algún foro...

—¿Y lo dirías entre amigos?

—Entre amigos creo que no. No es necesario. La acción se sitúa en una isla situada en el Pacífico a 200 millas de las costas de Perú y Ecuador. Lu-

gar extraño: reducto de leprosos un tiempo, se convirtió después en colonia penitenciaria. Fue cárcel ecuatoriana y después pasó a dominio del Perú. En 1950 se convirtió en sociedad piloto patrocinada por las Naciones Unidas y, en 1972, en estado independiente. Una especie de Suiza latinoamericana dividida en cantones, donde se conservan todas las costumbres de una cárcel. Es una suerte de colonia penal con autogestión. Todos se comportan un poco como penados, tienen actitudes lumpen, andan con cuchillos, hablan una especie de coa y usan palabras del castellano antiguo mezcladas con inglés. Todo el idioma es inventado. A esa isla llega una periodista chilena que es Mónica Echeverría. Y ella empieza a constatar una serie de hechos aberrantes. Y al final nos enteramos que estos hechos aberrantes —torturas, violaciones— no responden sino a una representación organizada para ella. Para que pueda mandar noticias. O sea que la isla, en vez de producir cobre, por ejemplo, produce noticias. Y es una isla financiada por la UPI, la FAO y la CEPAL. Y esa es toda la historia. Dura una hora y cuarto y fue financiada con una herencia que recibió Darío Pulgar. Después filmé *Nadie dijo nada*.

—Producida por la Radio Televisión Italiana (RAI) ¿no?

—Sí. Pertenece a una serie que se llama *América Latina*

vista por sus directores de cine. En esta serie hay una película de Getino por la Argentina, otra de Santiago Alvarez por Cuba, de Joaquim Pedro de Andrade por Brasil y Miguel Littin iba a realizar una por Chile, pero parece que no la hizo. También corresponde a la serie, *El coraje del pueblo* de Sanjinés. En *Nadie dijo nada* retomé el mundo de *Tres tristes tigres*, pero incorporando algo así como el equipo de *Los tigres* dentro de la película. Sólo que en este caso no eran cineastas sino escritores. Escritores un poco lumpen, como los de *El bosque*, que están viendo nuestra realidad y descubren que eso es Chile. Pero ellos forman parte de esa realidad. La película es la crónica de un cuento que se está escribiendo sobre la realidad chilena. Todo esto ocurre dentro del contexto de una especie de cuento de terror. La obra dura dos horas y media, fue filmada en colores y exhibida en el Festival de Pesaro. Todavía no ha sido exhibida por la televisión italiana y tiene todas las posibilidades de estrenarse en Chile porque Chile Films ha tomado la distribución.

—¿Y después?

—La expropiación, realizada en una filmación relámpago. La película trata de reducir a su mínima expresión los presupuestos políticos de la Unidad Popular. En ella refundo un poco la historia de Hernán Mery y la de un caso

que me contaron. Está hecha casi como un autosacramental. Podría incluso ser una transposición de *El castillo* de Kafka. Trata de un agrónomo que viene a expropiar un fundo y es recibido en la casa patrimonial con una comida familiar de bienvenida. Los dueños del fundo han decidido entregar sus tierras. Al rato se descubre que tanto el dueño del fundo como el agrónomo han estudiado en el mismo colegio y que pertenecen al mismo estrato social. Hacen recuerdos del colegio y de una vida en común. Esa noche, en homenaje al agrónomo, se organiza una especie de baile al cual asisten todos los antepasados —una serie de fantasmas— que murieron defendiendo el fundo: capataces, patrones, unos curas, unos militares...

—¿Algo así como el baile de los fantasmas de Polansky en "La danza de los vampiros?"

—Sí, algo así. Y bueno, mientras se desarrolla la fiesta, el agrónomo descubre la calavera de otro agrónomo muerto cuando intentó aplicar la ley de reforma agraria de "los maceteros", en tiempos de Alessandri. Entonces el agrónomo, frente a la calavera y en la cuerda shakespeariana, desarrolla toda la táctica política del Presidente Allende. Se propone utilizar los recursos legales y en general los mismos instrumentos de la burguesía contra la propia burguesía. Se pregunta si le

irá bien en ello, manejando instrumentos que la burguesía maneja mejor y se responde que, siendo él un burgués, también los accionará con eficacia. Nuevamente le surge la duda de lo que ocurriría si la burguesía rompe los cauces legales. Y se conforma respondiéndose de que, en ese caso, entonces, habrá que llamar al pueblo. A todo esto le llegan a avisar al agrónomo que los campesinos han tomado el fundo y están incendiando algunas instalaciones. Decide ir a hablar con los campesinos y tiene lugar una discusión real. La película vuelve al naturalismo y a un debate donde los campesinos alegan que las máquinas están siendo sacadas por el dueño. El problema es idéntico al de *El realismo socialista*. Los campesinos exponen que ellos se han decidido a actuar y el agrónomo replica que él se basta solo, que tiene una legalidad que lo protege y les ordena retirarse. A la mañana siguiente los campesinos rechazan la expropiación y, de propia iniciativa, agreden al agrónomo. Lo matan. Lo revientan en el suelo. El dueño se va y la escena final, inspirada directamente en algunas postales chinas, muestra a los campesinos tomando los caminos y cerrando el paso a los dueños. La cinta dura una hora y cuarto y fue filmada en colores. No faltando nada por filmar, la película no está completamente terminada. Quizás por su duración no entre al circuito comercial, aún cuando dentro de él se

han exhibido películas aún más breves. Fue rodada en 16 mm pero será ampliada a 35.

—*La mayoría de nosotros sólo ha visto de tus películas "Los tigres" y "El realismo socialista", y coincidimos en que en tu filmografía hay una evolución. Una evolución que no cancela ciertas líneas sino, antes bien, profundiza algunos elementos que ya estaban presentes o latentes en "Los tigres". La pregunta directa es la siguiente: ¿de qué manera gravitan los acontecimientos políticos de Chile en tu filmografía?*

—Bueno, gravitan en mi filmografía en la medida en que gravitan en el ambiente. Si uno es medianamente sensible a la gente que lo rodea todos los días, y si la gente cambia, uno está obligado a cambiar en esa medida las cosas que muestra. Eso por un lado. Pero también el hecho de militar en un partido marxista te obliga a pensar en ciertos hechos. A pensar, por ejemplo, en que la capacidad de información, que antes estaba concentrada en la derecha, dentro de poco estará concentrada en un aparato estatal, lo que no significa necesariamente que alcancemos el ideal que, como marxistas, perseguimos. Y bueno, uno comienza a plantearse la necesidad de hacer un tipo de cine que dé mayor participación, que tenga capacidad de análisis, que esté más abierto a la vida cotidiana y tenga mayor posibilidad de



transformar nuestra realidad. Lo que no quiere decir hacer películas para incitar a las huelgas sino para conocer esa realidad que se quiere transformar. En fin... No sé qué más decir habiendo pasado ya mi "spot"... (risas).

CINE CHILENO: AJUSTE DE CUENTAS

—¿Cómo ves el panorama actual del cine chileno?

—Bueno, el año pasado se filmaron algo así como 48 cortometrajes y están por salir unos 10 largometrajes. De manera que se puede asegurar que hay una buena cantidad de material impreso. Pero, desgraciadamente no veo cómo podría hablar de cine chileno, de su eficacia política, si lo cierto es que no conozco más que una mínima parte. Y no es por eludir esta pregunta que no me atrevo a contestarla, sino por un mínimo de rigor. Ahora bien, si ustedes me guían, no veo por qué no podamos "agarrar viaje".

—Hablemos un poco de los largometrajes. Durante 1972 se han estrenado tres hasta el momento: "Ya no basta con rezar" de Francia, "El diálogo de América" de Covacevich y "Primer año" de Patricio Guzmán.

—Yo sólo he visto la película de Guzmán.

—¿Has visto algún noticiario de Chile Films?

—De los últimos ninguno, salvo uno cuya proyección debieron suspender para que no quemaran el teatro. Pero vi algunos Informes de Chile Films del año pasado.

—Bueno, "Primer año" es un largometraje concebido en el mismo esquema de los Informes.

—Claro, en una línea soviética.

—Creemos que el gran problema del cine chileno, documental especialmente, radica en la exclusiva renovación de los contenidos, renovación que ni siquiera se ha traducido en una preocupación por el lenguaje, el cual sigue adscribiéndose a esquemas rutinarios y gastados. En este sentido, lo único que escapa a este cuadro es el corto tuyo sobre los mapuches ("Ahora te vamos a llamar hermano"), donde se advierte una observación de la realidad que el resto ni siquiera parece intentar.

—Quizás se deba al hecho de que el corto de los mapuches está trabajado con sonido directo y se escucha a los mapuches en la pantalla. Porque en lo que a manipulación se refiere, este corto obedece al mismo esquema de casi todos los documentales políticos.

—Sí, responde al mismo esquema, pero existe una diferencia. Porque en él hay una observa-

ción de la realidad, un *fluir de la realidad que permite al espectador captarla claramente. Le permite profundizar en ella. En el resto, lo que yo veo es una manipulación burda, propagandística. No hay ningún respeto por la realidad. Y esto determina un cine hueco que me permite dudar de su eficacia política.*

—Es cierto. Si hay algo que se puede decir de muchos de estos cortos es que son ediciones ilustradas de *El Siglo o Punto Final*. Son simples ilustraciones de algunas publicaciones de la provincia de Santiago. No tienen un punto de partida ideológico, ni cinematográfico, ni obedecen a líneas políticas claras.

—En el campo del largometraje se ha planteado la experiencia de tres cineastas que, con diversos estilos, se orientan hacia un cine artesanalmente bien facturado, a un nivel industrial incluso, que trata de alguna manera de registrar la realidad chilena y de abrirse a la expresión personal. Es la experiencia de Aldo Francia, Miguel Littin y Helvio Soto. ¿Qué futuro le ves a este cine y qué opinión te merece?

—Yo creo que los elementos positivos de esta experiencia son obvios. Un cine de espectáculo que pretende, por su misma estructura —y parto de la base de que lo van a conseguir— atraer una cantidad de público hacia una industria nacional, mueve al chileno a pensar que, después de todo,



RODAJE DE LA COLONIA PENAL: NELSON VILLAGRÀ, RAUL RUIZ Y ANIBAL REYNA

también somos capaces de hacer un cine de espectáculo. Y esto da una confianza al público en su propio país, en su propia realidad. También es positivo que este cine se refiera a cosas nacionales, por muy acartonadas, por muy "balmacedas" que sean. Y los elementos negativos también son obvios. Este cine, prescindiendo de la mayor o menor calidad de los realizadores, favorece una política centralizada y monopólica de la información. También es cierto que ese monopolio de la información en una cierta etapa de la evolución del país va a ser decisivo. En una etapa de guerra, el monopolio puede cumplir un papel fundamental. A lo mejor después se vuelve anquilosador y creador de oficialismos fuera de lugar. Creo que los peligros y las ventajas, pues, son evidentes. Ahora bien, en este momento yo me

inclino por trabajar en el registro de lo que está ocurriendo, pero sí que hay algunos compañeros que se sacrifican apoyando al proceso haciendo un cine que lo mistifica y que también mistifica la realidad nacional. Para esto hay que recurrir a los mitos oficiales. Y se sacrifican porque estoy seguro de que el interés de ellos será registrar lo que est  pasando con la libertad que yo —con presupuestos bajos— me puedo permitir. Es una lástima por ellos, pero en este sentido los admiro.

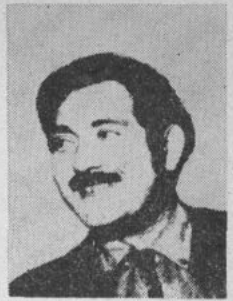
—En una entrevista publicada en "Hablemos de cine" te referies a una serie de organizaciones, conductos, estructuras y organigramas oficiales para el cine chileno que, entiendo, jams han existido. Mi pregunta no tiene ninguna mala intención, pero me extraño esa entrevista que debe haber sido

realizada poco tiempo después del triunfo de Allende y me gustaría saber si hablabas en serio o respond as ironizando...

—Habla absolutamente en serio. Las ironías corrieron por cuenta del proceso... (risas). En ese tiempo estábamos empeñados en una serie de catedrales que, muy pronto, se sumergieron.

—Sí, se hablaba de unas interesantes experiencias con talleres...

—Bueno, en esa experiencia yo sigo creyendo y trabajando. Es fundamental entregar la capacidad de informar a los frentes de masas. Actualmente estoy consiguiendo ayuda internacional para esto, puesto que es carísimo. Cualquier elección se come hasta el más subido pre-



supuesto. Y como se supone que lo más urgente es ganar las elecciones, bueno, habrá que trabajar entonces en esto. Y espero que las experiencias se pongan en práctica. Son experiencias que no he inventado yo y que han dado muy buenos resultados en otras partes. Sin embargo, jamás han existido en el país fondos para financiar experiencias pilotos de este tipo durante un lapso significativo de tiempo.

—Pero, ¿no crees que este trabajo supone contar con alguna infraestructura previa en orden a la distribución y a la exhibición puesto que, de lo contrario, se malogran todos los esfuerzos?

—No sólo creo eso. Creo que además no se puede intentar una experiencia de este tipo si no está conectada a una infraestructura política muy sólida, como la Central Unica de Trabajadores, por ejemplo. Yo no creo que se pueda construir una infraestructura nada más que para informaciones. Y esto es un problema por razones obvias. Por el "cuoteo", la inoperancia y cosas por el estilo. Personalmente yo tengo algunas experiencias con estos problemas. El corto de los mapuches pretendía conectar preocupaciones de los araucanos con el movimiento de la Unidad Popular. Para que se cumpliera esto era fundamental, obviamente, que el corto se exhibiera ante los mapuches, cosa que hasta el momento no se ha logrado. Es cierto que la película se ha exhibido en

festivales internacionales..., pero... (risas).

ROSSELLINI Y LA TV

—Asumiendo la problemática que plantea Roberto Rossellini, ¿piensas que el cine será reemplazado por la televisión?

—Así como creo que las pirámides reemplazarán a los departamentos, y los tipos que viven en departamentos acudirán cada vez más a los estadios, así también creo que el cine reemplazará a la televisión. Me da la impresión que el hombre, cansado de ver cine en pequeñas pantallas, acudirá a las grandes salas. Se me hace cuesta arriba pensar que una pantalla chica reemplace a una pantalla grande. Es cierto que se ve más televisión que cine; también lo es que el video-cassette revolucionará las técnicas audiovisuales. Pero no creo que esto vaya a operar como piensa Rossellini. No creo que el cine deba ir necesariamente tratando temas cada vez más importantes. Pienso que Rossellini se ha convertido en el nuevo Cecil B. de Mille. Creo que está filmando los viajes de Marco Polo ahora. Y no es casual que su financista sea un petrolero norteamericano y que su residencia normal sea la ciudad de Houston. Nada de esto es casual. Yo creo que la existencia de cámaras al alcance de mayor cantidad de gente provoca, por un lado, una comunicación más intensa al nivel de los frentes de masas y, por el otro,

una democratización del acceso al arte o al cine específicamente. Por lo demás esta democratización puede tener efectos inesperados. Cuando la pintura pasó del mural al caballete, el resultado no fue que la pintura se pusiera al alcance de un mayor número de personas, sino al revés. Fue evolucionando hacia formas cada vez más abstractas. A mí me parece que la revolución de las cámaras y de los equipos orientará al cine hacia un arte intimista. Aparecerá un cine novelesco, casi "proustiano", con películas de 25 ó 30 horas de duración. Y me da la impresión de que todo esto traerá un debilitamiento de los grandes centros productores. La muerte de Hollywood —pienso— viene por este lado. Y me da la impresión también de que Rossellini es su último defensor. En el fondo es un gran reformista. Un típico reformista que prefiere entregar una parte de lo que tiene para quedarse con lo esencial.

EL SANTORAL

—Hablemos, por último, de tus devociones cinematográficas.

—Mi "santorál" sigue integrado por los mismos nombres: Jean Renoir, Robert Bresson, ahora Miklos Jancsó... y algunos otros. Buñuel, sin embargo, ha caído un tanto en desgracia. Sus elementos retóricos me resultan abrumadores en sus últimas películas, pero tengo entendido que en *Tristana* se aparta un poco de esta retórica

surrealista. Lo cierto es que estoy viendo muy poco cine, pero creo que la cartelera de Santiago explica por sí sola esta situación.

—¿No crees que se ha exagerado la influencia del cine norteamericano como agente de dominación cultural? Te lo pregunto porque hay quienes celebran que no se exhiba en el país.

—Bien, yo creo que como género, el cine norteamericano favorece la dominación impe-

rialista. Si Ford o Hitchcock dicen cosas de interés, lo hacen a pesar de trabajar sobre mecanismos ideológicos y culturales impuestos por los monopolios de la ideología dominante. Esto es inevitable. Cuando tú combates algo, junto a lo que combates caen elementos valiosos. Esto no impide que tú los puedas recuperar después. Que puedas exhibirlos en circuitos de estudio. Ahora bien, también es cierto que existe una confusión en ciertos analistas de comunicación más o menos amateurs, confusión entre el aparato

ideológico que se analiza, que es muy fácil de desmontar —cada vez más fácil— y lo que efectivamente la película dice, que está más acá de este aparato ideológico. Bazin dijo alguna vez que había que pasar por sobre la estupidez de los guiones. Esta estupidez, en el fondo, era ese presupuesto ideológico. Claro que él no lo consideraba peligroso. Yo, en cambio, creo que lo es. Pero hay que evitar las confusiones. Estoy seguro que un *western* de Budd Boetticher dice más en contra de los presupuestos ideológicos del *western* que

BIOFILMOGRAFIA DE RAUL RUIZ

Raúl Ruiz nació en Puerto Montt el 25 de julio de 1941. Estudió derecho pero luego se trasladó a la Argentina para seguir cursos en la Escuela de Cine de Santa Fe, en lo que él califica como "una antiexperiencia". Viajó luego a México y trabajó como guionista de televisión. Ha escrito más de treinta obras teatrales y no faltan quienes aseguran que a los 6 ó 7 años componía música de cámara. Lo que sí resulta más fácil de comprobar es que cultivaba el teatro del absurdo antes de que Ionesco se conociera en Chile. Su primera incursión cinematográfica (*La maleta*, un medimetraje inconcluso), data de 1960. En 1967 filmó *El tango del viudo*, jamás estrenada. Está casado con Valeria Sarmiento y no tiene hijos. Su actividad cinematográfica se intensifica notoriamente a partir de 1970.

LARGOMETRAJES

1967 *El tango del viudo* (inconcluso).

- 1968 *Tres tristes tigres.*
1970 *Qué hacer* (co-realización con Saúl Landau).
1971 *Nadie dijo nada.*
La expropiación.
1972 *El realismo socialista.*

CORTOMETRAJES

- 1971 *Ahora té vamos a llamar hermano.*
1972 *Los minutereros.*
La teoría y la praxis.

EN PREPARACIÓN

Nueva canción, El hombre que soñaba, y un documental sobre los abastecimientos, todos cortometrajes. En el campo del largometraje ha elaborado el proyecto de un filme a desarrollarse en la Población Nueva La Habana, dentro de lo que él designa como "cine utópico". Se trata de mostrar el funcionamiento de una sociedad perfecta.



todos los análisis que pueda hacer Ariel Dorfman. Y esto sin contar a ese cine directamente crítico de la sociedad americana que se apoya en el liberalismo de Norteamérica,

cine que no interesa tanto como el de quienes, trabajando sobre los mecanismos de los géneros, se vuelven críticos respecto de estos mismos mecanismos. Pasa con Hitchcock,

con algún John Ford. Por último, me parece normal que se exageren los peligros de este cine cuando quienes lo exageran dependen de esta exageración para vivir.

LOS MINUTEROS

Las siguientes estrofas que consideramos de interés reproducir, pertenecientes a Raúl Ruiz, corresponden al texto de su cortometraje de 15 minutos "Los minuterios" (1972). Originalmente, este filme fue un programa emitido por Televisión Nacional de Chile.

Hay dos modos de sacar fotografías
Uno, es el del fotógrafo minuterio
que, en la foto, deja mirar al que mira
la máquina de cuerpo entero,
y exige que sus clientes sonrían.
Otro, el del paparazi que sorprende
al prójimo en actitudes ambiguas
ridículas o torpes y no comprende
que el que no deja mirar al que se mira
provoca risa, pero también ofende.

Con ejemplos tomados de la Historia
aclararemos este postulado:
imágenes que sin pena ni gloria
nos presentan eventos del pasado
que existan de dos modos la memoria.
De una parte tenemos los soldados
y civiles que francamente posan
y nos escrutan, ya momificados.
De otra, los fragmentos sin historia
de la vida cotidiana separados
congelaciones del tiempo que copian
a otros fragmentos, también congelados
del presente que en el presente se borra.

La realidad tradicionalmente real
es de los paparazi el paraíso
la imitación del cotidiano mirar
a otros por la cerradura sin permiso.
Lo que ellos quieren en el fondo es tocar,
palpar a otros en su oculto vicio.
El fotógrafo de plaza es más prudente:
le saca fotos sólo a quien lo consiente.

Amén de pintoresca que es la máquina,
sencilla, sobria, funcional, severa,
debemos recalcar que es cosa práctica
pues oculta en su caja de madera
el recetario de la foto rápida.
Por fuera es algo así como una vidriera
con una exposición de caras pálidas.
Por dentro, un laboratorio reducido
del que emergen fotos de seres queridos.

EL CINE QUE PADECEMOS

El tercer trimestre de 1972 podrá ser considerado como la noche más lúgubre de las carteleras del país en mucho tiempo. A excepción de *Cadenas de odio* de Biberman y de *Mi noche con Mau* de Rohmer (estrenada el verano pasado en Valparaíso), que tienen méritos suficientes como para interesar aquí y en cualquier parte, el resto osciló entre la mediocridad y la bastardía. El fichero de estrenos que se publica en esta edición es lo bastante revelador como para dar cuenta de un empate que a fines de octubre, prometía resolverse, pero que, de haber persistido, habría comprometido fatal e irremediablemente el panorama anual de exhibiciones.

Pero la lista de títulos estrenados es sólo el registro frío de una calamidad de ribetes aún más serios. Cuando se piensa que, de los filmes latinoamericanos, *Natacha* fue el que batió los records de permanencia en cartelera y que del cine argentino se vieron perlas como *El mundo es de los jóvenes* y *La muchachada de a bordo*; que de las siete películas italianas, cuatro fueron "westerns" improvisados; que de las seis películas soviéticas por lo menos cuatro son celuloide irrecuperable; que entre las cintas francesas figura una antigualla del año 59 (*La cuerda rota*) ya en ese tiempo envejecida; que del cine japonés se vio *El almirante Yamamoto* y *El monstruo Guilala*, dos experiencias para trau-

matizar a cualquiera y, en fin, cuando se suman todos estos antecedentes, se obtiene un cuadro desolador y una comprobación patética: es imposible que este cine que se ve en Chile tenga alguna incidencia cultural que no sea la antesala a una eventual e involuntaria estrategia de embrutecimiento nacional.

El problema es serio y no es nuevo. Jamás los mecanismos de la distribución fueron capaces de garantizar al espectador chileno un panorama completo y equilibrado del cine contemporáneo. Ni siquiera en los tiempos en que se estrenaban más de 500 filmes anualmente. Pero la situación del pasado invierno difícilmente tenga algún precedente.

Es cierto que el receso de las distribuidoras norteamericanas hacía previsible la crisis dado que ellas operan dentro de un engranaje mundial que, aunque en pequeña proporción, las obliga a importar al país títulos que difícilmente trabajarían en otras circunstancias.

Pero durante el tercer trimestre del año la crisis sobrepasó esas dificultades y adquirió implicancias más penosas. Penosas porque hasta fines de octubre no se habían estrenado ni siquiera la mitad de los 300 títulos que los distribuidores independientes junto a Chile Films se comprometieron a importar al país. Penosas porque el escaso material exhibido acusó a ve-

ces (*Una muchacha complicada* de Damiani, *Por gracia recibida* de Manfredi) imperfecciones técnicas de laboratorio de tal magnitud que hacían imposible un pronunciamiento crítico con respecto a determinados filmes, con lo cual se perpetraba un atentado cultural doblemente agravado. Penosas, por último, porque las escasas divisas disponibles en el país para la importación de películas se dilapidaban en una serie de productos deleznable —seguramente baratísimos— que en conjunto representaban el costo de un menor número de cintas de mayor calidad.

Está fuera de dudas que el país puede abastecerse sobriamente con 300 títulos al año y quizás con menos. Pero es difícil que lo pueda hacer con 200 cuando la abrumadora mayoría de estas películas está representada por los subproductos más alienantes y deprimentes de la industria cinematográfica mundial.

Analizar el problema sólo en términos económicos puede inducir a comprometedoras deformaciones. El problema de la distribución no es sólo de orden cuantitativo. Sobre todo cuando se ha determinado una cuota máxima de importaciones que significa que, mientras entran al país tres o cuatro deshechos como *Búscate un sitio para morir*, están dejando de internarse cintas que, sin ser obras maestras, seguramente tienen un mayor relieve cultural.

Desgraciadamente el fenómeno ha sido analizado a veces partiendo de premisas distorsionadas. En un país cuya epidermis política aparece hipersensibilizada por los trajines y vaivenes del debate nacional era inevitable que así ocurriera. Y, en consecuencia, no faltan los que proclaman hipotéticas victorias sobre el imperialismo (qui-

zás porque no se exhibe el cine norteamericano de las grandes distribuidoras), pero no tienen una palabra para explicar exabruptos como *Madly* o congeladas manifestaciones de un cacuco stalinismo que, más de una vez, han dado la exacta medida de la cartelera nacional.

Que por esta cuerda de irresponsabilidades se puede llegar al aislamiento cultural, está fuera de toda discusión. La buena conciencia no se paga con el hecho de tener una cartelera abarrotada de filmes culturalmente raquíuticos. El público aceptaría gustoso una restricción en los estrenos si se le garantiza un cine de calidad mínima pero no cuando—indeliberadamente—, se bloquean los accesos al buen cine contemporáneo. Si esta situación se prolonga, nada de raro que el país termine elogiando la bella fotografía de ese bodrio que es *Salud, María*, lo divertido que está De Funés en *El gendarme se casa* o lo envejecida que se encuentra la Signoret en *Cuentas a rendir*. Y esto—cuando se piensa que ahí termina el cine— es peligroso.

La situación no fue peor porque al menos se presentaron algunas muestras de cine extranjero, organizadas por Chile Films. Pero ésta no es una solución puesto que los festivales llegan sólo a un público minoritario y no al grueso de los espectadores del país. Sería injusto no reconocer la existencia de algunas dificultades que son reales. Leonardo Navarro, el presidente de Chile Films, asegura que la empresa ha contratado cien películas en el hemisferio occidental solamente, la gran mayoría de las cuales aún no puede llegar por retrasos de subtitulación, tramitaciones burocráticas o retardos de la cobertura en dólares. Problemas similares, seguramente, han afectado a los distribuidores indepen-

dientes. Habrá que determinar, sin embargo, hasta qué punto la cultura de un país puede resistir el efecto de desajustes semejantes en el futuro. asunto complejo si se considera que nadie hasta el momento ha muerto bajo el impacto de agresiones estéticas como *El hombre de Canyon City*.

Héctor Soto Gandarillas

ESTRENOS PROMETIDOS

Hasta fines de octubre no se habían estrenado, entre otras, las siguientes películas que ofrecen algún interés y que fueron anunciadas por los distribuidores independientes en una lista dada a la publicidad en el mes de abril de 1972.

- *Pocket money*, de Stuart Rosemberg, con Paul Newman y Lee Marvin.
- *Melampo*, de Nadine Trintignant, con Catherine Deneuve y Marcelo Mastroianni.
- *Arma de dos filos*, de Sam Fuller, con Silvia Pinal y Burt Reynolds.
- *Romance for a horsethief*, de Abraham Polonsky, con Yul Brynner y Eli Wallach.
- *El asesinato de León Trotsky*, de Joseph Losey, con Richard Burton, Rommy Schneider y Alain Delon.
- *Sacco y Vansetti*, de Giuliano Montaldo, con Gian María Volonte y Riccardo Cucciolla.
- *Tristana*, de Luis Buñuel, con Catherine Deneuve, Fernando Rey y Franco Nero.
- *Confesión de un comisario*, de Damiano Damiani, con Franco Nero y Martin Balsam.
- *La veuve Couderc*, de Pierre Granier-Deferre, con Simone Signoret y Alain Delon.
- *El inspector Max*, de Claude Sautet, con Michael Piccoli y Rommy Schneider.
- *Cheyenne social club*, de Gene Kelly, con James Stewart y Henry Fonda.

A su vez, de la lista que Chile Films publicara más o menos por la misma época, hasta octubre pasado no se habían estrenado, entre otros, los siguientes filmes de seguro interés:

- *Rendez-vous à Bray* (Cita en Bray), de André Delvaux, con Mathieu Carrière y Anna Karina.
- *Elisa o la vida verdadera*, de Michael Drach, con Marie-Jose Nat y Mohamed Chouikh.
- *Solo*, de Jean-Pierre Mocky, con el realizador, Silvie Breal y Anne Delenze.
- *Le petit soldat*, de Jean-Luc Godard, con Anna Karina y Michael Subor.
- *El jardín de los Finzi-Contini*, de Vittorio de Sica, con Lino Capolicchio, Dominique Sanda y Helmut Berger.
- *Metello*, de Mauro Bolognini, con Massimo Ranieri y Tina Aumont.
- *RoGoPaG* (El alegre comienzo del fin del mundo), de R. Rossellini, J. L. Godard, Pier Paolo Pasolini..., con Orson Welles y Ugo Tognazzi.
- *Joe*, de John G. Avildsen, con Peter Boyle y Dennis Patrick.
- *El primer maestro*, de Andrei Mijalkov-Konchalovsky.
- *Padre*, de Istvan Szabó.
- *El cielo y el infierno*, de Akira Kurosawa, con Toshiro Mifune.
- *Kwaidan, historias sobrenaturales*, de Masaki Kobayashi.
- *Macunaima*, de Joaquim Pedro de Andrade.
- *Antonio das Mortes*, de Glauber Rocha.
- *Tierra en trance*, de Glauber Rocha.
- *Fortunata y Jacinta*, de Angelino Fons.
- *Adiós, cigüeña, adiós*, de Manuel Summers.
- *Cul de sac*, de Roman Polansky, con Donald Pleasence y Françoise Dorleac.
- *Amar*, de Jörn Donner, con Harriet Anderson.

CHILE FILMS: SEIS MESES DESPUES

PRESENTACION

Piedra angular del desarrollo de la producción cinematográfica nacional, Chile Films parecía estar, en noviembre pasado, a punto de iniciar la etapa del despegue. Así lo daban a entender por lo menos la edición quincenal de un noticiario, la filmación de más de 30 documentales en 35 y 16 mm y los preparativos para la realización de dos largometrajes que arriesgarán considerables recursos humanos y materiales.

El siguiente texto es el producto, más que nada, de una conversación de 180 minutos con el presidente de esa empresa, Leonardo Navarro, que recoge en términos fieles el balance de su breve gestión, sus objetivos y proyectos.

El primer contacto de esta revista con Leonardo Navarro, presidente de Chile Films, tuvo lugar a comienzos del pasado mes de abril. Entonces, Navarro llevaba algo más de tres meses en el ejercicio de su cargo y su condición de economista antes que de cineasta abría una interrogante respecto al éxito de su gestión en un puesto generalmente considerado como difícil.

A seis meses de esa conversación¹, a fines de octubre pasado, tuvo lugar otra. Esta vez se trataba de confrontar su experiencia a la cabeza de Chile Films con aquel plan de acción que él mismo expusiera en abril y del cual esta publicación dio cuenta oportunamente.

Entre ambas entrevistas se interponen algunos viajes al exterior de parte de Navarro y una cierta clarificación del quehacer cinematográfico nacional que, al menos en Chile Films, parece haber encontrado una perspectiva de desarrollo en la producción y distribución cinematográfica, con una intensidad y, en consecuencia, unos riesgos hasta el momento inéditos.

MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

Buena parte de la gestión de Navarro apunta a las relaciones internacionales de la empresa. Fortaleciendo esta línea, Chile Films ha suscrito en los últimos dos años convenios con las cinematografías polaca, húngara, checoslovaca, búlgara y cubana, todos los cuales establecen, en términos generales, mecanismos de intercambio filmico y estipulan diversas formas de colaboración con el cine nacional, especialmente en

lo relativo a capacitación y perfeccionamiento de técnicos.

En mayo pasado, Navarro concurría al Festival de Tashkent, dedicado a la difusión del cine realizado en Asia y Africa, que se celebra cada dos años en Uzbequistán, URSS. El certamen —según Navarro— constituyó una buena oportunidad para tomar contactos con cinematografías del Tercer Mundo, cuyas inquietudes y dificultades son similares a los que acusa la nuestra. También participó en una mesa redonda sobre el cine en la lucha por la paz, el progreso y la liberación de los pueblos. Sus intervenciones, en buenas cuentas, recogieron las preocupaciones del cine latinoamericano, dado que, junto a un documentalista peruano, Navarro era el único participante de este continente oficialmente invitado.

Aprovechando esa tribuna, el presidente de Chile Films destacó la posibilidad de ampliar el festival al cine latinoamericano. Su iniciativa encontró entusiasta acogida en las representaciones de Africa y Vietnam y, de llegar a materializarse, Tashkent se convertirá en poco tiempo en el punto de encuentro más importante de las llamadas cinematografías del Tercer Mundo. Fue en Tashkent, también, en donde Navarro pudo reconocer terreno para iniciar las primeras conversaciones en orden a lograr, de parte de la cinematografía soviética, compromisos de ayuda y colaboración con el cine chileno, que el presidente de Chile Films esperaba formalizar en noviembre pasado, aprovechando la visita de cineastas soviéticos que concurrían al festival organizado para esa fecha.

¹Ver PRIMER PLANO N° 2, pp. 17-20.

La exhibición de cine latinoamericano se redujo a la proyección del documental chileno *El diálogo de las Américas*, de Alvaro Covacevich, y del documental peruano *Por las tierras de Tupac Amaru*.

FRANCIA, ITALIA, HUNGRÍA

El viaje también contempló escalas en París y Roma. En la capital francesa, Navarro llegó a importantes acuerdos con Unifrance Films, en orden al intercambio de informaciones y al compromiso de realizar en Chile una semana de cine francés y, en Francia, una semana de cine chileno. La muestra de cine galo, a realizarse en 1973, dará cuenta en nuestro país de lo mejor de aquella producción más reciente y experimental, junto a filmes comerciales de exhibición normal. Es muy probable que, por esta misma razón, la semana se realice en dos muestras paralelas.

Con Unitalia, el acuerdo es similar en lo que al intercambio de informaciones se refiere. Pero los italianos prefirieron realizar en Chile una retrospectiva que abarcará desde el período neorrealista hasta hoy. Se realizará igualmente en 1973.

También en mayo, Navarro cerró un convenio con la cinematografía húngara. En esa oportunidad se programó el festival de cine húngaro que se realizó en Chile durante el mes de julio y que contempló nada menos que el estreno mundial de *Salmo rojo*, el filme de Miklos Jancso que, hasta entonces, sólo había sido presentado oficialmente al Festival de Cannes.

INFORMACIÓN Y CONVENIO

En septiembre, el presidente de la empresa, junto al gerente general, Luciano Rodrigo, y al representante de los trabajadores en el Consejo de Administración, Jorge Inostroza, accediendo todos a una invitación del Instituto Cubano de la Industria y el Arte Cinematográfico (ICAIC), viajaron a La Habana. La agenda de trabajo contemplaba dos grandes puntos: intercambiar información y reactualizar el convenio suscrito en 1971 por el ICAIC y Chile Films, cuando Miguel Littin ocupaba la presidencia de la empresa.

El viaje fue una ocasión como pocas para conocer los doce últimos años de experiencia de la cinematografía cubana. Para saber que en ese país los circuitos de distribución normal, los circuitos de arte y ensayo y los circuitos móviles colocan al cine en contacto cotidiano con la población. Para comprobar ese verdadero milagro de que es autor Santiago Alvarez, que dirigiendo el Noticiero ICAIC, ha conseguido tal agilidad en la distribución que, en menos de 30 días, cada una de las ediciones llega hasta los lugares más recónditos de la isla.

EL ANEXO

Pero lo principal era remover las cláusulas del convenio que, a un año de su firma, aún no entraba en vigencia por razones que no es del caso detallar. De la revisión que los directivos del ICAIC emprendieron junto a Navarro, no podía menos que salir una ratificación de todas sus cláusulas. Y, en efecto, así fue. Pero se dio un paso importante al anexarle un plan concreto de trabajo a realizarse durante el curso de 1973.

De esta manera, se espera la visita de una delegación de cineastas cubanos para fines de marzo próximo, que habrá de coincidir con una semana de cine cubano, integrada por los filmes más recientes. Asimismo, se convino en la realización de una retrospectiva de cine chileno en Cuba y en la organización de una semana que rinda cuenta de las últimas producciones locales. Inicialmente estos eventos tendrán lugar en julio y octubre de 1973, respectivamente.

Los acuerdos contenidos en el anexo también consultan el intercambio de noticiarios, sea para ser exhibidos en su totalidad o bien para utilizar notas de uno u otro en las ediciones de los que realizan el ICAIC y Chile Films. Esta medida constituye una importante base de apoyo para el noticario que edita Chile Films, cuyas notas internacionales son aún bastante débiles.

Otra de las cláusulas anexadas se refiere a la coedición de un libro especial con las discusiones realizadas en el contexto de los dos festivales de cine latinoamericano celebrados en Viña del Mar y al intercambio de material bibliográfico —no sólo de cine— para las bibliotecas del ICAIC y Chile Films.

Así como el convenio original sentó las bases de un documental de *Introducción a Chile*, realizado ya por el cubano Miguel Torres, así también el anexo prescribe la realización de un trabajo similar de *Introducción a Cuba*, a cargo de un cineasta nacional.

CINETECA NACIONAL

Otro capítulo importante del anexo está referido a la Cinoteca de Cuba y el apoyo que habrá de brindar a la cinoteca nacional, que Navarro espera hacer partir durante 1973. La Cinoteca de Cuba guarda más de 3.000 títulos, 300 de los cuales son largometrajes. Es considerada como el archivo más completo del cine latinoamericano.

Formar una cinoteca entraña asumir enormes dificultades. En una primera etapa, Navarro piensa que sólo se podrá operar con materiales prestados. Sólo después que se logre adquirir algunos títulos podrá recurrirse al canje. De ahí que la contribución de la cinoteca cubana y en general la de todos los países de la



ALFREDO GUEVARA, JORGE INOSTROZA Y LEONARDO NAVARRO, EN LA HABANA

órbita socialista, sea decisiva en el sentido señalado.

Por de pronto, espera poder habilitar una sala especial para la cineteca, la cual —desde ya— es concebida como un importante agente de la cultura cinematográfica del país. No será, advierte, un organismo sólo al servicio de los especialistas y de círculos restringidos. Por el contrario, el criterio que se impondrá en sus programaciones será de franca apertura popular.

Otro de los aspectos comprendidos en el plan de trabajo a desarrollarse en 1973, alude a la especialización de técnicos chilenos, efecto para el cual se abrirán becas de formación en tres campos: cámara, sonido y producción. También el ICAIC se comprometió a proporcionar material en 16 mm para la exhibición en circuitos populares, y de 35 mm en los circuitos de exhibición comercial.

Finalmente, el anexo se hace cargo de la idea de rodar una coproducción de largometraje, aspecto sobre el cual todavía faltan acuerdos de detalle. Esta filmación también comenzaría en 1973.

CHECOSLOVAQUIA

Los contactos internacionales no terminan aquí.

La visita de una delegación de cineastas checos en octubre pasado, permitió suscribir otro convenio que comprende la realización de un ciclo de cine chileno en Checoslovaquia y otro de cine checo en Chile. El documento establece un mecanismo operativo para fortalecer recíprocamente la distribución comercial. En este sentido, los checos, cuya producción habitualmente es distribuida por empresas norteamericanas, se comprometieron a tratar en forma directa con Chile Films, dado que el problema que afecta a las compañías estadounidenses en Chile haría muy improbable recibir por esa vía la producción checoslovaca.

El convenio con los checos también contempla el establecimiento de becas para chilenos, la asesoría para el funcionamiento de los nuevos equipos del laboratorio que ha encargado Chile Films y la coproducción de dos documentales cuyo rodaje estaba programado para fines de noviembre último. Estas filmaciones fueron concebidas con realizador, material virgen y laboratorios checos. Chile Films correría con todo lo demás, guion incluido.

La ayuda checoslovaca al cine chileno se canalizará en dos sentidos: por un lado, hacia la formación de técnicos, materia comprendida en un acuerdo firmado con el Ministerio de Edu-

cación y, por el otro, hacia la implementación de infraestructura (créditos, equipos, etc.).

La delegación aprovechó su visita al país para ofrecer todo su apoyo a la participación de Chile Films en el próximo festival de Karlovy-Vary, en 1974; particularmente en los aspectos relacionados con las invitaciones y la presentación de filmes nacionales en el evento mismo.

LA PRODUCCIÓN

Diferida por la incursión de la empresa en el campo de la distribución cinematográfica, la producción de Chile Films sólo vino a clarificarse a mediados de año. La experiencia demostró que los planes concebidos a comienzos de 1972 no se ajustaban en todas sus partes a las posibilidades existentes o a las conveniencias inmediatas.

En este sentido, el proyecto de editar un *Noticiero nacional* mensual, otro de carácter especializado, *Hechos concretos* y un *Magazine*, también mensuales, orientado este último a educar al consumidor, terminó resolviéndose en la decisión de editar sólo un noticiero de carácter general cada quince días. *Hechos concretos* pasó, pues, a refundirse en el *Noticiero nacional*, después de haberse filmado dos o tres ediciones.

Hasta fines del pasado mes de octubre, el *Noticiero* de Chile Films llevaba, según el presidente de la empresa, diez ediciones. Antes de que se refundiera con *Hechos concretos* se filmaron otras tres. De este modo, la meta original de sacar 20 noticieros en el año debe considerarse, a grandes rasgos, lograda.

En un comienzo fue, desde luego, difícil ajustarse a la periodicidad quincenal. Se produjeron inevitables atrasos, pero llegó el momento en que cada nueva edición fue representando un evidente progreso respecto de la anterior, por lo menos en lo que a la rapidez del trabajo se refiere.

“Pienso que la calidad ha mejorado bastante”. Así resume Leonardo Navarro su impresión acerca de un trabajo que ha consumido interminables debates, reparos y rectificaciones, orientadas todas, por un lado, a perfeccionar su factura y, por el otro, a definir su orientación ideológica. Según el presidente de la empresa, las primeras ediciones fueron trabajadas bajo el temor de incurrir en posiciones sectarias y esquemas oficialistas que, a toda costa, se querían evitar. El resultado quedó, en su opinión, muy diluido, y considera que las últimas ediciones se acercan bastante al registro políticamente ideal.

Paralelamente a estos progresos corre la preparación de un equipo de trabajo que, día a día, logra mayor dominio en el manejo de las técnicas del noticiero, y que está encabezado por Enrique Tibauth y el periodista Eduardo

Labarca, autor este último, de una excelente edición dedicada a una fría crónica sobre el contrabando en la zona norte.

INDEPENDENCIA

La idea es que en el futuro puede constituirse un departamento especializado que tenga sus propios camarógrafos, archivos, personas responsables, laboratorio y productor propio.

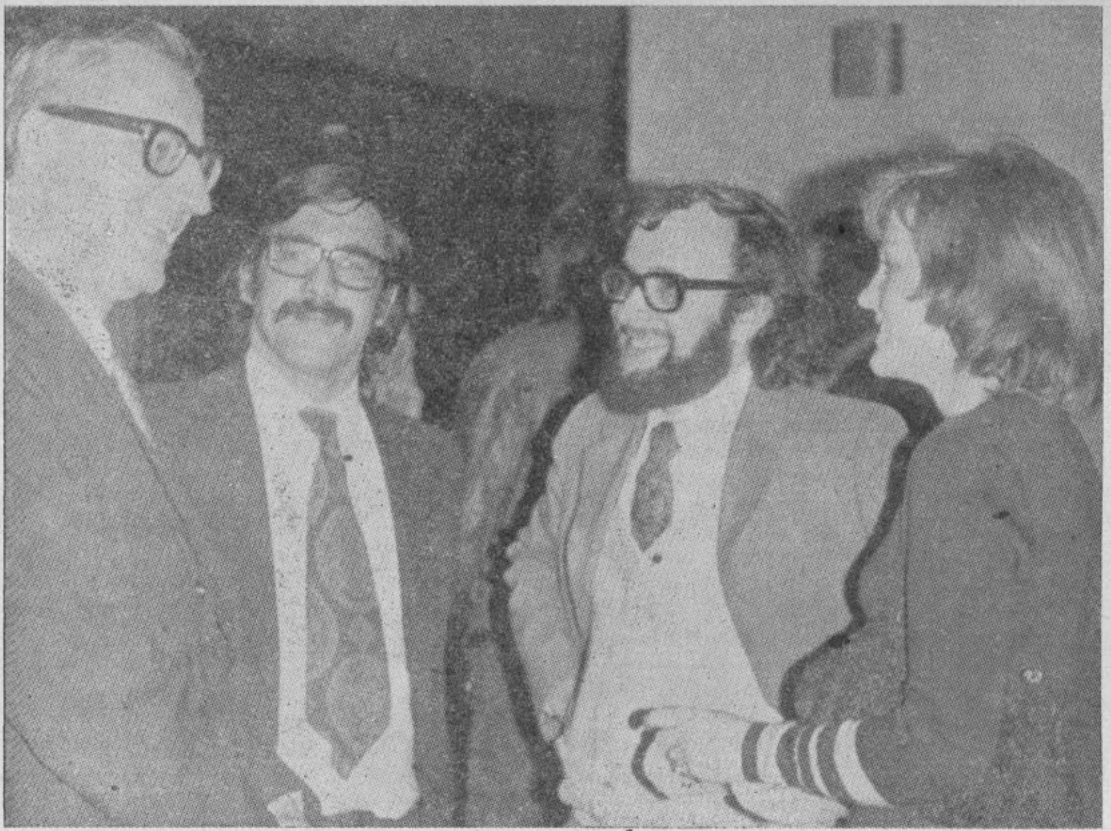
En esta perspectiva se están preparando dos nuevos camarógrafos en Cuba (antiguos alumnos de la Escuela de Cine de la Universidad de Chile) y pronto viajarán con el mismo objeto 4 ó 5 personas más. Sólo de esta manera el *Noticiero* podrá destacar camarógrafos en provincias, de modo que sus informaciones y notas tengan un carácter auténticamente nacional. A este departamento le corresponderá —señala Navarro— formar el archivo del proceso político, económico y social de Chile, con miras a que se convierta en una suerte de centro de documentación.

Con esta infraestructura mínima se piensa editar en 1973 un noticiero semanal. Un blanco difícil, pero, según Navarro, no imposible. El *Noticiero* se trabaja actualmente con diez copias, cantidad ínfima si se piensa que aspira a una difusión nacional. La cifra se reduce a ocho, porque una de las copias debe quedar en el archivo de la empresa, y otra es enviada a Cuba. El problema es el de la escasez de material virgen, pero no hay dudas que habrá de encontrarse pronto una solución. De lo contrario, terminarán seriamente comprometidos los efectos de un esfuerzo arduo que sólo esporádicamente alcanza a las provincias más apartadas del centro del país.

LOS DOCUMENTALES

Hasta fines de octubre se habían realizado ocho documentales en 35 mm y 20 programas de 5 minutos cada uno, emitidos por Televisión Nacional de Chile, con motivo de la Operación Invierno. Pero en la misma época se trabajaba en 29 documentales más. De ellos, 15 se filman en 35 mm y el resto en 16 mm. Aquéllos generalmente son en colores, y éstos, en blanco y negro.

Todos estos trabajos, junto al proyecto de otro documental de largometraje, configuran un plan de producción coherente que se aparta, en una medida considerable, de las limitaciones que tiene el cine por encargo. En efecto, la mayor parte de ellos se filman en virtud de un convenio con Corfo, que deja libertades bastante amplias en cuanto a la elección de los temas y orientación de los cortos. Cual más, cual menos, todos se hacen cargo de una problemática auténticamente nacional y, sobre todo, vigente. La sola consignación de los títulos y de los te-



LUCIANO RODRIGO Y LEONARDO NAVARRO JUNTO A LA DELEGACION CHECA

mas abordados resulta reveladora: ENDESA, la Cía. de Teléfonos después de la nacionalización de la ITT; los niños de Chile; *Apuntes para una geografía del país*; *La reconstrucción* (por encargo de ODEPLAN); los problemas del agro; *La batalla de la producción*; defensa del área social de la economía; el problema del abastecimiento (que será filmado por Raúl Ruiz); un corto de animación orientado al campesinado; *En Chile no hay libertad de prensa*; *La Pincoya*. Todos estos documentales de 35 mm tendrán una duración promedio de diez minutos, y han sido encargados a realizadores como Germán Peñaloza, José Caviedes, Jaime Larraín, Alvaro Ramírez, Diego Bonacina, Sergio Díaz, Enrique Tibauth, Sebastián Domínguez, Dunav Kusmanic, Raúl Ruiz, Rubén Ubeira y Fernando Balmaceda.

En el campo de los 16 mm se programan documentales de una duración variable entre diez y veinte minutos; sus títulos o temas son los siguientes: *Cancionero popular* (reportaje musical a la situación del país, hecho con DICAP); *Los terremotos*, *La vivienda y el equipamiento social*, *Los puertos* y *Las industrias* (bloque de cuatro documentales entregados a los talleres de Chile Films); corto de animación con la colaboración de revista *Cabrochico*; *La respuesta* (reportaje a la forma en que respondió el pro-

letariado durante el paro nacional de octubre pasado); la educación de los trabajadores (será casi un corto argumental); *La dependencia tecnológica y cultural* (puesta en escena, reportaje y marionetas); *Las presiones del imperialismo*; los medios de comunicación de masas (lo filmará Antonio Skármeta); recreación y deportes; *Historia de las grandes fortunas de Chile* (con guion de Alfonso Alcalde); *La política económica* (reportaje sobre la inflación, los reajustes y las variaciones de la demanda).

Trabajan en estos proyectos Douglas Hubner, Alvaro Ramírez, Antonio Servidio, Enrique Urteaga, Jorge Janishevsky, E. Jaramillo (estudió cine de animación en Cuba), Patricio Guzmán, Luis Alberto Sanz, Luis Cornejo, Rubén Soto, Antonio Skármeta, Isabel Margarita Varela, José Caviedes y Jaime Larraín.

La mayor parte de estos documentales en 16 mm se realizan mediante convenios con entidades como Cine Experimental de la Universidad de Chile, el Departamento de Cine de la Universidad Técnica del Estado, la Central Unica de Trabajadores y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile.

El programa de producción anterior, en lo que se refiere tanto a los documentales en 35 mm como en 16 mm, habrá de estar terminado an-

tes del 15 de enero de 1973. Existirán, desde luego, algunos atrasos, pero el presidente de Chile Films estima que realizándose el 70 por ciento de las obras previstas, el plan será un éxito.

Paralelamente a esta línea de acción corre el proyecto de un documental de largo metraje: *Historia de las luchas sociales de Chile*, que se centrará fundamentalmente en los años 30. El filme, que será realizado por Lübert y Anselovici, formados ambos en los talleres de la empresa, tendrá una duración de 75 minutos. Filmado en blanco y negro, contendrá algunas entrevistas y reconstitución de hechos. Sus realizadores tienen alguna experiencia en el trabajo de la diapositiva y, durante 1971, rodaron en varias partes la *Historia del movimiento obrero*, trabajo que les demandó casi dos años de investigaciones decisivas para el nuevo documental en que están empeñados.

LARGOMETRAJES

La programación de la producción de largometrajes gira en torno al propósito de rescatar de

la historia nacional algunos momentos claves en la perspectiva de los trabajadores, para la evolución del país. Surgió así la determinación de la Independencia, el comienzo de la lucha de recuperación de las riquezas básicas y el momento actual como instancias decisivas de la vida del país. Y con esa decisión, el nombre de dos figuras: Manuel Rodríguez y el Presidente José Manuel Balmaceda.

Así se tomó la decisión de filmar dos largometrajes: *Manuel Rodríguez y Balmaceda*, el primero confiado a Patricio Guzmán y el segundo a Fernando Balmaceda. Ambos realizadores habían participado en el concurso de guiones organizado por la empresa en 1971. Y si bien concursaron con otros guiones, se estimó que, en deferencia a la calidad de sus presentaciones, debía ofrecérseles a ellos la posibilidad de rodar los largometrajes programados este año por Chile Films.

S. S. R. - H. S. G.

* Hasta fines de octubre pasado, Chile Films había prestado algún tipo de servicio técnico (laboratorios, estudios, equipos, sonorización, etc.) a los siguientes largometrajes: *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia; *Operación Alfa*, de Enrique Urteaga; *El benefactor*, de Bruno Gebel; *El diálogo de América*, de Alvaro Covacevich; *Proyecto uno*, de los hermanos Castilla, y *La tierra prometida*, de Miguel Littin.

* Según Leonardo Navarro, presidente de Chile Films, el país cancelaba por concepto de *royalties* de exhibición de películas extranjeras sumas exageradas. El gasto promedio de las cintas contratadas por esa empresa en países occidentales, asegura, no supera la cifra de dos mil dólares por título. Y esto, sin tomar en cuenta 80 películas de los países socialistas que no cobran ni un dólar por concepto de *royalties*. Chile Films, en cambio, cobra derechos por la exhibición de sus películas en las naciones socialistas.

* Si bien la decisión de Chile Films era suspender los festivales mensuales de cine extranjero durante 1973, dado que representan un esfuerzo que obliga a descuidar aspectos de tanta o mayor importancia en la distribución cinematográfica, están comprometidos ya los siguientes ciclos o muestras para ser presentados en 1973: Semana del cine cubano; Cine francés contemporáneo; Retrospectiva del cine italiano; Festival del *cinema novo* brasileño; Festival de cine argentino; Festival de cine infantil; Festival de cine germano-occidental y Festival de cine germano-oriental.

* A raíz de la visita de un grupo de cineastas mexicanos a Chile, encabezados por Rodolfo Echeverría, existe la posibilidad de realizar una co-producción chileno-mexicana. Se trataría, en principio, de una biografía de Gabriela Mistral sobre un guion de Fernando Josseau.

cine latinoamericano

ANTECEDENTES PARA EL ESTUDIO DEL CINE CUBANO (3)

Con la siguiente entrevista al realizador Tomás Gutiérrez Alea termina esta serie de notas sobre el cine cubano que, en ediciones anteriores, han recogido reflexiones de Julio García Espinoza y Manuel Octavio Gómez.

El diálogo de Gutiérrez Alea con un grupo de personas integrado, entre otros, por Armand y Michèlle Mattelart, Pedro Chaskel, Guillermo Cahn, Claudio Sapiain y los redactores de esta publicación, Luisa Ferrari de Aguayo y José Román, tuvo lugar inmediatamente después de una exhibición de su último filme: "La pelea cubana contra los demonios". Sobre esta obra los lectores encontrarán mayores antecedentes —proporcionados por José Román— en PRIMER PLANO N° 2.

Cineasta lúcido y profundo, Gutiérrez Alea es uno de los realizadores más maduros y reflexivos del cine cubano. En un comienzo se temió que sus palabras resultarían comprometidas por cierto clima de frialdad en que se desarrolló la conversación, debido más que nada a la sensación de insatisfacción que dejó su película entre algunos asistentes a la proyección. Pero la transcripción de Luisa Ferrari de Aguayo demuestra que los temores eran infundados y que en las respuestas del realizador se encuentran penetrantes referencias a los problemas más serios del cine cubano y del cine latinoamericano en general. Sus conceptos son particularmente esclarecedores en el confuso debate que envuelve la búsqueda de un cine popular.

—¿De qué surgió la idea de hacer esta película?

—La idea surge después de la lectura del libro de Fernando Ortiz, *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, publicado en 1959. Es un libro muy rico en problemas y sugerencias. Por allá por 1963, cuando terminábamos *Cumbite*, el tema nos atrajo mucho, pero en aquella época no lo pudimos hacer porque era realmente difícil y no estábamos maduros todavía; pero fui trabajando en él, fui acumulando antecedentes para esta película, durante casi nueve años. Por eso, quizás, resulte tan densa. No hice una investigación minuciosa, pero leía mucho y todo lo que leía de alguna manera iba hacia esta inquietud. Durante este período fue que hice *La muerte de un burócrata* y *Memorias del subdesarrollo*.

—¿Cómo te planteas, a través de esta película, la relación con el espectador medio? ¿Qué esperas recibir de él? ¿Cómo ves que va a llegar la película a ellos?

—Eso es una incógnita. Respecto a esta película, no te puedo dar una respuesta. Para mí la reacción del público va a ser una sorpresa. Yo me planteé dirigirme a un público, al público cubano, para darle una imagen de Cuba, darle una imagen de sí mismo, de lo que pueden ser sus raíces o su fondo cultural, cosas que muchas veces tratamos de no descubrir. Y pienso que esto, para el público, va a ser un poco conmovedor. No en el sentido patético, pero estoy seguro que saldrá conmovido, como después de recibir un golpe. Desde luego, creo que el público, en una gran medida, va a rechazar la película; pienso que va a rechazar esa imagen de sí mismo y pienso que eso puede ser interesante como reacción. No es que me haya propuesto una película para molestar al público, pero sí

para hacerlo pensar, para provocar en él determinadas reacciones que no siempre son las más agradables. No siempre el principio de un cambio es agradable, porque provoca en uno mismo una conmoción, un desgarramiento.

Con las anteriores películas siempre hubo una preocupación con el público, en un sentido bastante comercial, "comercial" entre comillas, salvo en *Memorias...* Es decir, hasta *La muerte de un burócrata*, se buscaban películas que dijeran cosas a partir de fórmulas muy de estereotipo, de convenciones cinematográficas muy conocidas, muy asimiladas por nuestro público. Pero, desde *La muerte de un burócrata*, yo sentí, lo que venía sintiendo desde hacía rato: que ese camino no me permitía ser enteramente libre, no me permitía proyectarme enteramente libre. Y sentí que estaba haciendo un juego un poco sucio. Entonces decidí, con *Memorias*, hacer una película que no fuera para el público, que fuera una reacción frente a esa actitud anterior y, curiosamente, *Memorias* resultó una película para el público y sin que tuviera el éxito de *El burócrata*, tuvo, relativamente, una acogida extraordinaria. Fue muy bien acogida y creo que fue positiva. Todo esto me sorprendió y, además, me alentó mucho.

En esta película (*La pelea cubana contra los demonios*), el problema del público va a ser mucho más difícil porque es una película mucho más densa, mucho más cargada de cosas, mucho más misteriosa. No voy a decir ambigua, no creo que sea ambigua, pero efectivamente sí hay que asimilarla. Como alguien dijo aquí hay que decodificarla. Pero yo creo que lo importante es no haberse propuesto un código y, a partir de ese código, imágenes. No ordenamos determinadas imágenes para dar un mensaje en clave. No fue ese el método en esta película, sino que, a partir de posiciones

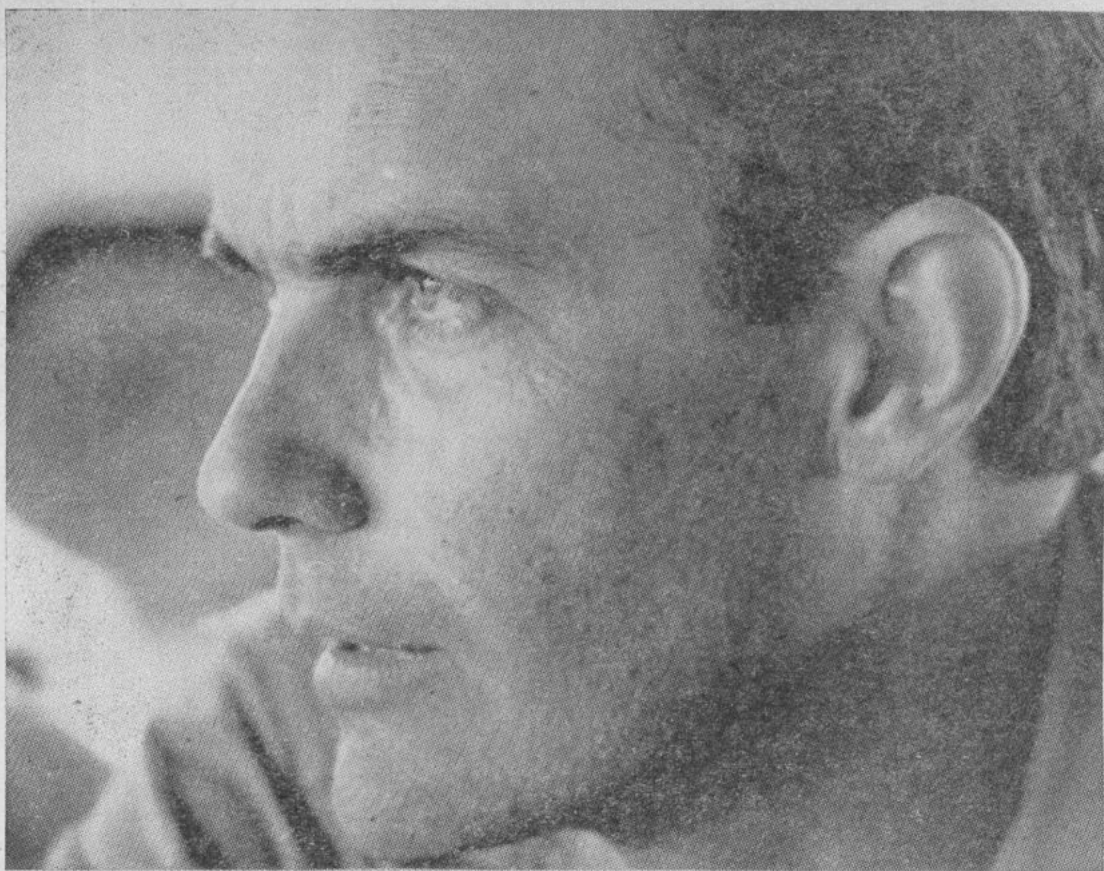
muy concretas, de posiciones no cristalizadas, de procesos y preocupaciones muy reales que yo tengo, a partir de nuestra historia, a partir de nuestras realidades, transmitir con esas imágenes nuestras inquietudes.

—Hay muchos que nos hablan que ustedes están buscando volver a lo popular y que, dejando de lado por el momento el lenguaje para referirnos únicamente a los temas, para ti el concepto de lo popular es volver a rastrear la historia de Cuba y tomar algunos elementos que te permitan acercarte a un concepto de lo popular. ¿Estás contento, te satisface una búsqueda nuclearizada sobre este concepto histórico o, ahora que has terminado esta película, ves el vacío y visualizas otro camino para descubrir lo popular?

—Justamente, yo estoy trabajando ahora en una cosa que no tiene nada que ver con la cosa histórica, que se dirige al momento presente, es decir, a acontecimientos de ahora, a un enfrentamiento con nuestra realidad de hoy. Yo me planteo esto porque siento urgencia de tratar estos temas y, esta película, *La pelea cubana contra los demonios*, para mí era una película absolutamente necesaria.

—¿Para ti o para el proceso?

—Para mí dentro del proceso. Es decir, no hice la película para mí. Es evidente. Yo pienso que esa película era necesaria, que es necesario ese tipo de cine porque enriquece la visión que este pueblo puede tener sobre sí mismo, a partir del tratamiento de esos momentos que, además, son momentos oscuros de nuestra historia, muy oscuros y poco tratados. Son cosas que no están como vivencia cotidiana, no pesan en el presente con tanta evidencia como otros hechos. Entonces, creo que era importante tratarlos porque, aun cuando no pesan con esa evi-



TOMAS GUTIERREZ ALEA

dencia, sí pesan, sí nos marcan en alguna medida y, por lo tanto, yo creo que esa visión era importante darla y absolutamente necesaria. Yo sentí la necesidad de hacerlo.

Creo evidentemente que el momento que estamos viviendo, y sobre todo cuando me refiero a este momento de la Revolución, después de los 10 millones de toneladas de azúcar frustrados, es un momento de definiciones, un momento por lo tanto de cambios, de una crisis de la revolución de la cual, estoy convencido, sale enormemente fortalecida, porque asienta los pies sobre la tierra y se plantea los problemas con otras premisas. Y creo que es un momento que, además, avanza muy rápido, que es muy convulso y que urge tratarlo. Pienso que hay que hacer cosas ahora, sobre este momento, contando con la par-

ticipación de la gente, es decir, tratando de llegar al fondo, de establecer una penetración mucho más profunda en las posibilidades de manifestación de la gente, a través del cine.

Yo ahora me planteo este problema, que es un problema no resuelto. Un problema que sólo está planteado. Creo que un cine popular está por surgir, por brotar.

En definitiva y hablando del cine en general, pienso que hasta ahora ha habido brotes y ha habido indicios de un cine popular, que constantemente han sido bastante reprimidos. Creo que tanto en los países capitalistas como en los países socialistas y aun en los países en revolución, siempre ha existido una tendencia a acomodar el lenguaje a los esquemas. El cine nace, en definitiva, en un momento de auge

de una clase y está marcado por ese origen de clase todo el cine y su lenguaje. Eso es evidente. Es tan evidente como el hecho de que el cine siempre ha servido más a los intereses del capitalismo que a los intereses del socialismo, a pesar que, de vez en cuando, sale una película revolucionaria. Pienso, por ejemplo, en *El acorazado Potemkin* que tuvo una gran resonancia en su época y sigue teniéndola (he tenido noticias que recientemente, no sé dónde, se ha exhibido y ha provocado disturbios). Creo que eso puede ser, pero no estoy tan convencido que eso determine en el cine un encuentro con las formas más revolucionarias o con la efectividad que, potencialmente, tiene. Porque en definitiva el cine, la mayor parte del cine, es un cine que sirve a los intereses de la burguesía,

a los gustos de la burguesía, un cine que habla con un lenguaje ya establecido por la burguesía, inclusive para un público popular, que recibe ese lenguaje pero que no es capaz de manifestarse a través de su propio lenguaje. Es decir, se trata de un cine que siempre es un cine de consumo. Ese cine de consumo siempre ha ahogado todas las iniciativas de cine revolucionario y aun en los países socialistas es muy difícil encontrar ahora una película verdaderamente, profundamente revolucionaria. Yo creo que ese es el problema que nos planteamos, que no tenemos resuelto y creo que hoy en Cuba se dan las circunstancias más propicias para que ese cine tenga un desarrollo eficaz.

—*No crees tú que ese puede ser un problema que emana de la concepción misma del largometraje, en comparación con los aportes del documental? El documental no entra en el consumo y tiene una efectividad concreta.*

—Fíjate, el problema que yo no tengo resuelto, y es lo que me preocupa respecto a la película que pienso hacer, que será una película de discusión, es el que surgía siempre al conversar el proyecto con Julio (García Espinoza). Siempre había un detalle que no sabíamos cómo resolver y es que en los cines, esos cines donde acude el público, el que ha estado trabajando 8 horas diarias y que por la noche o el sábado va al cine a entretenerse, buscando siempre un espectáculo, buscando siempre una distracción, esos cines tienen que dar lo que esa gente pide, y no por un problema de demagogia ni por un problema de reblandecimiento ideológico, ni mucho menos, sino porque lo otro es inefectivo. Es decir, si tú le das documentales donde sólo van a discutir los problemas sociales, problemas revolucionarios, sencillamente no lo aceptan. Hay,

entonces, una saturación, y el esfuerzo deja de ser efectivo. Y este es un problema que también hay que plantearse.

—*¿Cuál es el proyecto en que estás trabajando?*

—En lo que estoy trabajando ahora no sé en definitiva, en qué va a desembocar, pero es un proyecto que tiene que ver directamente con este momento de la Revolución. Es decir, después de los 10 millones de toneladas de azúcar, y con vista a un Congreso Obrero que va a tener lugar a mediados de este año. Sería una película que operaría directamente sobre la realidad, que operaría no como una película de espectáculo, sino como un instrumento de penetración de la realidad, de transformación, no sólo de conocimiento de la realidad sino de transformación de la misma.

Tendría como finalidad esclarecer o situar las premisas del problema que se va a discutir en el Congreso Obrero, donde se van a definir las líneas de la revolución, es decir, donde se le va a dar una configuración. En el fondo se van a determinar los rasgos de la revolución. Será una película destinada a un público muy definido, muy particular. Ahora, el problema que yo me planteo y que no tengo aún resuelto es cómo hacer una película de esa naturaleza y que, al mismo tiempo, no sea un didáctico que uno va a ver con la misma actitud con que uno va a la escuela o va a una sala de conferencias, sino que sea, quizás, como un didáctico en el estilo de un discurso de Fidel. No sé si ustedes han analizado los discursos de Fidel, que son por lo general muy didácticos. Tienen una preocupación por esclarecer y situar muy bien las cosas y te las dice y te repite y, sin embargo, tiene una carga emocional tremenda. Es decir, están los dos aspectos.

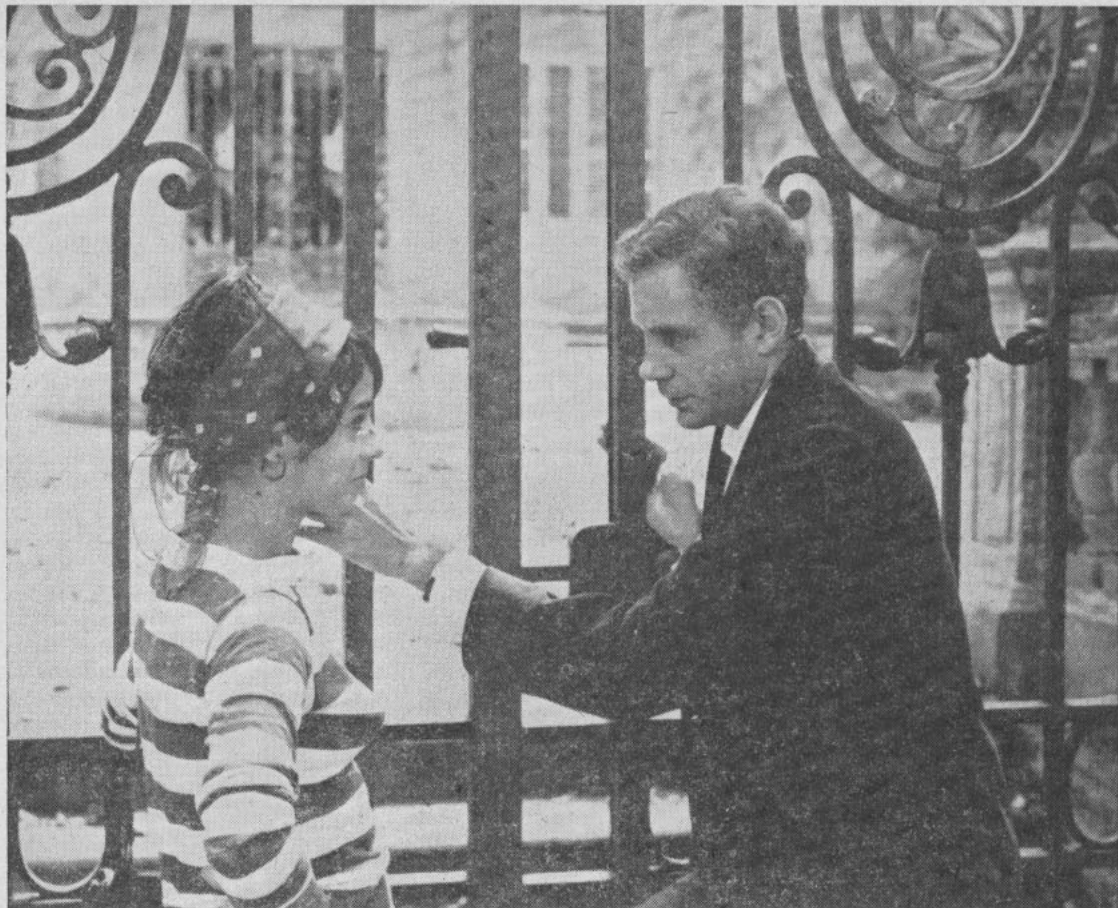
Entonces, las fórmulas de las agencias de publicidad capita-

listas son fórmulas que funcionan en un determinado público también, pero yo me niego a utilizarlas porque me parece que debe haber otro lenguaje, más auténtico, menos hipócrita, menos mentiroso, porque todo eso está basado en grandes engaños. Sería muy fácil explicar cosas haciendo un reclamo a las aspiraciones pequeño-burguesas de cualquier proletario, que las tiene, y entonces alimentar ese tipo de aspiraciones y traicionar el propio contenido.

—*¿Podrías contarnos algo de tu experiencia respecto a la participación del equipo de filmación?*

—Justamente en esta película logramos un nivel de participación de todo el equipo, extraordinario. Además, creo que en eso sí podemos sentirnos muy satisfechos, porque la película se desarrolló, en lo que es la filmación, en una atmósfera muy compenetrada de todo el equipo. Todo el mundo muy interesado, aportando siempre y con actitud creativa permanente. Ahora, eso tenía sus límites, puesto que en definitiva la película tiene un director, que es quien decide en última instancia y no decide sobre la base de discusiones con todo el equipo, ni mucho menos. Es decir, hay una idea que es la que se realiza y el equipo debe aportar sus soluciones a esa idea, pero esa idea es lo que es y ha sido determinada previamente.

Hay una anécdota sobre esto que es interesante. ¿Qué pasó? Había un carpintero de escena que en un momento en que estábamos en la Alcaldía discutiendo y no lográbamos ver el movimiento ni cómo montarla, en ese momento de impasse mental en que no salía la solución y quedamos un poco preocupados, vino y acercándose a nosotros dijo: "Ustedes me permiten, yo lo haría entrar por aquí y lo haría que dijera tal cosa...", es decir, montó su escena, que en de-



SERGIO CORRIERI Y DAISY GRANADOS EN MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO,
DE GUTIERREZ ALEA

finitiva, no tenía nada que ver con la película que estábamos haciendo. ¿Se dan cuenta? Muchas veces tú estás hablando, crees que hay una comprensión y que todos están en la misma onda y no es cierto. En ese momento eso me desconcertó, porque me di cuenta que ese hombre, que además demostraba un gran entusiasmo y que tú creías que era arrastrado por la misma idea que tú llevabas, cuando se lanza a exponer su idea de la cosa, ésta no tenía nada, absolutamente nada que ver con lo que tú hacías. Estos son los límites de la participación.

Es cierto que se logró un altísimo grado. Y les voy a contar otra anécdota, porque ésta sí me parece más interesante y más positiva y es en relación a la actuación, a los actores.

Nosotros filmamos una violación con la actriz chilena Marés González, filmación que se hizo en una cueva. La primera vez hicimos salir a todo el mundo de la cueva, porque como la iban a violar, se iban a ver cosas allí que podían disturbar. Después de esto, nos sentimos muy mal, aparte de que no salió bien por problemas con unos actores y hubo que repetirla. Nos quedamos con una mala sensación por no haber hecho las cosas bien, en el sentido de que pensábamos que estábamos haciendo una concesión a la moral pequeño-burguesa al hacer salir a todo el equipo y dejar solamente el camarógrafo y la gente que tenía indispensablemente que estar allí, en escena. Pensé que no había razón para que la gente que es-

taba trabajando en la película no asistiera a la escena y que teníamos que superar cualquier tipo de morbo. Todo esto lo discutimos con algunos actores y llegamos a la conclusión que ése no era el camino. Es decir, que no sólo no se debía hacer salir al equipo cuando se estaba filmando una escena de desnudo, sino que se debía exigir al equipo que estuviera allí. Que estuviera en todas las escenas que se filmaran y que estuviera aportando con su presencia un apoyo a la actuación de los actores. ¿Por qué? Porque en el cine siempre ocurre una cosa que es terrible y que no se resuelve muy fácilmente y es que los actores actúan para una cámara, no actúan para un público de carne y hueso, sino para un aparato. El resto del

equipo, cuando termina de colocar las luces o la utilería, se van, o se dedican a conversar, a fumar, pero no les interesa lo que está desarrollándose en la escena. Entonces, en este caso, y dado de que se trataba de una escena que tenía un atractivo, se prestó mucho para hacer una buena reunión allí, con todo el equipo, sobre los problemas de los actores, sus problemas con relación a la distracción del resto del equipo, de los demás compañeros, sobre el hecho de que los actores no tenían a nadie a quien dirigir la actuación. A partir de allí se logró un clima extraordinario, en que todo el equipo se metió dentro de los problemas de la actuación. Recibían a los actores y estaban allí como espectadores de un teatro. Ese es ya un alto grado de participación del equipo en los problemas de la actuación y tuvo un resultado extraordinario.

TOMAS GUTIERREZ ALEA nació en Santiago de Cuba en 1928. El año 1950 se diplomó en derecho en la Universidad de La Habana y posteriormente ingresó al Centro Sperimentale di Cinematografia. Es por lo tanto uno de los pocos cineastas cubanos formados antes de la Revolución. En tiempos de Batista, rodó varios filmes en forma independiente, uno de los cuales, *El Mégano* —realizado con la colaboración de Julio García Espinoza— fue intervenido por la policía. Es autor de los documentales *Esta tierra nuestra* (1959), *Muerte al invasor* (1961, co-dirigido con Santiago Alvarez), de uno de los episodios de *Historias de la revolución* (1960-1961), y de los largometrajes *Las doce sillas* (1962), *Cumbite* (1964), *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968) y *La pelea cubana contra los demonios* (1972).

JULIO GARCIA ESPINOSA RESPONDE

En el momento en que se cerraba la recepción del material de la presente edición, la redactora Luisa Ferrari de Aguayo recibió una extensa carta de Julio García Espinoza, en la cual el cineasta cubano refuta los términos de la crítica a su teoría del cine imperfecto formulada por Amílcar G. Romero en PRIMER PLANO N° 2 (El culto de la antiestética).

Por considerarla de enorme interés, a continuación se reproduce textualmente esa réplica de García Espinoza, particularmente esclarecedora de su tesis, de las realidades y premisas ideológicas que la sustentan.

Al momento de entregar la carta del realizador de Tercer mundo, tercera guerra mundial, Luisa Ferrari de Aguayo creyó conveniente hacer una aclaración personal —que se inserta al final— con el fin de despejar equívocos que desde todo punto de vista, desea prevenir y evitar.



La Habana, 11 de octubre de 1972.

Mi estimada Luisa:

Acabo de leer en PRIMER PLANO un artículo firmado por Amílcar G. Romero titulado *El culto de la antiestética* donde se le da con las dos manos y sin guantes a *Por un cine imperfecto*. Disculpa mi demora en responder pero no fue posible hacerlo hasta ahora. De todas maneras Amílcar G. Romero ha demorado más que yo. *Por un cine imperfecto* fue publicado en el año 1969.

Quiero aclarar en primer lugar, como creo que hablé con ustedes cuando estuve en Cuba, que para nosotros lo fundamental, lo más importante, del cine es que éste sea antiimperialista. Perfecto o imperfecto, documental o ficción, analítico o emotivo, pero antiimperialista. Esa es nuestra medida fundamental. Y por la sencilla razón, aparte de otras no menos importantes, de que nuestra cultura no puede desarrollarse, no puede revelarse, no puede aspirar a una genuina validez, si no es en lucha contra el imperialismo; contra el imperialismo como fuerza y contra el imperialismo como concepción del mundo. Por eso el antiimperialismo no es para nosotros una simple temática. Es la esencia de nuestra visión de la realidad, tal como es el centro de nuestra preocupación cinematográfica. El antiimperialismo marca nuestra actitud frente a la vida, como marca nuestra actitud frente al cine. Es nuestra manera orgánica

de relacionar la vida con el arte o el arte con la vida, porque no partimos de cero, nos apoyamos en nuestras tradiciones revolucionarias, en el marxismo-leninismo, en la experiencia del movimiento revolucionario mundial y en nuestro proyecto socialista. Nuestro centro de gravedad es el antiimperialismo; nuestra brújula es el antiimperialismo. Porque la desaparición del imperialismo está ligada inexorablemente a la desaparición del mundo colonial y neocolonial al cual pertenecemos.

Por un cine imperfecto es un intento de encontrar respuestas a problemas muy concretos que se nos plantean. Es una angustia por ser más eficaces y consecuentes con un cine antiimperialista y marxista. No aspiramos a ser originales, ni mucho menos a crear una estética o una antiestética. No es esa nuestra principal preocupación. Llevamos doce años de práctica cinematográfica y hemos dedicado muy poco tiempo a la reflexión de esa práctica. Cine imperfecto no quiere decir cine chapucero o mal hecho. Nunca hemos afirmado tal cosa. Nunca hemos entonado loas al miserabilismo. No tenemos la culpa de que alguien haya justificado sus inepticias a costa nuestra. Como no somos responsables de que se tome nuestra posición para contraponerle posiciones elitarias. Lo importante es que existen compañeros que sí están identificados con nuestras preocupaciones y con nuestros problemas que son de todos. Lo importante es que existen

compañeros latinoamericanos que rechazan igualmente la alternativa chapucera como la elitaria, la populista como la burguesa. Lo importante es que existen compañeros capaces de encontrarle más importancia cultural a un corto filmado en las calles agitadas de Montevideo que a la calidad del último filme europeo. Con estos compañeros el diálogo siempre ha sido productivo. Porque estos compañeros entienden que, en la actualidad, no existen muchas posibilidades para esa "máxima fiesta que el hombre puede darse a sí mismo", al menos en el sentido fatuo y estéril que hasta ahora se nos había enseñado. Es decir que nuestra real preocupación no está más en perseguir la creación de un nuevo arte, sino en contribuir a desarrollar una nueva cultura. Y, aun a riesgo de que se tome esto como un simple juego de palabras, aun sabiendo que la operación siempre será de orden poético, que, paradójicamente, es probable que esto sea lo único nuevo que pueda hacerse en arte, estamos plenamente convencidos de que no podrá surgir una nueva estética si primero no contribuimos a desarrollar una nueva cultura. El concepto de cine imperfecto se identifica con esta posición. Cine que se identifica con una actitud "interesada" en el arte. Cine que le interesa más la calidad en abstracto, la instancia cultural que la sustenta. Cine que puede encontrarle mucha más importancia cultural a una obra técnicamente mal hecha que a

una película técnica y artísticamente lograda. Porque su propósito es clara y abiertamente ideológico. Porque su aspiración fundamental, repito, no es la de hacer una revolución estética sino la de contribuir a hacer una revolución cultural. Después que apareció el concepto de cine imperfecto hemos estado batallando por esclarecer estas posiciones. Desde entonces, lejos de abandonar sus postulados, hemos estado discutiendo, conversando, dialogando, trabajando, para adquirir más lucidez en el problema que si bien no es nuevo, se nos presenta ahora con más transparencia, con más urgencia, con más presión, y, por lo tanto, con características menos utópicas y más motivado por necesidades reales y concretas.

La primera realidad es que, aun después del triunfo de la Revolución, contemplamos que no somos dueños absolutos de las salas de cine. Entendámonos. La Revolución nacionaliza las salas y las pone a disposición de los intereses del pueblo. Por primera vez en la historia disponemos de nuestras propias salas de cine. Y no es poco lo que se ha hecho en estos años para descolonizar nuestras pantallas. Pero no es menos cierto que la producción extranjera sigue teniendo el peso principal y, dentro de ésta, la producción extranjera sigue incitando a consumos artificiales e impregnada toda ella de una ideología ampliamente pequeñoburguesa. Es una situación prácticamente

inevitable. Las disponibilidades existentes en el mercado internacional no dan para más y las necesidades nuestras no dan para menos. Sólo con el aumento de nuestra propia producción es que se puede encontrar una solución. *Sólo teniendo el cine nuestro y el cine latinoamericano el peso principal en las pantallas es que podemos llegar a considerarnos los verdaderos dueños de esas pantallas. Sólo así es que podremos lograr una operación cultural a fondo.* No creo que sea necesario aclarar que no estamos aspirando a ningún tipo de solución chauvinista ni mucho menos que estamos pensando en suplantar la alienación extranjera por una local. De lo que se trata es que es en nuestro cine, en primera instancia, donde podemos ver reflejada nuestra imagen, y la posibilidad de superarla, y es con nuestro cine y con el aumento de su producción como podemos desplazar definitivamente al imperialismo de nuestras pantallas.

Los problemas que se nos plantean para lograr estos objetivos no son pocos.

La producción capitalista presenta una división extrema: cine comercial y cine, digamos, de un mayor empeño artístico. Ambos, salvo muy raras excepciones, igualmente alienadores. Ambos imposibles de afrontar con sus mismas armas. El cine comercial hace descansar su interés en índices como son los altos costos o la grandilocuencia técnica, los "grandes" actores, los grandes

movimientos de extras. Nosotros no podemos disponer de semejantes recursos. Por razones ideológicas y por razones de la realidad más evidente. Lo cual demuestra que nunca es más convincente la ideología que cuando está enraizada en las realidades más concretas. Es innegable que si queremos aumentar la producción, nuestras películas tienen que hacerse a bajo costo. Nuestras cinematografías tienen que rechazar el concepto de que el cine para ser cine tiene que ser caro. Nuestros países son pobres y para salir de la pobreza tenemos que desarrollarnos en una gran austeridad. Nuestras cinematografías no pueden ser una excepción. Es más, todos sabemos que el futuro de la humanidad no es el de satisfacer necesidades artificiales sino el de acabar de satisfacer las necesidades fundamentales del hombre. De todos los hombres. El nivel de vida que engañosamente proponen los norteamericanos no alcanzaría ni para 600 millones de personas según estadísticas bien documentadas. Para nosotros, pues, la situación es muy precisa. Allí los que quieren seguir soñando. Con lo que cuesta una producción de Hollywood nosotros debemos hacer una industria de cine. Si una película capitalista le refleja al espectador el dinero que él ha gastado en la taquilla, nosotros debemos reflejarle la imaginación y la inteligencia que han pretendido lacerarle. Nadie pretende estar en contra de la



técnica ni del desarrollo técnico. Pero en la técnica hay opciones. Y hay que saberlas seleccionar de acuerdo a nuestras necesidades. Y hay que saberlas poner a disposición del hombre y no para la sumisión del hombre.

Tampoco tenemos grandes actores para satisfacer un gran volumen de producción. Ellos tampoco, es cierto. Pero nosotros no tenemos ni tendremos, y ellos sí, toda una máquina de publicidad para inflar actores mediocres y convertirlos en estrellas. De manera que por razones prácticas —repito— no sólo ideológicas o por afán de novedades estéticas, tenemos que ir encontrando una participación del actor con una concepción radicalmente distinta a la que hemos tenido hasta ahora.

Algo similar ocurre con los extras. Los grandes movimientos de extras exigen grandes cantidades de vestuarios y grandes disponibilidades de transporte. Pero es más. Cuando una verdadera revolución llega al poder desaparece en seguida el desempleo, cantera fundamental de los extras para el cine. Pero no sólo desaparece el desempleo y el subempleo, sino que, todo lo contrario, escasea la fuerza de trabajo. Frente a esa realidad no hay más opción que hacer películas prescindiendo de los grandes movimientos de extras o utilizar las masas con una concepción distinta, en proyectos que sean de un interés muy directo para ellas. Y aún así es difícil dadas las necesidades apre-

miantes y priorizadas que exigen los distintos frentes de producción del país.

Parte de la solución de todos estos problemas es el conocimiento de ellos mismos y la conciencia de tener que actuar en consecuencia. Nuestras limitaciones materiales pueden y deben convertirse en las virtudes de nuestro cine. La solución no será nunca por decreto. La solución se hallará en un largo proceso por el que inicialmente, casi en forma inevitable, tendremos que pagar el alto precio de aprender de los modelos existentes.

La opción de un cine de mayor empeño artístico es una trampa todavía más difícil de soslayar. Lo característico de la cultura cinematográfica burguesa no se encuentra en este cine artístico, sino precisamente en esta doble opción de cine comercial y cine artístico. Es obvio que para nosotros esta doble opción no tiene ningún sentido. Y cualquiera se siente tentado de hacer la muy simple operación de suprimir el cine comercial y concentrar todos los esfuerzos en hacer del cine un verdadero arte. Pero el problema comienza a complicarse cuando pretendemos hacer un cine popular, un cine que logre comunicarse realmente con las masas. Primero, porque las masas no tienen un desarrollo estético. Segundo, porque esperar que lo tengan es caer en el círculo vicioso del cual hablábamos en *Por un cine imperfecto*. Las masas llegarían al nivel de las minorías cuando

éstas habrían alcanzado ya otro nivel. Las masas tienen que llegar a poseer el más alto nivel de conocimientos y de información pero justamente para contribuir, entre otros objetivos, a acabar con las instancias culturales que han sostenido al arte como expresión elitaria. Es evidente que nuestra vanguardia tiene que proponerse contribuir a superar esta división entre el llamado arte popular y arte culto, cuyo origen no es otro que el de la sociedad dividida en clases. Cuestionar la calidad y el arte condicionados por una minoría no es negar el arte como parece inquietarle al crítico Amílcar G. Romero. Cuestionar al burgués no es desaparecer al hombre como quieren hacer ver los burgueses llorones. Martí decía el siglo pasado a los veintiocho años: "Asistete como a una descentralización de la inteligencia. El hombre pierde en beneficio de los hombres".

Lograr este objetivo presenta no pocos problemas. Uno de ellos, tal vez el más importante, es el de la educación cinematográfica que todos hemos recibido. El cine es un arte industrial. Al cine se le plantea satisfacer una necesidad masiva. En el capitalismo esta necesidad la satisfacen los comerciantes. Los artistas se reservan la parte del arte. Han sido los comerciantes los que han dado al cine una respuesta industrial. Y uno se pregunta, ¿por qué los artistas no pueden hallarle al cine una respuesta industrial? ¿Por qué

tenemos que resignarnos a esa impotencia? ¿Por qué los comerciantes pueden ser mejores que nosotros? Queda bien entendido que no estamos tratando de reivindicar los mecanismos alienadores de los comerciantes. Pero sucede que bajo el capitalismo el artista lucha contra la industria y toda su maquinaria de explotación, y con la Revolución cree haberse liberado de la industria. Y lo que sucede en realidad es que con la revolución tenemos la posibilidad de dominar la industria y ponerla al servicio de los intereses populares. Y sucede que toda la formación que hemos recibido es la que nos impide —en buena y decisiva medida— afrontar exitosamente esta posibilidad. Toda nuestra formación —no hablo sólo de nosotros los latinoamericanos, hablo de todos los que han querido hacer del cine un arte— responde a las instancias y a los conceptos de las artes de las sociedades preindustriales. Y todos hemos querido llevar a este nuevo medio de expresión y comunicación que es el cine, los conceptos y las sensibilidades de las artes preindustriales. Toda nuestra educación cinematográfica descansa en esta aberrante realidad. Todas las historias del cine nos hablan del cine como se pudiera hablar de la poesía, de la pintura o de la música. Y el cine es arte y es industria, es decir, no es más arte en el sentido tradicional de la palabra. Y todo esto es mucho más peligroso en nosotros, ciudadanos de

países no industrializados, y, por lo tanto, más susceptibles de caer en las tentaciones refinadas del artesanado o en las formas de las artes preindustriales. De este pecado original debemos liberar resueltamente a las futuras generaciones de cineastas. De ahí que —para tranquilidad de Amílcar G. Romero— planteemos la necesidad del especialista, y del especialista con más calificación que nunca. Sólo que un especialista en cuya formación se desarrolle, desde el principio, la posibilidad de superar su condición de tal y, en última instancia, su real y definitiva desaparición. Desaparición que está marcada por el propio destinatario: una clase obrera cuyo objetivo no es otro que el de desaparecer como tal. Pero además la revolución social junto con la revolución científico-técnica harán cada día que el hombre disponga de más “tiempo libre”. Es inevitable entonces —ya está sucediendo en alguna medida— el aumento de la producción en los medios masivos de comunicación. Para afrontar esa perspectiva se preparan ya el video-casette y la televisión por cable. Pero llegará un momento en que la demanda será de tal naturaleza que ninguna industria del espectáculo, por fuerte que sea, ninguna cantidad de especialistas, podrán ser capaces de afrontarla. La solución será una vez más con las masas. Las masas no sólo como espectadores sino también como productoras. Malamente, como

se ve, podemos estar nosotros en contra de la técnica. No sólo por razones de simple progreso, sino porque la técnica trabaja también a nuestro favor. En lo que insistimos es en que hay que prepararse desde ahora para que esa perspectiva sea del hombre y no de las máquinas. Porque no es difícil suponer que las computadoras pueden llegar a auxiliar perfectamente a los insaciables e incansables manipuladores de las ideas y de los sentimientos de los hombres. Amílcar G. Romero, con ironía digna de mejor causa, subraya que proponemos un cine “sólo para los que luchan”. Y agrega: “al resto como no los menciona, se supone que los deja ir por el agujero de la bañera y que Dios los ayude”. La oreja elitaria es implacable. Asoma aunque no se la invoque. ¿Quién le ha dicho a G. Romero que el cine se hace para todos? ¿Dónde están esos ejemplos? ¿Tengo que descubrirle que el cine que se hace está impregnado de la ideología pequeñoburguesa? ¿Tendríamos que recordarle que hasta ahora, salvo raras excepciones, el cine no ha tenido en cuenta para nada al pueblo? Si alguien tendría que quejarse sería el pueblo, serían justamente los que luchan. Por fortuna, a pesar de que no ha sido mucha la ayuda de Dios, nadie se ha ido todavía por el agujero de la bañera. Hacer un cine “sólo para los que luchan” es precisar un destinatario con una ideología definida o con una



potencialidad para definirla e irla desarrollando. En la certeza de que con este destinatario es con quien existe la posibilidad de un diálogo para que el pensamiento y la sensibilidad no se detengan. Nadie se opone a que "el resto" asista a la función si así lo desea. Hacer un cine para los que luchan no es hacer un cine para la minoría que ya está convencida. Un cine que se dedica a reflejar precisamente la imagen del pueblo, la miseria del pueblo, es un cine dedicado casi siempre a la pequeña burguesía para que ésta tome conciencia de la realidad del pueblo. Un cine así no será nunca un cine para el pueblo, que ya conoce, que ya vive en carne propia esas imágenes y que, por lo tanto, la mayoría de las veces les aburren. Un cine para el pueblo no es aquel que sólo devuelve la propia imagen sino aquel que, sobre todo, ofrece la posibilidad de superarla. Pero, además, hay que tener en cuenta que existen distintas formas de hacer cine. Existe el reportaje, el cine didáctico, el cine-ensayo, el cine de recreación, etc. Todos igualmente importantes si partimos del hecho de que lo que nos interesa es si responde o no a una verdadera necesidad cultural. Pero tenemos que aprender a precisar, y a desarrollar, y a utilizar, los distintos canales de exhibición para las distintas formas de cine. Un cine-ensayo, por ejemplo, puede funcionar estupendamente en la sala de una universidad o de un sin-

dicato y, sin embargo, puede perder eficacia en una sala de cine habitual. Hay que tener en cuenta que la sala de cine habitual es un medio que por sus características y tradición condiciona por ahora a ver un determinado tipo de cine. Tenemos que hacer las películas teniendo en cuenta sus canales de exhibición. El desafío que tenemos por delante es cómo hacer un cine para las salas habituales. Hay que estar conscientes de que el cine que sigue básicamente influyendo es el de las salas habituales. Por mucho esfuerzo que hagamos —y debemos seguir haciéndolo— por realizar un cine con un destinatario preciso y exhibirlo en canales idóneos, no hay que olvidar que ese mismo destinatario irá después a las salas habituales y allí seguirá encontrando su formación (deformación) principal. Tenemos que ir decididamente al asalto de las salas habituales, sobre todo cuando ya dichas salas están en nuestro poder. En las salas habituales, para nosotros, el destinatario sigue siendo el mismo. Lo único que en éstas el público es heterogéneo y nuestro objetivo debe ser el de evidenciarlo. La operación que hace una película en una sala habitual es la de convertir gentes, que son diferentes en la realidad, en esa cosa amorfa y homogénea que se llama público. En el vestíbulo de las salas de cine la gente deja sus diferencias de clase, sus luchas cotidianas para convertirse en público. El placer que, en gene-

ral, nos proporciona una película es el de crearnos una pausa en la lucha de clases. Nosotros debemos mostrar la lucha de clases y revelar la heterogeneidad del público. Estos objetivos los han perseguido siempre todos los cineastas de izquierda. Y, a pesar de los numerosos aportes que se han hecho, entendemos que el camino está aún por recorrer. Casi siempre cuando reflejamos la lucha de clases se escamotea el placer y cuando ofrecemos el placer se neutraliza la lucha de clases. Es urgente resolver esta situación. A nuestro modo de ver tenemos que esforzarnos por entender mejor el cine. Hasta ahora el cine nos ha servido para reflejar la realidad, sin tener en cuenta que el cine, en sí mismo, es una realidad. Una realidad con su historia, sus costumbres y sus tradiciones. No puede haber otro cine si no es sobre las cenizas del que ya existe. Esta operación hay que hacerla en complicidad con los trabajadores, con los que luchan. Tenemos que hacer un espectáculo de la destrucción del espectáculo. Esta operación no puede ser individual. Y esto es lo importante y es en lo que hay que insistir. Todo cineasta —de derecha o de izquierda— que pretende renovar las formas hace primero un proceso individual de crítica cinematográfica y después le entrega al espectador un resultado. Y de lo que se trata es hacer este proceso conjuntamente con el espectador. Por eso siempre nos ha

parecido que no basta con analizar un problema. Nos parece más justo hablar de que mostramos un proceso. Y esto se aplica tanto a un cine-ensayo como a un cine de recreación. En el cine-ensayo con menos artificio entre la información y el espectador, mostrar el proceso de un problema. En el cine de recreación mostrar o revelar además el proceso crítico de los artificios. No sé si la rigurosa racionalidad de Amílcar G. Romero puede aceptar esto más allá de las naturales especulaciones que ello implica. Pero el análisis que Amílcar G. Romero hace de nuestro artículo es justamente lo que rechazamos. El no revela el proceso de las posibles contradicciones nuestras. El hace objeciones críticas producto de un análisis pre-juicioso, es decir, de un análisis que no deja al lector la posibilidad de participar en la formación del juicio. Y esto nada tiene que ver con asumir la realidad desde una posición ideológica definida. O, si tiene que ver, será precisamente para favorecer este procedimiento de participación, de complicidad.

Estos criterios, Luisa, son los que nos han hecho repetir una y mil veces que si bien el pueblo no tiene un desarrollo estético, tiene, sin embargo, un desarrollo político y que ese desarrollo político es suficiente para desarrollar, conjuntamente, una nueva cultura y de esa nueva cultura surgirá una nueva estética. Pero entonces no seremos nosotros —yo al me-

nos así lo pienso—, será el pueblo quien hará el nuevo arte. Perdóname que me haya excedido tanto. Saludos a los amigos de allá y un fuerte abrazo para ti en la seguridda de que no nos vamos a sentar a ver pasar el cadáver de la última estética, sino que vamos a luchar para desarrollar una nueva cultura sobre el cadáver de los últimos burgueses.

(Fdo.) *Julio*

NOTA.— Esta carta —es evidente— es manifestación del respetable pensamiento de su autor. Sin embargo, quisiera aclarar el alcance de lo expresado en su último párrafo que, por la forma en que está redactado, induce a pensar que lo que allí se dice es también mi opinión. Al respecto aclaro que, compartiendo el criterio de Julio en el sentido de que es necesario luchar para desarrollar una nueva cultura, discrepo de la forma que él, implícitamente, señala como única vía para hacerlo. (L. F. de A.).

cine europeo

MUESTRA DE NUEVO CINE ALEMAN

Un julio pasado, y mientras se presentaba en Santiago un festival de cine húngaro, la Universidad Católica de Chile exhibió una muestra de nuevo cine alemán compuesta de 5 películas traídas por el Servicio Alemán de Documentación. Aunque en rigor se debiera consignar tan sólo una pequeña información, dado el escaso público que pudo seguir toda la muestra, las películas presentadas tuvieron un interés que justifica el artículo siguiente. Por lo demás es posible que Chile Films organice otra muestra de cine alemán ante la cual vale la pena estar atento. Doble motivo entonces para seguir con interés las alternativas de una cinematografía conocida en Chile a través de sus manifestaciones menos relevantes y que, por eso mismo, inspira una sana desconfianza.

Para un público que desde hace años viene asociando el cine alemán a los rancios almíbaros de operetas filmadas o a esa pornografía más o menos encubierta que gana terreno en las carteleras del país, la existencia de un nuevo cine alemán (N. C. A.) —que, en general, desconoce— no puede menos que ser motivo de algunas reservas. Y la verdad es que cuesta bastante determinar la identidad tanto artística como industrial de una cinematografía dentro de la cual conviven reñidamente la producción más rampona de Europa junto a las manifestaciones más depuradas de un movimien-

to cinematográfico sustentado en una sobria plataforma cultural.

Entre ambos extremos, el cine alemán carece de intermedios. Los intentos de Rolf Thiele, Bernard Wicki y otros en orden a consolidar la posición de un cine artesanalmente bien facturado y de alguna consistencia conceptual deben considerarse, a estas alturas, como un fracaso.

En las últimas generaciones de cineastas existe, sin embargo, el propósito indisimulado de ensayar nuevos caminos. El primer festival de cine alemán realizado hace tres o cuatro años

en el país dejó ver que de autores como Volker Schlöndorff, Edgar Reitz o Alexander Kluge podían esperarse obras que, por fin, después de cuatro décadas oscurantistas, colocaran nuevamente al cine germano en contacto con la cultura nacional, tal como el viejo expresionismo de la época muda lo había estado.

Con más perspectiva, el crítico español Manuel Pérez Estremera¹ se mostró escéptico ante el éxito de estos nuevos intentos y rescató del "montón de funcionarios" sólo cuatro nombres que, en su concepto, podían considerarse como auténticos valores de un movimiento en el cual partieron confundidos moros y cristianos.

Que su análisis haya sido exacto es discutible en más de algún sentido. No sólo porque entre los cuatro elegidos el nombre de Kluge (*Anita*

G., 1966; *Artistas bajo la cúpula del circo: perplejos*", 1968) resulta un tanto inexplicable sino, fundamentalmente, porque ni siquiera a estas alturas, por lo visto, se pueden arriesgar juicios definitivos sobre un movimiento que al parecer no está completamente agotado, pese al indiscutible patrocinio oficial que lo sustenta.

Confirma esto último —que tal vez no pasa de ser una impresión— la Muestra de Cine Alemán exhibida a mediados de año en la Universidad Católica de Chile, auspiciada por el Servicio Alemán de Documentación y la Vicerrectoría de Comunicaciones de ese establecimiento. En efecto, la exhibición de cinco nuevos filmes aportó valiosos antecedentes para pensar que el movimiento se orienta hacia campos imprevisibles —extremadamente riesgosos, es cierto— que dan cuenta por lo menos de una audacia difícilmente imaginable en la congelada sensibilidad de prudentes funcionarios.

¹ Manuel Pérez Estremera, *Fleischman, Kluge, Straub, Schlöndorff, ¿Un nuevo cine alemán?* Tusquets editor, Barcelona, 1970.

UN POCO DE HISTORIA

En su *Historia del cine* (Ed. Lumen, Barcelona, 1971, Vol. 2, págs. 194-197), de la cual se reproducen a continuación algunos párrafos, el crítico español Román Gubern sitúa con la siguiente perspectiva los orígenes del nuevo cine alemán en su contexto histórico y cultural.

Aumentada por la masiva ayuda económica americana y no disminuida por el colosal despilfarro de la carrera de armamentos y de la conquista del espacio, la República Federal Alemana ha conseguido crear uno de los arquetipos más ejemplares y escalofriantes de sociedad opulenta y, añadamos, de sociedad amodorrada.

Su cinematografía, castigada con dos grandes exilios y una aplastante derrota militar, no acertó a encontrar el pulso en las dos décadas que sucedieron al final de la guerra. Es cierto que, de tanto en tanto, y emergiendo entre la marea de producciones "sexy" que parecían haberse convertido en su especialidad, el cine alemán había ofrecido algunas piezas aisladas que demostraban su desesperada voluntad de supervivencia. La primera de ellas fue el desolador retablo satírico de *La Balada de Berlín* (Berliner Ballade, 1948), de Robert Ballade, 1948), de Robert Adolf Stemmler, que a través del deambular del desmovilizado Otto (Gert Froebe) por las ruinas de Berlín y con su absurda muerte, teñido todo de un gusto expresionista que revela en qué medida está adherido este estilo a la sensibilidad germana, mostraba las posibilidades de que aquella cinemato-

grafía renaciere literalmente de sus cenizas. Pero no fue así. Retengamos todavía, a título de inventario, *El escándalo Rosemarie* (Das Mädchen Rosemarie, 1958), en la que Rolf Thiele reconstruye un suceso auténtico, el turbio asesinato de la "call-girl" Rosemarie Nitribitt (interpretada por Nadja Tiller) y el film falsamente antimilitarista *El Puente* (Die Brücke, 1959), de Bernhard Wicki.

En este año de 1959, y a pesar del éxito popular de la serie cuartelera "08/15" de Paul May (tres filmes entre 1954 y 1957), la industria del cine alemán se muestra francamente enferma. La U.F.A. revela que en ese año ha sufrido un descalabro de 5.800.000 marcos y echa las culpas a la competencia de la televisión y a la política fiscal. El Gobierno Federal replica preguntando por qué no se hacen ya películas de calidad como *El Ángel Azul*, *El Último* o *El doctor Mabuse*, pero el "Frankfurter Allgemeine" contesta que estas películas se hicieron, precisamente, gracias a la ayuda de la República de Weimar. En medio de estas disputas descorazonadoras, el anciano Fritz Lang, que ha abandonado definitivamente su refugio califor-

Es difícil establecer líneas comunes en la obra de esa multitud de nombres que se agrupa generalmente bajo las siglas N. C. A. Una dificultad más sería todavía plantear el hecho de tratar de establecerlas en Chile a base de no más de diez títulos y otros tantos realizadores, lo cual, a todas luces, constituye una pretensión absolutamente frívola.

Sin temor a equívocos mayores, puede darse por cierto mientras tanto que no existe propiamente un movimiento cinematográfico. A lo más algunos críticos advierten una conciencia común en orden a repudiar el estancamiento espiritual de la Alemania moderna y su servidumbre a los esquemas de una sociedad de consumo. Otras vinculaciones, ha dicho el cineasta Werner Herzog, no existen.

Más al fondo, sin embargo, subyace en no pocos filmes del N. C. A. el intento de explicar

la génesis del comportamiento fascista del pueblo alemán, su atracción por la violencia, por la intolerancia, y en este sentido pueden interpretarse obras como *Escenas de caza de la Baja Baviera* (Peter Fleischman), *Katzelmacher* (Rainer Werner Fassbinder) y el mismo *El joven Törless* (de Schlöndorf).

Tal vez buena parte de la falta de identidad del movimiento sea efecto de lo que Peter Lilienthal (*Malatesta*, 1969) hace poco tiempo apuntaba en Chile: la mayoría de los cineastas del N. C. A. son extranjeros o alemanes que han vivido o filman en el extranjero (Jean Marie Straub es francés; Georges Moore, norteamericano; Vlado Kristl, yugoslavo; el mismo Lilienthal ha vivido casi siempre en Uruguay y, en fin, Herzog ha filmado su obra casi enteramente fuera de Alemania).

niano, reemprende su carrera alemana con una especie de retorno nostálgico a los orígenes, a sus viejas seriales de aventuras exóticas, rodando en Eastmancolor *El tigre de Esnapur* (Der Tiger von Eschnapur, 1959) y *La tumba India* (Das Indische Grabmal, 1959). Después, como detectando la amenaza del resurgimiento neonazi, resucita oportunamente a un viejo e inquietante conocido en *Los crímenes del doctor Mabuse* (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse, 1960).

Cierto es que en dos décadas el cine alemán ha dado vida a un nutrido plantel de estrellas, que pasean su rostro a lo largo de una retahíla de coproducciones bipartitas o tripartitas (Curd Jurgens, María Schell, O. W. Fischer, Romy Schneider, Marianne Koch, Hildegard Neff, Gert Froebe, Nadja Tiller, Maximilian Schell, Elke Sommer), pero este mismo vagabundeo apátrida de sus figuras revela hasta qué punto el cine alemán es un cine desarraigado, sin personalidad ni originalidad. Pero afortunadamente, las sociedades enfermas, como los organismos vivos, acaban por engendrar sus anticuerpos. La rebelión estudiantil, que ventila los nombres de Rudi Dutschke y del anciano filósofo Herbert Marcuse, muestra que el genio alemán no se deja aprisionar en el bienestar amodorado que patrocinan los profesores de la

opulencia. El teatro alemán comienza a agitarse con las obras de Rolf Hochhuth y de Peter Weiss y esta inquietud renovadora contamina también a la literatura (Günter Grass, Heinrich Böll) y finalmente al cine.

El cambio de panorama es tan súbito y reciente que impide aún un aquilatamiento objetivo. Pero aun así, es obligado a admitir que, desde 1965, ya se puede hablar también de un "joven cine alemán", de contenido profundamente crítico, anunciado con palabras, pero no con películas, en el manifiesto de Oberhausen de 1962.

Quien primero plasma el nuevo clima renovador es el francés Jean-Marie Straub con *Nicht Versöhnt* (*No reconciliado*, 1965), adaptando la novela *Billar a las nueve y media* de Böll. Pero la película no consigue penetrar la coraza de prejuicios que envuelve protectoramente a la sociedad alemana y Straub tendrá que esperar tres años para llevar a la pantalla su ascética crónica sobre Anna Magdalena Bach, segunda esposa del gran músico (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968). Sin embargo, el fuego ya se ha abierto y al año siguiente asistimos a las revelaciones de Ulrich Schamoni con *El fruto de la vida* (*Es*, 1965), que alerta a la crítica al ser presentado en Cannes, y especialmente de Volker Schlöndorff y de Alexander Kluge.

Por razones nada difíciles de adivinar, *Escenas de caza de la Baja Baviera* (Jagdsszenen aus Niederbayern, 1969) fue considerada en su momento la obra más representativa del conjunto. Pérez Estremera considera el caso de Fleischman como un fenómeno aparte dentro de la cinematografía alemana. "Y lo es por una razón curiosa —escribe—: se trata de uno de los escasísimos autores que han optado por abordar de un modo absolutamente directo la realidad del país". En efecto, la película es casi un reportaje. Una crónica fría, terrible, basada en una pieza dramática del bávaro Martin Sperr (Abram, en la cinta), que registra el rechazo primero y la persecución después de los rústicos campesinos de una aldea a un joven y una muchacha, a quienes la homosexualidad y la vida promiscua, respectivamente, convierten en seres marginados, en agentes provocadores de un orden al cual no se integran.

Reflexión sobre los mecanismos que desencadenan la violencia en una comunidad familiarizada con la intolerancia y la brutalidad, estudio de una mentalidad que es campo de cultivo de la represión totalitaria, la obra de Fleischman, sin ser estrictamente un documental, posee un vigor analítico ejemplar. La forma en que dos seres marginados van siendo acorralados por una población que termina decidiendo el exterminio, luego de someterlos a una repugnante instrumentalización, es una parábola sobre el nazismo, la violencia y la explotación. Sus planteamientos responden a una riqueza conceptual que no omite referencias a la debilidad de los perseguidos, a las corrompidas maniobras de las estructuras de poder, a las rígidas relaciones entre opresores y oprimidos y, en fin, al terror cotidiano de todos a subvertir un sistema, una tiranía colectiva, que aceptan, comparten y defienden aun quienes son víctimas de él.

Quizás sobrevalorada por un excesivo entusiasmo, *Escenas de caza de la Baja Baviera* no está libre de ciertas objeciones, la más seria de las cuales atiende a la calculada manipulación que Fleischman practica sobre un material documental no tan sólo en sus apariencias sino también en su trasfondo. Manipulación desde todo punto de vista innecesaria, que induce constantemente al filme hacia la caricatura y que tiene sus manifestaciones más vehementes en el registro asqueado de podredumbres, carnicerías, cretinismos y conductas animalescas, todo lo cual, lejos de clarificar, distrae un análisis en definitiva más riguroso en sus premisas y conclusiones que en su desarrollo.

EL CINE CONGELADO

Segundo largometraje de Reiner Werner Fassbinder, *Katzelmacher* (1969) es la adaptación

de una obra teatral escrita por el propio realizador. Dramaturgo, actor y cineasta, Fassbinder, de 27 años de edad, explora en su película las manifestaciones últimas de la sicología del fascismo. Lo hace aproximándose a un grupo de jóvenes hastiados que vegetan en su mediocridad intrigando en torno al sexo y al dinero, defendiendo una eventual pureza de la raza, especulando sobre una presunta solidaridad que no existe y agrediendo a un trabajador griego cuyo pecado es ser diferente a todos ellos. El título de la película designa peyorativamente en Alemania a los millones de trabajadores extranjeros que cubren la demanda de mano de obra.

Estático, influido por el Godar más hermético y discutible, el filme no puede considerarse una experiencia enteramente lograda si se tiene en cuenta que su reiterativa mecánica acusa una fatiga deliberada, interesante como recurso expresivo, pero incapaz de procesar todos los factores comprometidos en el tema. De lo cual, en definitiva, resulta una obra menos profunda de lo que parecen ser sus pretensiones.

EL CINE TRANSGREDIDO

Testimonio de la orientación más imprevisible del N. C. A., *Eika Katappa* (1969), palabra del vocabulario turco escogida al azar, representa la desarticulación absoluta del lenguaje cinematográfico y una audaz tentativa de reemplazarlo por la acumulación visual de ambientes, figuras, colores y formas en general, acaso equivalentes entre sí, expuestas a la percepción sensorial, la cual en definitiva constituye el único acceso al filme, la única lectura que permite si ello, en este caso, no entrañara un contrasentido.

El filme fue dirigido por Werner Schroter, de 26 años de edad, quien junto a autores como Rosa Von Praunheim y Vlado Kristl parece situarse en el vértice más experimental del N. C. A.

El pretexto inmediato de *Eika Katappa* lo constituye una exploración sobre "los mecanismos del melodrama y la grandilocuencia en la representación dramática", pero lo cierto es que su nivel de abstracción parece conducirlo bastante más allá, casi a un vértigo sensorial planteado en dos tiempos (amor heterosexual, amor homosexual), cuya expresión cinematográfica es arbitraria y discutible en su validez si se quiere ver en la experiencia algo más que el ejercicio complaciente de una sensibilidad destemplada.

EL CINE COMO RITUAL

De Werner Herzog, probablemente el autor más insólito de todo el N. C. A., se exhibieron dos películas: *Señales de vida* (Feuerzeichen, 1968) y *También los enanos empezaron pequeños* (Auch zwerge haben klein Angefangen, 1970).



ESCENAS DE CAZA DE LA BAJA BAVIERA, DE PETER FLEISCHMAN



TAMBIEN LOS ENANOS COMENZARON DESDE PEQUEÑOS, DE WERNER HERZOG

Cineasta de una percepción extrañísima, que organiza sus filmes a partir de una vivisección sacramental de los objetos, Herzog extiende los límites de la expresión cinematográfica más allá de los conceptos o de las formulaciones abstractas y recoge, visceralmente, los rasgos y referencias más perturbadores y enigmáticos de la realidad. Podría ser considerado casi como un exorcista. *Señales de vida*, por ejemplo, es prácticamente un análisis de las relaciones entre un hombre —un soldado que va perdiendo la razón— y el paisaje. *También los enanos empezaron pequeños* se sitúa en una instancia superior. A raíz de la rebelión de los enanos asilados en un hospicio, el filme se convierte en un formidable ritual, cada vez más delirante, de transgresión a todo orden, a toda jerarquía, valor o norma individual o colectiva, moral o cultural. En sí misma la película se torna un rito y, como tal, tiene sus propias coordenadas. Reducirla a una parábola, a una conceptualización racional, pue-

de llevar a apreciar en su textura apasionantes referencias (referencias que desde luego existen y que a veces saltan a la vista), pero habrá que convenir en que no es en este plano donde la obra vuelca toda su significación. Realizador fascinado por el mundo orgánico, atento al comportamiento de los seres vivos (a las aves que disputan una rata; a la puerca que agoniza; a los enanos que recorren sensaciones de dolor, ira, crueldad, desamparo, vergüenza, etc.), Herzog asiste a la descomposición de un orden determinado y lo detecta —como tratándose de un organismo— allí donde ese proceso se hace más evidente: en la descomposición de la materia, en la destrucción de los objetos. En este sentido el suyo es un cine físico, un cine del plano antes que del encuadre, un cine donde la observación no está constreñida por la ideología sino por la materia. Por supuesto hay en él una percepción diabólica y demencial. (H. S. G.).

FESTIVAL DE CINE HUNGARO

A mediados de julio pasado, Chile Films programó un festival por el que tuvimos oportunidad de conocer obras de gran calidad. El cine húngaro es, sin duda, el más interesante del mundo socialista actual. Con una tradición que se remonta a los comienzos del cine mismo, la cinematografía húngara tuvo su primera edad de oro entre 1912 y 1919 y la producción alcanzó durante la segunda guerra una alta cuota de filmes por año. Es en la época del stalinismo donde se puede observar una baja notable tanto en la cantidad como en la calidad. Pero a partir de 1955, con *Pequeño carrusel de fiesta* (exhibida en Chile), de Zoltan Fabri, obra profundamente enraizada en la realidad húngara de esos años, comienza un período de auge notorio hasta llegar al estado actual de esta cinematografía: con una producción estable de películas por año y autores que despiertan intenso interés en todo el mundo.

El hecho que conozcamos sólo parcialmente la producción húngara se debe al control casi absoluto que tenían hasta hace poco las compañías norteamericanas sobre el mecanismo de distribución de películas. Sólo veíamos aquellas películas que se consideraba que teníamos que ver y, por lo tanto, no hemos visto, no

conocemos el cine realizado en Hungría, como no conocemos el cine que se hace en Japón (400 películas al año), ni en Checoslovaquia (salvo excepciones), ni en muchos otros países donde se hace cine de gran calidad pero que por tener un carácter revolucionario o por estar considerado como anticomercial no ingresan a las redes de distribución yanquis. Por otra parte, a estas compañías distribuidoras les interesa por sobre todo comercializar sus propios productos y llegamos así a que se mantienen en silencio, se ocultan al conocimiento de nuestro público cinematografías que tienen un alto interés en todo sentido. Esto no deja de tener consecuencias: nuestro público se ha acostumbrado a ver un determinado tipo de películas, y pide y exalta sólo aquellas formas más habituales. Le resulta extraño el cine de Brasil (y desconoce todo el *cinema novo*), pero se devora cualquier cantidad de bodrios italianos. Este hecho es evidentemente una muestra más de la dependencia cultural a la que hemos estado sometidos. Es así que la labor de Chile Films se dirige a una divulgación amplia de cinematografías que no tenían mercado en nuestro país. Su labor es evidentemente positiva.



LOS HALCONES DE ISTVAN GAAL

ENTRE LA FRIALDAD Y LA EMOCION

Todos los directores de las películas presentadas son de gran calidad, pero sin duda el más destacado es Miklos Jancso, quien en su brillante carrera ha logrado una repercusión y una influencia como ningún otro realizador húngaro. Despojado de cualquier principio estético demagógico, construye un cine fascinante que se plantea exigiendo del espectador una participación activa. Es un autor que está lejos de la sensiblería panfletaria de cierto cine de corte stalinista. Es un cine que reflexiona implacablemente sobre la compleja realidad histórica y humana, sin concesiones de ninguna especie, sin plantear fáciles fórmulas partidistas, pero comprometido intensamente con las luchas del proletariado. Después de Eisenstein quizás ningún realizador haya sabido captar como Jancso el sentido dinámico de los hechos históricos. Quizás tampoco ninguno como él haya tenido la habilidad para resolver de modo más brillante los problemas de lenguaje que se le plantean al cine. En sus filmes, contruidos a base de planos muy largos, la cámara posee una libertad extraordinaria, pero en ningún momento cae en juegos extravagantes ni gratuitos; al

contrario, todo elemento del cine de Jancso es necesario, exacto. La posición narrativa de la cámara es de un distanciamiento y objetividad que obliga al espectador a captar en el filme según su propia capacidad de interpretación. Los hechos no se entregan con significados únicos y la lectura que se haga de ellos depende del espectador. Por eso sus filmes son inagotables y cualquier retórica que pretenda jugar con adjetivos —a favor o en contra— resulta completamente superflua. La constitución del mundo en Jancso se efectúa por una tenue oscilación entre la frialdad y la emoción. Sus obras siguen una lógica rigurosa, en apariencia simple, pero en el hecho la más difícil de analizar. Como en todo gran arte, los significados están presentados no de manera abstracta sino en los hechos mismos, “encarnados”, por así decirlo, en seres concretos y acontecimientos contingentes.

Tanto *Salmo rojo* como *Los desesperados* evidencian la típica percepción que hace de Jancso el más importante de los realizadores húngaros. Aunque aparecen los mismos rasgos esenciales, los mismos elementos constitutivos básicos, se aprecia entre ambas cintas una evidente evolución. *Salmo rojo* es la última película estrenada

por el realizador (su estreno en Chile tuvo carácter mundial) y muestra el grado de perfección a que Jancso llega en el manejo de la puesta en escena. Como un diestro prestidigitador no cesa de asombrar con el juego lujoso de la rica plástica escénica, la cámara se desplaza sinuosamente siguiendo una línea melódica siempre variable. *Salmo rojo* tiene dos particularidades: la manera poética de presentar el mundo —también podríamos denominarla como *ritual*— y, en segundo lugar, el tratamiento explícito que se hace de contenidos ideológicos, cosa que antes se había evitado casi totalmente. Estos dos aspectos provocan, curiosamente, un grado de *idealización de la imagen* que no habíamos visto nunca en este realizador y, al mismo tiempo, el desaparecimiento de un elemento que parecía básico (y que quizás lo sea): el de la tensión dramática interna de los acontecimientos. Esto nos hace pensar que *Salmo rojo*, según nuestro criterio, sea el filme más débil de Jancso exhibido en Chile. *Los desesperados*, en cambio, muestra una puesta en escena más depurada, casi despojada, pero donde el paulatino agregamiento de acontecimientos —cada uno de ellos sin una carga dramática excesiva (la que irrumpe violentamente a veces para volver enseguida al ritmo fundamental)— hace crecer constantemente la tensión y provoca un sentimiento opresivo que culmina con el final. Este es un filme trágico. La astucia y la frialdad de los funcionarios de la aristocracia y la crueldad implacable de sus métodos son los elementos que desencadenan la observación de hechos atroces. Seres acosados por el miedo se hunden en la humillación y la bajeza más inconcebible: la traición. Luchan por su vida, pero son instrumentos de los cuales se trata de obtener el máximo de provecho para deshacerse de ellos cuando ya no son útiles o cuando se puede usar su muerte para obtener otra información. No hay un momento de tregua. Y cuando la escena parece aclararse y resuena una especie de apoteosis de trompetas marciales, es sólo un engaño, la verdad es que se trata del último acto para capturar a la víctima que se había venido persiguiendo desde el comienzo. Jancso realiza un filme donde se observan las mejores calidades propias de su cine.

UNA ETICA DE TRABAJO

Enseguida pudimos ver un grupo de películas de excelente factura que revelan, además, un talento poco común, algunas de ellas producto de realizadores jóvenes egresados de la escuela de cinematografía. Los rasgos comunes que se pueden observar entre ellos están, antes que en el mundo presentado, en la ética de trabajo: gran cuidado y rigor formal aplicado a un mundo que en cada caso es muy personal.

Así Istvan Szabó en *Film de amor* prefiere un cine que busca en la memoria; intenta una reflexión sobre los recuerdos de un hombre joven y las vivencias de momentos recientes en la vida húngara. El espacio histórico es un escenario algo distante. Sin embargo, lo que interesa es más bien la experiencia personal. El protagonista vive en un mundo ilusorio y su trayectoria es observar cómo ese universo mítico, algo inventado, se va destruyendo y termina por desvanecerse por completo junto con la última imagen idealizada de la amada. El protagonista parece ingresar a un mundo más real, asume el universo de la madurez viril.

Istvan Gaal realiza en *Los halcones* una obra misteriosa, cargada de sutiles insinuaciones críticas. Un joven es enviado a un campo de adiestramiento de aves de cetrería. Los pocos hombres que allí trabajan están bajo el mando de un personaje que entrega toda su energía a la compresión de las aves de presa. El horizonte máximo de preocupaciones está dado por los animales. Nada más interesa. Lo humano aparece subordinado al cuidado de las aves cuya significación nunca es explícita. Sólo Lillik, el jefe, parece comprender a fondo el sentido que guía esa actividad; su filosofía y autoritarismo se instauran como continuación de una antigua tradición. Hay misteriosas alusiones a una posible orden de cetrería y el pasado legendario apenas vagamente delineado parece tener, a través de Lillik, el peso determinante sobre el presente. No es posible identificar con certeza si es que hay referencias a alguna realidad húngara actual. El cine de Istvan Gaal es de una realización brillante y pulcra, denota además sensibilidad y sentido de la observación muy exacto. Este es el primer filme de él que vemos en Chile.

Finalmente, en este grupo, András Kovacs en *Días fríos* obtiene una obra de abundantes calidades dramáticas. Tal vez la debilidad de la película está más que nada en el nivel de la justificación última del relato. Basado en una novela de Tibor Cseres, lo que parece tener plena verosimilitud en el plano del lenguaje literario se convierte en el cine en algo dudoso. Cuatro personajes en una celda cuentan su experiencia sobre los acontecimientos de Novisad, durante la guerra. Cada uno de los *raccontos* está desarrollado con una excelente capacidad narrativa, incluso notable a ratos (secuencia en el lago helado, cuando los soldados tratan de abrir un hoyo en el hielo). Una cuidadosa observación de ambientes y una coherente exposición de situaciones otorgan a los *raccontos* aislados un alto valor cinematográfico. Se pierde verosimilitud por el intento de retraer ese material como significación dramática en la celda. Las narraciones parciales de cada uno deben ir encajando para que uno de los personajes comprenda que su mujer ha



AMOR DE KAROLY MAKK

muerto. Vista en esa dirección, la película pierde valor. Pero, curiosamente, vista como un paulatino acercamiento hacia la revelación del verdadero significado de ciertos espacios y de lo que sucede en ellos (la estación, el lago), vista como un obsesivo irse acercando (mediante numerosos acontecimientos circunstanciales, equívocas, malentendidos, desidias) hacia un hecho horrible que se adivina, se presiente y finalmente se llega a saber, pero que se omite, en esa dirección el filme adquiere una fuerza narrativa notable. Por eso queda la impresión de que habiendo revisado los fundamentos del relato se habría conseguido una obra maestra.

Amor de Karoly Makk puede calificarse de muchas maneras. No se puede decir que haya una búsqueda de lenguaje o que impresione por su brillo, del que en realidad carece (rasgos que se ven en los más jóvenes); sólo que hay en esa sobriedad casi opaca, en ese renunciamiento a las adulaciones sensoriales, una dignidad expresiva que proviene de otro estrato. La minuciosa observación de la anciana recluida en un solo espacio, su cuarto, va

creando una tensión obsesiva ante el progresivo e implacable acercamiento hacia la muerte. La luz eléctrica crea de pronto una atmósfera irreal, y los mismos gestos adquieren resonancias significativas.

La construcción narrativa de la obra es perfecta. El regreso al hogar del hijo encarcelado está también coordinado a ese trabajo de detenerse en tragedias mínimas, donde adquiere relieve la ausencia, los encuentros que no se han podido producir y estos que finalmente se producen. El relato no abunda en adornos. La puesta en escena parece parca, pero está presentada así porque es necesario. No se requiere más. Karoly Makk emociona con antiguos motivos de la narrativa, tratados con sobria dignidad.

Finalmente, se vio en el festival *Sueño de amor*, filme de Márton Keleti. Sobre la vida de Franz Liszt. Es un filme grato de ver sin duda, aunque resulta un tanto aburridor y superficial. Como espectáculo para el público medio tiene gran eficacia.

Franklin Martínez

ENTREVISTA

A

MIKLOS JANCZO

En el Hotel San Martín de Viña del Mar, tres redactores de esta publicación —Luisa Ferrari de Aguayo, Hvalimir Balic y Sergio Salinas— conversaron frente a una grabadora con Miklos Janczo, con motivo de la presentación en esta ciudad del festival de cine húngaro. Extraordinaria experiencia que se resume en las siguientes notas, la entrevista revela la lucidez y la modestia de un maestro del cine. Durante su desarrollo, Janczo no sólo habló con rigor y recogimiento sino también con un afecto que alcanzó emotivos ribetes en los minutos finales.

Realizador ejemplar, Janczo no entiende el cine como el ejercicio de una demagogia sostenida. Siendo un hombre político como lo es su cine, no teme sin embargo hablar a los sentimientos. Y poseyendo una sólida formación ideológica, tampoco acepta reducir a esquemas la observación de una realidad que, histórica y moralmente, los rechaza. Extraño caso el de este artista que, sin recurrir a artificios ni especulaciones, alcanza —como lo alcanzan sus películas— un grado de abstracción poco común, donde hasta las frases más simples aparecen apoyadas en un disciplinado y macizo dominio de la cultura y del espíritu.

—Tenemos entendido que usted inició su trabajo como cineasta filmando documentales. ¿Por qué eligió este género o forma de expresión para comenzar?

—La verdad es que no fui siempre cineasta. Al cine sólo llegué después de obtener mi doctorado en Leyes y en Tecnología. Pero era lógico que escogiera la vía del documental. Necesitaba, antes que nada, experiencia práctica. Y el documental era capaz de dár-mela. Después de la guerra, la formación práctica de un cineasta era difícil. Y todo el país estaba comenzando de nuevo. Por otro lado también llegué al documental porque, desde muy joven, me interesó la política, y los documentales —como ningún otro filme— me permitían volcar a ellos mis inquietudes en este sentido. Yo quería, por una parte, conocer a mi pueblo y, por la otra, poder expresarles en forma directa lo que pensaba. Creo que

realicé alrededor de cuarenta documentales.

—¿Usted sigue planteando su obra como cine político?

—Sí, creo que yo soy político. Pero tengo mis propios puntos de vista sobre el mundo.

—¿Cuáles serían esos?

—A pesar de que me interesa la política, no me considero ni soy un poeta o un filósofo. Lo que yo digo no lo digo con palabras. Quiero expresar con esto sólo una idea: que mis puntos de vista están en mis películas. Y con esto no quiero engañar a nadie. Sé que en mi profesión de cineasta uno puede decir cualquier cosa. Puede decir cosas muy bellas, ser muy profundo y tener una gran lucidez filosófica, pero al momento de hacer una película olvidar todo eso y realizar algo distinto, que en nada se relaciona con aquellas especu-

laciones. Y, desde luego, no quiero incurrir en esto. Los cineastas no nos expresamos a través de la palabra y tampoco a través de la escritura. Nos expresamos sólo a través de la cámara. Por eso es que si usted me pregunta cuáles son mis puntos de vista sobre el mundo, lo único que yo le puedo responder —y lo digo sin pedantería— es que, si tiene tiempo alguna vez, vea mis películas...

—(H. Balic:) Precisamente porque he visto algunas de sus películas, aunque muy pocas, es que le preguntaba esto, y también porque tenemos muy escasas oportunidades en Chile, y en América latina en general, de hablar con realizadores de su importancia, aunque usted lo niegue. Habiendo visto tan sólo dos obras suyas —“Los rojos y los blancos” y “Salmo rojo”— me interesa preguntarle si reconoce usted alguna influencia litúrgica o



MIKLOS JANCOS

religiosa en la puesta en escena. Se lo pregunto porque a mí me parece que su cine se plantea casi como un ceremonial, rasgo que a mi modo de ver predomina sobre todo en "Salmo rojo".

—Se ha dicho que mis películas tienen un carácter ritual y no lo niego. Pero este carácter no es, en modo alguno, excluyente. Hay muchos otros que no sé definir y que, por esto mismo, no los puedo expresar. Sobre lo que usted me pregunta, primero hemos de considerar que todo el arte, y sobre todo un arte tan espectacular como es el cine o el teatro, constituye en sí mismo un rito o crea a su vez un rito. Y creo que mis películas responden a esta concepción. Responden, desde luego, en lo que dice relación con las formas, dado que en cuanto a los contenidos, ellas recogen mucho de lo que vivió la humanidad o de lo

que viví yo mismo. Hay que considerar que la humanidad no puede expresarse sino a través de medios indirectos, de representaciones. Nuestro cerebro y la naturaleza, o, mejor dicho, la aparición o surgimiento del hombre en la naturaleza, constituye en cierto sentido un enajenamiento, una alienación. Una alienación que no se puede disolver con señales solamente. Pero si estas señales o representaciones forman un orden, frecuentemente ellas se convierten en rito. Tal vez todo esto suena a filosófico, pero creo que en mis películas se aprecia en términos muy concretos. Acaso porque, además de cineasta, soy etnólogo. Estudié en colegios donde tuve encuentros con muchas cosas propias del rito. Yo mismo utilicé una serie de ritos en *Salmo rojo*. Y no es la primera vez que lo hago. En la obra que estoy rodando actualmente en el fondo estoy dando vida

a un rito. La cinta es sobre nuestra juventud de izquierda. Otra de mis películas, sin ir más lejos, *La confrontación*, también se ubica en esta perspectiva.

—Su forma de trabajar con los actores parece ser muy especial. Pienso que existe una cierta comunidad espiritual entre usted y sus actores. Me gustaría que nos hablara algo al respecto. Nos dijera cuál es su método—si es que tiene alguno— y cómo es su trabajo con ellos.

—Debe reconocer que sólo pueden trabajar conmigo un tipo de actores: probablemente los que creen en mí y a los que les gusta lo que están haciendo. O, sencillamente, los que creen en su profesión. Esto significa que hacen cualquier cosa que se les pida. Quien no actúa de esta manera —y siempre quiere ponerse

en primer plano— no sirve para mis películas. En este caso será imposible que puedan trabajar conmigo. Seguramente he defraudado a muchos. Quienes trabajan conmigo saben que no hablo demasiado sobre lo que estoy haciendo. Y los actores siempre piden explicaciones. Explicaciones que casi nunca estoy en condiciones de darles. A buena parte de los actores cuando el realizador les ordena sonreír les encanta que les digan cosas como éstas: piensa cuando tenías siete años, fuiste al colegio, y tu tía te regaló una linda manzana roja. A muchos les agrada esto porque están convencidos que sólo por esto su profesión —el oficio de actor— es un misterio. Quienes trabajan conmigo saben que mi forma de dirigir es muy distinta. A lo más ordeno a un actor sonreír o ponerse triste. Yo, por lo demás, hago secuencias extremadamente largas en mis películas, que pueden durar cuatro, cinco, seis o diez minutos. Y esto en el común de las películas no se conoce. Jamás se ven secuencias tan largas. O mejor dicho, se ven sólo cuando alguien repite un monólogo de cinco o diez minutos. En mi caso —en cambio— esto no es así. Mis películas generalmente tienen muy poco diálogo. Pero si bien los actores no recitan en mis obras grandes parlamentos, deben, en cambio, moverse mucho. Y en esto mi cine se asemeja mucho al trabajo del teatro. Pero hay una diferencia: en el teatro los actores realizan largos ensayos y en mis películas casi todo es improvisado. Yo lo único que les pido a los actores es que comprendan las situaciones y las confrontaciones que hay entre ellos mientras estamos filmando. De parte del actor se necesita mucha humildad y espíritu de contemplación para lograr esta exigencia. O bien, se necesita mucha amistad, ya que en mis películas no solamente utilizo actores sino también utilizo amigos. Casi la mitad de las personas

que trabajan en *Salmo rojo* son amigos. En ella actúan, por ejemplo, cuatro directores jóvenes. Actúan también dos camarógrafos, uno de los cuales es el mejor de todo el cine húngaro. También actúa un cantante, que es profesor, y un ingeniero. Ellos son mis amigos y *Salmo rojo* representa un encuentro, en circunstancias amistosas. Pero también ocurre que en la película trabajan algunos visitantes que acudieron a observar el rodaje de la cinta. Y yo también los utilicé. En *Los rojos y los blancos* hay escenas que son muy importantes y que encargué representar a un periodista ruso que nos visitó. Ocurrió que el actor que habíamos llamado para ese rol no llegó y lo esperamos en vano. Después de una hora de espera, por lo menos, se me acercó el periodista y me dijo que él había venido con la esperanza de ver cómo se trabajaba. Yo le respondí, entonces, que no saldría defraudado. Que no solamente vería cómo se trabajaba sino que, además, actuaría en mi película. En definitiva, de parte de quienes trabajan conmigo se necesita mucha abnegación y también un cierto tipo de creencia. No sé si les interesaría que les hablara de la técnica con la cual trabajo...

—Desde luego; se lo íbamos a preguntar enseguida...

—Pues bien. Esas secuencias larguísimas que ustedes ven en mis películas se hacen con la cámara en movimiento, sobre rieles. Utilizo rieles bastante largos. De unos setenta a cien metros. Si alguien corre yo lo sigo con la cámara y por eso es que necesito tanto riel. En la generalidad de las películas, jamás se los utiliza tanto. En el fondo, yo no los uso con propósitos funcionales solamente. No los uso sólo para seguir a los actores. La verdad es que todas las escenas las concibo alrededor de los rieles, por lo menos las filmadas en

exteriores. Cuando decido una escena, automáticamente la construyo alrededor de los rieles. Y cuando todo está listo, preparo la escena con mis colaboradores y asistentes. Después, por lo general, yo mismo hago los movimientos de los actores. Ellos, mientras tanto, observan. Todo esto lo voy improvisando siempre. Nunca estoy preconcebido con respecto a las próximas etapas de una escena. De pie junto a los rieles, jamás sé en qué van a terminar ellas. Pero cuando lo decido, sólo entonces los actores entran a tomar parte en este proceso. Sólo entonces entran a escena. Primero la realizan en sus movimientos fundamentales. Mientras tanto el camarógrafo los sigue con la cámara. Y después se filma. En el segundo paso del camarógrafo ya estamos en la toma. Las escenas por lo general se filman dos o tres veces, pero rara vez cuatro. Rara vez porque entre una y otra escena hay demasiadas diferencias, y al elegir o revisar el material cuesta mucho tomar una decisión definitiva. Aunque ustedes no lo crean, entre una y otra escena filmada dos o tres veces suele haber diferencias fundamentales.

—En sus películas hay siempre un tratamiento de lo erótico, o de la sensualidad mejor dicho; está dado a través de un permanente contacto con la naturaleza. Es revelador el uso permanente del desnudo, siempre en medio de la naturaleza, y la belleza de los rostros de los actores, tanto de hombres como de mujeres. ¿Es esto intencional? ¿Quiere representar una especie de luz en sus filmes? ¿O es sólo un efecto de la causalidad?

—En lo que se refiere a lo erótico, no sé qué decir. Lo único que sé es que soy incapaz de hacer películas sobre el amor. Seguramente esto es una gran limitación de mi parte.



CON PRIMER PLANO: JANCZO, SERGIO SALINAS Y HVALIMIR BALIC

—Sin embargo, en *Salmo rojo* hay una bellísima escena de amor, cuando muere uno de los protagonistas, hacia el final. Es un final espléndido.

—Gracias por su amabilidad, pero la verdad es que no sé qué decir al respecto. Me cuesta mucho interpretar todo esto. Creo que si en mis películas hay cuerpos desnudos, ello no tiene referencias eróticas. Por lo general utilizo el desnudo como lo vi en la historia o según mis experiencias. Muchas veces en mi obra el desnudo se relaciona con la humillación humana. En varias de mis películas esto no sido entendido y muchos lo han objetado. A excepción —debo reconocerlo— de *Salmo rojo* en donde el desnudo está utilizado un poco a la manera neoclásica, nunca como expresión de la fealdad. Es muy probable que en mí haya algo

de clasicista. Me gustan —y esto me cuesta decirselos— los cuerpos bellos y los paisajes claros. O simplemente los paisajes hermosos. Esto quizás sea una falla de mi parte. En consecuencia no puedo valorizar ni racionalizar las relaciones que hay en mis películas entre la naturaleza y los seres humanos. Dentro de esto, soy por último incapaz de explicar la significación de un cuerpo humano desnudo. Simplemente me gustan mucho los jóvenes y las jóvenes desnudos, bellos, hermosos. No tan sólo me gusta su desnudez; me gustan también sus movimientos y la forma en que brillan en mis películas. Tal vez yo los utilizo —y por eso recurro a ellos— como un encuentro con la naturaleza. Si ustedes vieron mi película *Salmo rojo* advirtieron seguramente que hay muchos jóvenes con el pelo largo, lo cual es un anacronismo consi-

derado a fines del siglo pasado. Pero mis amigos lo usan así y me daría pena hacérselos cortar. Además se ven bien así. Y yo los muestro con los cabellos largos porque esa es la belleza natural.

—Varias de sus películas giran en torno a temas o hechos del pasado. Me gustaría saber si así como Eisenstein con Iván el terrible y *La conspiración* de los Boyardos revisaba la historia para decir cosas actuales, usted incursiona en el pasado para criticar o cuestionar situaciones de la Hungría moderna.

—Para mí la historia no es analogía ni una forma de aludir a situaciones actuales. Cuando incursiono en la historia lo hago para dar mi opinión o mis inquietudes sobre un hecho, en forma directa. Mis amigos, creo, me conocen bien y sa-

ben que cuando quiero dar una opinión sobre algo lo hago siempre abiertamente y no valiéndome de alusiones indirectas. Mis películas históricas, por eso, no están referidas a situaciones actuales. Tienen ustedes que tener presente que las películas históricas son siempre más abstractas. Esto mismo facilita el hecho de que pueden darse en ellas opiniones más concentradas. Los temas actuales no presentan esta ventaja. Al tratarlos hay que darles entrada a los pequeños actos de la vida cotidiana. Si los omitimos, nadie reconocería la realidad actual. Es un hecho, sin embargo, que con esos pequeños actos cotidianos es imposible construir toda la realidad de la vida misma. Naturalmente, todo esto no significa que las cintas históricas sean irrelevantes y huecas. Que carezcan de toda referencia a realidades permanentes. Tanto es así que a mí la historia me interesa en tanto todos nosotros podamos sacar de ella algunas enseñanzas.

—Respecto a esto mismo me gustaría preguntar algo más. En realidad mi pregunta se relaciona con el cine de Jancsó, con el cine húngaro y con el cine de casi todos los países socialistas —Bulgaria, Yugoslavia, Checoslovaquia...— que hemos visto en Chile. Es significativo que en todos ellos predominan los temas históricos. Los cineastas que cultivan una temática contemporánea son verdadera excepción. ¿A qué atribuye usted esta situación?

—Tal vez haya aquí un mal entendido. Yo no hago películas propiamente históricas. Lo único que me interesa es decir algunas cosas sobre el mundo y para estos efectos —sólo para éstos— utilizo la historia. Y la utilizo por lo que decía antes. Porque se puede hablar sobre el mundo con mayor concentración y sin referencias explícitas a los pequeños actos

de la realidad que en cierta medida contribuyen a distraer la atención y los esfuerzos. *Salmo rojo*, por ejemplo, es una película sobre la fe. Sobre la fe ingenua, histórica, revolucionaria. Éste mismo tema se podría tratar hoy en China, en Africa, y también en América del Sur. Pero habría que realizar algo en concreto. Habría que hablar sobre la existencia de un hombre que se llama Mao, que hoy es un dios pero que tal vez mañana no lo sea. Y el problema es que el pueblo y el pensamiento revolucionario del pueblo será el mismo del año 2.000, aun cuando Mao no exista. Otro tanto ocurrió con Stalin: Stalin era un dios para nosotros, un dios que hoy día queremos evitar. Todos sabemos que no era un dios y no podemos decir si tenía más fallas que méritos. Podemos decir entonces, que no valía la pena hacer películas sobre Stalin en su tiempo porque no se tenía perspectiva alguna para juzgarlo, para explicarlo. Lo mismo vale para todos. Los húngaros —siguiendo con los ejemplos— durante mucho tiempo estuvieron ligados matrimonialmente con los austriacos. Los húngaros obtuvieron pequeñas naciones para su dominio, pero los austriacos obtuvieron Hungría. Los revolucionarios húngaros siempre se plantearon de cara al extranjero. Miles de ellos participaron en la Revolución francesa con mucha fe. Y cuando esa Revolución se convirtió en Bonapartismo, todavía ellos seguían ilusionados con los principios fundamentales y originales del movimiento. Todavía creían que Bonaparte representaba la gran revolución. Y cuando Napoleón llegó hasta Hungría, esos revolucionarios formularon un llamado a la nación para que todos se unieran a los invasores, sin advertir lo que Bonaparte representaba en esos momentos. Con todo esto quiero decir que uno pierde fácilmente la visión de las cosas, la noción del mundo y de la rea-

lidad, si quiere medir su propia vida. Y esto que he hablado con respecto a Bonaparte, que pertenece al pasado, encierra indudablemente una crítica, un juicio del que no podemos desentendernos. ¿Me explico?

—Sí, pero hay algo que no me queda completamente claro. Según su parecer, por lo que yo capto, hacer películas sobre temas contemporáneos supone un gran riesgo. El riesgo de tratar de interpretar la historia del presente sin la adecuada perspectiva y, en consecuencia, el riesgo de equivocarse. Pero si es así, ¿cuál sería el valor de las películas que se refieren a la época contemporánea? ¿O es que solamente tienen un valor de información, información sobre la cual se puede elaborar una interpretación más adelante?

—Sí, me explico sus dudas. En el cine referido a la época contemporánea hay dos cosas. Una, que es la que usted bien apunta, se refiere al registro de una información para el futuro. En todo caso hay que advertir que, para estos efectos, deben hacerse películas muy honradamente, sin mentiras, casi objetivamente si es que ello es posible. Pero hay otra cosa más. El cine que se refiere a la época contemporánea puede servirnos para ilustrar la realidad con miras a ayudar a los pobres, a los que viven en dificultades, a quienes no participan de la cultura y necesitan información sobre el mundo y sobre sus propias dificultades. En este sentido nosotros podemos hacer un cine de propaganda. De una propaganda humana, de una propaganda sobre el progreso. De una propaganda, en fin, por la transformación del mundo. Y si es así haremos un cine de indiscutible valor sobre nuestra época.

—(S. Salinas) Yo solamente conozco cuatro obras suyas que, en orden cronológico, son



MIKLOS JANCOS RESPONDE

Mi camino, Los rojos y los blancos, Clamor y silencio y Salmo Rojo. En general, observo que desde la más antigua hasta Clamor y silencio, hay un ciclo que evoluciona hacia una depuración cada vez mayor. Hacia una mayor austeridad que se hace particularmente notoria en este filme, en su extremada reducción y en esa rigurosa sobriedad con que se trabajaba el sonido, la música, los diálogos. Considero, en cambio, que en este sentido, Salmo rojo constituye un vuelco determinado por la incorporación de un mayor número de parlamentos, de cantos, danzas. Quiero saber también hasta qué punto ciertos temas musicales de sus películas (Salmo rojo) —y que están siendo tratados por la cinematografía húngara en general— corresponden a temas populares muy antiguos de su país.

—Siempre me emociona encontrarme gente como usted y su amigo. Hay un sector de personas en el mundo que está atenta. Que escucha y recibe lo que yo doy. No es muy grande este círculo. Podría decir que es un círculo de amigos. Un círculo por el cual nunca he perdido la esperanza de que se amplíe y, a su vez, penetre en el pueblo. Por eso es que cuando me hacen este tipo de preguntas siempre tengo un pequeño gesto en mi conciencia, que no podría definir, pero que es el producto de mi convicción en orden a la imposibilidad de comprender enteramente mis películas o de ser comprendido yo mismo como persona. Y este esfuerzo es el que el público por lo general no hace. Porque no se mira todo el conjunto de una obra sino que se miran las películas por separa-

do. Con frecuencia, el público no se acuerda de los directores. En el mejor de los casos retiene a los actores, las historias, los temas y argumentos. Yo sé por qué usted me ha hecho esta pregunta. Lo comprendí inmediatamente porque usted no vio las películas que realicé entre *Clamor y silencio* y *Salmo rojo*. Hasta ahora he realizado doce filmes, y *Clamor y silencio* es el sexto. Fue el último que rodé en blanco y negro. Desde entonces hago solamente películas en colores. Lo que hice inmediatamente después fue *La confrontación*. Una obra llena de baile, canto y discusiones. Después rodé algunas películas que tenían menos diálogo y solamente en una utilicé el canto y el baile. Por último está *Salmo rojo* que a mi modo de ver es un retorno a lo que hice después de *Clamor y silencio*. Si todo es-

to representar un cambio, yo no podría decirlo. Lo único que podría asegurar, sencillamente, es que me intereso en hacer estas películas porque hay bastante diálogo. Diálogo que se explica y justifica por el hecho de estar basado en antiguos textos. Yo no domino el español, pero me da la impresión que este efecto es imposible en el idioma de ustedes. Los textos en que se basan los diálogos de *Salmo rojo* son del siglo pasado. Ninguno fue escrito por nosotros. Utilizamos los poemas, los salmos, los discursos de ese movimiento revolucionario de campesinos. Lo mismo hicimos con los parlamentos de los opositores.

También son originales y también los tomamos de documentos de la época, de actas y escrituras de ese tiempo. Son textos reales, no redactados especialmente para el filme, que, por esta circunstancia, es totalmente documental. El último texto largo del filme, que se pronuncia después de la muerte del guitarrista por parte de uno de los líderes de los campesinos, corresponde a su alegato en el juicio cuando ejercía su derecho a pronunciar sus últimas palabras.

—El único trozo musical que recuerdo, en Clamor y silencio,

es una frase melódica tocada al piano, al comienzo y al final, que me pareció la interpretación de un himno. ¿Tiene esto alguna relación histórica?

—Sí, lo recuerdo. Las dos interpretaciones no son lo mismo. La frase inicial tocada al piano corresponde a un himno en trompetas; la frase final, al piano también, corresponde a canciones campesinas. Las señales en trompeta son de un compositor bastante bueno y corresponden al himno del monarca austríaco escrito por Haydn.

UNA CONVERSACION CON MIKLOS JANCOS

En conversación informal sostenida, en francés, por dos redactores con Miklos Jancso en torno a temas como el cine alegórico, la importancia de la técnica, problemas de su puesta en escena y su concepción del trabajo del actor, el maestro expresó algunas ideas que sintetizamos en estas notas.

Realismo y alegoría.— “En mis filmes utilizo mis materiales con un sentido realista; así, empleo decorados naturales y luz natural. No pinto la naturaleza. Utilizo a los actores tal como ellos se comportan. Así, en *Salmo Rojo*, que se desarrolla a principios de siglo, los personajes tienen cabellos largos, tal como se usan ahora. Lo difícil es lograr con este ambiente y este decorado realistas, una cierta abstracción, un cierto simbolismo. La imagen no puede tener otra significación que ella misma”.

El plano secuencia.— “Conozco la teoría de André Bazin sobre la moral del “plano secuencia”, pero yo no soy un teórico. Soy más bien práctico. Pienso, como Antonioni, que en los planos largos el comportamiento de los actores es más próximo a la realidad. Se me ha dicho que este tipo de secuencias son muy teatrales,

similares a un ballet. Pero la magia del teatro está en la *presencia* del actor. Es una expresión viviente. Encuentro que con las secuencias largas ensayamos imitar la vida y quizás el teatro. La verdad es que al organizar mi puesta en escena, no sabría cómo cortar una secuencia, de ahí que reemplace el corte por movimientos de cámara y de actores; de este modo, trabajo con rapidez y economía.

La técnica.— Interrogado sobre la teoría del “cine imperfecto”, Jancso expresó: “Creo que no se puede hacer una filosofía de la técnica deficiente. En nuestro comienzo, las difíciles condiciones de producción nos creaban problemas técnicos. No obstante esto, buscábamos superar las dificultades. Nos vimos obligados a salir del *set* y filmar en ambientes naturales. Nuestros camarógrafos inexpertos filmaban con una mala exposición. Esto no era un estilo; estaba determinado por las condiciones objetivas. Tuvimos que aprender las técnicas cinematográficas. El arte cinematográfico necesita de una cierta perfección. La técnica imperfecta es un momento dado. No puede ser filosofía. El buen sacerdote hace sus estudios hasta su misma muerte.

El estilo.— “Utilizamos las posibilidades del filme, la situación de los personajes, los caracteres, las confrontaciones entre los personajes, como material natural y no filosóficamente. Tampoco como material psicológico. Yo no utilizo nunca la psicología. En mis filmes no existen sino los movimientos y no por el diálogo, que comúnmente porta las ideas. Nuestros filmes son siempre historias reales. En *Los Rojos y los Blancos*, por ejemplo, hay un grupo idealista, ingenuo, que imagina con sus ideas, con su buena fe, que puede llegar a una nueva vida. Es una historia real. En casi todos mis filmes utilizamos la historia como expresión de las ideas. El límite que nos imponemos conlleva muchos problemas, porque un filme sin psicología, sin montaje, sin efectos ordinarios, sin la música escrita especialmente por un compositor, presenta problemas dramáticos. ¿Qué significa esto, según mi manera de pensar? La dramaturgia es una cosa que puede aproximar el filme al público. La construcción de la historia está dirigida al público. En un filme con secuencias largas en que no suceden cosas interesantes, el público comienza a aburrirse. En el primer filme de Antonioni, todo el mundo decía que las secuencias largas eran un pasaje aburrido entre dos situaciones dramáticas. Nosotros invertimos el proceso y las secuencias largas son la verdadera expresión del filme: son el filme mismo. Pero de todas maneras debemos salir de la trampa del aburrimiento: debemos encontrar una ma-

nera que nos aproxime al público, con un lenguaje puramente cinematográfico. Esto lo obtuvimos mediante el movimiento. En la secuencia larga, por lo tanto, debemos recurrir al movimiento de los actores y de la cámara. Yo acepto el método de Straub, de Godard, que son geniales en su concepción, pero yo trabajo en mi método.

El actor.— “Yo no utilizo la interpretación del actor tradicional. En la expresividad del actor tradicional se nota siempre que está interpretando. Por ejemplo, se puede siempre notar que cuando un actor entra en la pieza y abre la puerta, no lo hace en forma natural, sino que *interpreta* que abre la puerta. Los grandes actores del cine norteamericano en el cine de los años 30 ó 40, no se planteaban como actores, ellos vivían en la pantalla. No podíamos percibir quienes eran actores, su comportamiento era muy natural. Por ejemplo, Humphrey Bogart no actuaba, simplemente se presentaba como él era. La acción definía al personaje.

Lo mismo busco en mis actores. El actor no participa en el personaje del filme; es indiferente, frío. Esto significa para el espectador que el actor no siente, creándose un distanciamiento, un doble juego. Por lo tanto, no hay tragedia. Sin psicología, no hay tragedia”.

Franklin Martínez
José Román

HUNGRIA: 25 AÑOS DE CINE

De la conversación sostenida en Chile Films por Miklos Jancso e Istvan Dosai (director general de Húngaro Films) con cineastas y trabajadores chilenos en general, Franklin Martínez resumió las siguientes notas, referidas particularmente a cuestiones políticas, experiencias y modelos de organización de la cinematografía húngara.

—¿Qué relaciones ven ustedes entre el cine del tercer mundo y el cine de los países socialistas? ¿Cuál es el rol del cine en un país donde se está haciendo la revolución?

—Miklos Jancso: Todos esperan que ustedes construyan el mundo que desean. Y nuestra presencia aquí es un testimonio de solidaridad con la labor en que ustedes están empeñados. Sin embargo, la

revolución es algo muy concreto y no es sólo hacer películas. Yo no tengo ninguna fórmula para hacer cine. No puedo hablar, por lo tanto, de cómo se hace una película, a menos que sea una película mía. En este sentido, soy bastante subjetivo y no tengo nada de político; menos todavía de burócrata. Pero en una revolución todo esto puede estar junto. Una revolución no

siempre viene armada, y hacer películas, por lo tanto, también puede ser un acto revolucionario. Nosotros nacionalizamos la producción, los cines y un poco los cerebros. Luego nos dimos cuenta que Lenin tenía razón. Que la transformación del mundo pasa por aquellos que han vivido antes. Que los cerebros no cambian de un día para otro. El hecho de que la produc-

ción esté en manos estatales es muy positivo. Pero siempre hay que luchar porque existan varias orientaciones. Es peligroso uniformar. En Hungría no hay una escuela uniforme y todos hacen películas diferentes. Estoy seguro que un profesor no puede sentirse satisfecho porque un alumno lo imite mecánicamente.

—¿Pero, concretamente, cuál es la misión del cineasta en una revolución?

—Miklos Jancso: No es fácil definirla. Piensen que en esta etapa de la historia hay poderosas fuerzas que se oponen a la revolución, que mantienen centros de poder y que los retendrán controlando los medios de comunicación. La misión de ustedes, por lo tanto, puede ser muy diversa. Si la televisión no es amiga, y si es enemiga con mayor razón, se puede establecer otro canal. Se pueden organizar circuitos en 16 mm para exhibir cine en los pueblos. El cineasta, en lo fundamental, debe informar al pueblo. Los campesinos y la gente sencilla son muy fáciles de influenciar. En mi país, el enemigo, una parte de la Iglesia, mantuvo durante largo tiempo al campesinado bajo su influencia. Esto no podía dejarse así. Los chilenos deben organizar grupos revolucionarios igual como los rusos lo hicieron durante la revolución. Organizando grupos de propaganda. Enseñando a pensar al pueblo. Porque, de hecho, el significado profundo de la propaganda del enemigo es impedir que se desarrolle el pensamiento. Yo, sinceramente, no creo que si ustedes recurren a los cineastas del mundo, donde la gran mayoría son de izquierda y muy pocos fascistas, puedan encontrar ayuda fácilmente. Y esto porque la responsabilidad de esta revolución es de ustedes. Hay que ponerse a trabajar intensa e inme-

diatamente. Cada instante que pasa es una pérdida de tiempo que puede ser fatal.

—¿En qué medida el cine húngaro expresa y recoge inquietudes populares? ¿No se ha vuelto acaso un cine de minorías, concebido lejos del pueblo?

—Miklos Jancso: El peor socialismo es mejor que el mejor capitalismo. El poder siempre es del pueblo. Esto se podrá discutir, se podrá atacar, pero el poder de todas maneras está en manos del pueblo. Hay que saber esto para hablar del cine húngaro. Y hay que saber también lo que sucedía antes. No basta, por eso, conocer la realidad actual. Empezamos haciendo películas de propaganda y documentales. Empezamos con películas muy simples, muy populares, que seguramente ahora no haríamos. Sucedió como en la escuela: primero hay que aprender a sumar; luego viene lo demás. Han ocurrido cambios y la mentalidad del pueblo también ha cambiado. Una parte significativa del cine húngaro actual son películas intelectuales (y no me gusta este adjetivo porque no es exacto para designar ese tipo de producción). ¿Qué quiere decir esto? Que se trata de un cine que llega a menos gente, pero que tiene una mayor densidad. Y estamos convencidos de que en la sociedad actual el análisis inteligente se propaga por ondas. Si en un país capitalista se hace una película intelectual ello no es así. Y la película se aísla en sí misma porque el pueblo, para llegar al análisis intelectual, requiere poder y discusión. En nuestro país estas películas son un primer paso a la popularidad. En Hungría, las películas musicales son vistas por un millón de espectadores, mientras que los llamados filmes intelectuales alcanzan a unos trescientos mil espectadores, lo cual está le-

jos de ser una mala proporción. Respecto de las obras herméticas, esto no sucede en ninguna parte del mundo. El pueblo húngaro necesita esa manera de pensar. Se requiere el desarrollo inteligente del socialismo. Tengan ustedes en cuenta que no estoy hablando de la realidad de un país como Chile en donde el cine, desde luego, tiene otra función.

—¿En qué términos, entonces, se plantea la cinematografía húngara y en qué difieren de las premisas del cine del tercer mundo?

—István Dosai: Engels dice que la novela francesa empieza donde termina la novela alemana. Porque la narrativa alemana termina cuando los novios se juntan y la francesa cuenta lo que ocurre después de eso. Con esto quiero decir que probablemente haya una diferencia entre lo que ustedes harán y lo que haremos nosotros. En nuestras películas se trata de indagar lo que sucede después que el pueblo se casa con el poder. Si alguno de ustedes es casado sabrá que la vida matrimonial plantea problemas. Una de las consecuencias del socialismo es que empieza a terminarse el comercio del arte. El gobierno queda obligado a financiar la cultura, igual que los colegios. En el cine, el gobierno paga el doble del valor de la entrada que cancela el espectador. Lo mismo ocurre con la producción, donde el estado financia aproximadamente los dos tercios. El tercio restante, apenas, lo devuelve la comercialización interna y externa.

—¿Cómo se forman los cineastas?

—István Dosai: Muchos años atrás, cuando la producción socialista recién comenzaba, eran muchos los que querían ser cineastas. Entre ellos había quienes ya tenían una ex-

perencia anterior, sobre todo gente progresista y gente de teatro. Hoy, después de 25 años, la situación está más consolidada. Esa gente no se formó en escuela sino en la práctica de hacer documentales. Quien ahora quiere ser operador, guionista o director, tiene que estudiar en la escuela. Ahí se imparte una base técnica, estética, ideológica. Al cabo de estos estudios, se egresa y, si hay alguien que lo desea, después de 4 años de estudios puede llegar a ser director. Antes de seguir los estudios para ser realizador los postulantes ya tienen que haber hecho una película. Se abren, entonces, veinte plazas para directores. Se presentan unos quinientos postulantes. Con todos ellos se conversa. Son, en general, jóvenes inteligentes, educados. Ahí se elimina la mitad. En la segunda etapa escriben un guión, o hacen un montaje de fotografías, lo cual suele ser muy revelador de sus aptitudes. Queda afuera entonces la otra mitad. Con los que quedan, unos cien o menos, se organiza un cursillo de unas dos semanas sobre los fundamentos de cómo hacer una película. Al cabo de esa instrucción, los postulantes deben hacer filmaciones en 16 mm. Y así, entonces, se hace la selección final. En todo caso los que no quedan en la academia forman partes de los clubes amateurs. No sé si todo ese proceso está bien o mal, pero no hay dudas que debe existir una prueba de eficiencia. De otra manera es imposible atender a todos los postulantes. Los cineastas jóvenes forman el club Béla Balász y desarrollan ahí un trabajo completamente libre. Hacen películas de corto, mediano y largometraje. Sus trabajos de corte sociológico poseen enorme interés y durante sus años de estudio hacen muchas películas. Están obligados a filmar una semestralmente, por lo menos. De ahí salen

cortos de ficción o científicos de verdadera calidad. Cuando egresan como realizadores de la escuela, la mayor parte de ellos va a trabajar a la televisión. Tienen mejor suerte porque hay mucho que filmar: 200 obras al año, por lo menos. Los que se quedan en los estudios enfrentan mayores dificultades puesto que se filman sólo 20 largometrajes al año y tenemos unos 50 realizadores. Entre esquimales, se diría, pocas focas. Sin embargo, nadie queda sin trabajo: los que no lo obtienen en los estudios, lo obtienen en la televisión. En términos generales, a un joven le es más fácil trabajar en televisión que hacer un largometraje. Durante el aprendizaje los estudiantes viven en pensionados y allí disponen de alojamiento y comida. No llevan una vida lujosa, pero tampoco pasan por grandes necesidades. Y no dependen económicamente de sus padres.

— *¿Cómo se decide la filmación de una película?*

— *Istvan Dosai:* La idea siempre viene de los directores, y hay dos empresas que se encargan de la producción de largometrajes. Ambas son estatales. En el cine, no existen las empresas privadas que existen en otras áreas. El director, entonces, propone su idea a alguna de las empresas y quien decide si la obra se filma o no es la dirección de ellas. Pero en última instancia, la decisión radica en el Ministerio de Educación, que es el que financia las películas. El ministro de educación tiene un derecho a veto y un plazo de 15 días para ordenar la filmación de un proyecto que se ha rechazado. Una filmación sólo se impide en tres circunstancias: a) Cuando el proyecto está contra el sistema socialista; b) Cuando está contra las relaciones internacionales del país; y c) Cuando está contra la mo-

ral. Si después de obtenida la aprobación, el Ministerio de Educación no lo objeta en los 15 días siguientes, la película se filma. Yo no quiero discutir si esto está bien o mal. Las cuestiones de organización no me interesan tanto, porque si los asuntos ideológicos del arte se pudieran solucionar sólo con medida de organización, los problemas a resolver serían muy fáciles. La práctica demuestra que en las peores condiciones de organización pueden hacerse películas excelentes.

— *Durante los 25 años de experiencia, ¿qué avances han logrado en la construcción de una cultura socialista?*

— *Istvan Dosai:* Antes no existía la televisión. La influencia del enemigo a través de la prensa y de la Iglesia, que no tenía una posición amistosa a la revolución, determinó que los partidos de izquierda organizaran planes de acción donde, además de trabajo cultural, se hacía trabajo político. Se trabajó mediante grupos de acción que recorrían el país ganando al pueblo, con una lucha de principios, para la causa revolucionaria. Esos grupos ayudaban al pueblo en la práctica: reparaban las herramientas de los campesinos, construían pozos y caminos, y en ellos participaban bailarines, cineastas y otros artistas que iban extendiendo la agitación de casa en casa.

— *¿Cómo se dio el diálogo ideológico acerca de lo que había que hacer en Hungría?*

— *Istvan Dosai:* He visto tres cambios sociales en Hungría, y estoy convencido de que no hay clase dominante que entregue voluntariamente el poder. A un diálogo con ella no se le puede echar agua bendita. La capa dominante no quiso dar al proletariado la posibilidad de tener los me-

dios adecuados para expresar sus opiniones en el diálogo. Cuando se trata de discusiones teóricas, es probable que se pueda plantear un diálogo libre. Puedo decirles que en cada etapa ocurrió algo diferente. Al principio no teníamos discusiones, no discutíamos las películas que debíamos hacer y nos interesaba sólo que enseñaran al pueblo que la clase dominante no iba a volver. Hoy día, sin embargo, ya podemos discutir los detalles. Podemos discutir si es tonto usar secuencias largas o si Szabó puede usar 50.000 metros de película o no.

— *¿Hicieron una escala de prioridades?*

— *Miklos Jancso*: Sólo puedo hablar de lo que hicimos nosotros. De lo que ocurrió en Hungría. Los problemas eran simples: hubo que convencer al campesinado y atraernos a la pequeña burguesía. El campesinado estuvo en manos de la aristocracia durante siglos. No tuvo oportunidad de educarse, tuvimos que ampliar su visión y vencer su humildad de siglos. Los exhortamos a trabajar porque el miedo en esos momentos se lo impedía. Con la pequeña burguesía fue distinto, porque ella tiende a preocuparse de sí misma. Según nuestra experiencia, gran parte de la pequeña burguesía no tuvo consideración alguna con el pueblo, al que dejó a veces morir de hambre. Hubo que despertar en ella, entonces, el sentido humanitario. Y hacerles comprender que su existencia está más atacada por el capitalismo que por el socialismo.

— *¿Los primeros cineastas provenían del proletariado o de la pequeña burguesía?*

— *Miklos Jancso*: No eran, para empezar, más de cuarenta. Eran realizadores de documentales y noticiarios. Gran

parte de ellos de origen burgués y también aristocrático. Sí, aristócratas que luchaban por el pueblo. También había obreros que eran trabajadores de la cinematografía y aun de fábricas o estudiantes provenientes de familias campesinas.

estudios

APROXIMACION AL CINE DE JANCOSO

*"Y todo este sudor de sangre, clima secreto,
aire oprimido, pesadez de los ancestros..."*

ADY ENDRE

La descripción que el poeta hizo de su Hungría natal pudiera muy bien aplicarse a ese universo que Jancso nos expone en la indagación retrospectiva de los orígenes de la nación húngara, que constituye el grueso de su obra. Difícil tarea la de desmitificar una historia sujeta a todas las deformaciones con que el oficialismo nacional suele legitimar los mitos que sustentan su poder. Más aún, una historia compleja, marco que encierra años de confusión y caos, despojos y violencias y dominaciones. Jancso emprende esta tarea a través de una poética expresada en ese lenguaje de las cosas concretas, que es el cine, con un estilo único, fruto de una cabal comprensión de las posibilidades de evolución de ese lenguaje.

La visión del pasado, planteada en perspectiva y proyección para revelarnos mejor el presente, obedece a una dialéctica particular en que ca-

da filme resulta como una variante de un solo tema general que, trascendiendo las circunstancias concretas, históricas, en que el relato se ubica, se transforma en una reflexión sobre la condición humana, pero sin desligarse de esas circunstancias históricas, sino destacando el hecho de que toda realidad es histórica y se halla inserta en su ámbito temporal concreto. Lo primero que llama nuestra atención es la nueva manera con que Jancso extiende su mirada sobre la realidad, negándose, así como se niega ante la historia, a aceptar complacientes convenciones sacralizadas por el hábito de la visión estática y conformista. Con justeza, Georg Lukács dijo de los filmes de Jancso que ellos "testimonian un compromiso netamente socialista, en la medida en que representan la realidad como ella es y al mismo tiempo, operan una elección muy neta desde el punto de vista emocional".

Para Jancso, la realidad de los hechos narrados se inserta en un ámbito que implica un espacio y una duración casi tangibles. Las elipsis, abreviaciones selectivas y la elección

de puntos de vista privilegiados sucesivos que asume el narrador ubicuo y todopoderoso del cine tradicional, no corresponden a una visión de la realidad tal como ella es. De igual modo, rechaza la estructura dramática tradicional, con su progresión ideal y su hábil distribución de situaciones, así como rehúsa la composición psicológica de personajes concebidos en una dimensión trágica. (Ver en este número *Una conversación con Miklos Jancso*).

Pero esta descripción de realidades no implica una anodina objetivación naturalista, sino que ella conlleva naturalmente formas de selección que destacan los elementos esenciales que vertebran el relato. Así, éste aparece despojado de todo accesorio ambiental que pueda distraer la atención del espectador de los acontecimientos que están constantemente gestándose, no solamente en los límites del cuadro, sino fuera de él, en ese espacio ideal, delineado solamente por las referencias interiores del encuadre, la banda sonora y el tiempo del acontecer.

Enormes espacios vacíos, generalmente rurales, son los sitios en que se desenvuelve la prodigiosa geometría de los destinos humanos en juego.

Frecuentemente son personajes colectivos que representan fuerzas en conflicto y cuya disposición y desplazamientos casi coreográficos introducen un primer grado de distanciamiento que rechaza toda forma de psicologismo. De igual modo, los personajes individuales están dotados de un máximo distanciamiento que niega toda posibilidad de identificación o simpatía puramente emocionales. Esto lo consigue con el tono de la actuación la escasez de primeros planos, la ausencia casi de diálogos o de otras formas de explicitación de comportamientos.

Muestra ejemplar de estas características la tenemos en *Los Rojos y los blancos*, en la que la historia de un destacamento húngaro, los internacionalistas, que participó en la guerra civil rusa, nos es presentada como una sucesión ininterrumpida de actos de violencia y de matanzas colectivas en ambos bandos, dispuestos con una reiterada simetría. En su interpretación de hechos históricos no busca Jancso, sin embargo, establecer equivalencias de cómoda neutralidad, colocando en un mismo plano de validez la violencia revolucionaria y la violencia contrarrevolucionaria. Porque ser objetivo no implica ser imparcial y para él la recuperación de la verdadera historia se sitúa en un punto de vista moral. Sobre este filme acababa Lukács: "El terror revolucionario existió realmente y si nosotros deseamos continuar siendo marxistas, debemos admitirlo. Yo admito y apruebo la actitud de lealtad de Jancso en este punto de vista, en la medida en que él muestra numerosos ejemplos de cómo los revolucionarios y los contrarrevolucionarios

burlaban los principios morales. No se trata de oponer Blanco y Negro, revolucionarios humanos y contrarrevolucionarios asesinos, sino de mostrar la psicología de los que combatían por la mala causa, frente a los que combatían por la causa justa".

Para extraer las claves de la historia de Hungría y situar hechos y acontecimientos en su nivel correspondiente, no recurre Jancso a interpretaciones teóricas o a la descripción de tomas de decisión de gobernantes o dirigentes, sino que se sitúa en el estricto terreno de las consecuencias que estas decisiones y la situación general tienen sobre hombres y mujeres sencillos, a veces participantes, otras, espectadores mudos, a menudo víctimas impotentes. Si consideramos que la historia de la vieja Europa ha sido una sucesión de actos de terror y violencia inútiles, estas características se perciben particularmente amplificadas en la compleja historia húngara, en la que su situación geográfica, antropológica y cultural la ha hecho fluctuar entre anhelos revolucionarios a menudo frustrados y entregas casi totales al fascismo más represivo y brutal.

En *Los desesperados*, Jancso nos describe la Hungría prerrevolucionaria, en la que se empieza a plasmar una conciencia de resistencia organizada a partir de movimientos campesinos espontaneístas. Pero la situación es descrita a partir de la represión ejercida por el poder feudal que impone sus leyes del juego consistentes en el engaño, el soborno, el chantaje y las más astutas formas de violencia. Desde este punto de vista y considerando las frecuentes referencias a la historia contemporánea. *Los desesperados* constituye casi una exposición didáctica de la represión fascista.

Tanto en los filmes descritos como en *Así vine*, *Silencio y clamor* e incluso, *Salmo rojo*, es la naturaleza anónima y omnipresente de la represión y la violencia la que se cierne sobre los personajes y determina su comportamiento. La relación entre prisionero y guardián en *Así vine*, su incomunicación real y no simbólica, la paradoja de la cotidianidad de lo anormal, la aptitud del hombre para sobrevivir en la patética desolación de un medio casi sin puntos de referencia, son factores sólo explicables a partir de la violencia de la guerra. Pero Jancso no postula un fácil pacifismo a ultranza. No se trata del advenimiento de lo inhumano en medio de una humanidad en estado de inocencia. Es la humanidad misma forjándose en medio del horror e instaurando su propia inseguridad e inestabilidad que le permite avanzar aunque sea, por momentos, en círculos concéntricos o en una fuga en espiral.

En *Silencio y clamor* no es la roussoniana armonía de la vida campestre quebrantada por la invasión fascista lo que se pretende demostrar. Existen aquí seres humanos cuyo comportamiento es determinado por hechos políti-



cos concretos y frente a los cuales pueden optar entre la resistencia y la complicidad, la prostitución o el rechazo, la adaptación o la muerte.

La relación verdugo-víctima, constante en los filmes de Jancso, implica siempre una suerte de complicidad de la víctima, una especie de juego ritual, un contacto imbuido de un secreto fatalismo. Los personajes son vistos en perspectiva, rotas las descripciones psicológicas que los transformarían en "casos" particulares, entregados a representar hechos objetivos, situaciones desdramatizadas, tal como se darían en la vida, sin las trampas narrativas tradicionales.

Esta consideración nos conduce necesariamente al problema del estilo. El mismo Jancso se pregunta cómo llegar al espectador sin recurrir a la psicología, a la construcción dramática, a la dimensión trágica de los hechos, al empleo

de la música incidental. El lo hace mediante un rechazo total de las tradiciones y convenciones de la "dramaturgia cinematográfica". El plano largo, sin cortes, generalmente de una bobina completa de duración, se acerca a la duración de los hechos de la vida. Elude así Jancso no sólo la trampa temporal del corte, sino también el carácter impositivo del primer plano, del detalle y de la descomposición del espacio de acuerdo a sucesivos puntos de vista privilegiados.

La selección opera en Jancso a otros niveles: en la elección de espacios abiertos, despojados de objetos ambientales o simbólicos; en la cuidadosa geometría de movimientos de personajes y de la cámara; en la dosificación del tiempo que rige las situaciones. La cámara es, en Jancso, un ojo abierto sobre un espacio sin límites. Tan pronto pierde a un personaje que sale de cuadro y de "situación", como lo recu-

BIOFILMOGRAFIA DE JANCSON

- | | |
|---|---|
| Nació el año 1921 en Vac. Simultáneamente a sus estudios de derecho, siguió cursos de etnografía e historia del arte. Doctor en Derecho en 1944, en 1950 obtuvo el diploma de la Escuela Superior de Arte Dramático y Cinematográfico de Budapest, como realizador. La siguiente filmografía, siendo exhaustiva, no contempla todas sus películas de corto metraje. | 1958 <i>Derkovits</i> . Documental.
<i>Las campanas de Roma</i> (A harangok Romába mennek). Largometraje. |
| 1954 <i>Otoño en Badacsony</i> (Osz Badacsonyban). Cortometraje.
<i>El agua vivificadora de la Tisza</i> (Elteto Tisza). Cortometraje.
<i>No lo permitáis</i> (No hagyd). Cortometraje.
<i>Cuadros de una exposición</i> (Egy kiállítas képei). Cortometraje. | 1959 <i>Inmortalidad</i> (Halhatatlanság). Cortometraje.
1960 <i>Tres estrellas</i> (Három osillag). Largometraje.
1961 <i>La rueda del tiempo</i> (Az ido kerek). Cortometraje.
<i>Crepúsculos y albas</i> (Alkovok és hajnalek). Cortometraje.
<i>Una aventura india</i> (Indiai koland). Cortometraje. |
| 1955 <i>Jóvenes recordad</i> (Fiatalk emlékezzetek). Cortometraje. | 1963 <i>Cantata</i> (Öldás és kötes). Largometraje.
<i>Un antiguo canto popular</i> (Hoj te eleven fa). Cortometraje. |
| 1956 <i>Zsigmond Moricz</i> (Móricz Zsigmond). Cortometraje. | 1964 <i>Mi camino o Así vine</i> (Igy jöttem). Largometraje. |
| 1957 <i>Junto a la ciudad</i> (Együt a városal). Cortometraje.
<i>En el sur de China</i> (Ikinában). Cortometraje.
<i>Palacios de Pekín</i> (Pekingi paloták). Cortometraje.
<i>Teclas chinas</i> (Kinai kövek). Cortometraje. | 1965 <i>Los desesperados</i> (Szegénylogények). Largometraje.
1967 <i>Rojos y blancos</i> (Csillagosok, katonak). Cortometraje.
1968 <i>Clamor y silencio</i> (Csend és kiáltás). Largometraje.
1969 <i>Ah, eso marchará</i> (Fényes s olek). Largometraje.
<i>Sirocco</i> . Largometraje. |
| | 1970 <i>Agnus Dei</i> (Egi Bárány). Largometraje.
1971 <i>Salmo rojo</i> (Még kér a hép). Largometraje.
1972 <i>La pacifista</i> (Filmada en Italia). |



LOS DESESPERADOS DE MIKLOS JANCZO

pera algunos minutos después en lontananza, participando, con su partida, en la atmósfera de desolación creada. Un mismo plano suele anunciar la llegada de nuevos personajes desde la distancia, creándose, por leves desplazamientos de cámara, narraciones paralelas sin solución de continuidad. Los personajes de Jancso se pasean constantemente en un juego de partidas y regresos, alejamientos y acercamientos, rodeos y movimientos envolventes que constituyen la mencionada "coreografía" en su organización del espacio.

Salmo rojo constituye en este sentido, una mayor definición de la composición coreográfica, introduciendo de lleno bailes populares y cantos integrados a la acción. De hecho abandona aquí Jancso el ascetismo frío y despojado de sus filmes anteriores, para entrar de lleno en un estilo colorístico aportado no sólo por el eastmancolor, sino también por los cantos revolucionarios y las danzas que constituyen la cultura popular.

Un nuevo problema surge en *Salmo rojo*, cual es el de conferir a una síntesis de hechos his-

tóricos reales, una significación alegórica, una dimensión abstracta. Nuevamente son los hechos, afincados en una ajustada sujeción a la realidad los que configuran y hacen posible una interpretación simbólica; porque simbólicas son las danzas y las canciones compuestas en aquel entonces y simbólicos fueron los ropajes de los revolucionarios o su propia desnudez.

Nuestro desconocimiento del resto de la obra de Jancso no nos permite comprender cabalmente el sentido de la evolución de su estilo hasta llegar a *Salmo rojo*. Sabemos que no es su primer filme en color ni su primera obra de estructura netamente poética y que el conocimiento estricto de esta evolución nos permitiría atisbar las derivaciones futuras de su estilo.

En todo caso, aún esta visión fragmentaria e incompleta nos basta para comprender que nos encontramos ante una de las obras más coherentes, rigurosas y esencialmente cinematográficas de nuestro tiempo.

José Román



FELLINI-ROMA

Envuelto como siempre en una polémica, que nuevamente traspasó los discretos umbrales del Vaticano, Federico Fellini ha estrenado Roma. O Fellini-Roma, como la ha titulado para estimular lo que Welles llama su provinciana egolatría. A los 52 años, administrando un prestigio no siempre bien sustentado, el cineasta en vísperas del estreno de su último filme escribió —seguramente con miras a la publicidad— el texto que se reproduce a continuación y que por lo menos absuelve algunas curiosidades mientras no se conozca la película. Se trata de una hermosa divagación que lo retrata de cuerpo entero y que recuerda que su cine —con su esplendor y sus limitaciones— posee, en lo profundo, un valor que sus improvisados incondicionales no suelen ni siquiera sospechar. Porque la verdad es que pocos realizadores como Fellini han cosechado en la historia del cine tantos dividendos por razones inconsistentes, aunque merecidos en todo caso por consideraciones más rigurosas.

Quiero evocar la historia de una ciudad. Trataría de explicar lo que Roma significa para los ojos de sus habitantes y para los ojos extranjeros, más allá de la atracción que pueden ejercer, sobre estos últimos, su antigüedad, su carácter histórico y sus monumen-

tos. ¿Entre quiénes, viniendo de todas partes, llegan a Roma; cuántos, después de un primer contacto tímido, se hallan presos en la trampa captados por esta ciudad de un estilo de vida singularmente único e indefinible, caluroso y absorbente? La mayoría de

estos visitantes ocasionales prolongan su estada sin motivo aparente, fascinados por el enigma de la ciudad. ¿Qué es Roma, en realidad? Mi filme no aportará, por cierto, una respuesta a esta pregunta que sigue siendo insoluble verdaderamente; puede servir sola-

mente de pretexto a una serie de secuencias oscilando entre el sueño y la realidad, la memoria y la imaginación. *Fellini-Roma* intentará mostrar de la manera más evidente posible los múltiples aspectos de esta capital inasible, llena de paradojas, tan amable tan rápidamente odiada y después añorada.

Cuando yo estaba en la escuela, Roma era Julio César y Nerón, una sociedad decadente y corrompida poblada por epicúreos obesos o guerreros invencibles. Era la Loba amamantando a Rómulo y Remo, la aparición de Mussolini con su casco, las vastas asambleas populares de la Piazza Venezia, la imagen plebeya de los spaguetti "Alla Matriciana" y del vino Frascati. Más tarde, cuando yo era mayor, algunos amigos que volvían de un viaje de negocios o de una luna de miel evocaban alegremente la ciudad. Roma era también el Papa, San Pedro, una mar de peregrinos, de sacerdotes y buenas hermanas. Para el viajero novicio hay allí una incitación perpetua al ensueño y, muy pronto, un deseo de realificar sobre el terreno la realidad de ese sueño... ¡Sin el menor éxito, por supuesto!

Llegué a Roma por tren, en 1938. Una ciudad con la que uno ha soñado y que ha esperado ver durante años es siempre diferente a la imagen que uno se ha hecho.

Lo que más me impresionó, entonces, fue el clima, el calor, el paso lento de los transeúntes, sus ojos negros y huidizos, los coches de caballos, las voces ásperas, el dialecto, los niños errando a lo largo de las calles. Subí a un coche, y habiendo dado al conductor la dirección de una casa de barrio donde había reservado una pieza, comencé a observar las ventanas abiertas de par en par de los edificios, por donde entraba el aire de la tarde. Vi hombres en ropa interior, mujeres amantando a sus bebés o sacudiendo enérgicamente sus alfombras, los

portieri respirando un poco de aire fresco. Todo era tan diferente a la fría atmósfera del Norte... Roma se me aparecía como la ciudad mediterránea por excelencia, como una verdadera madre, el pecho abierto, prodigando su afecto, dando prueba de esa severidad y esa familiaridad que sólo una madre puede manifestar al mismo tiempo.

Al llegar la noche, las *trattorias* de cada barrio instalaban sus mesas, no solamente en la vereda sino literalmente en las calzadas. Las comidas eran suntuosas, bárbaras: cabezas de cordero, tripas, intestinos y caracoles eran engullidos en alegre algarabía, en la cual participaban también los niños, chupando con delicia las cabezas de cordero, tragando los trozos de seso y los ojos. Luego todo se tornaba tranquilo. La gente se iba a dormir. Era el momento en que la ciudad quedaba sola. Era entonces cuando se oía al fin, bruscamente, el rumor alegre de las fuentes. Los gatos desgarraban de un zarpazo los sacos de papel conteniendo restos de pescado. De extramuros surgía un olor a bosque, ovejas y pollos. Roma era tan pequeña en esa época, que bastaba tomar un tranvía hacia la periferia o caminar un buen rato para encontrarse pronto en campo raso. Un campo lleno de mosquitos y recorrido por una multitud de acueductos, tierra todavía virgen y que no había sido aún desfigurada y profanada por el *Raccordo Anulare* (sistema de vías de circunvalación y acceso que rodean ahora la ciudad). Esta gran ruta, que ciñe a Roma como un anillo de Saturno, tiene algo de planetario y absurdo, con las prostitutas ajadas y adiposas de minifaldas increíblemente cortas, que "hacen la calle" por sus laterales, con sus estaciones de servicio tan luminosas y vastas como *dancings*, su tráfico incesante y ensordecedor.

Habría que evocar también la construcción del subterráneo,

penetrar como el viajero de un relato de ciencia-ficción en uno de esos túneles cementados que iluminan lámparas encogedoras... Errar en esas dimensiones imaginarias... En Roma, *las cosas* tienen también su personalidad propia, su propia vida. Así, las nubes en forma de barcos, gruesas nubes de vientres hinchidos, nubes que asemejan odaliscas ardientes y bellas, extendidas en lugares lánguidos; tropas de pequeñas nubes doradas, desfilando por el cielo durante horas, nubes en andrajos, hambrientas, remendadas, con agujeros como bocas desmesuradamente abiertas...

La vida de una metrópoli se define sobre todo en función de quienes la habitan. Aquí prevalece sobre el rostro de cada uno, una expresión constante, tan visible como un lunar o una cuchillada: la duda. Deforma los labios y vuelve pensativas las miradas que la duda torna astutas y cautelosas. En Roma, el escepticismo es una doctrina en sí, una actitud que no hay ninguna necesidad de aprender. El romano nació escéptico, como otros nacen rubios o morenos. Hasta los niños son escépticos. El aire que respiran, la leche que maman, los altos muros sudando mugre que transitan camino de la escuela, engendran dudas profundas que se imprimen en su alma y marcan su rostro desde la más tierna edad. Roma es una calesita de recuerdos, de hechos reales y de sueños. Los filmes de los años treinta, por ejemplo... Era la época en que se inauguraba Cinecitta, réplica del cine italiano frente a su rival hollywoodense. Cinecitta, la mini-Hollywood de la era fascista... Construyeron primero edificios administrativos, macizos como bloques de color pardo. Los estudios conservan todavía hoy algo de la atmósfera de entre las dos guerras. Millares de extras, vestidos con armaduras, con botas y cascos, sable en la cintura, surcan sus evoluciones marcadas con cor-

del. Era la época de los filmes históricos más extravagantes: *Escipión el Africano*, *La corona de hierro*... Mussolini había dado de nuevo a la capital sus pompas antiguas y un estilo que todos, o casi todos, iban a vomitar algunos años más tarde.

Cerca de la *Stazione Termini*, el célebre Jovinelli, templo del music-hall situado en el corazón de un barrio proletario mísero y lúgubre, atraía, cada día, centenas de espectadores, dispensándoles, por una suma módica, el espectáculo de mujeres semidesnudas, canciones empalagosas y números cómicos tan insípidos y chatos como un plato de lasañas. El Jovinelli era un lugar prodigioso. El público, verdadera marea humana turbulenta y agitada, llevaba consigo en gigantescas bolsas de papel, tajadas de cerdo, *pop-corn* y pan, del cual se servía como proyectil cuando un número le disgustaba especialmente.

Bailarinas enflaquecidas, devoradas por el hambre y las enfermedades, hacían como que bailaban bajo los *lazzi*, los silbidos, las risas y los gritos obscenos de un público excitado ante la vista de un poco de carne desnuda. De pronto, las sirenas anunciaban un ataque aéreo. Las luces se extinguían; cada uno corría hacia los refugios ya repletos, donde hombres y mujeres apiñados unos contra otros, intercambiaban frases temerosas o irritadas sobre la guerra.

La juventud actual puede difícilmente comprender el espíritu que reinaba en aquellos tiempos, no porque esté demasiado ligada a su pacifismo para captar las emociones vinculadas a la época de guerra, sino porque es virtualmente imposible dar una idea exacta de un acontecimiento histórico. Se puede hablar a lo largo y a lo ancho del fascismo, pero ¿cómo podría quien no lo ha vivido imaginar el aire y las expresiones de los dignatarios facciosos? La juventud actual, por otra parte, no experimenta

por regla general más que un interés limitado por nuestro pasado.

¿Quiénes son estos jóvenes de 15 a 20 años que se reúnen en la Piazza Spagna, viniendo de todos los puntos cardinales del mundo, ocupados en no hacer nada, comunicándose solamente entre ellos en un lenguaje misterioso y elíptico? ¿Por qué se visten de esa manera? ¿Cómo se alimentan? Nosotros no lo sabremos jamás. Los hippies romanos están doblemente drogados, pues no lo están solamente, como sus colegas de Londres o Hamburgo, bajo el imperio del hachís o la marihuana, sino embriagados por el aire de Roma y por esa invitación permanente al sueño y la evasión que emana de la atmósfera de la capital. Decorado sin límites pero a la disposición de todos, ciudad donde los espectáculos tradicionales parecen aburridos, tanto la ciudad misma es un espectáculo eternamente renovado, hecho de música y danza. Iglesias barrocas y gigantescos *palazzi*, todos con el color y la apariencia de una tela pintada. Cada objeto parece haber sido dispuesto por algún director de escena invisible y todopoderoso.

En otro plano, que toca de cerca al estilo mismo del filme, *Fellini-Roma* verá enfrentarse dos puntos de vista muy distintos, entre los cuales quisiera establecer un vínculo. Se verá, por una parte, a un equipo de jóvenes cineastas buscando diseñar un retrato de la ciudad objetivo, depurado, políticamente significativo. Y por otra, un autor de filmes, incapaz de desprenderse de la fascinación que ejerce sobre él una ciudad de la cual trata de poner en evidencia las estratificaciones temporales. Día tras día, los diferentes *stimuli* experimentados en el curso de este periplo a través de la ciudad, suministrarán al filme su energía motriz, enriqueciéndola hasta que alcance su fisonomía última, fluida o caótica, rica

en emociones y en descubrimientos extraños.

Podría, sin duda, proseguir durante páginas enteras, sin dar sin embargo una idea definitiva de la significación de la obra, compilación de todas las que he filmado en esta ciudad y de todas las que no he podido hacer y que permanecen en mí a través de personajes, situaciones y sueños jamás realizados. El filme será la evocación de esos momentos, a semejanza de un diario íntimo y nostálgico escrito en total libertad, conteniendo tanto hechos reales como sucesos imaginarios. El espectador no verá ya a Roma bajo su apariencia objetiva sino como su propia ciudad, como la ciudad ideal hacia la cual tienden sus deseos. Para el norteamericano, este filme evocará los instantes más fugitivos y más íntimamente personales que ha podido vivir en Nueva York. Para los franceses de provincias, será la imagen misma de su primera visión febril y fascinada de París. Roma, en otros términos, se convertirá en el retrato sincrético de todas las grandes capitales, conteniendo sin embargo, esa cualidad indefinida, ese no sé qué misterioso, que hace de ella una realidad única.

DECLARACION DE ICAIC Y CHILE FILMS

Durante el pasado mes de septiembre, ejecutivos de Chile Films sostuvieron conversaciones en La Habana con directivos del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). De allí salió una ratificación del convenio suscrito entre ambas entidades en 1971, un provechoso intercambio de experiencias, y el texto de la declaración que se reproduce a continuación.

Con motivo de la ratificación del Convenio existente entre Chile Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica, los dirigentes de ambos organismos subrayan que este acuerdo tiene por objetivo fundamental contribuir —a través del conjunto de actividades que genere— a un más profundo conocimiento de las realidades de ambos países, llevando directamente a uno y otro pueblo a través de la imagen cinematográfica, el testimonio de los esfuerzos y tensiones creadores, combates, sacrificios y triunfos que, inspirados en una irreductible voluntad de liberación y afirmación de la nación y su cultura, realizan nuestros pueblos.

Chile Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos ratifican su decisión de profundizar en la búsqueda de nuestras identidades nacionales rechazando todo intento de perpetuar la penetración cultural impuesta a nuestros pueblos como resultado de siglos de explotación colonial y neocolonial.

Chile Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos declaran la necesidad de defender a través del cine la autenticidad cultural de nuestros pueblos y de este modo hacer una contribución a su total y verdadera liberación. El resultado de este esfuerzo será también un aporte a la explosión liberadora e irreversible de nuestra gran patria, la América latina.

En el momento en que la represión se ensaña con movimientos cinematográficos que luchan en este sentido, y cuando ci-

neastas como Eduardo Terra, de Uruguay, y Carlos Alvarez, Julia Alvarez, Gabriela Samper, y otros, de Colombia, han sido encarcelados y sufren torturas y vejaciones, es nuestro deber propiciar una acción común para impedir el intento de apagar las genuinas expresiones del arte cinematográfico latinoamericano.

La posibilidad de realizar un fructífero plan de trabajo en el que se contemplan la difusión masiva del cine chileno en Cuba, y del cine cubano en Chile, la celebración de Semanas, Festivales y otros eventos, el intercambio de Noticieros, de grupos de filmación, delegaciones de cineastas, de publicaciones, de Exposiciones gráficas, etc., es sin duda alguna un resultado de los procesos de liberación de nuestros respectivos países, y debe ser, por lo tanto, un arma de apoyo militante a estos procesos, y una fuente de solidaridad para con el Nuevo Cine Latinoamericano en los países en lucha por su liberación. Para asegurar la necesaria eficacia en la realización de estas tareas, se hace preciso crear y desarrollar las instituciones nacionales adecuadas a su cumplimiento.

Chile Films y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos aprovechan este encuentro para enviar un cálido mensaje de solidaridad a los cineastas vietnamitas que, combatientes en la primera trinchera antimperialista, ofrecen a todos los artistas del mundo el más alto ejemplo de coherencia intelectual.

La Habana, 20 de septiembre, 1972.

BITACORA INTERNACIONAL DE DIRECTORES

- Robert Altman dirigió *The long goodbye*.
- Michael Anderson rodó *Pope Joan*.
- Dario Argento filmó *El gato de las nueve colas*.
- Luis Berlanga dirigirá *Grande como la vida*.
- Bernardo Bertolucci rodará *Red Harvest*.
- John Boorman filmó *Deliverance*.
- Robert Bresson dirigirá *Lancelot del Lago*.
- Philip de Broca rodará *Morceaux coisis*.
- Marcel Carné filmó *La maravillosa visita*.
- Peter Collison dirige *Un hombre llamado Noon*.
- Ennio de Concini rodó *Hitler, últimos diez días*.
- Claude Chabrol filmará *Alas de paloma*.
- Reiner Werner Fassbinder dirige un filme sobre la vida del rey Ludwig II, conocido como el monarca loco de Baviera. Este mismo personaje ha sido tratado por Luchino Visconti en su última película.
- Federico Fellini tiene diversos proyectos, entre los cuales figura *El viaje de Mastorna*. Hace un tiempo estuvo a punto de realizar esta película, pero se desistió.
- Richard Fleischer rodó *El estrangulador de Rillington Place*.
- Peter Fleischmann filmó *Las campanas de Silesia*.
- Francis Ford Coppola dirigirá una película que será la continuación de *El padrino*, filme que también fue hecho por él.
- William Friedkin rueda *El exorcista*.
- Jean Girault filmó *Joe, the busy body*.
- Sergio Gobbi dirigió *Los voraces*.
- Tom Gries rodó *The glass house*.
- Richard Harris dirigió *Soy un solitario*.
- Howard Hawks realizará una segunda versión de *Scarface*. La primera versión fue también obra suya.
- John Huston filmó *Fat city*.
- Brian Hutton dirigió *Night watch*.
- Charles Jarrot rueda *Horizontes perdidos*. Es una segunda versión del filme que, con idéntico nombre, hizo Frank Capra.
- Mijail Kalatozov filmó *La tienda roja*.
- Philippe Labro dirige *Los herederos*.
- Claude Lelouch hará *Un hombre y un barco*.
- Sergio Leone realizó *Duck, you sucker*.
- Joseph Losey proyecta filmar *Bajo el volcán*.
- Ronald Neame dirige *The poseidon adventure*.
- Pier Paolo Pasolini rodará *Las mil y una noches*.
- Sam Peckinpah desea filmar varias películas en Méjico. Entre sus proyectos figuran *Pat Garret and Billy the Kid*, *Tráeme la cabeza de Alfredo García* y *El mejicano*.
- Frank Perry dirigirá *Laugh-ter next door*.
- Sidney Poitier dirigió *Buck y el predicador*.
- Roman Polanski filma *What?*
- Abraham Polonsky dirigió *Romance for a horsethief*.
- Otto Preminger rodará una segunda versión de *El hombre del brazo de oro*. La primera versión también la dirigió él.
- Del fallecido Carol Reed se exhibe actualmente en el extranjero *The public eye*.
- Tony Richardson filmó *Ab-sences repetees*.
- Michael Richtie rodó *The candidate* y *Prime cut*.
- Dino Risi filmará *El rehén*.
- Martin Ritt dirigió *Sounder*.
- Herber Ross rueda *Last of Sheila*.
- Francesco Rossi filmó *Los poderosos*.
- Ken Russel dirigió *Savage Messiah*.
- Gene Saks filmó *The last of the red hot lovers*.
- Jerry Schatzberg dirigirá *Scarecrow*.
- Luciano Salce filmó *El sindicalista*.
- Enrico María Salerno dirigió *Anónimo veneciano*.
- George Seaton rodó *Show-down*.
- Gary Sherman dirigió *Dead line*.
- Don Siegel filmará *The looters*.
- John Sturges realizó *Joe Kidd*.
- Ralph Thomas dirigió *Percy no es un juguete*.
- J. L. Thompson rodó *Conquest of the planet of the apes*.
- Dalton Trumbo dirigió *Johnny got his gun*.
- Peter Ustinov dirigió *Hammersmith is out*.
- Roger Vadim filmó *Don Juan*.
- Luchino Visconti piensa llevar al cine *La montaña mágica*, obra del escritor Thomas Mann.
- Orson Welles proyecta dirigir *Divinas palabras*.
- Peter Yates realizó *The hot rock*.
- Terence Young rueda *Valachi papers*.
- Mai Zetterling dirigió *The girls*.

Juan Antonio Saïd

CINE EN LA EAC

Rompiendo lo que ya constituía una estrepitosa tradición en los fugaces centros de docencia cinematográfica del país, la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile ha venido desarrollando en el último tiempo una labor silenciosa y, por lo visto, efectiva.

Casi todos los martes, en las funciones de *Visión 16* que se organizan en la Sala Camilo Henríquez de Santiago, se presentan una o dos películas de corta duración que revelan que en esta escuela de cine los alumnos filman bastante. Con lo cual, desde luego, se rompe otra tradición.

El número de películas es considerable y cual más, cual menos, todas muestran una dignidad técnica y artesanal que no siendo frecuente en experiencias de esta naturaleza tam-

poco abunda demasiado en los cortos que se producen comercial o profesionalmente en el país.

En este pueblo no hay ladrones (Carlos Wittig, 1971), *Caperucita roja* (Rodrigo González Rojas, 1971), *Chile tudéi* (R. González, 1972), y *Así hablaba Astorquiza* (realización colectiva de docentes y alumnos, 1972), parecen ser, entre otros, los títulos más comentados hasta el momento. Probablemente también sean los que en mayor medida identifican las inquietudes cinematográficas de profesores y alumnos. Predomina, en general, un cine de corte subjetivista, pero de constantes referencias a las realidades sociales del país. De esta ambivalencia resulta por lo general un registro extraño que no logra fundir ambas orientaciones en lo que pudiera

llamarse un estilo, ajeno por una parte a la retórica intimista y al simplismo político por la otra. Así y todo, la existencia de tendencias más o menos definidas dentro de las producciones (*Los malditos*, por ejemplo) deja ver un factor alentador: la voluntad de afirmar un estilo sin servidumbre a esquemas ajenos.

En una cuerda de franca experimentación formal, y por esto mismo más explicable en quienes recién incursionan en la realización, *Puentes* de Sergio Allendes y *Casas viejas* de David Vera constituyen dos experiencias que, sin mayor pretensión, tienen un indiscutible interés. Esa misma modestia hace de *Campamento Sol Naciente* (Ignacio Aliaga, 1972), una de las obras más logradas del conjunto.

OBITUARIO

WILLIAM BOYD: 1895-1972. Actor norteamericano. Llegó a ser un astro internacional en el cine y la televisión como Hopalong Cassidy.

PIERRE BRASSEUR: 1903-1972. Actor francés. Realizó una labor importante tanto en el teatro como en el cine. En su nutrida trayectoria cinematográfica sobresalieron sus interpretaciones en *Puerta de Lilas*, de René Clair, y *El bello Antonio*, de Mauro Bolognini. Encarnó, preferentemente, personajes dotados de rasgos de maldad.

AKIM TAMIROFF: 1900-1972. Actor nacido en la Unión Soviética. Emigró más tarde a Estados Unidos, incorporándose al teatro y al cine de ese país. En las tablas tuvo ocasión de exhibir su talento interpretativo. En el cine, por regla general, se le encomendaron papeles menores. Excepto sus caracterizaciones en *Sed de mal* y *El proceso*, ambos filmes dirigidos por Orson Welles, donde rayó a gran altura.

Juan Antonio Said



crítica

EL PRIMER AÑO

De PATRICIO GUZMAN

Tal vez por su inconsistencia, el estreno de cada película chilena es coyuntura obligada de reflexión sobre el carácter y destino de nuestra cinematografía, sobre su falta de verdadera identidad cultural. Resulta cuando menos reveladora la imposibilidad de establecer líneas comunes entre las pocas obras que componen nuestro cine; se ha vuelto tediosa la rutinaria cronología de puntos de partida pero nunca de llegada que jalonan su historia. Más sospechoso todavía es ese clima de eterno *debut* que rodea el estreno de sucesivas producciones que, de alguna manera, intentan fijar el contorno cultural e ideológico del quehacer cinematográfico local más relevante.

Pero uno y otro son todavía imprecisos.

En medio de la confusión, sin embargo, es un hecho que en *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, en el intimismo de la primera parte de *Voto más fusil* de Helvio Soto, en la inspiración de Aldo Francia (*Valparaíso, mi amor*) o Miguel Littin (*El chacal de Nahueltoro*), hay más cine chileno —bueno o malo— que en cien manifiestos indignados o en mil y un intentos de indigestar que, por lo general, no indigestan.

Es improbable que a esta selección informal pueda agregarse *Primer año* de Patricio Guzmán. En varios sentidos, la obra de Guzmán es la dramática comprobación de que ciertos esquemas y ambigüedades han terminado comprometiendo zonas que ingenuamente se

creían hasta ahora incontaminadas.

Planteada como un esfuerzo reflexivo para explicar a las masas el sentido y las realizaciones del primer año del gobierno del Presidente Allende, es imposible interpretar la película como un intento clarificador de un proceso político cuyo alcance parece no advertir y cuya realidad por momentos ignora o distorsiona.

Analizada, por otro lado, como un documental, la obra quizás sea menos turbia pero en absoluto más lograda. Es cierto que Patricio Guzmán se ha internado en un campo difícil aun para cineastas más experimentados y reflexivos que él. Pero un riesgo jamás puede ser una justificación de lo que, siendo una mala película, es además una experiencia de dudosa utilidad.

Hacer un documental supone, en términos globales, mostrar e interpretar una realidad, en este caso, política. Implica una rigurosa selección de hechos que, debidamente situados en

su contexto, son capaces de definir las líneas centrales de un fenómeno de implicancias mayores.

Traducir a cine este trabajo previo tampoco es fácil, y al respecto no hay recetas infalibles. De lo que sí no cabe duda alguna es que difícilmente cumplirá su cometido el cineasta que, empeñado en un documental, se limita a unir secuencias parciales sobre un hecho con el propósito de que la suma de ellas constituya un todo unitario. Quien fotografía una muralla, una puerta, una ventana y un tejado no tiene derecho alguno para reclamar que ha fotografiado una casa. Y lo que en el ejemplo podría prestarse, en algunas circunstancias, a dudas, en otros casos es mucho más evidente.

Guzmán sin embargo acepta de partida esta sectorización. Y lo hace aún con criterios discutibles, similares a los que orientaron la producción de los infortunados *informes* de Chile Films, de los cuales *Primer año* parece una arbitraria, fatigosa recopilación. No es el caso —con todo— de volver aquí sobre la mecánica de esas experiencias que pretendieron trasplantar al cine nacional —sin mucha dignidad, desde luego— fórmulas que Santiago Alvarez cultiva con mayor esplendor y eficacia política en Cuba.

Si semejante punto de partida fuera el precio a pagar por un dividendo políticamente importante, existiría al menos la posibilidad de invocar una excusa en este sentido. Pero es harto dudoso que así sea. Considerada como un esfuerzo didáctico, no se advierte dónde está la síntesis, la médula de este proceso político del cual *Primer año* recoge en 100 minutos algunas manifestaciones, como bien pudo recogerlas en 50 ó prolongarlas a tres o cinco horas. En cualquier caso —ampliada o reducida— la película habría quedado básicamente igual. Un trabajo así, documentalmente, no tiene nada de serio.

Pedagógicamente tampoco. No basta, por ejemplo, cuando se pretende enseñar o explicar algo, decir que se ha nacionalizado la banca y que un señor asegure la conveniencia y utilidad social de la decisión si, junto a esta explicación, no hay cuadros, ni imágenes, ni estadísticas que respalden lo que el espectador oye pero difícilmente retiene.

Como intento de acercar la imagen del gobierno a los grupos independientes de opinión, los resultados son mucho mejores. Para este efecto la superficialidad y la confusión política nunca han sido claves certeras. El tono vocinglero, trasnochadamente apologético, tampoco. No se ganan adeptos a una causa ignorando problemas que son reales y que además tienen una explicación cierta, cuyo reconocimiento no puede interpretarse como debilidad (caso del problema del desabastecimiento, por ejemplo). Es un hecho que cualquier discurso del Presidente de la República, o de alguno de sus ministros, es más autocrítico y exigente que todo *Primer año*. Desde luego, también es más serio, menos oficialista y más documentado.

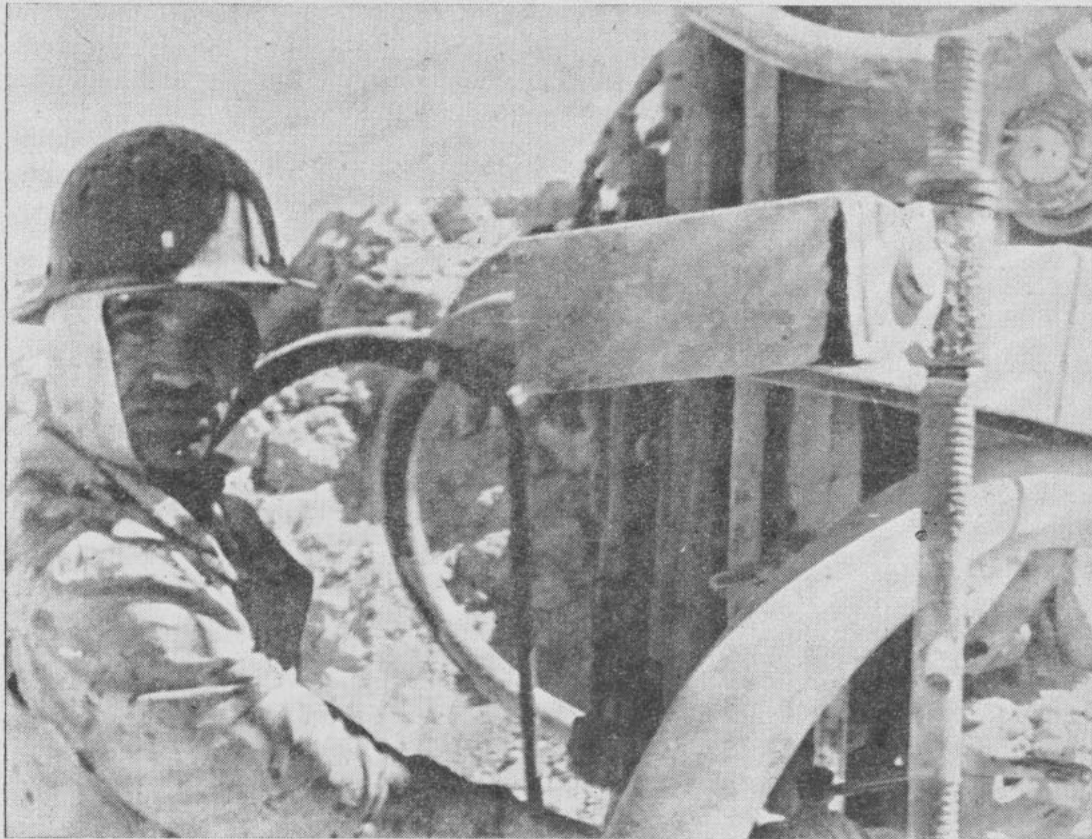
A un nivel político, es probable que la ambigüedad de *Primer año* y su alarmante falta de sentido arranque de un equivoco básico que no es otro que el de la absoluta incompreensión de la opción triunfante el día 4 de septiembre de 1970. Sólo así puede explicarse el sarcasmo burdo y facilón dirigido a la labor parlamentaria cuyo obstruccionismo es ejemplarizado con uno de los pocos actos, como es la nacionalización del cobre que, a juicio del gobierno de la Unidad Popular, legítima, rehabilita o justifica la existencia del Congreso. El espectador tiene el justo derecho de preguntarse a dónde quiere llegar el realizador.

A confusión análoga induce el episodio del asesinato de Edmundo Pérez Zujovic. En un folleto distribuido a la

prensa, Guzmán reconoce que la responsabilidad del atentado es de la Vanguardia Organizada del Pueblo (VOP), banda extremista que, como él mismo lo sostiene, “no tiene afinidad con el gobierno”. La película, sin embargo, dista mucho de ser clara a este respecto. Las personas que prueban el atentado lo hacen con tal cursilería, afectación y liviandad que pareciera que la película trata de sostener justamente lo contrario. Por lo visto, teniendo en cuenta la sipnosis que Guzmán escribe en el referido folleto, no son ésas las intenciones y todo no es más que el efecto de un cineasta traicionado por su obra que, sin tener un completo control sobre ella, incursiona en campos donde, además de ideas claras, se exige alguna habilidad para la expresión cinematográfica.

Sería injusto no reconocer que estos problemas desbordan el marco de *Primer año* y se extienden, en mayor o menor medida, a casi todo el cine político latinoamericano, al menos en la forma en que lo vienen cultivando los émulos de Santiago Alvarez y de Solanas y Getino, autores estos últimos de la controvertida *La hora de los hornos*.

Prefabricado, cocinado en las salas de montaje, manipulado con impudicia por el efectismo más artificioso, es un cine de ínfulas documentales que sin embargo, desconfía de la realidad. La situación, claro, no es la misma en todos los casos y entre la calidad de los modelos y de las emulaciones hay diferencias profundas, abismantes. Lo que Alvarez salva con un lirismo desbordante y Solanas con una elegancia de insólitos refinamientos formales, queda expuesto en toda su crudeza en obras menores que, partiendo de premisas similares, quedan a medio camino del panfleto, del cine publicitario, del *spot* más calculado, tratando de “vender” una idea política que sólo tendrá demanda mientras



EL PRIMER AÑO DE PATRICIO GUZMAN

otro publicista, más habilidoso, no venda la suya con recursos más golpeadores todavía. De hecho es perfectamente posible imaginar una réplica a este tipo de cine que, respetando escrupulosamente las reglas del juego que impone, sirva a contenidos fascistas o reaccionarios. Siendo así, quedando reducida a esto la problemática de buena parte del cine político latinoamericano —que se supone que debería partir de realidades políticas, sociales y espirituales incontestables como son las de este continente— forzoso es concluir entonces que su eventual identificación con la causa de liberación latinoamericana es una fortuita, superficial coincidencia. Muy pobre en el episodio de

los mapuches, especialmente “montado” para la película (¿qué valor documental puede tener un material de esta naturaleza en esas circunstancias?), anodino en el de Fidel Castro, incoherente en el de los niños que recitan el combate naval de Iquique y frívolo en el de la Izquierda Cristiana, el filme tiene su mejor momento en la referencia a la estatización de Textil Yarur que combina entrevistas con los obreros, declaraciones de Pedro Vuskovic e interesantes rastreos en las bodegas de la industria.

Desde el punto de vista de la resistencia física de un camarógrafo, el trabajo de Toño Ríos en *Primer año* debe figurar entre los más agotadores y extenuantes de todo el cine

chileno; probablemente también sea el más inútil. Aquél es un mérito del camarógrafo; éste, desde luego, un record del realizador. En este sentido la cámara también participa de ese temor a la realidad, a la investigación de los rostros, de los ambientes y de las cosas, que el mal cine remedia, de un tiempo a esta parte, a fuerza de movimientos arbitrarios, barridos, cortes, filtros, lentes deformantes y otras evasiones. El climax de estos ingenios en *Primer año* tiene lugar en “la marcha de las cacerolas vacías” donde imágenes de indiscutible elocuencia son aniquiladas por las florituras ópticas del realizador.

Héctor Soto Gandarillas

EL CORAJE DEL PUEBLO

De JORGE SANJINES

*Hoy he visto en imagen a
[mis hermanos
del estaño
no como en un espejo, sino
[estrechados a su
sangre
y al ingenioso corazón de
[Sanjinés doy gracias por
mis lágrimas.*

Eliseo Diego

Para quienes hemos podido seguir la obra de Sanjinés desde su primitiva y "eisensteniana" *Revolución*, pasando por la fuerza expresiva de *Ukamau* y *Yawar Mallku*, *El coraje del pueblo* implica la consolidación de un estilo personal, sin concesiones a la modernidad narrativa, a los efectismos técnicos o a la demagogia de exaltar un material filmico al nivel de símbolo o de mensaje esclarecedor.

En medio de generalizaciones a menudo irreflexivas sobre los movimientos del nuevo cine de América latina, en los que se baraja en un mismo mazo a Santiago Alvarez y Handler, Solanas y Ruiz o Rocha y Littin, Sanjinés ha sabido seguir su propio camino, sin escuchar la algarabía de quienes pretenden asumir liderazgos y resistiéndose a las tentaciones del "estrellato" en que se han embriagado algunos noveles "revolucionarios".

Sanjinés ha efectuado silenciosa y casi solitariamente, con seriedad y rigor ejemplares, su trabajo de expresar las luchas de uno de los pueblos más sojuzgados y postergados de América latina. Si observamos tanto la estructura narrativa como el estilo de sus filmes, podemos apreciar su penetración con la psicología más profunda del indio y del mes-

tizo bolivianos, que constituyen la mayoría de la población. Los resultados de la investigación antropológica no se limitan a expresarse en factores externos, como los diálogos en lengua aymará o la utilización de actores no profesionales, sino que el ritmo mismo de los filmes está determinado por la fidelidad a esta psicología. Como ella, la puesta en escena de Sanjinés es introvertida, mesurada, entregándonos sólo lo esencial en un tono lento y solemne. Podríamos decir que la forma de narrar es púdica, sin estridencias, ateniéndose a testimoniar correctamente los hechos desde una perspectiva clara y definida.

Si, por una parte, este estilo obedecía a la necesidad de contar una historia particular que expresara una forma de comportamiento individual o colectivo, como ocurría en *Ukamau* y en *Yawar Mallku*, por otra, iba delineando una manera de narrar estos hechos que se correspondiera con la psicología de sus protagonistas y que resolvía, en proyección, el acercamiento a la crónica reconstituida y al filme-testimonio. Es por ello que el estilo de *El coraje del pueblo* arranca directamente de los dos filmes anteriores de Sanjinés y su obra puede considerarse en continuidad.

El testimonio de la matanza de 21 mineros bolivianos en las minas de Siglo XX, el 24 de junio de 1967 —no la mayor ni la más sangrienta de la historia boliviana—, constituye el eje de esta crónica testimonial, por su relevancia política: la masacre tendía a impedir el apoyo del proletariado a las guerrillas del Che.

La reconstitución de esta masacre y de la situación política de los días precedentes es efectuada con la participación directa de algunos sobrevivientes que se interpretan a sí mismos y reviven los luctuosos acontecimientos con una espontaneidad sobria y mesurada.

A estas dos formas simultáneas de tratamiento: entrevista en directo a los protagonistas, que relatan los antecedentes de los hechos y la reconstrucción "actuada" de lo esencial de estos hechos, se agrega el testimonio documental fotográfico que explica las causas y señala a los responsables de las matanzas.

Esta intencionalidad de cine-ensayo, de interpretación sociopolítica acerca a *El coraje del pueblo*, por una parte, al cine de ficción o de re-creación de hechos ya sucedidos, y por otra, a la crónica puramente documental, sin que la conjunción de estos elementos rompa su unidad. No existen, por tanto, para el espectador, puntos de ruptura entre lo que es testimonio directo y lo que es realidad reconstituida. Ello se debe, en gran medida, a la autenticidad expresada en esos rostros y gestos cuidadosamente seleccionados y que corresponden a seres humanos que reviven ante la cámara su propia circunstancia social, histórica y psicológica. La cámara, por otra parte, se sitúa, generalmente, en una estricta perspectiva impersonal, como un simple instrumento de registro, ubicada "a nivel del hombre", sin pretensiones de introspección ni búsqueda de la angulación insólita. Esta circunstancia hace que la puesta en escena de Sanjinés, aún en su descripción de las fiestas populares, rehuya el espectáculo o el pintoresquismo folklórico. Como algunas de las grandes obras del cine político (*Potemkin*, *Salvatore Giuliano*, *La batalla de Argel*), *El coraje del pueblo* tiene un protagonista colectivo en el cual distinguimos a veces rostros y actitudes

individuales, pero que no corresponden a personajes o comportamientos excepcionales ni tipificados, como en el "héroe" tradicional, sino a seres comunes y sencillos, cuya conducta combativa y heroica es en ellos *necesaria* e ineludible y no los hace diferentes de sus compañeros de acción. Aún los rasgos de identificación más personales, como en la secuencia del minero torturado por los esbirros del régimen, desaparecen disolviéndose en el anonimato de una situación colectiva durante la secuencia de la masacre. En ella, el coraje de este pueblo no aparece ni idealizado ni estilizado hacia lo alegórico, sino hecho carne y sangre de una realidad recreada por sus mismos protagonistas, repitiendo, tal vez,

los gestos que hacen natural la proximidad de la muerte y donde la tragedia no surge de la exaltación de los hechos por tal o cual encuadre o por una particular sucesión de planos, sino de la circunstancia misma de tratarse de hechos revividos casi sin pasión, distanciando al espectador hacia la plena conciencia y entregándole los puntos de referencia para ubicarlos en el contexto político-social de nuestra América. Por estas características, *El coraje del pueblo* constituye una tentativa cultural que trasciende los límites de lo puramente cinematográfico y se proyecta en la búsqueda de una expresión latinoamericana auténtica y sin concesiones.

José Román

CADENAS DE ODIOS

De HERBERT BIBERMAN

I

En nuestro número anterior rendimos una breve cuenta del filme *La sal de la tierra* (*Salt of earth*) de Herbert J. Biberman con motivo de su presentación en una muestra de cine clásico. Unos meses después se ha producido el estreno comercial de *Cadenas de odio* (*Slaves*) también de Biberman; casualidad bastante extraordinaria ya que los problemas que afectan a la distribución cinematográfica han determinado la casi total desaparición del cine norteamericano de nuestras pantallas. Sin embargo, el azar formó una especie de "ciclo" que resultó bastante coherente puesto que *La sal de la tierra* y *Cadenas de odio* son dos obras consecuti-

vas —las dos últimas— de este director norteamericano (1). A propósito de *La sal de la tierra* señalábamos el carácter eminentemente social de la obra de Biberman. *Salt of earth*

(1) Herbert J. Biberman nació en Filadelfia en 1900. Vinculado primero al teatro trabajó después en cine como guionista, director y productor. Dirigió *King of Chinatown* (1930), *One way ticket* (1935), *Meet nero wolfe* (1936) y *The master race* (1944) y en 1953 su obra más conocida, *La sal de la tierra* (*Salt of earth*). Desde entonces no volvió a dirigir hasta 1969 en que filmó *Cadenas de odio* (*Slaves*). Por sus ideas progresistas Biberman fue uno de los "diez de Hollywood", encarcelado en 1960 por negarse a declarar sobre sus ideas y filiación política ante la Comisión de Actividades Antiamericanas. Falleció en agosto de 1971.

es un filme sorprendente por su vigencia, su honestidad, su sentido social y humano; valores que superan con creces sus limitaciones, por otro lado innegables. *Cadenas de odio* vuelve a plantear el mismo género de preocupaciones que el anterior filme de Biberman, confirmando que el registro en que trabaja este autor es el de la observación y análisis de unas circunstancias históricas y sociales conflictivas desde una perspectiva profundamente progresista y, más aún, me atrevería a decir "revolucionaria" si el término no suscitara tantos equívocos y confusiones cuando se refiere al quehacer cinematográfico.

Slaves se inscribe entonces en una línea en todo coherente con los motivos y la forma de hacer cine detectables en *La sal de la tierra*, sólo que Biberman logra en su obra póstuma un relato cinematográfico que, si bien no está absolutamente libre de imperfecciones, alcanza un lirismo y profundidad que lo convierten en uno de los más notables filmes sociales americanos de los últimos años.

Esta vocación social del cine de Biberman se observa ya desde la elección de la materia a tratar. Si *La sal de la tierra* relataba el desarrollo de una huelga obrera, *Cadenas de odio* ubica la narración en un contexto de por sí revelador en este sentido: el de los esclavos negros en una plantación algodonera del Sur de los Estados Unidos, a mediados del siglo pasado. Como en *La sal de la tierra*, también están presentes aquí los presupuestos fundamentales que Biberman va a utilizar para convertir su filme en una reflexión crítica sobre una sociedad y un sistema de vida: la existencia de un orden social injusto, de un estado de opresión y violencia, y —en forma muy especial— la presencia de grupo de seres humanos discriminados en razón de su raza. En ambas películas la segregación racial está en el cen-

tro del análisis del realizador. En *Salt of earth* se trata de obreros mejicanos que viven en Estados Unidos. En *Slaves* de esclavos negros.

Luke (Ossie Davis), esclavo de un amo bondadoso que ha prometido liberarlo, vuelve de un viaje al norte —donde pudo haber huido— para reunirse con su familia y esperar su liberación. Pero su amo se ve obligado a venderlo junto con el esclavo Jericho. Ambos son comprados en el sur por el capitán Mackay (Stephen Boyd). La nueva vida de Luke y Jericho en la plantación de Mackay, donde los negros son sometidos a una explotación despiadada, constituye la sección más extensa del filme, en la que se plantea y desarrolla el conflicto central. Biberman establece este conflicto —en una primera instancia— en el nivel del enfrentamiento entre dos hombres, Luke y Mackay. Ello es el punto de partida para acceder a una reflexión más amplia, pero en todo momento la configuración de ambos personajes es fundamental para la comprensión del filme en sus diversos niveles.

II

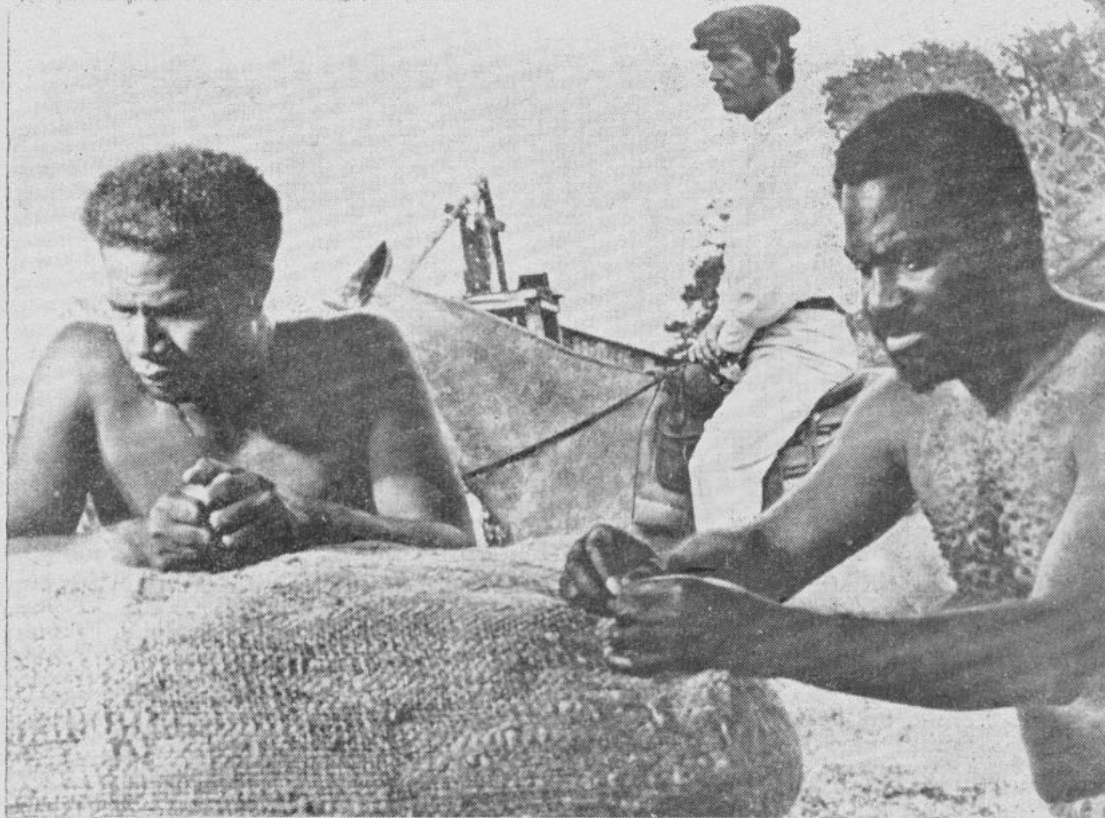
Mackay no es un esclavista sólo por el hecho de tener esclavos, sino, sobre todo, por su forma de ser y de pensar, por su afán de dominación y de poder, por su espíritu competitivo. Su personaje se va definiendo en el transcurso del filme en diversos momentos que muestran distintas facetas de su comportamiento. Así por ejemplo, la secuencia de la recepción que ofrece Mackay a sus amigos, en la que expone extensamente su visión de los negros y de la esclavitud. Sin ambages habla de los beneficios que le reporta la explotación de los negros —a los que llama “máquinas reproductoras”—, del poder económico que ello le significa y que le hace ambicionar nuevos territorios, convertirse en el hacendado más poderoso de la re-

gión. El comprende claramente la naturaleza del sistema social que posibilita la existencia de la esclavitud; es una especie de representante químicamente puro de ese sistema. El mismo lo expresa con claridad al plantear una serie de cuestiones a sus invitados: ¿qué otro sentido tiene la esclavitud como no sea el de enriquecer a los amos a costa del trabajo de los esclavos?, ¿qué sucedería si los negros fuesen libres, si participaran en el comercio y en la política?

Pero Mackay al mismo tiempo es un conocedor de todo lo relativo a los negros; ha estudiado su historia, su arte, sus costumbres. En su casa abundan los objetos de arte africano. Durante años ha vivido con una amante negra, Cass (Dionne Warwick). En todas las actividades de su vida él manifiesta una extraña preocupación por los negros. Mackay vive obsesionado por ellos, y, en realidad, les teme. Ese temor es en último término el fundamento de su deseo de dominación, el reverso o el elemento complementario de su ambición de poder. Su inseguridad es lo que configura su carácter competitivo, lo que le hace moverse en un sistema de valores en que las categorías fundamentales son inferior y superior, dominante y dominado, amo y esclavo. Es este mismo esquema competitivo —reflejo y consecuencia de una estructura social— el que Mackay instituye entre los esclavos. A algunos les otorga una cuota de poder, cierto grado de dominación sobre otros. Entre las mujeres elige algunas como sus amantes y reserva a Cass el lugar de la favorita (por esto Cass es odiada por los esclavos: recuérdese la secuencia en que ella debe recolectar algodón). De esta manera Mackay instaura entre los negros un sistema de vida que anula toda posibilidad de que exista entre ellos una conciencia común, una unidad, y es así como él consolida la base de su poder.

En muchos momentos del filme el esclavista revela esta obsesión de poder, pero tal vez el que mejor lo sintetiza es aquel en que después de la fiesta, ebrio, ordena a dos de sus esclavos de confianza que lo diviertan. La escena del amo sentado, mirando luchar a los dos hombres, establece un perfecto símil con la de un patricio romano presenciando un combate de gladiadores.

En el mismo sentido juega la observación del comportamiento sexual de Mackay. Resulta extraño que sólo tenga relaciones con mujeres negras mientras frente a las de su propia raza parece impedido. Seguramente su naturaleza competitiva se refleja también en este aspecto. El puede ser impotente con las mujeres blancas ya que no está seguro de su propio valor, en ningún sentido; pero, en cambio, no lo es con las esclavas negras que no son para él personas sino seres de una raza inferior, objetos, frente a los cuales se siente compensado con un sentimiento de superioridad. Su masoquismo sexual, su dependencia de Cass es la otra cara de su sadismo y brutalidad. Hecho revelado, por ejemplo, en la secuencia en que Mackay quiere poseer a Cass y ésta lo escupe repetidamente en el rostro: la humillación parece excitarlo en vez de ofenderlo. Biberman ha compuesto este personaje, con una notable profundidad y riqueza de matices, con una concepción que dista de ser esquemática o maniqueísta. No niega, por ejemplo, en Mackay los rasgos de inteligencia y voluntad que debía tener un hombre de su posición. En realidad, Mackay queda descrito como una personalidad muy fuerte, como un hombre hábil y voluntarioso. Lo que el análisis de su personaje pone en evidencia no es su falta de inteligencia sino de lucidez; es el trastocamiento de valores, la deformación moral subyacente bajo toda forma de racismo y de opresión. En Mackay, Biber-



CADENAS DE ODIO DE HERBERT J. BIBERMAN

man ha entregado el arquetipo del racista y del alienado. No sólo ha descrito la mentalidad de un esclavista sino que ha examinado, a través de la observación de esa conducta particular un complejo de motivaciones que, en último término, llevan a la develación de un sistema de relaciones sociales basado en la injusticia y la competencia.

Hay que destacar asimismo el trabajo excepcional con que Stephen Boyd sirve la construcción de este personaje. En una actuación contenida, interiorizada, que se caracteriza por la expresividad conferida a los matices de la voz, de la mirada, y por una extrema economía de los gestos, Boyd realiza lo que sin duda debe ser la mejor creación de su carrera.

III

Luke es el personaje que se opone a Mackay en la medida

que sustenta unos valores diametralmente opuestos a los de éste. Los principios religiosos que han arraigado profundamente en él lo han hecho adquirir conciencia de su propio valor como persona. El sabe que no es inferior a Mackay, que negros y blancos son iguales. De aquí que su actitud frente al amo en un principio no sea de rebeldía pero tampoco de temor o humillación. Esto basta para establecer de inmediato un conflicto sordo entre ambos hombres, pues lo que Mackay quiere de Luke no es sólo el hacerlo trabajar para él (de hecho se le ve trabajar con más dedicación y energía que el resto de los esclavos), sino su sometimiento total, hacerlo entrar en su sistema de valores para mejor aprovecharse de él (en un momento Mackay dirá: "no pagué 1.200 dólares por algo ordinario"). Pero Luke con su actitud niega los principios de

ese sistema y es aquí donde se establece el primer nivel de ese enfrentamiento de personalidades. Un episodio ilustrativo en este sentido es aquel en que Mackay ordena al esclavo azotar a Cass y éste se niega en nombre de sus principios cristianos. La situación revela la firmeza de Luke y al mismo tiempo ilustra los procedimientos de Mackay ya que éste sabe que con su actitud Luke se opondrá a sus compañeros, temerosos de represalias por su negativa.

Esta oposición de Luke y Mackay se torna más compleja al involucrar a Cass. Ella experimenta una evolución durante el desarrollo de la obra, distanciándose cada vez más de Mackay en la misma medida en que percibe en Luke la afirmación de una forma de vida radicalmente distinta. De este modo cada acto del esclavo se torna significativo para Cass: así el hecho que él

no acepte para sí el pan que ella le lleva y lo reparta entre sus compañeros de choza; o el que sea azotado en su lugar. Biberman no incurre en el fácil expediente de enamorar a los dos esclavos. La decisión de Cass al aceptar huir con la muchacha negra y la pequeña Ester, según el plan de Luke, no es el fruto de un impulso emocional sino un acto de lucidez, de adhesión a una manera de vivir. Pues el hecho que exista Luke y el sentido de sus actos significa para Cass el reencuentro con su raza y con los valores que Mackay corrompió o destruyó en ella misma. Esta situación lleva al conflicto entre amo y esclavo a su máximo nivel dramático y conceptual: Mackay le ofrece al esclavo su libertad y una suma de dinero a cambio de que le entregue a Cass. La situación es una vuelta de tuerca de la compra de Luke por Mackay: el amo pone ahora al esclavo en la condición de vendedor. Si Luke aceptara, quedaría en libertad y Mackay a lo sumo habría realizado un mal negocio comprándolo. Pero el principio ordenador del sistema se mantendría pues Luke a su vez se habría convertido en esclavista y eso sería el triunfo de Mackay o del sistema que él representa. Su verdadera derrota sobreviene enseguida al rechazar Luke su oferta. Con un solo gesto el esclavo refuta el orden en que Mackay se mueve y al que lo invita a incorporarse. El amo desata entonces la violencia torturando a Jericho y matando a Luke, en un final trágico que es la necesaria consecuencia de la oposición de fuerzas inconciliables que se han desarrollado a lo largo del filme.

Biberman ha denunciado en su obra la hipocresía del cristianismo de los esclavistas y la inutilidad de la actitud paternalista o del gesto individual de caridad dentro de un sistema que por su propia dinámica interna niega esos valores (es el caso del primer

amo de Luke que contra su voluntad se ve obligado a venderlo). En Luke, formado en la fe cristiana, se observa una evolución desde su primera actitud de "resistencia pasiva", por llamarla así, hasta el momento que comprende que esa actitud no es suficiente. Sin embargo, Biberman no cae en ningún simplismo respecto del carácter religioso de su personaje; por el contrario, parece respetarlo profundamente ya que es precisamente la religiosidad el rasgo dominante en Luke, lo que explica la fuerza interior que lo caracteriza, así como también su sentido de la prudencia y de la justicia. Luke es un hombre equilibrado, de una serenidad interior que no se altera por el hecho que en determinado momento decida tomar la iniciativa de una acción (el plan de fuga de las mujeres). En dos momentos diferentes, al comienzo y al final del filme, Luke tiene una actitud reveladora en este sentido: cuando Jericho trata de incendiar un pajar, al saber que han sido vendidos, él lo detiene haciéndole ver el castigo que sufrirían los demás esclavos como consecuencia de ese acto. Mucho después su gesto se repite al detener la mano de Cass que intenta apuñalar a Mackay y nuevamente lo hace por la misma razón. La personalidad de Luke contrasta especialmente con la de Jericho. Este es ateo y mucho más exaltado que Luke; en comparación con él se le podría considerar un extremista. Todo lo cual no deja de ser significativo en una obra que, tratando la esclavitud en el siglo XIX, se encuentra al mismo tiempo cargada de alusiones a problemas políticos y sociales de la actualidad (2).

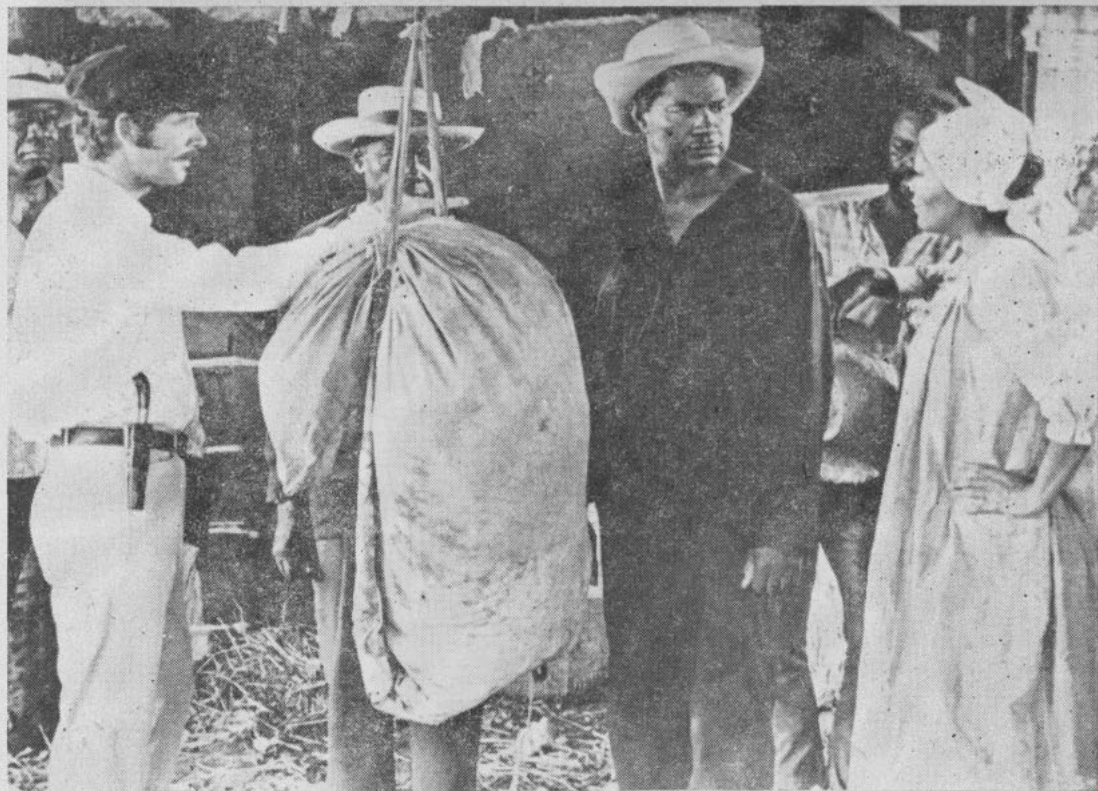
IV

Cadenas de odio reconstruye el submundo de la esclavitud negra en Norteamérica en una forma insólita por la manera de abordar el tema, dentro de un marco de rigurosa sobrie-

dad y veracidad, desechando toda tendencia al espectáculo en beneficio del análisis y la dilucidación. En un lenguaje cinematográfico de corte clásico, Biberman registra comportamientos, rostros, costumbres del pueblo negro en unas imágenes escuetas, precisas, que impresionan por la carga de autenticidad que conllevan sin que en ningún momento el realizador manipule arbitrariamente el lenguaje ni caiga en la explotación demagógica de los hechos mostrados. Una poesía contenida brota de esta historia, se encuentra latente en la sobriedad casi documental con que se expone ese mundo recreado: las condiciones de vida de los negros, el trabajo en las plantaciones de algodón, los mercados de esclavos. Este lirismo del filme aflora con especial fuerza en ciertos momentos privilegiados: la última noche que pasa Luke con su familia; la extraordinaria secuencia en que una esclava muere al dar a luz una niña; la muerte de Luke, entregada en una escena de excepcional poder de evocación (la visualización entre fundidos del hogar de Luke, último recuerdo del esclavo, mientras se escuchan en "off" el restallar del látigo).

La estructura narrativa de *Slaves*, sin ser compleja en sí misma, posee un peculiar sentido elíptico y objetivo que posibilita el desarrollo de los elementos dramáticos y conceptuales contenidos en la historia. La manera de conducir el relato no es en todo mo-

(2) Luke y Jericho, aunque amigos, reaccionan de distinta manera ante las circunstancias que les toca vivir. Es posible ver en esto, en la violencia de Jericho y en el pacifismo y religiosidad de Luke una referencia a las distintas estrategias que hoy día existen entre los negros norteamericanos en su lucha por la igualdad, una alusión a Martin Luther King y los "panteras negras". En todo caso Jericho no queda suficientemente delineado como personaje, lo que impide profundizar en otros niveles de la relación entre ambos esclavos.



CADENAS DE ODO DE HERBERT J. BIBERMAN

mento perfecta; hay un momento, al promediar el filme, que se resiente de cierta dispersión narrativa. Pero lo fundamental es la permanencia de ese tono objetivo —que en ningún caso habría que confundir con neutralidad del realizador respecto de la materia tratada— que al entregar un conjunto de hechos, situaciones, personajes, respecto de los cuales no se impone al espectador una visión “a priori”, exige de éste una activa participación en la interpretación de la obra. Es allí donde reside ese poder de análisis, de disección de un mundo que caracteriza a *Slaves*.

La sal de la tierra desarrollaba la historia de una huelga en una mina norteamericana a propósito de la cual se constituía finalmente en una reflexión sobre la discriminación racial, la solidaridad de los obreros y el papel de la mujer en la lucha social. Asimismo *Cadenas de odio* es la historia del esclavo

Luke pero es también una meditación sobre el racismo, el reinismo, la alienación y la libertad. Tanto *Slaves* como *Salt of earth* rescatan en la mujer una dignidad y unos valores que le son negados en estas sociedades donde sufre una doble discriminación: por su raza y por su sexo. Por esto los personajes femeninos tienen una importancia fundamental en el cine de Biberman: las mujeres de los mineros en *La sal de la tierra* o en *Cadenas de odio*: la madre de la pequeña Ester, la mujer blanca que ayuda a huir a las esclavas; la sierva que incendia el depósito de algodón de Mackay y, sobre todo, Cass, la mujer que por una gradual toma de conciencia llega a cambiar radicalmente su vida.

Cadenas de odio es también una reflexión sobre la solidaridad. Es cierto que Luke está prácticamente solo durante casi todo el filme, pero su sacrificio no es inútil, pues al final

él habrá muerto pero la niña Ester, nacida en el cautiverio, vivirá libre. Y, a la vez, su muerte será seguida por el primer acto de unidad entre los esclavos: el personaje más humilde, la sirvienta de la casa de Mackay, es quien quema el depósito de algodón del esclavista. Por esto los planos finales de *Slaves* son de una patente ironía. Mackay está diciendo: “nada ha cambiado; todo sigue igual que antes”. Pero, a sus espaldas el depósito arde convertido en una hoguera, mientras sus hombres galopan en todas direcciones tratando de hallar a las esclavas fugitivas. *Cadenas de odio* parece destruir con su sola existencia el absurdo mito según el cual el cine norteamericano no sería más que un conjunto de despreciables artículos de consumo, instrumentos de alienación utilizados por la ideología dominante.

El filme de Biberman es una obra en que el esclarecimiento

ideológico, el cuestionamiento crítico alcanza un nivel que por cierto no existe en aquellos filmes que la torpeza y mediocridad de la crítica insiste en señalar como ejemplos de un "arte" supuestamente crítico y de denuncia; películas del estilo de "Privilege", "Perdidos en la noche" o "Las fresas de la amargura", en las que la pose de rebeldía, el tono contestatario, hoy de moda, sustituyen el rigor y la lucidez. Por ello *Slaves* es un filme notable, en la medida en que

—lejos de cualquier snobismo— se inscribe en la gran tradición del cine social americano junto a obras que como "Rebelde sin causa" de Ray, "La jauría humana" o "Bonnie and Clyde" de Penn, "Reflejos en un ojo dorado" de Huston o "El audaz" de Rossen, entre otras, constituyen verdaderos y rigurosos testimonios cinematográficos sobre la sociedad norteamericana.

Sergio Salinas R.

POR GRACIA RECIBIDA

Nino Manfredi¹ dirige y protagoniza *Por gracia recibida*. El filme está desarrollado cronológicamente como un regreso —a la hora de debatirse entre la vida y la muerte— a la infancia del protagonista, a su juventud y a su vida adulta. El personaje encarnado por Nino Manfredi, Benedetto, ha recibido una formación cuasi conventual, enmarcada dentro de rígidos esquemas morales tradicionales. Al resultar ileso de una caída, los habitantes del pequeño pueblo italiano creen estar frente a un milagro obrado por San Eusebio, santo protector del protagonista. La película exhibe notablemente la mezcla de convicciones religiosas con supersticiones que

existen en aquel pueblito. Un día, Benedetto abandona ese lugar. Sale entonces al mundo, a un mundo que no conoce. Traba amistad con un viejo farmacéutico (Lionel Stander, excelente actuación). El violento ateísmo del boticario contrasta brutalmente con la formación anterior de Benedetto. A las lecciones cristianas del comienzo se oponen ahora recalcitrantes muestras de ateísmo. Pero aun ese veterano ateo testarudo, en el último minuto de su vida, contrae matrimonio con la mujer con la que convivió durante años y, todavía más, besa un crucifijo. Benedetto, que ha seguido las prácticas del furibundo ateo, lo ve retractarse, en los hechos, de todo cuanto le enseñó anteriormente. Presa de enorme turbación, Benedetto intenta suicidarse. Pero San Eusebio no lo ha abandonado.

Filme predominantemente personal, en el cual su autor, probablemente, ha volcado experiencias de su propia vida. A un diálogo rico y una atrayente música se suma la exce-

lente fotografía de Armando Nannuzzi (*La batalla de Waterloo*). Desgraciadamente, la copia exhibida en Chile es técnicamente mala, lo que dificulta la apreciación cabal de la película.

Por gracia recibida es, en definitiva, una reflexión acerca de la fe y de sus fundamentos. El filme no está totalmente conseguido. Peca de presuntuoso y de confuso en más de algún pasaje. Con todo, se inscribe, por momentos, dentro de las buenas tradiciones del cine italiano.

Juan Antonio Said

¹ Actor italiano. Antes de trabajar en el cine, laboró en el teatro. Protagonista de innumerables filmes, ha demostrado tener gran talento, especialmente para la tragicomedia. Hasta ahora solamente había dirigido *El soldado*, episodio de la película *Amores difíciles*. *Por gracia recibida* es, por ende, el primer largometraje que dirige. La cinta obtuvo el Premio Opera Prima en el Festival Internacional de Cannes, 1971.

COMO SUICIDARSE EN EL MATRIMONIO

De NORMAN PANAMA

Favorecido por la crisis de las carteleras, este filme se destaca como el típico producto menor bien facturado, a escala industrial desde luego, que acciona viejos, manidos y eficaces mecanismos de la comedia americana, con resultados nada despreciables. La obra tiene esa modesta solvencia narrativa —libre de artificios y diti-rambos en una época que los demanda con extraordinaria frecuencia— que aun artesanos de Hollywood tan menores como Norman Panama saben infundir a sus productos.

Protagonizada por Bob Hope, un bufo que en su vida ha hecho de todo, menos situarse en posiciones progresistas, *Como suicidarse en el matrimonio* (1969) propone una reflexión sobre la familia y el divorcio. Hope es un apacible jefe de hogar a quien, en un sobresaltado despertar, la esposa notifica su intención de divorciarse. De aquí parte todo. Los hilos de la comedia entran a complicarse —cuándo no— en el momento en que la hija del matrimonio hace saber a los padres sus propósitos nupciales con un buen chico del vecindario. De pronto, por efecto de mil y un malentendidos, el asunto se agrava cuando la conservadora formación de los jóvenes comienza a resentirse bajo el irresistible magnetismo de la música *beat* y la filosofía orientalista predicada por un gurú que sabe vivir en la sociedad de consumo. Obligados por la circunstancias a representar los papeles de una pareja ideal,

Hope y su esposa (Jane Wyman) terminan revisando la ruptura matrimonial y evangelizando a su hija y al yerno en los grandes dogmas del sueño americano.

Obra de planteamientos reaccionarios por naturaleza (que de otra manera harían inexplicable la presencia de Bob Hope), *Cómo suicidarse en el matrimonio* es sin embargo una aguda desmistificación de los engranajes industriales que explotan una presunta rebeldía juvenil en el ámbito de la música pop, la técnica del "poster", la extravagancia en el vestir y el seudorientalis-

mo utilizado en estos días hasta para evitar la obesidad. Audacias menores, si se quiere, pero que resultan estimulantes en una comedia que, desde los créditos en adelante, abunda en discretos chispazos de humor.

Norman Panama, responsable de alguna otra bagatela con Bob Hope, comprueba que la elipsis sigue siendo un eficaz recurso humorístico (Jane Wyman entreteniendo al gurú en los camarines del teatro); que un *gag* ingenioso puede ser suficiente para describir, en sólo segundos, sentimientos complejos (Hope imaginando un baile con su esposa en vísperas de la reconciliación) y que, sobre todo, las viejas fórmulas del cine bufo americano aún muestran un vigor admirable (persecuciones en el teatro). Su fidelidad a ellas, y cierta obstinación para invocarlas fuera de los artificios de la moda, acaso sea un anacronismo pero, en ningún caso, un engaño.

(H. S. G.).

PEQUEÑOS ASESINATOS

De ALAN ARKIN

Pequeños asesinatos, con guion del dramaturgo norteamericano Jules Feiffer y basada en la obra homónima del mismo autor, representa la primera incursión de Alan Arkin en el terreno de la dirección. Sin embargo, los innegables atributos que Arkin ha mostrado antes como actor, y que en cierto modo reitera en la presente película con ocasión de su breve papel como el Teniente Practice, no aparecen ni siquiera por asomo cuando se trata de asumir la función directiva de ésta, su primera realización. Porque Arkin, a cier-

ta básica insuficiencia para asumir tareas de realizador, suma en este caso el empleo de una recetilla de dividendos probadamente exiguos: movilizar un equipo cuyas figuras principales poseen un prestigio superior a su calidad real. Es lo que ocurre, ni más ni menos, con los nombres del mismo Feiffer y de los "divos" Elliot Gould y Donald Sutherland: un dramaturgo de olla común y dos actores publicitados más allá de su escueta capacidad para interpretarse invariablemente a sí mismos.

Feiffer se alista en ese teatrillo de nuestros días que envansa furibundas intenciones de crítica social en el empaquetamiento fácil y ligero del sketch tipo "manivela", consiguiendo tan sólo un producto débil, quebradizo, definitivamente vaporoso, que enmascara su falta de puntales en el ganchito de la risotada y en cierta disposición histriónica de actores que se dan al juego casi sin trabajo y con sospechosa alegría. Ni siquiera se trata de teatro del absurdo —respetabilísimo sin duda—, sino de episodios casi dispersos, sin vertebración real, sin cierre, carentes de verdadera sustentación dramática, facilones tanto por vocación como por carencia, remisos y desmadejados, en pobre lucha siempre contra una desactualización que los corroe en breve tiempo. Por lo mismo, y aunque parezca desproporcionado, una sola escena del teatro de Williams, o de Albee, será siempre más eficaz como crítica al sistema de vida y valores que dominan la sociedad occidental, a la suma total de estas obras de teatro sin actos y sin teatro que suben hoy al escenario con la facilidad que brindan sus mismas carencias. En verdad, y por desgracia, el desnudo y el sketch —en todo caso más saludable el primero— se disputan las salas de estreno, gratificando con panes de carnaval esa necesidad de teatro que algunos tontos graves seguimos tomando en serio de alguna manera.

En *Pequeños Asesinatos* se dan cita los elementos de siempre en este tipo de espectáculos: protagonista presa de apatía que confiesa hasta el cansancio "no saber qué es el amor", una muchacha rolliza que huye hacia el matrimonio, un hermanito homosexual que se masturba en un ropero atiborrado de vestidos, una madre definitivamente idiota, un juez loco, dos padres culturalistas que contestan con citas de Freud a la simple pregunta de dónde

está el baño —un predicador que no se sabe si es orate o puramente liberal, un jefe de hogar también chalado, y un policía que acaba perdiendo, lo menos después de 345 homicidios sin aclarar, la seguridad en sí mismo.

Y en el medio de todo eso, Gould y Sutherland. ¿No le parece demasiado? Finalmente, dos palabras para el cometido de Arkin. Porque a la mala alianza con Feiffer, que explica este yerro total de su primera incursión como director, se suma también algo sin remedio: sus propias limitaciones como realizador. El filme carece de todo ritmo, aparece siem-

pre atascado, las situaciones entran a veces con brusquedad innecesaria y caen luego en el letargo, los énfasis de los actores están casi siempre mal puestos. De este modo, el naufragio es sin sobrevivientes. Y aunque la actuación del propio Arkin resulte lograda, como capitán de esta nave tendrá que hundirse con ella y renunciar a la tablita de rescate que puede tendersele, en consideración a sus condiciones de actor. Son los riesgos de quien, deslumbrado en el baile de cubierta, se tienta por alcanzar las posiciones de mando.

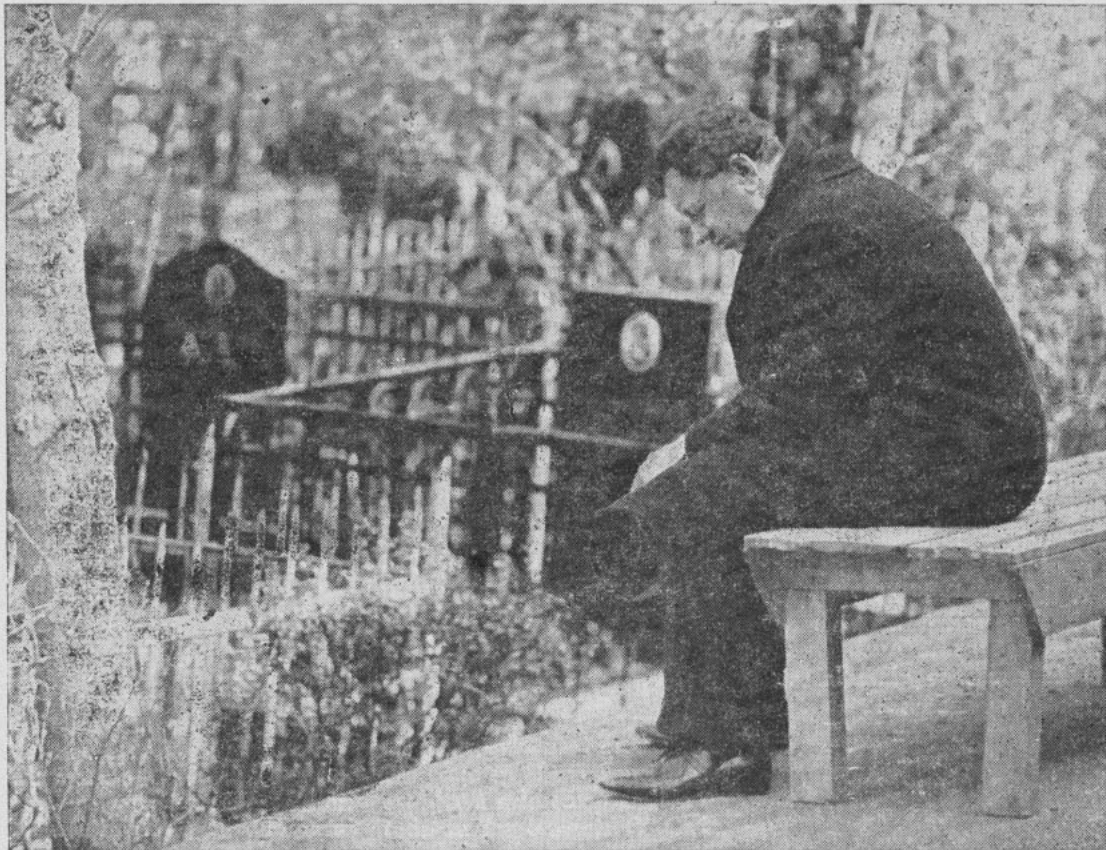
Agustín Squella N.

LA ESTACION BIELORRUSIA

De ANDREI SMIRNOV

La influencia de la estética stalinista sobre el cine de la URSS perdura aún con toda evidencia. El cine soviético es, en cuanto a expresividad, la más débil de las cinematografías socialistas, y ello a pesar de los recursos económicos con que cuentan, a pesar de sus intenciones siempre honestas. No logran superar una ingenuidad elemental en el tratamiento de sus reiterados motivos. Algunos tratan de ganar una base más sólida adaptando obras de la literatura clásica, rusa u occidental, pero es precisamente en ese terreno que se suelen ver las debilidades del arte cinematográfico soviético en toda su cruda realidad. Lo menos que se puede decir de esas adaptaciones es que desconocen —voluntariamente o no— el terreno propio del arte, la manera de comunicar que éste tiene. Esto hace que generalmente las obras soviéticas provoquen un aburrimiento soberano cuando no una sonrisa al verse cómo

ellos ni siquiera parecen sospechar sus límites y pueden lanzarse con cualquier barbaridad poseídos de un apasionado convencimiento. Pero a veces entremedio de una gran cantidad de películas insostenibles llegan algunas como *La estación Bielorrusia*, de Andréi Smirnov. Mala, por supuesto, sólo que hay que hacer algunas salvedades. El espectador tiene que soportar prolongados silencios y abrazos entre los antiguos amigos del que acaba de morir, tiene que soportar el llanto de la viuda (narrado meticulosamente), el posterior discurso truncado de un general y muchas otras situaciones en que se supone que uno, el espectador, debe recibir grandes emociones. Poco a poco sin embargo, el director se dirige a su asunto. Se trata de mostrar el pequeño universo de cada uno de los ex combatientes en el mundo actual. Así podemos escuchar las quejas de un burócrata formado a la antigua, la historia familiar



LA ESTACION BIELORRUSIA DE A. SMIRNOV

de un obrero... Paulatinamente va quedando un cuadro de la Rusia actual y del conflicto de los que formaron una generación heroica frente a una generación que tiene una manera distinta de ver las cosas. La película consigue sus mejores momentos cuando se percibe la antigua camaradería de los soldados enfrentados de pronto a situaciones que los obligan a actuar en cierta medida como entonces.

Se maneja un sentido narrativo parecido al que mostró el cine checoslovaco. La película, sin embargo, tiene, como todo el cine stalinista, una intencionalidad moralista que limita, cierra a contenidos particulares toda la posible riqueza que hay en la limpia observación de la realidad social. Los atisbos hacia un mundo distinto de expresión quedan en esos meros atisbos. Al final se re-

duce "el mensaje" a consideraciones patrióticas (¡incluso con canciones marciales y escenas del regreso de los soldados del frente!). Concluye planteándose como interrogante... ¿está la nueva genera-

ción rusa a la altura de esos viejos heroicos de la segunda guerra a quienes ahora se critica?

MADLY

De ROGER KAHANE

En una cartelera cinematográfica con rasgos de normalidad, este filme de Roger Kahane no merecería ninguna atención. Sin embargo, en la nuestra, películas como éstas adquieren un valor más allá de sí mismas.

Cuando la pobreza en materia de estrenos llega a límites espeluznantes, como es el caso de Chile, el menor pretexto basta para interesarse en una

obra o, cuando menos, para hablar de ella. Un acierto fotográfico por aquí, un logro por allá, unos miligramos de talento, bastan para que un mal filme se haga tolerable. Somos los primeros en asumir la debilidad de estas argumentaciones en lo que dicen relación con los valores cinematográficos auténticos. Pero la realidad, a veces, es más fuerte que los principios estéticos.

Y por ello, vamos a decir algo sobre *Madly*.

El tema de la ambigüedad del amor ha sido recorrida una y mil veces por el cine. Hitchcock, desde la perspectiva óptica, ha resumido, bellamente, esta verdad básica de la condición humana. Pero ésta comparación, obviamente, resulta excesiva tratándose de *Madly*. Tal vez el precedente histórico más cercano sea *La Felicidad* (1964), esa cursi reflexión de la nuevaolista Agnes Varda sobre el amor entre tres. La pregunta que se planteaba Varda era la siguiente: ¿puede un hombre amar, a la vez, a dos mujeres distintas?

La misma interrogante es el punto de partida del filme de Roger Kahane. Pero, mientras Varda se adentraba en una serie de matices dramáticos que terminaban por conducirla hacia la madurez, Kahane se enfrasca en las cadencias de la frivolidad que concluyen por desterrarlo hacia los recovecos de la melancolía más evidente. Varda asumía frente al tema una óptica científica; la intención de Kahane es más bien lúdica. Pero entre la observación científica de la una y el juego del otro, el núcleo central del problema se queda huérfano de una preocupación real por un misterio constitutivo.

¿Puede, verdaderamente, Alain Delon amar a Mireille Darc, la rubia, y Jane Davenport, la negra, sin que se desintegre la esencia de su reconfortante mundo levantado sobre anti-güedades, espacios principescos, caballos de tendido galope, campos bucólicos y secretos perfumes?

Mientras el tono lúdico se mantiene, nada de ese mundo se desvanece. Pero en el primer intento de aproximación a la realidad, no surge otra solución que la huida, que es la que, finalmente, corona el drama.

Digamos que la cobertura de la situación planteada es heredera de toda esa estética inau-

gurada oficialmente por Le-louch en *Un hombre y Una Mujer* (1966). Ese afán por encontrar formas de belleza conectadas al colorido de laboratorio a la exaltación de la naturaleza por los cauces del gran magazine femenino, a la música de Francis Lai, a la hermosura envasada del cuerpo humano, a la publicidad que hace coincidir una marca de cigarrillos con la Grecia antigua, las praderas; o a un bar íntimo de la gran ciudad industrial (y no hablemos de los helados: juventud, playa y felicidad; o de la "Coca-Cola, elemento inseparable de nuestra dicha cotidiana), cobija a cada una de las imágenes del filme sin mucha sutileza. En resumidas cuentas, se nos roba la verdad. No tanto porque toda esa estética nada tenga que ver con ella, sino, más bien, debido a que sus tensiones se revelan mejor a través de otros canales. Así, todo queda reducido a la presencia de unos actores que tienen como misión sostener la coherencia del conjunto. Porque, cuando un filme se cae por los suelos, la última esperanza la aportan los que prestan su físico a la empresa. Pero ni Julián (A. Delon), ni Madly (Jane Davenport) son capaces de sostener esa esperanza. Ella resulta terriblemente inexperta y él, sin muchos complejos, ejecuta el peor trabajo de su carrera. Sólo Agathe (Mireille Darc) enfrenta esta empresa de demolición con una entereza casi sublime y una animalidad de deliciosa estirpe.

Sobre Roger Kahane, habría que acotar que ha hecho una mala película, con escasos ribetes de autenticidad (uno de ellos: Delon, meditando a bordo del jet, en su dos mujeres), intolerable en sus dos terceras partes, esencialmente trivial, que no pone ni quita rey al cine específicamente inútil.

H. Balic M.

CONSEJO DE GUERRA

Estrenos	Róbinson Acuña	Hvalimir Balic	Franklin Martínez	José Román	Juan A. Saíd	Sergio Salinas	Héctor Soto
MI NOCHE CON MAUD (Rohmer)	ooo	ooo	oooo	oooo	ooo	ooo	oooo
CADENAS DE ODIO (H. Biberman)	oo		ooo		oo	ooo	ooo
RECUERDOS DEL FUTURO (H. Reindl)	oo		o	o	oo	o	oo
EL CORAJE DEL PUEBLO (J. Sanjinés)		o	o	ooo		oo	o

DE AMERICA SOY HIJO Y A ELLA ME DEBO (S. Alvarez)		°°	°	°		
EL REY Y EL GENERAL (V. Radev)	°	°	°°			
EL TIO VANIA (A. Mijalkóv - Konchalóvski)		°	°°	°	°	°
SUEÑOS DE AMOR (M. Keleti)		°				
POR GRACIA RECIBIDA (N. Manfredi)	°	°		°°	°	°
EL ALMIRANTE YAMAMOTO (S. Maruyama)		°				°
LOS ERIZOS NACEN SIN ESPINAS (D. Petrov)	°	°	°			
LLOREMOS Y SEAMOS FELICES (L. Jeffries)	°	°		°	°	
UNA MUCHACHA DEMASIADO COMPLICADA (D. Damiani)	°	°		°		°
LA MANSION EMBRUJADA (P. Duffell)	°	°	°	°	°	°
PEQUEÑOS ASESINATOS (A. Arkin)		•	°°	°		•
COMO SUICIDARSE EN MATRIMONIO (N. Panama)	°	•			°	°
LA ESTACION BIELORRUSIA (A. Smirónov)		°				
LA CUERDA ROTA (J. Ch. Dudrumet)				°		
DESNUDO ENTRE LOBOS (F. Beyer)				°	°	°
CUENTAS A RENDIR (R. Pigaut)	°	•	°	°	°	°
EL PRIMER AÑO (P. Guzmán)		°	°	°		•
EL AVENTURERO DEL AÑO DOS (J. P. Rappenau)	°	•		°		°
YA NO BASTA CON REZAR (A. Francia)	•	°	•		°	°
MADLY (R. Kahane)	•	°	•		•	•
SU NOMBRE GRITABA VENGANZA (W. Hawkins)	•					
SALUD, MARIA (I. Jeifits)		•				•
LOS AMORES DE CASANOVA (L. Comencini)	•					•
UN CUARTETO EN APUROS (D. Woods)	•					•
ROBINSON CRUSOE (R. Cardona)	•					•
UNA POSIBILIDAD ENTRE MIL (L. Kocharian)	•					•

°°°°: Obra maestra

°°°: Muy buena

°°: Buena

°: Aceptable

°: Sin interés

•: Mala

ESTRENOS EN SANTIAGO DURANTE EL TERCER TRIMESTRE DE 1972

7 PELÍCULAS ITALIANAS:

Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano (Los amores de Casanova), de Luigi Comencini.

Joe cercati un posto per morire (Búscate un sitio para morir), de Anthony Ascott.

L'uomo che viene da Canyon City (El hombre de Canyon City), de Alfonso Balcazar.

Per grazia ricevuta (Por gracia recibida), de Nino Manfredi.

Sono Sartana il vostro becchino (Soy Sartana el justiciero), de Anthony Ascott.

Una ragazza piuttosto complicata (Una muchacha demasiado complicada), de Damiano Damiani.

... (Su nombre gritaba venganza), de William Hawkins.

6 PELÍCULAS FRANCESAS:

Comptes à rebours (Cuentas a rendir), de Roger Pigaut.

La corde raide (La cuerda rota) de Jean-Charles Dubrumet.

Les moris de l'an deux (El aventurero del año dos), de Jean-Paul Rappennau.

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

Madly (Madly), de Roger Kahane.

Vertige pour un tueur (Vértigo para un asesino), de Jean-Pierre Desagnat.

6 PELÍCULAS SOVIÉTICAS:

El tío Vania, de Andréi Mijalkóv-Konchalóvski.

La estación de Bielorrusia, de Andréi Smirnov.

Las naves se hunden en el puerto, de Anton Timonishin.

Los trece valientes, de Victor Zhulin.

Salud, María, de Iosif Jeifits.

Una posibilidad entre mil, de León Kocharian.

4 PELÍCULAS NORTEAMERICANAS:

How to commit marriage (Cómo suicidarse en matrimonio), de Norman Panama.

Kashmiri run (Huída de Kashmir), de John Peyser.

Little murders (Pequeños asesinatos), de Alan Arkin.

Slaves (Cadenas de odio), de Herbert J. Bierman.

3 PELÍCULAS INGLESAS:

Some will - Some wont (Un cuarteto en apuros), de Duncan Wood.

The house that dripped blood (La mansión embrujada), de Peter Duffell.

The railway children (Lloremos y seamos felices), de Lionel Jeffries.

2 PELÍCULAS ARGENTINAS:

El mundo es de los jóvenes, de Enrique Cahen Salaberry.

La muchachada de a bordo, de Julio Porter.

2 PELÍCULAS BÚLGARAS:

El rey y el general, de Valo Radev.

Les erizas nacen sin espinas, de Dimiter Petrov.

2 PELÍCULAS CHILENAS:

El primer año, de Patricio Guzmán.

Ya no basta con rezar, de Aldo Francia.

2 PELÍCULAS JAPONESAS:

Admiral Yamamoto (El almirante Yamamoto), de Seiji Maruyama.

The X from the outer space (El monstruo Guilala), de Kazui Nihonmatsu.

2 PELÍCULAS MEJICANAS:

Natacha, de Tito Davison.

Robinson Crusoe, de René Cardona, Jr.

1 PELÍCULA ALEMANA OCCIDENTAL:

Recuerdos del futuro, de Harald Reindl.

1 PELÍCULA ALEMANA ORIENTAL:

Desnudo entre lobos, de Frank Beyer.

1 PELÍCULA BOLIVIANA:

El coraje del pueblo, de Jorge Sanjinés.

1 PELÍCULA CUBANA:

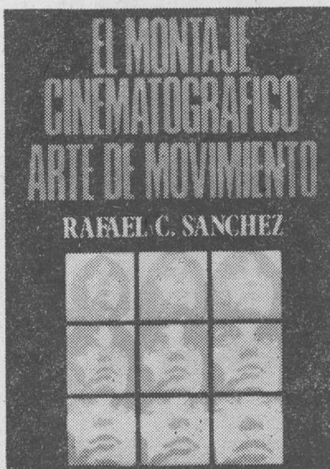
De América soy hijo y a ella me debo, de Santiago Alvarez.

1 PELÍCULA HÚNGARA:

Szerelmi álmok - Liszt (Sueño de amor), de Marton Keleti.

sección bibliográfica

EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO. ARTE DE MOVIMIENTO. de Rafael C. Sánchez. Ediciones Nueva Universidad, Vicerrectoría de Comunicaciones. Universidad Católica de Chile.



La experiencia como realizador de más de cincuenta filmes y 22 años de docencia cinematográfica tienen su culminación en este valioso libro de Rafael C. Sánchez, que viene a llenar un vacío experimentado durante muchos años por técnicos, estudiantes y cineastas en general. El libro constituye una compilación de algunos principios fundamentales del montaje cinematográfico sentados por Eisentein, Spotiswoode, Karel Reisz, Kuleshov y otros, más algunas consideraciones prácticas sobre el uso de la mesa de montaje, método de efectuar las marcas para la sincronización, etc. En una larga introducción, se plantean algunos principios generales sobre la forma artística, nociones de composición, consideraciones sobre el movimiento en cine y un estudio sobre el encuadre y los tipos de plano. Es tal vez en la parte introductoria donde se encuentran algunas debilidades que complotan contra la innegable utilidad del libro: tentativas de teorizar a un nivel primario y anticuado en torno a la creación cinematográfica y tendencia a absolutizar el concepto de montaje concebido como fragmentación y recomposición del espacio y el tiempo reales, sin valorizar suficientemente la noción de montaje dentro del cuadro y la dinámica del plano-secuencia. En todo caso, el desarrollo de la obra está concebido con un didactismo claro y preciso y aportará, sobre todo, una sistematización de información, muchas veces dispersa, al trabajo práctico de montajistas y realizadores y un conjunto de conocimientos fundamentales a quienes se inician en el oficio cinematográfico.

José Román

HISTORIA DEL CINE MUNDIAL,

(desde los orígenes hasta nuestros días). Georges Sadoul. Ed. Siglo XXI, Editores, S. A. 830 páginas. Méjico. 1972.



La octava edición en francés, de *Histoire Du Cinéma Mondial*, de Georges Sadoul, que fuera publicada en 1967, con correcciones y agregados de su propio autor, se vuelca, ahora, al español, a través de la traducción de Florentino M. Torner. El texto, aparecido por primera vez en París a fines de la década del 40, ya era conocido en nuestro idioma desde la segunda mitad de la década del 50, gracias a la traducción del crítico argentino José Agustín Mahieu, quien, en una edición, en dos volúmenes de la Editorial Losange, colección "Estudios Cinematográficos", de Buenos Aires, enteró a los hispanoparlantes de la importante obra de Sadoul.

Si se comparan ambas versiones españolas, es posible detectar dos hechos principales: que el trabajo de Torner es más meditado y sereno que el de Mahieu, aunque el de este último no está exento de brillantez y calidad, y que el presente volumen de Siglo XXI, S. A. contiene una serie de secciones y datos nuevos que, evidentemente, enriquecen y complementan los juicios de Sadoul sobre la historia y evolución del cine mundial.

Se trata, pues, en el fondo, de un texto conocido, de una forma de aproximación al cine ya ampliamente discutida, circunstancia, que, desde luego, no desmerece ni jibariza el esfuerzo editorial que esta publicación mejicana supone.

Lo realmente nuevo corre por cuenta de los anexos I y II que la presente obra incluye. El primero es una "puesta al día" del cine mundial, a cargo del crítico Tomás Pérez Turrent y, el segundo, un panorama del nuevo cine latinoamericano redactado, casi en su totalidad, por miembros del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC).

Georges Sadoul, nació en 1904 y falleció en 1968. Apasionado del cine, permanentemente deslumbrado por sus posibilidades culturales y políticas, historiador y crítico innato, su contribución al conocimiento del arte más familiar al hombre de este siglo ha sido gigantesca.

Su vida giró en función de una constante entrega al cine. Más entusiasta que riguroso, más datólogo que teórico puro, pedagogo hasta las últimas consecuencias, su obra, generosa en extensión, no podría ser puesta en tela de juicio por nadie en cuanto a su honestidad.

Sus amores de juventud, el movimiento vanguardista de los años veinte y el surrealismo fueron olvidados en aras del estudio y la divulgación del cine. Junto con renunciar a ellos, descubrió en el marxismo la matriz rectora de su conducta ideológica y en el cine la justificación de todos sus días.

Su trabajo de investigación no conoció descanso a partir de 1936, época en que se inicia como crítico cinematográfico en las páginas de "Regard". A los 64 años, cuando la muerte lo sorprendió, su actividad habitual se encontraba en pleno funcionamiento.

Se podría decir que su nombre está tan íntimamente ligado a la historia del cine como el de cualquier realizador que haya influido sustancialmente en su desarrollo. Fue un creador más, aun cuando, por una milagrosa contradicción, usó la palabra, la pluma, y no la imagen, para expresarse.

Sus juicios, discutibles en su mayor parte, y sus sistematizaciones dejaron una huella de la cual sólo ha sido posible liberarse en el último tiempo. Su *Historia del Cine*, en la práctica, se constituyó en un texto oficial con todas las ventajas y desventajas que ello siempre supone.

A base de un mecanismo pavloviano que le permitía relacionar, funcionalmente, la evolución del cine con los acontecimientos históricos (mecanismo éste, heredero de una concepción del marxismo tal vez demasiado primitiva) y apelando a una adjetivación ascética y controlada que le dio margen para aprobar y desaprobar autores y obras en forma esquemática, estructuró su visión del crecimiento del cinematógrafo algo huérfana de una conceptualización teórica más madura y acabada.

Su palabra fue ley implacable hasta la revolución estética baziniana.

Acertado, en general, en sus puntualizaciones sobre el cine no parlante, penetrante en sus análisis del cine soviético y de la obra de Chaplin, tibio e irregular frente a los aportes del neorealismo italiano más adulto, débil en su discurso sobre el cine oriental, profundamente equivocado en cuanto a los aportes del cine norteamericano sonoro, siempre documentado, entre cauto y audaz, Sadoul puso orden, calificó, relacionó, trató de hacer coherente y racional un arte en esencia incoherente y, cotidianamente, asaltado por las fiebres de lo dinámico y las atribuciones de la anarquía.

Esta *Historia del Cine Mundial* da testimonio, más que cualquiera de sus otros escritos, de que su empeño como historiador fue formidable, aun cuando los logros finales, de ésta y todas sus obras no estuvieron a la altura de la inspiración inicial.

La "puesta al día" que intenta Pérez Turrent abarca un período del cine mundial que va desde 1965 hasta 1971.

En líneas generales, Pérez Turrent, el discípulo, sigue el camino del maestro Sadoul.

Y decimos que en líneas generales, porque, en muchos momentos marginales, el crítico mejicano se desliga de los criterios del francés al usar instrumentos y consideraciones que son hijas de las corrientes estéticas más recientes para evaluar los seis años de cine que le corresponde analizar, los cuales componen una de las épocas más complejas y cambiantes que le ha tocado vivir al llamado séptimo arte.

También Pérez Turrent, por otra parte, logra profundizar, con una mayor capacidad de valorización del matiz, la concepción historicista de la historia del cine.

Particularmente interesantes resultan sus acotaciones sobre "la desconstrucción" ("quienes se acogen a este criterio proclaman un cine que destruye la *impresión de realidad* que el cine trae consigo y el mecanismo identificación-enajenación", pág. 503) y el cine "de la crisis de la conciencia burguesa".

Al abordar las nuevas realidades del cine norteamericano, se aparta, sin escrúpulos, de la óptica sadoulina. En este aspecto, su revalorización definitiva de Jerry Lewis, como autor, resulta ejemplar (pág. 521).

Pero si Pérez Turrent acierta en lo referente al cine mundial más próximo, su esbozo de la nueva cinematografía mejicana parece no estar tan logrado, a juicio del gran ensayista y crítico Jorge Ayala Blanco, quien se queja, amargamente, sobre el particular, en una fundada meditación aparecida en el N° 1 de "Cinemateca", revista trimestral editada por la cinemateca de la Universidad Nacional Autónoma de Méjico. En el anexo II también se pueden verificar otros desaciertos. Por ejemplo, el que dice relación con el nuevo cine chileno. Si bien hay un reconocimiento de los aportes de los Festivales de Viña del Mar, no existe ningún rigor para enjuiciar lo

que ha sido el devenir de nuestro cine nacional en los últimos años.

Raúl Ruiz, el más importante realizador chileno y una de las figuras más representativas del nuevo cine latinoamericano, queda relegado a un lugar secundario y su obra se despacha en apresuradas y esquivas líneas. A Aldo Francia y a Helvio Soto no se les nombra. Nada, tampoco, del cine documental. En cambio, a Miguel Littin se le ofrece un espacio tan amplio que, en comparación con las omisiones y el desacertado análisis de la obra de Ruiz, resulta, a la postre, abiertamente excesivo.

Hvalimir Balić Mimica

HOLLYWOOD STORIES

Terenci Moix. Ed. Lumen.
Colección Palabra Seis. 302
páginas. Barcelona 1971.



En una época en que la llamada "intelectualidad" se ha entregado al dudoso deporte de derribar mitos, la aparición de esta obra concebida con el exclusivo propósito de idolatrarlos, quizás deba festejarse como el último ritual de un culto inevitablemente destinado a extinguirse. Terence Moix, niño terrible de las letras catalanas, practica en su libro una destempered evocación de una fauna extraña que pobló, entre los años 20 y 60, el Olimpo de Hollywood, y lo hace casi como un acto de subversión a una tendencia, cada vez más vigorosa, que cultiva el terrorismo estético, domina la lingüística y las emprende en contra de las insólitas manifestaciones del negocio cinematográfico de antaño. Un negocio cinematográfico que, en la actualidad, sólo ha cambiado de giro —proveyendo presuntas rebeldías en vez de ensueños y delirios— pero en ningún caso de finalidad. Naturalmente *Hollywood stories* no es un texto crítico, ni lo pretende ser. Es sólo el producto de un subjetivismo embriagado en lo que Moix llama "el cine de los sábados", con el cual repasa antiguas emociones un poco para reconstruir los contornos del mundo evasivo de las comedias refinadas, de las aventuras extravagantes, de los idilios terribles y los bailes estrepitosos del Hollywood dorado, y otro poco para rescatar los mejores momentos de la propia adolescencia y juventud del autor.

La aproximación de Moix a los mitos del cine, alineados en una galería que comienza en Valentino y termina en la infortunada Marilyn Monroe, se ajusta escrupulosamente a las ortodoxias de la sensibilidad *camp*, circunstancia que en cierto sentido despoja de su solitaria tosidez un texto demasiado atento a los requerimientos de la contra-moda del momento.

Pero el autor, en ese sentido tiene una excusa que sería injusto no atender. Su obra —asegura— es la recopilación corregida de artículos que publicara en la revista *Nuevos fotogramas* antes de 1964, cuando la repropósito de los grandes mitos del cine era todavía inconcebible. "Nunca supe —escribe en el prólogo— en qué consistía este regreso porque, de hecho, yo nunca había dejado de estar allí".

De la mezcla de esos viejos escritos, bien ensamblados en todas sus partes con "aquel mínimo de putería literaria que permite dar al conjunto cierta apariencia de orden", lo cierto es que resulta la resurrección de unos fantasmas divinizados por varias generaciones de adictos que encontraron en el cine —y no en la marihuana— su estupefaciente predilecto.

El cine popular anterior a los años 60 continúa siendo un campo virgen para el análisis. En su época, los círculos cultos, o al menos los que eran considerados como tales, no prestaron al espectáculo cinematográfico la más mínima atención. La verdad es que el cine no los motivó sino para arrancarles superficiales divagaciones, de corte literario por lo general, a propósito de filmes que se planteaban dentro del academismo más extremo.

Cuando se quiso reparar el descuido ya era tarde. Más que objeto de un análisis crítico, el espectáculo cinematográfico de cuatro décadas fue colocado en el campo de disputa de una pugna ideológica que, lejos de buscarle una explicación, pretendía su destrucción fulminante. Fue entonces cuando sucumbió la posibilidad de conseguir una formulación teórica de ese cine popular, de la cual pudieron esperarse valiosas referencias al menos para la crítica de cine.

Lo que *Hollywood stories* propone, en todo caso, está muy lejos de este cometido. Funciona la obra, en cambio, incomparablemente al nivel de las veleidades orientalistas de María Montez, del jersey ceñido de Lana Turner, de las leyendas sobre la Hayworth, la Dietrich, la Gardner o Montgomery Clift ("el único auténtico ser humano en el siglo de los mitos de plástico"). En testimonio de fidelidad a estas devociones, el estilo literario del autor, oscilante entre la jaculatoria y la fascinación, es la mejor garantía. (H.S.G.). ,

primero
lano



PROXIMO NUMERO

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO



TRISTANA Y LUIS BUÑUEL

CRITICAS

CINE Y REVOLUCION

ENTREVISTA A:

ENRIQUE URTEAGA

PATRICIO GUZMAN

PETER LILIENTHAL

aqui canal



UCV



Marilyn Monroe

que estás en el cielo

Historia personal y profunda
del último gran mito
construido por Hollywood.
Esta historia de la novia del mundo
está ilustrada con más de 400 fotografías.
Formato: 20,5 x 18,5 · 204 páginas.

Alfonso Alcalde

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO

UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

