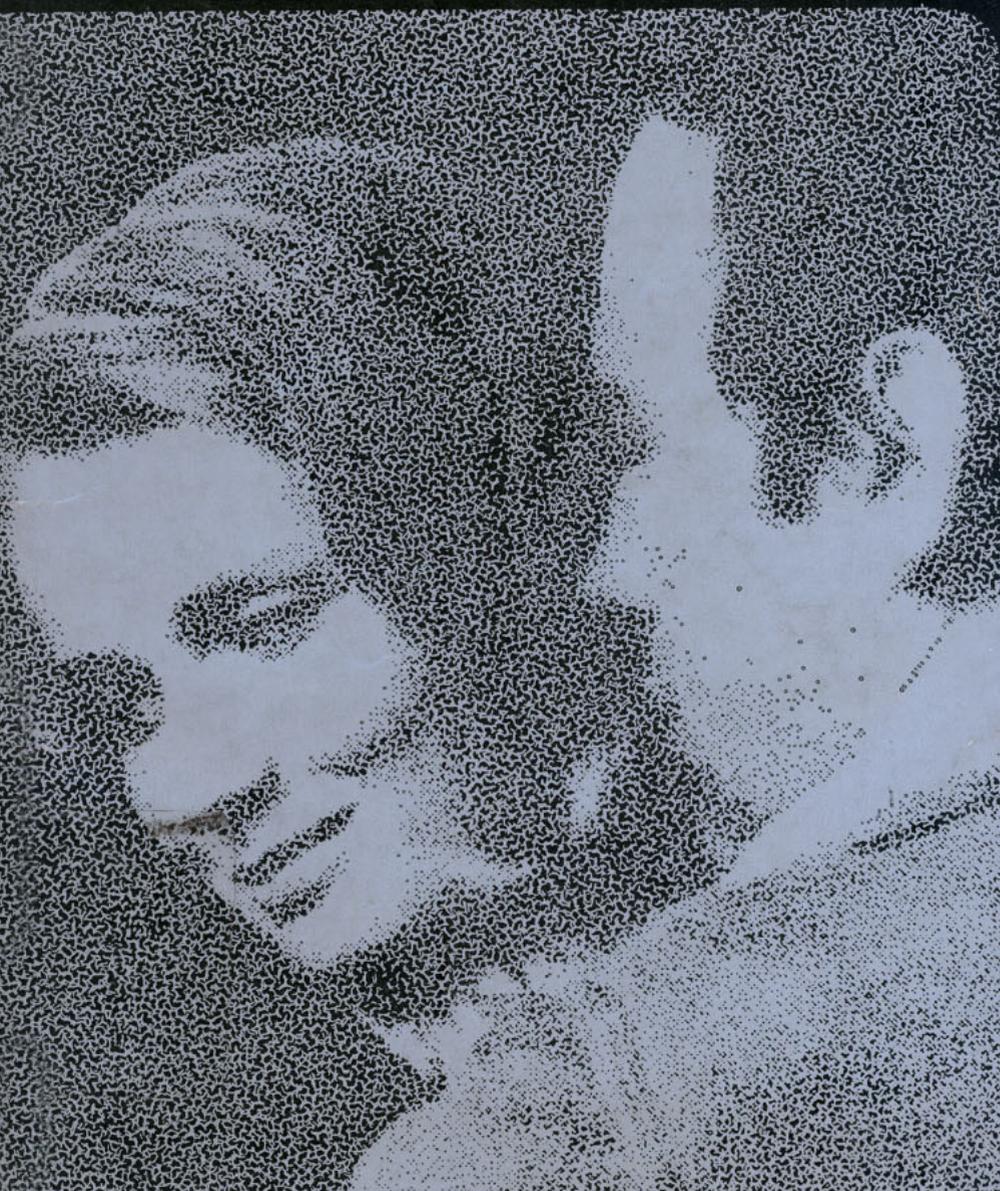


Primer Plano



CINE
Y REVOLUCION
ENTREVISTAS CON
ENRIQUE URTEAGA
PATRICIO GUZMAN Y
PETER LILIENTHAL
CINE SOVIETICO

Revista de Cine—Vol. II—N 5. Verano—73
Ediciones Universitarias de Valparaíso





El cine de hoy depende profundamente del cine de ayer, y el cine moderno no nació hoy por la mañana en un cerebro genial. La comprensión honrada y completa de *lo que se ha hecho* es lo único que puede proporcionarnos una noción de lo que ahora podemos hacer.

Fritz Lang

CINE CHILENO

	Entrevista a Enrique Urteaga.	3
<i>Operación Alfa:</i>	Clarificando con rabia. (S. Salinas y H. Soto).	
	Entrevista a Patricio Guzmán:	19
	Más vale	
una sólida formación política que la destreza artesanal. (Sergio Salinas y Héctor Soto).		
Esperando a Godoy:	La reconciliación con la realidad. (Héctor Soto).	37
	Largometrajes chilenos de 1972. (H. Balić).	40

CINE LATINOAMERICANO

	Réplica a García Espinoza. (Amílcar G. Romero).	41
--	---	----

CINE EUROPEO

	Entrevista a Peter Lilienthal:	55
El nuevo cine alemán es sólo un fenómeno de producción. (Sergio Salinas y Héctor Soto).		
	ESTUDIOS	
	Cine y revolución. (Aldo Francia).	69
	Cine moderno y cine de moda. (Héctor Soto).	77

ZOOM

	Festival de cine soviético. (Héctor Soto).	81
	Opiniones de Doniol-Valcroze.	84
	Obituario. (Juan Antonio Said).	89
	Historia del cine y visión retrospectiva.	90
	Bitácora internacional de directores. (Juan Antonio Said).	97
Películas estrenadas en Santiago durante el cuarto trimestre 1972.		98

CRITICA

	Operación Alfa. (Héctor Soto Gandarillas).	99
	Sangre de Cóndores. (Sergio Salinas Roco).	105
	El primer maestro. (José Román).	109
	Traffic. (H. Balić M.).	112
	Solamente un Verano. (Agustín Squella).	116
	El sol rojo. (Juan Antonio Said).	119

OTROS ESTRENOS

	Los ángeles negros. (Sergio Salinas Roco).	120
	Elisa o la verdadera vida. (José Román).	122
	Cuerno de cabra. (Robinson Acuña P.).	123
El tiempo de los lobos. (Juan Antonio Said).		124
	Consejo de guerra.	125

SECCION BIBLIOGRAFICA

	El cine y su crítica. (Héctor Soto).	126
--	--------------------------------------	-----

Mi noche con Maud, de Eric Rohmer, la película menos estrepitosa del año, fue considerada por los redactores de esta publicación como el mejor estreno de 1972. No fue una elección muy difícil. Más que el exponente de un estilo, este filme es el producto de un credo cinematográfico insobornable. Una obra que renuncia a los falsos prestigios estetizantes, literarios y políticos en los cuales se refugia buena parte de la producción actual. Mi noche con Maud, sin ser una tesis ni un manifiesto, devuelve al cine lo mejor que tiene de sí: su capacidad para prolongar a través del plano, el diálogo y el encuadre, una realidad física y moral determinada que se sustenta en sí misma y en la singular observación que Rohmer practica sobre las relaciones humanas.

El pasado año cinematográfico quizás sea el más deprimente en mucho tiempo. Apenas se estrenaron algo más de 160 películas, o sea, menos de la mitad de lo que se exhibía normalmente en el país. A la pobreza de esta cifra hay que sumar el raquitismo de la calidad, puesto que fuera de seis o siete títulos de interés el resto estuvo muy por debajo de un nivel aceptable. Más allá de El niño salvaje (F. Truffaut), El primer maestro (A. Mikhailov-Konchalowsky), Amantes sanguinarios (L. Kastle), Otra vez (J. Lewis), Salmo rojo (M. Jancso) y Cadenas de odio (H. Biberman), la cartelera fue dominada por la mediocridad y sólo el auxilio de algunos festivales la salvó del colapso total.

En 1972 debutaron en el largometraje dos cineastas nacionales: Patricio Guzmán con El primer año y Enrique Urteaga con Operación Alfa. El hecho resulta más revelador por la orientación de ambos estrenos que por su incidencia en un eventual auge del cine chileno. Tanto la obra de Guzmán como la de Urteaga se adscriben al cine político y vienen a incrementar una tendencia dentro de nuestra cinematografía que, hoy por hoy, sobre todo por las experiencias que se han desarrollado en el campo del cortometraje, debe considerarse como la más vigorosa.

Pero si bien el cine político ha comenzado a ganar terreno, su desarrollo plantea varios interrogantes, como se puede apreciar en los extensos reportajes a Urteaga y Guzmán que incluye esta edición, y no pocas divergencias. De estas últimas el lector tendrá una medida bastante exacta confrontando ambas entrevistas con el artículo Cine y revolución de Aldo Francia, que se publica en la sección Estudios, y con la crítica de Operación Alfa, que se edita al comienzo de la sección respectiva.

El voluminoso material que esta edición dedica a los asuntos más importantes del cine nacional —y que se completa con un reportaje a tres alumnos de la Escuela de Artes de la Comunicación y un balance sobre los largometrajes del año pasado— no responde a una simple casualidad. Al hacerse cargo de estos temas, la revista es consecuente con su premisa central en orden a contribuir reflexivamente al estudio y desarrollo de nuestro cine.

CONSEJO EDITORIAL

DIRECTOR:

Héctor Soto Gandarillas

CONSEJO DE REDACCION:

Róbinson Acuña Pizarro
Hvalimir Balić Mimica
Luisa Ferrari de Aguayo
Aldo Francia Boido
Franklin Martínez Richards
Orlando Walter Muñoz
José Román
Juan Antonio Said K.
Sergio Salinas Roco
Agustín Squella Narducci

DIAGRAMACION:

Alejandro Rodríguez M.
Allan Browne E.

FOTOGRAFIA:

Juan Hernández T.

REPRESENTANTE LEGAL:

Oscar Luis Molina S.

PRIMER PLANO, revista estacional, publicación del Departamento de Cine y Televisión de la Vicerrectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Valparaíso, es editada por Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Salvo indicación expresa, PRIMER PLANO no solidariza necesariamente con las opiniones emitidas en los artículos firmados. La revista está abierta a las sugerencias y consideraciones de los lectores. Escribir a revista PRIMER PLANO, Vicerrectoría de Comunicaciones UCV, Casilla 4059 (o Avda. Brasil 2950), Valparaíso, Chile.

Las suscripciones deben solicitarse a:
EDICIONES UNIVERSITARIAS
DE VALPARAISO
Casilla 1415, Valparaíso, Chile.

Valor de la suscripción anual:
— En el extranjero: US\$ 10.—

Derechos reservados.
Prohibida su reproducción.

Precio en el país: E° 120.—

Portada: *Mi noche con Maud*, de Eric Rohmer

Contraportada: *Sólo se vive una vez*, de Fritz Lang

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

cine chileno



ENTREVISTA A ENRIQUE URTEAGA

“OPERACION ALFA”: CLARIFICANDO CON RABIA

Días antes del estreno de Operación Alfa, y cuando Enrique Urteaga remataba los últimos preparativos del exitoso lanzamiento de su obra, tuvo lugar, en la oficina que el realizador mantiene en calle Lira, un diálogo que se prolongó durante unas tres horas. De ese encuentro se reproducen en el siguiente reportaje los pasajes más relevantes y esclarecedores.

Enrique Urteaga entregó valiosos antecedentes sobre su experiencia en el prestigiado Instituto de Cine de la Universidad del Litoral (Santa Fe, Argentina), en la realización de su primer largometraje y sobre sus opiniones en torno al cine nacional. Hombre extremadamente franco, afable y amistoso, Urteaga conversó con Sergio Salinas y Héctor Soto sin rodeos ni escrúpulos. Su entrevista fue el encuentro con un cineasta que, sustentando a veces posiciones divergentes a las de los redactores, expuso sus puntos de vista con sencillez y convicción.

—Queremos saber algunos datos biográficos tuyos...

—Bien, tú sabes que yo no soy chileno. Nací en Argentina. Y en esto quiero ser muy claro, porque aún entre personas que sustentan posiciones de avanzada existe lo que yo considero un nacionalismo mal entendido. Siempre echan en cara que uno es extranjero. Y lo hacen con el propósito de descalificarte. A ellos siempre les aclaro que no solamente se es chileno cuando a uno lo paren en Chile —puesto que nadie elige el lugar de su nacimiento— sino también cuando a los 30 años, como es mi caso, se elige a Chile para vivir. Yo no sé qué tiene más valor. Estoy consciente de que este argumento no es enteramente válido y que la nacionalidad determina más o

menos profundamente el carácter. Pero creo que la elección voluntaria de un país también es un asunto serio. En este momento, por ejemplo, tengo muy pocos contactos con Argentina. Ignoro casi todo, o por lo menos no sé más de lo que sabe un chileno, lo que está ocurriendo en el panorama político argentino. El día que vine a Chile y decidí quedarme aquí, sin embargo, no apliqué en absoluto aquello de que “al país que fueres haz lo que vieres”. No, seguí comportándome de acuerdo a mí mismo. Tanto es así que durante un buen tiempo rehusé tocar, en teatro y programas de televisión que hacía, asuntos populares de este país, limitándome tan sólo a abordar los problemas de la clase media burguesa que era la única que conocía y en la cual yo me movía.

—¿Cuál es tu formación cinematográfica?

—Creo que soy un producto del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, Santa Fe. Fui director de fotografía de *Tire dié*. Por entonces yo era alumno del Instituto y trabajé la fotografía con otro compañero que tenía un defecto físico que le impedía el movimiento con la cámara. Por lo tanto, él se ocupaba casi siempre de las entrevistas y yo de las tomas en que era necesario el movimiento. La fotografía de él, plásticamente, era muy buena. La mía, en cambio, me parece que era más periodística, por decirlo así. Estuve tres años en el Instituto. Gané un concurso para ser director de fotografía del circuito profesional del Instituto y después otro concurso para integrarme al *staff*



docente, en el cual alcancé a estar menos de un año. Y me fui el año 1961. Ocurrieron ciertos problemas con *Tire dié* porque a mi entender la película y todos los que trabajamos en ella fuimos utilizados. Utilizados para una cinta que Fernando Birri, el mismo realizador, hizo después. Por eso es que abandoné el Instituto, tal como antes había abandonado, después de cuatro años, mis estudios de ingeniería y, después de dos, mis estudios en ciencias de la educación. De ingeniería salí por una huelga; de ciencias de la educación, por problemas con el decano. En el fondo, siempre estoy saliendo de algo. Y cuando me voy, lo hago sin escándalos ni discusiones. En el Instituto, incluso, después que se aliviaron ciertas tensiones, y cuando Birri tuvo ciertos problemas con una inundación real que le destruyó una escenografía de *Los inundados*, que fue la película que realizó después, le presté equipos de mi propiedad. Eso no quita que la noche del estreno de *Los inundados* haya sacado una declaración denunciando una serie de brutalidades que no le deben haber parecido nada de bien.

—¿Cómo ingresaste al Instituto de Cine de Santa Fe?

—Muy accidentalmente. Yo,

luego de desempeñarme en un cargo público, me dediqué a administrar un negocio que teníamos con mi mujer. Lo cierto es que a mí no me entusiasma para nada el comercio y pronto instalé en la trastienda del mismo negocio un laboratorio fotográfico. La fotografía me apasionaba como *hobby*. Y ocurrió que estaba un día en una estación ferroviaria despidiendo a una pareja amiga recién casada, tomándose fotos claro está, cuando dos amigos que trabajan para Fernando Birri me invitaron a reemplazar a un fotógrafo que había faltado. Y de inmediato comencé a tomar fotografías para unos foto-documentales que Birri patrocinaba. Cuando entregué mis fotos y las proyectaron quedaron todos muy entusiasmados. Significativamente, esas primeras fotos eran de muchachos que pedían monedas al paso del tren. Gustaron tanto que se decidió hacer a base de ellas una película. Esa película se llamó *Tire dié*.

—¿Cuál fue tu experiencia en el Instituto?

—Filmé mucho. Era especialista en fotografía y trabajaba con verdadera pasión. Llegado el momento de filmar la película de fin de año, siempre estaba yo en el equipo de realización, puesto que había al-

canzado un dominio aceptable de mi especialidad. Pude, entonces, realizar un trabajo muy intenso. Yo no sé si los restantes compañeros podrían decir lo mismo. Pertencí a la primera promoción del Instituto, y eso nos significó ciertos privilegios y desventajas. Nuestros estudios no fueron muy sistematizados, pero tuvimos una intensa preparación práctica. Como éramos los primeros, un poco íbamos inventando la carrera, el Instituto, el cual si se quiere nació con *Tire dié* y con todas las aventuras que rodearon su rodaje.

—¿Qué impacto logró en el cine argentino el Instituto de Santa Fe?

—El impacto debió haber sido mucho mayor. Creo incluso que Santa Fe tuvo más impacto en el extranjero que en Argentina, y pienso que el *cine novo* recogió mucho de lo que se predicaba en el Instituto. En un foro en torno a *Tire dié*, recuerdo que Ernesto Sábato dijo algo que nos marcó profundamente. Expresó que así como *Hiroshima...* de Resnais dividía en dos el cine contemporáneo, así también *Tire dié* dividía la historia del cine argentino en dos capítulos. Antes de *Tire dié* y después de *Tire dié*. No sé si tenía la razón. Pero es un hecho que después de *Hiroshi-*



Rodaje de "Operación Alfa": Norman Day y Enrique Urteaga

ma... cierto juego temporal de la película, que entonces parecía hermético, se convirtió en moneda corriente para cualquier espectador en cualquier película. También es un hecho que el cine argentino anterior a *Tire dié* se componía de películas adocenadas, internacionalizadas o que trataban de empaquetar las grandes epopeyas nacionales. Después del estreno de esta película, en cambio, aparecieron obras diferentes. Petrone, en *Detrás de un largo muro*, abordó la problemática del peronismo. Lautaro Murúa filmó *Shunko* y *Alias Gardelito*. Yo no te puedo decir que estas cintas estén influencia-

das por *Tire dié*, pero sí te puedo asegurar que después del estreno de este filme la actitud de los cineastas jóvenes, en más de algún sentido, cambió. Y no cambió más sólo porque *Tire dié* no era el manifiesto de una corriente estética y tampoco había sido realizada en Buenos Aires. La noche del estreno de la cinta en el Paraninfo de la Universidad —en una función a las 21 horas— habían 2.500 personas que repletaron el lugar y que salieron enloquecidas con lo que habían visto. Fue necesario organizar otra función a las 23,30 horas, con un impacto igual o mayor, puesto que a las 01,30 de la madrugada

la sala estaba nuevamente llena y la película se exhibía por tercera vez. La ciudad desde aquella noche memorable acudió en masa a ver la película, su película. Después la obra se presentó en Buenos Aires y en todo el resto del país, cosechando aplausos y abriendo debates entusiastas. Pienso que hasta *La hora de los hornos* tiene muchas cosas de *Tire dié*. Pero no hay duda que la película tuvo mayor repercusión concreta en Brasil, donde representó un factor importante en el desarrollo del *cinema novo*.

—Hay un trozo de *Tire dié* en



La hora de los hornos, ¿verdad?

—Sí, y es un trozo de mucha fuerza. La secuencia del Tito, un muchacho rubio de 17 años, al que le faltaba un diente a consecuencia de una caída mientras pedía dinero al lado del tren, que contiene imágenes terribles. La historia de esa secuencia es también terrible puesto que al muchachito le ofrecíamos una moneda que no lanzábamos nunca para hacerlo correr y permitir la filmación...

—¿Qué es de Fernando Birri?

—Fernando está en Italia. Por los datos que tengo, parece que está haciendo cortos para la Radio Televisión Italiana (RAI). Entiendo que se casó y que se casó muy bien, puesto que su mujer produce. Fernando es un tipo muy talentoso y, más que talentoso, un organizador de primera. Un tipo capaz de insuflarle, con su vitalidad y entusiasmo, vida a una piedra. El nos dirigía y nosotros éramos como 150. 150 personas de todos los sectores y todos los niveles. Profesionales, carpinteros, trabajadores rurales, estudiantes, agricultores... No creo que orientar a esta muchedumbre haya sido muy fácil.

—Después que te radicaste en Chile, ¿has continuado viendo cine argentino?

—No, muy poco. Deliberadamente muy poco, puesto que cuando me instalé en Chile abrí un nuevo capítulo por consideraciones no tan sólo profesionales sino también personales. Sé, y me consta, que Leonardo Favio es un cineasta valioso, pero no me explico por qué canta. Del resto, no tengo opinión, pero estimo que lo que le falta al cine argentino es sacudirse su rigidez. Y eso lo podrá hacer cuando no siga expuesto a las enormes presiones políticas y culturales que lo coartan. Creo, en todo caso, que el momento político actual producirá de alguna manera una conmoción que repercutirá en el cine. El viaje de Perón poco o nada representó, pero el impacto igual se producirá...

—¿Qué opinión tienes de La hora de los hornos?

—Políticamente creo que es un filme muy importante, aunque yo discrepé un tanto de dos o tres notas de la película que considero muy localistas. Hay unas secuencias con una fiesta religiosa en Jujuy y otras sobre unos ranchos indígenas en Buenos Aires que en cierta medida invalidan el análisis

global que hace la película acerca del neocolonialismo, análisis que básicamente comparto. Ahora bien, es cierto que la película juega un poco al tecnicismo, y que está realizada un poco de cara al extranjero. Pero hay en ella mucho fervor y personalmente me gustan mucho las tomas del remate en la Sociedad Rural que, por lo demás, es el medio que los autores mejor conocen. En el resto de la película ocurre algo extraño. Siempre que los burgueses colocamos una cámara frente a un proletario el asunto nos resulta obvio y la cámara se nos aparece desde arriba. Le decía esto hace algunos días a Patricio Guzmán. Será quizás porque, irremediablemente, no somos proletarios. Tú puedes hacer una película sobre los campesinos, lograr una toma muy linda en que muestras a un trabajador con ojotas, deteniendo la cámara en las ojotas, y si tú después les muestras esa película a los mismos campesinos a ellos no les va a gustar. Se sienten mal, puesto que todos andan con ojotas y preferirían andar con zapatos. Ocurre entonces que durante la proyección, los pobres terminan escondiendo sus ojotas. Te lo digo porque lo he visto. Y es muy lógico, porque para el campesino las ojotas son cotidianas...

—¿Cómo llegaste a Chile?

—Cuando estudiaba y trabajaba en Santa Fe, siempre mantuve contactos con grupos de teatro independientes. En aquel entonces Santa Fe era una ciudad muy extraña puesto que registraba un intenso movimiento cultural. Eran los últimos tiempos del gobierno de Frondizzi y la cultura experimentó una verdadera eclosión, bajo el patrocinio del gobernador de la provincia que era muy dinámico. Pues bien, mi contacto con los grupos teatrales se planteaba en diversas formas, pero generalmente yo estaba encargado de hacerles la publicidad. De pronto un grupo planeó una gira, gira que en cierto modo fue auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores puesto que se nos dio un trato especial en Aerolíneas Argentinas y la posibilidad de tomar algunos contactos en el exterior. El viaje, en todo caso, lo teníamos que costear nosotros mismos. Juntamos fondos y partimos. Y ocurrió que cuando ya estábamos en Chile vino un golpe de estado y las cosas en el gobierno cambiaron. Algunos diarios hablaron de grupos de izquierda, financiados por el antiguo gobierno, que se encontraban en el exterior y se nos cerraron las puertas de la embajada en

Santiago. Hicimos frente a la situación, que era más o menos aflictiva puesto que venían en el grupo muchachas y muchachos muy jóvenes, y comenzamos a trabajar para poder vivir aquí. Carecíamos de contactos y apenas teníamos vagas ideas sobre este país. Estábamos a fines de septiembre del año 62. Y actuamos en Santiago, Valparaíso y Concepción, con resultados desiguales. Cometimos algunos errores, quizás, puesto que después de recorrer el país nos fuimos a una sala que nos habían presentado como de primera, en circunstancias de que no asistían a ella más de 20 personas por función. Nos engañaron, claro está. Además yo había planificado la publicidad del grupo más o menos convencionalmente, ignorando que aquí en Chile un conjunto de teatro vive más de la publicidad boca a boca que de los afiches, avisos y promociones. Yo no podía entender eso de las entradas liberadas. En Santa Fe, nadie entraba a un teatro sin pagar, por muy amigo de la compañía que fuese. Aquí es todo lo contrario. Lo que conviene es que la mayor cantidad de público vea la obra, y la vea de cualquier manera. Entender esto nos llevó como quince días, pero ya era tarde... Después de esta experiencia conseguimos

que el Canal 13 nos diera la posibilidad de hacer teleteatros. Trabajamos muy a conciencia. Ensayábamos todo el día y agotamos nuestro repertorio. Comenzamos entonces a trabajar otras obras y nos pasábamos en el Canal dispuestos a que se nos llamara para hacer cualquier cosa. Yo al comienzo dirigía sólo a los actores, pero pronto asumí la dirección general de los teleteatros. Pero nuestra situación era bastante inestable. Recuerdo que viviendo en casa de Raúl Ruiz me encontré una noche con que él había viajado a Valparaíso sin dejarme la llave. Ya saben cómo es de despistado Raúl, de manera que fui a dormir a un parque. Al día siguiente Raúl tampoco llegó y volví a hacer lo mismo. Total, tan mal no se dormía. Creo que también yo era un poco provinciano, puesto que consideraba inconveniente pedirle alojamiento a la gente del Canal. De pronto, y en forma repentina, nuestra situación cambió. Fui nombrado director de programas en Canal 13 y contratado en excelentes condiciones. Volví entonces a Argentina a regularizar mis papeles y retorné a Chile para radicarme aquí definitivamente.

—¿Cuánto tiempo trabajaste en Canal 13?



—Cinco años, hasta comienzos de 1968. Cuando entré estábamos en vísperas de la elección presidencial del 64 y metíamos muchos goles. Me di el gusto de dar obras de teatro por televisión que en otros países habían sido prohibidas por constituir verdaderas biblias del marxismo latinoamericano. De Canal 13 no me fui: me echaron, con el pretexto de que la situación presupuestaria del Canal era difícil. Cobré una buena indemnización y me fui a trabajar al Canal 8, de la Universidad Católica de Valparaíso, en un programa *show* tipo ómnibus que se llamaba *Sábados rotativos en el 8*. Trabajé con un pequeño equipo en ese programa durante tres meses, y en los cuales gocé como “chino”. Al cabo de los tres meses se plantearon ciertas diferencias con el Canal y me fui por motivos económicos.

—¿Fue entonces que te dedicaste al cine publicitario?

—Sí. En principio yo no quería dedicarme a él. Pero un muchacho con quien yo trabajaba me convenció de que podían hacerse algunas cosas interesantes y obtener, desde luego, una entrada económica segura que en esos momentos no tenía. Comencé a hacer cine publicitario en forma repentina. Me encuentro un día

con mi compañero y me dice que, dentro de una semana, necesitaba algunos *spots* para la Ford. Me preguntó si me animaba a hacerlos y, claro, respondí que sí, puesto que me encantan estos desafíos en contra del tiempo. Así fue cómo me dediqué a hacer películas de urgencia. Llegó el momento en que estaba filmando un comercial por semana, trabajando solo. Era absurdo y, entonces, decidí instalarme. Y comencé a trabajar con mucha suerte. Trabajando en publicidad he logrado capitalizar en equipos y forjarme una situación que me permitió emprender el proyecto de *Operación Alfa*.

—¿A qué público se dirige *Operación Alfa*?

—¿A quién va dirigida...? La Revista del Domingo dijo que era una película de puntero y creo que no está errada. Una película de pizzarrón y puntero. La intención, desde luego, era llegar al pueblo directamente. Queríamos una película que fuera totalmente asimilable, directa, sin barroquismos ni especulaciones. Y perdóname que cuente una anécdota. Habiendo presentado la película en Concepción, nos fuimos a almorzar y en eso estábamos, conversando, discutiendo, barajando argumentos y contraargumentos,

cuando un compañero del equipo exclamó: “¡Estos intelectuales me tienen podrido!”. Créeme que yo lo comprendí. Es cierto, nosotros debemos hacer películas y no dar excusas. Porque durante quince años nos hemos llevado un poco en esta actitud. Por eso es que me puse un poco reticente recién, cuando hablábamos de *La hora de los hornos*, porque, claro, es muy fácil hacer disquisiciones intelectuales frente a una película, ignorando que detrás de cada imagen a lo mejor hay una intención, un fervor y unos problemas que tal vez desconocemos... En *Alfa* nuestra intención es que la película sea absolutamente asimilable, no sólo en Chile sino también —y lo digo honestamente— en el exterior. Realicé *Alfa* porque siempre pensé que haría un largometraje, sabía positivamente que algún día lo iba a hacer, porque se dio una coyuntura favorable y un poco porque era el 4 de septiembre, ¿te das cuenta? Porque no queríamos pasar 10, 15 ó 20 años deambulando por los cafés de América hablando sobre la revolución sin contribuir en nada a ella. A lo mejor *Alfa* no significa más que ir en el último vagón en el convoy de la revolución. Pero ya es algo, y vaya que estamos contentos de viajar allí... Creo que hemos cla-

rificado un hecho que pensé que iba a tener trascendencia. Hoy me han preguntado si tenía una bola de cristal. He respondido que no; que el Ministro Paillás¹ era uno de los coproductores de la película... (risas). *Operación Alfa* es el producto de un análisis. De un análisis que partió de la preocupación de los tabloides chilenos por el asesinato del General Schneider. Estos tabloides tienen un olfato increíble. No sé si recuerdas cómo informaron del chacal de Nahueltoro. Pues bien, me di cuenta que las informaciones del crimen del Comandante en Jefe del Ejército iban por esta cuerda. Y pensé que era conveniente clarificar el asunto. Y creo que lo hemos hecho. Es cierto, en *Alfa*, en el punto de vista que adopta la película, nos sale la rabia a cada momento. Lo reconozco. Pero lo que quiere decirle la película a los chilenos es que así se mueve la clase dominante cuando siente amenazados sus privilegios. Entonces se olvida de la libertad, de la democracia, de la legalidad y de todos los valo-

res que dice sustentar. La película está realizada para recordar a los chilenos que esto ocurrió y que volverá a ocurrir. Porque lo harán de nuevo y lo harán mejor. Ahí tienen la película. Es lo más veraz que pudimos hacerla. Lo que no nos constaba lo reconstruimos de acuerdo a declaraciones y antecedentes que pudimos recoger.

—¿Te basaste en los expedientes judiciales para hacer la película?

—En los expedientes y en los informes de amigos. Te puedo decir que obteníamos materiales de primera mano, a medida que ellos se iban produciendo. Desde luego, no siempre conseguíamos esto muy santamente. Antes que el juez de primera instancia dictara el fallo, nosotros teníamos muy claro el asunto. Obviamente tuvimos que hacer algunas modificaciones en el guion original, puesto que dábamos como implicados en el asesinato a un mayor número de personas políticamente relevantes. Tuvimos que modificar esto puesto que de lo contrario la película habría durado un día en cartelera. Así como está, como quedó, yo pienso que va a durar dos... Porque, claro, no van a dejar que la película se exhiba así no más...

—¿Temas querellas o contramanifestaciones?

—Las contramanifestaciones no las temo porque las exhibiciones estarán controladas. Habrá gente de izquierda dedicada a esto. Las querellas, en cambio, son más delicadas puesto que pueden suspender las exhibiciones...

—¿Crees que valía la pena correr tanto riesgo? Te lo pregunto porque no es imposible que una querella, por ejemplo, comprometa la eficacia política de la película, en el caso hipotético de que no se pueda exhibir.

—Yo creo que el riesgo valía la pena. A lo mejor al aludir a ciertas personas ha primado en nosotros un poco la rabia. Pero esas alusiones también tienen otra explicación. Porque en nuestro exquisito afán de ser evasivos pero sugerentes, bien podría ocurrir que la gente, el público, no entendiera nada. ¿Comprendes? Hay otra película muy buena sobre el tema, que el público sin embargo, no pudo desentrañar. *Alfa* no fue realizada para nosotros sino para las masas. Era para el pueblo y todo debía aparecer absolutamente claro. Sin caer, desde luego, en el panfleto. Porque estábamos al borde del panfleto y no queríamos caer en él.

(1) La referencia debe entenderse hecha al magistrado de la Corte de Apelaciones de Santiago, recusado por sectores de izquierda, quien presidió el tribunal, que al recalificar jurídicamente el delito, redujo considerablemente las penas impuestas a varios implicados en el caso Schneider por el juez de primera instancia.



—Te planteaste la película en términos didácticos, ¿verdad?

—Sí, fundamentalmente. Pero *Alfa* es también un documental. Un documental reconstruido. Y yo diría que más que un documental, *Alfa* es un gran documento. Un documento político que tendrá mucha importancia en el extranjero. La película ha sido vista por gente de otros países y la han entendido perfectamente. Se les escapan, desde luego, algunos detalles, pero en lo fundamental la entienden de principio a fin. Y esto es importante, porque en otros países, sobre todo latinoamericanos, la película despejará muchos peligros, clarificará muchas opciones. Hay pueblos vecinos que no tienen un instinto político tan aguzado como el de este país. Pueblos que no se plantean los problemas de clase en la misma forma con que se plantean aquí.

—Quiero formularte una pregunta un poco dentro de esas disquisiciones intelectuales a que tú te referías anteriormente...

—Anda, hombre, no te preocupes...

—No me preocupo, ni mucho menos. Las asumo sin temor incluso. Mi pregunta apunta a

ese estilo publicitario que tiene la película...

—Perdóname que te interrumpa. Tú, después de ver la película, me preguntaste si yo había salido del cine publicitario. Y eso me quedó dando vueltas... Te diré lo siguiente: la película responde a un esquema. Hicimos un excelente guion que filmamos en términos extraordinariamente fieles. Al fin y al cabo yo había sido uno de los guionistas. Y cuando se hizo el primer montaje de la película, sonorizada ya, me di cuenta que la obra, siendo fiel al guion, estaba absolutamente descontrapesada. La primera parte duraba más de una hora y la segunda sólo quince minutos. La vi una vez, y no entendí la película. La vi dos o tres veces más y me convencí de que el guion, estando muy bien armado, no servía. ¿Qué había ocurrido? Habíamos tomado muy en serio la película. Era una obra para tontos graves. Se registraban reuniones tremendas y conversaciones larguísimas, espesas. Dije que, en esas condiciones, no lanzaba la película por ningún motivo y procedí a revisarla. Después de detectar sus defectos, puse manos a la obra, rollo por rollo. Eliminé una alocución inicial donde se hablaba sobre el país. Me concentré en el montaje y lo que

nosotros habíamos querido como una historia lineal, para que todos la entendieran, la fraccioné. Incluí anticipaciones; escenas completas, como la de la mujer histórica en el fondo, fueron totalmente fragmentadas; la fiesta inicial, que corresponde a una fiesta en casa de ejecutivos de las agencias de publicidad norteamericanas, fue reforzada y por eso es que se escucha la marcha de la marina norteamericana. Incluí también algunas notas de humor. Modifiqué el discurso del Ministro que antes estaba presentado en un solo bloque y sin mayor relación con el *show* de la estriptisera...

—¿Todo esto pretendía aliviar la película?

—Sí, alivianarla y, en el caso del Ministro, ser más cruel...

—¿No crees que esta manipulación es extremadamente peligrosa y que el día de mañana cualquier cineasta podría hacer, con esta misma inventiva y con estos mismos efectos, una película al servicio de una tesis diametralmente opuesta?

—Sí, podría plantearse esa posibilidad. Pero yo creo que en el caso de *Alfa* una tesis opuesta no aguanta. Por muy imaginativa que sea. Lo que ocu-



“Operación Alfa”: Martín Andrade

re es que *Alfa* está sustentada por una muy buena tesis. No hay más.

—Pero tú mismo has dicho que la película, planteada como una crónica lineal escueta, al servicio naturalmente de la misma tesis, no resistía y que por eso tuviste que recurrir a determinados efectos.

—Lo que dije es que recurrí a esos efectos para que todo el mundo comprendiera la película y no sólo los círculos intelectuales.

—¿Quiere decir eso que el gran público está acostumbrado a un lenguaje de corte efectista? ¿Quisiste aprovechar esa de-

formación en beneficio del filme?

—No sé... De hecho el otro lenguaje, contenido y lineal, era más tradicional.

—Recién dijiste que la tesis de tu película era muy buena. ¿Significa esto que sólo te importan los temas? ¿Sólo te importa el qué se dice y no el cómo se dice?

—Claro que también me importa el cómo se dice. Yo creo que no hay temas. Hay tratamientos solamente. Y mi propia película es una prueba de ello, puesto que el tratamiento inicial hacía que la película no se tolerara. Por eso

es que recurrí a elementos un tanto juguetones, tomados del cine publicitario si tú quieres, con el sólo propósito de alivianar la película. Nada más.

—Parece, Enrique, que el problema es más complejo y compromete a todo el cine que de una manera u otra se vale de recursos del cine publicitario y, en términos más generales, manipula en algún sentido la realidad. Tanto es así que días atrás yo veía en televisión un programa de Cultura Política, en el espacio del Partido Nacional, y comprobaba cómo la derecha política aprendía a manejar ciertos recursos que hasta ahora sólo había manejado la izquierda. Los



resultados eran semejantes. Pienso, entonces, que la clave de un cine válido no está en usar el mayor número de recursos efectistas, sino en atenerse fiel y estrictamente a la realidad. Quizás, en el fondo, más que de orden estético, el problema es de orden ético.

—Te entiendo perfectamente y sé adónde va tu argumentación. Pero yo no creo que uno sea más o menos fiel a la realidad sólo por el hecho de variar una técnica narrativa, más todavía cuando muchas situaciones de *Alfa* exigían perentoriamente utilizar recursos que, es cierto, han sido formalizados por el cine publicitario.

—En definitiva, Enrique, lo que nos preocupa es ver cómo se quiere combatir una estructura social, un sistema, que se caracteriza por su constante bombardeo de determinados mensajes sobre el individuo, recurriendo al expediente de incrementar ese bombardeo con otros tantos mensajes de idéntica naturaleza aunque de distinto contenido. Porque si eso es lo correcto, todo el problema se reduce a una competencia monstruosa donde el vencedor será aquel que puede bombardear con mayor intensidad. Y no sé hasta qué punto a quienes han optado por un cine revolucionario les

conviene entrar a esta competencia...

—Es un problema que hemos discutido mucho.

—Y para ser franco, es un problema que afecta a la izquierda no tan sólo en el plano cinematográfico sino en muchos otros. Pienso, por ejemplo, en la prensa de izquierda, donde el asunto, acaso, es mucho peor...

—De acuerdo. Nosotros somos productos de un medio caracterizado por la enajenación. Y sinceramente lo reconozco, en eso estamos. Cuando trabajaba en publicidad y me preguntaban qué es lo que yo hacía, respondía invariablemente que estaba tratando de enajenar lo más posible a este pobre pueblo. Diciéndole que es un imbécil si no tiene un automóvil; preguntándole para qué vivir si no tiene ni siquiera dos televisores, y así por el estilo. Ahora bien, nosotros estamos viviendo en una sociedad de transición y, después de mucho analizarlo, yo pienso que es absolutamente válido utilizar los medios que utilizó esta sociedad para enajenar en favor del reemplazo del viejo sistema por el nuevo. Creo que es legítimo. Legítimo porque sabemos que estos medios son comprobadamente eficaces.

—Sí, entendemos tu posición. Pero equivale en último término a atender a lo que se dice y no a la forma en que eso se dice...

—Sí, de acuerdo. En todo caso, el problema de la expresión lo trabajé a fondo en la primera y en la última escena. La comida inicial es un retrato de la clase dominante. La escena final, también está muy elaborada y supera el contexto estrictamente político en que se ha movido el resto de la película.

—Son, desde luego, los dos mejores momentos de *Alfa* y es muy revelador que ambas escenas se sostengan por sí solas, sin el apoyo de efectos superpuestos o ajenos a su curso dramático.

—Concebí la última escena teniendo en cuenta que la muerte es uno de aquellos hechos que, como el nacimiento, sacuden a cualquier hombre de cualquier latitud. Frente a la muerte de un hombre todas las barreras racionales se van al diablo. Por eso es que quise que cada balazo se sintiera como en carne propia. Y que la muerte, la caída, se repitiera una y otra vez. Inicialmente la película terminaba allí. Después de la caída del General, la cámara se detenía en su gorrá, venía un cor-

te y aparecía un cartel que decía: "Alerta con la justicia de clase". Dime si no teníamos razón. Tuvimos, claro, que modificar ese final porque en esas condiciones la película no pasa la censura. En todo caso, la intención sigue siendo la misma.

—¿Cómo diriges a los actores?

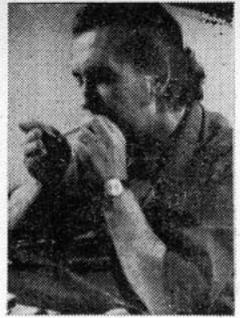
—Con mucha libertad. Creo que lo más importante es la confianza que uno deposita en el actor para que se desempeñe con total desenvoltura. Jamás marco los gestos de un actor. Todo lo contrario. Y este método lo aplico incluso a los no profesionales. Si le entrego a alguien un papel es porque confío en él. Y si confío, le doy libertad. Yo no sé si recuerdan en *Alfa* la declaración de Topelberg. El actor, Antonio Lucero, es un muchacho amigo que es dibujante, que entró al reparto cuando nos falló un actor profesional. "Lucerito", como le decimos, fue nuestra salvación. El pobre tiene una cara que da lástima. Diego (Bonacina) le plantó la cámara, le pusimos las luces, le colocamos un poco de vaselina en el rostro porque tenía que transpirar, le avisé que me fuera siguiendo muy lentamente con el texto que yo iba repitiendo y nos largamos a filmar. El pobre —excelente amigo— estaba at-

rrado. Apenas le salía la voz. Su mirada era terrible. Justamente lo que yo buscaba. Cuando terminó, miré a Diego y ¡qué íbamos a repetir! Había salido estupendo. "Lucerito" no lo podía creer y la toma era larguísima, sin un corte. Todo esto es una suerte, claro, pero lo que te quiero decir es que uno debe estar abierto a aventuras como éstas.

—¿Cómo elegiste a los actores?

—En el caso del Senador Uno busqué, más que nada, un arquetipo de la derecha y de la burguesía tradicional chilena. El hombre dueño de este país, desde siempre. A base de esto estructuré todo el personaje. Raúl, el Senador Dos, es tan senador como él, pero ustedes verán la diferencia entre el caballero y el advenedizo, entre el caballero y el *play-boy*. Para el Senador Uno había pensado en un actor que, por razones políticas, no pudo aceptar. Ofrecí el papel a Norman Day quien, no siendo un hombre de izquierda, se desempeñó a mi entender en forma excelente. El Senador Dos tenía que ser, por una serie de razones, Leonardo Perucci. Había trabajado mucho tiempo junto a él. En cuanto a Juan Luis Bulnes, que no aparece identificado en la película, ocurrió que alguien que lo conocía me preguntó si

yo había sido amigo de él, puesto que el actor que lo interpreta dio justo en la clave del personaje: un tipo introvertido, que habla poco, que no se hace notar, pero que guarda una carga explosiva tremenda que estalla en el momento del asesinato. El típico frustrado dentro de una familia brillante. Esto fue pura intuición. En el fondo, creo que la única caracterización que hay es la de Jorge Guerra, como el Ministro. ¿Quién sino él podía interpretarlo? Rubén Unda, como el General Viaux, fue escogido por el físico y creo que realizó el mejor trabajo de su carrera. Es un hombre duro que dio justo en el tipo del militar. Rubén trabajó con un cariño y un rigor ejemplar. El personaje de Diego Dávila Basterrica, un nazi por donde se le mire, se lo confié a Beco Baytelman, con quien yo había trabajado en televisión. Tiene una cara de tipo desafortunado impresionante. Con Andrés Rojas Murphy, lo digo sinceramente, no me entendí. Tuvimos serios problemas. Le di el personaje por razones de amistad, para que dejara de ser un "paco" de tercera y me hiciera un militar de primera. Al final, sin embargo, salió con un militar de cuarta. Y esto planteó una serie de dificultades que hube de solucionar durante la sonorización de la película. El caso



de Martín Andrade, que encarna a Melgoza, es distinto. Martín tiene cierta tendencia a sobreactuar, tendencia que aproveché haciendo a Melgoza un tipo farsante, "cachetón". Esto te ilustra, perfectamente, cómo un realizador puede aprovechar en beneficio de su película incluso hasta los defectos de la gente que trabaja con él.

—¿Y Rafael Benavente?

—Es un gran actor. Trabaja con mucha pasión, pero pienso que en su declaración existe un pequeño problema en orden a que sus palabras, su forma de hablar, no guarda estricta correspondencia con la situación. La culpa es mía, lo reconozco, pero esa es la primera escena que rodamos de la película.

—¿Ninguna dificultad con los actores, fuera de la que mencionaste?

—Ninguna. Tuve una suerte tremenda. Les planteé las cosas en términos muy claros, justamente porque no quería tener problemas con ellos a posteriori y les propuse un sistema de porcentajes que les incrementa el monto de sus entradas de acuerdo al nivel de las recaudaciones que la película obtenga en Santiago. Es algo que ellos pueden con-

trolar. Mis relaciones personales con todos fueron cordiales y amistosas y pienso que para ellos también fue grato trabajar en *Alfa*, a pesar de que la mayor parte había tenido experiencias muy desalentadoras en el cine...

—¿Cómo ves el panorama actual del cine chileno?

—Bueno, hay algunos hechos alentadores. Parece que el dinero para las producciones que están en marcha, en Chile Films finalmente saldrá. Sin embargo, no estoy de acuerdo con esta línea de producción que abre *Manuel Rodríguez* y *Balmaceda*. No creo en las superproducciones. Considero inconcebible gastar 20 ó más millones de escudos en películas que de ninguna manera podrán recuperar el costo. Y no creo que sea el Estado el llamado a cubrir el déficit. Hacer estas películas es volver al mismo sistema que, durante el gobierno anterior, usó Germán Becker, un hombre muy buena persona pero que invirtió en *Ayúdeme usted compadre* un presupuesto sideral que, de no haber contado con el aparato de gobierno para la producción, habría sido mayor todavía. No me explico cómo los compañeros que apoyan la filmación de estas películas aceptan un riesgo así. Con esos dineros se podrían reali-

zar seis o siete películas, ciertamente más modestas. Y esto lo digo sin pronunciarme sobre cuáles serán los resultados de ambos filmes. Ojalá sean buenos, aunque tengo serias reservas en cuanto a uno de ellos. Hay una cosa que es fundamental: nosotros suponíamos que a estas alturas íbamos a tener los medios de distribución en el área estatal. Yo me acuerdo haber dicho que Chile Films tenía que ser un ente generador del cine chileno. Y esto se entendió como ente productor, cosa que no es lo mismo. Siempre estimé que Chile Films debía ser un ente prestador de servicios a los grupos independientes, cuyos guiones fueran aceptados por un consejo y laborasen en determinadas condiciones. Esto, si tú quieres, supone un control, pero la forma en que este control tendría que ejercerse es asunto posterior... El problema de Chile Films, como ente productor, es un problema de estructuras y no un problema de gentes. En mi concepto, es la estructura la que está mal configurada y creo que por eso la empresa no será jamás una productora que funcione con eficiencia. Tiene una serie de "cuellos de botella" que siempre están planteando dificultades.

—¿A todo nivel?

(Continúa en pág. 17)



"Operación Alfa": Pablo Escobar

ENRIQUE URTEAGA

ENRIQUE URTEAGA nació en mayo de 1927, en San Nicolás de los Arroyos, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Vivió más tarde en Santa Fe, donde realizó sus estudios secundarios, al cabo de los cuales siguió cuatro años de ingeniería química y dos de ciencias de la educación en la Universidad del Litoral, Santa Fe. En 1959 ingresó al Instituto de Cine del mismo plantel. Tres años más tarde ganaba un concurso que lo llevó a formar parte del cuerpo docente del Instituto. Fue director de fotografía de *Tire dié* (1959) de Fernando Birri, y de innumerables documentales. Integrando un conjunto teatral, viajó a Chile a fines de 1961. En 1963 fue designado director de programas de Canal 13 de la Universidad Católica de Chile, donde trabajó durante cinco años. Luego se dedicó al cine publicitario. En 1964 contrajo matrimonio por segunda vez con la chilena Tatiana Carvajal. Tienen dos hijos: Martín (6 años) y Carola (8 meses). *Operación Alfa* (1972) es su primer largometraje.



—No. Hablo, en especial, de los largometrajes. Estos dos largos, por ejemplo, van a “taponear” Chile Films para todos los demás. No sé qué ocurrirá con los noticiarios y con los documentales, cuya realización va a costar muchísimo. ¡Para qué te hablo de otros largometrajes! Chile Films, entonces, no va a prestar servicios, de modo que nadie podrá hacer cine, por lo menos hasta que las dos películas se realicen. Hay dos “cuellos de botella” que serán insalvables: compaginación y sonorización.

—¿Crees que Chile Films debería seguir haciendo noticiarios y documentales?

—Sí, pero no muchos, para que se puedan prestar servicios. El problema de los dos largos proyectados es que se han tenido que inventar cargos, ocupados por gentes que son muy buenas personas, pero cuyas funciones ignoro cuando se termine la filmación de estas cintas. ¿Van a seguir trabajando en otras películas por el estilo?

—Bueno, al menos queda un buen número de próceres... (risas).

—Claro, si el asunto se redujera a desenterrar huesos..., perfecto... (risas).

—¿Crees en el cine chileno?

—Sí, pero no en las superproducciones, puesto que te obligan a una serie de pie forzados que limitan notablemente las posibilidades expresivas. Creeré en el cine chileno mientras vea cinco o seis equipos como los de *Alfa* trabajando en forma independiente. En *Alfa* todos hicieron de todo. Pero sólo hasta el momento en que se dijo “mañana se filma”. Ese día cada cual tenía definida su función y de allí en adelante no existieron problemas, fuera, claro, de los problemas económicos, puesto que durante la última semana no teníamos ni siquiera dinero para tomar un taxi... Creeré en el cine chileno si veo una política crediticia seria y, sobre todo, si veo que se dan facilidades para importar material de 16 mm. ¿A quién se le ocurrió que los cineastas profesionales trabajan sólo en 35 mm? En el proyecto que presentará Alberto Jerez, con quien he estado trabajando, esta situación se remedia. Creo que es imperioso organizar el cine en 16 mm. ¿Qué productor le va a entregar presupuesto para un largo a un muchacho que recién se inicia en el oficio? Es lo mismo que el Estado le entregue 10 ó 20 millones de escudos a un señor para que haga un argumental, en circunstancias

de que esta es la primera incursión de ese señor en el campo del largometraje. ¿Crees tú que esto es posible?

—El cine de 16 mm también debería contar con una red de distribución y exhibición...

—Desde luego. Esto está condicionado en cierto modo por la estructura económica del país. Es necesario ir con este cine de 16 mm, incluso hasta donde no llega ningún tipo de cine. Y esto hay que hacerlo. ¿Que es difícil? Claro que lo es. ¿Que a la gente no le gusta el cine de 16 mm? ¿Cómo le va a gustar si nunca lo ve?

—¿Proyectos?

—Claro que los tengo. Estoy seguro que haré otro largometraje. Y estoy seguro porque todos los que han hecho largos en Chile “se han repetido el plato”. ¿Te has dado cuenta? Es tan difícil hacer cine en Chile, incluso durante el gobierno popular, que el que llega a estrenar un largometraje parece que realmente “se la puede”... La verdad es que en este momento yo veo el futuro bastante negro. Tengo amigos que andan dando vueltas desde hace seis meses con sus dineros sin que hasta la fecha hayan podido importar, puesto que no hay divisas. Si esto continúa así... no

sé qué cine es el que se podrá hacer... Yo, por mi parte, pienso filmar la vida de una mujer de pueblo, adaptando la obra de un autor suro, Orlando Soto. Puse como condición que la realización la haga el equipo de *Alfa*. La película se llamará *La Liopa* y su rodaje comenzaría en abril próximo. Será un poco el retrato de la mujer de pueblo de Chile. Yo creo que existe el matriarcado ¿sa-

bes? La mujer es de mucha envidia, tremendamente empuñosa, que le gusta hacer el amor con un esposo al que generalmente desborda puesto que a ella se lo impusieron cuando quedó embarazada por el patrón. ¿Te das cuenta? Es una hermosa historia que, por razones prácticas, para los efectos de lograr mercados en el exterior, pienso filmar en color.

En las exhibiciones de *Operación Alfa* se repartió entre los espectadores un pequeño folleto que contiene la ficha técnica del filme y una declaración de sus realizadores, cuyo texto conviene tener en cuenta:

“Conscientes del difícil momento político que vive el país y sabiendo exactamente la importancia que tiene el cine como medio de comunicación de masas, es que resolvimos rodar *Operación Alfa*, en los días en que toda acción, todo gesto, toda palabra, adquieren un color, un compromiso político inequívoco, en horas de cambios que corren hacia la liberación, hacia el socialismo.

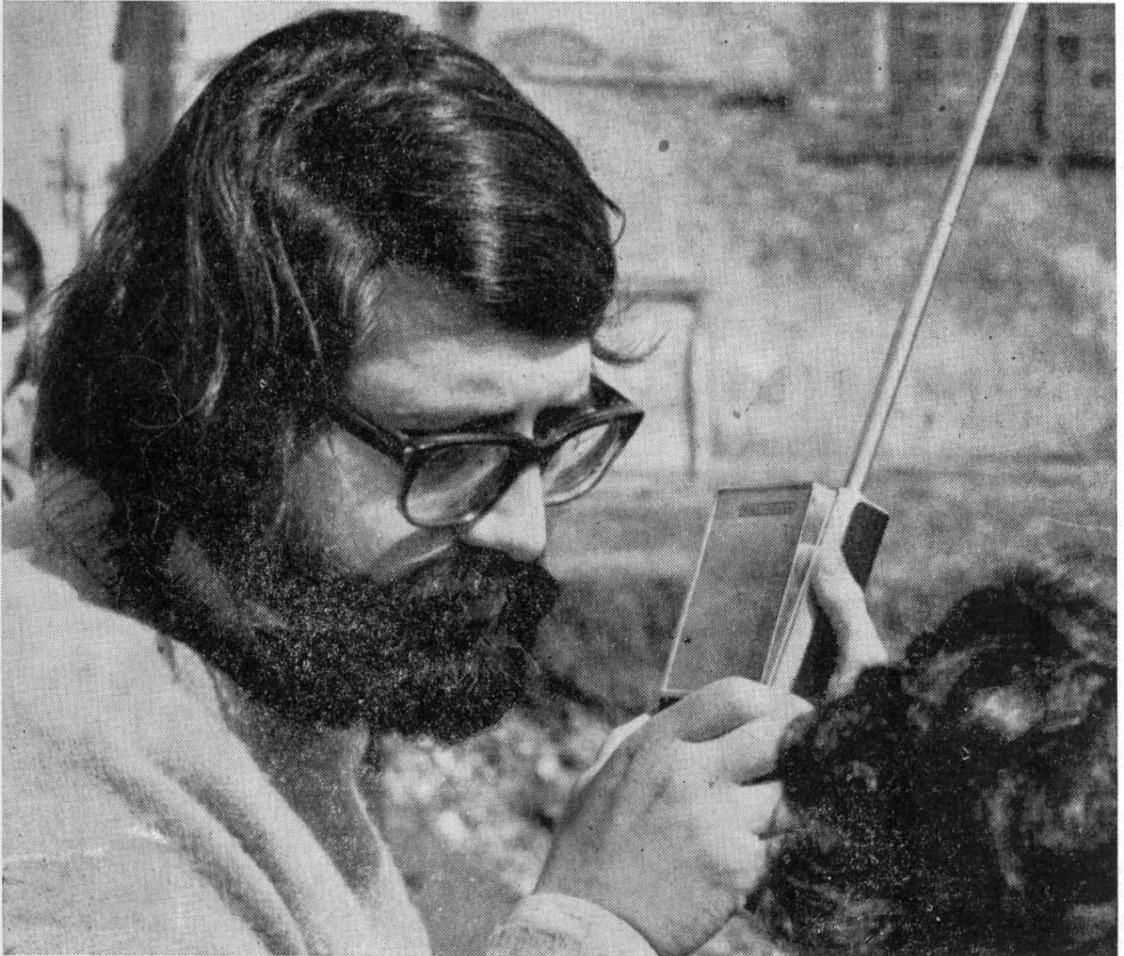
“El cine, al ser gesto, al ser palabra, acción, imagen y vida, tiene que alinearse junto al pueblo o en las filas de quienes persiguen su corrupción, evasión y aniquilamiento.

“Como realizadores del filme estamos junto al pueblo con un cine militante, que traspone las fronteras de la denuncia y va más allá, a la explicación minuciosa de los mecanismos que determinan la miseria del pueblo, a la identificación de los organismos que sirven a la explotación y a la penetración foránea, al reconocimiento de las personas que hacen posible la entrega y que viven y prosperan consumiendo las energías del pueblo.

“*Operación Alfa* es un filme de corte revolucionario, realizado para el pueblo, no para quedarse en tertulias dedicadas a degustarlo estéticamente, a deslumbrarse ante “exquisiteces artísticas”. En nuestra película está presente el espíritu militante y fraterno de la revolución”.

“MAS VALE
UNA SOLIDA FORMACION POLITICA
QUE LA DESTREZA ARTESANAL”

S. SALINAS — H. SOTO



A fines del año pasado, en la residencia de Patricio Guzmán, un departamento situado cerca del Cerro Santa Lucía, el realizador de El primer año recibió durante más de dos horas a dos redactores de esta publicación, Sergio Salinas y Héctor Soto. Guzmán evaluó su experiencia en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, explicó su primer largometraje y expuso sus opiniones sobre cine nacional. Hablando con informalidad y bastante facilidad de expresión, Patricio Guzmán respondió todas las preguntas con gran acopio de antecedentes y múltiples referencias a sus gustos, experiencias y convicciones. El reportaje que se reproduce a continuación es, en este sentido, particularmente revelador de su carácter y sensibilidad.

—Trázanos brevemente tu biografía.

—La verdad es que pertenezco a una familia muy nómada, muy desintegrada. Por lo mismo me formé en varios colegios. Viví, incluso, un tiempo en Viña del Mar. Por lo tanto no tuve una formación muy homogénea, como la que puede darse en un solo colegio o en un solo barrio. Esta especie de educación desarticulada terminó en el Instituto Nacional, donde cursé el cuarto año de humanidades. Después fui a parar a una Academia Long Fellow que recibía toda suerte de gente negada a los estudios. El ambiente era extraño y hasta medio siniestro. Aprobé, después, a duras penas el bachillerato e ingresé como alumno oyente a Historia y Geografía. Al año siguiente ingresé a Filosofía, y allí estuve tres años, al cabo de los cuales tuve que empezar a trabajar por razones económicas.

Si en el Instituto había sido compañero de Antonio Skármeta, en la Universidad lo fui de Mauricio Wacquez, Jaime Silva, Cristián Huneeus, Carlos Morand y otros. Comencé, pues, a trabajar en una oficina de publicidad. Estuve cuatro años en este oficio y durante ese tiempo escribí dos libros, un cuento y una novela. Malos, naturalmente, muy en la "onda" de los escritores que empiezan, sin abordar las cosas directamente, sino en forma periférica. En la agencia logré dominar la técnica publicitaria que me ha servido mucho para ganarme la vida. Pero lo cierto es que ese trabajo no me apasionaba y comencé a hacer películas de 8 mm con otros dos amigos. Hicimos varias que nos sirvieron de aprendizaje y nos divertimos bastante. Cierta día mi mujer llevó esas películas al Filmico para que les sacaran copias y Rafael Sánchez se interesó por ellas. Me man-

dó llamar y me expresó que las películas le interesaban. Comencé entonces a colaborar con el Filmico que al cabo de poco tiempo me dio la posibilidad de hacer un cortometraje de 10 minutos titulado *Viva la Libertad*. A todo esto, yo seguía trabajando y al cine le dedicaba sólo las noches. El corto fue exhibido en un Festival de Viña, en medio de un absoluto y lógico desprecio de todo el mundo, porque la verdad es que era pésimo. No obstante yo dije que quería hacer cine, que me interesaba el asunto, y que me gustaría que me dieran un puesto. Me contrataron, entonces, como ayudante. Como ganaba muy poco, se invirtió la situación, y seguí trabajando en publicidad por las noches. Y así me hacía un sueldo. Ese año, 1966, vino *Electroshow*, que sí tuvo cierta repercusión en el Festival de Viña, donde ganó un premio, en el Festival de Cine Latinoamericano, donde



obtuvo una mención y en el Festival Internacional de Cortometrajes de Bilbao donde ganó el segundo premio. El Instituto Filmico realmente tenía un ambiente muy complejo que, después de *Electroshow*, se complicó todavía más. Parece que el éxito que tuvo la película, las funciones que yo había organizado en el Cine Arte y mi interés por agrupar a los cineastas y sustraer al Instituto de un clima medieval provocó cierto malestar. Como se me hacía muy difícil seguir allí, decidí estudiar fuera. Junto a esta decisión estaba desde luego toda esa enajenación cultural que presume que el futuro de uno, el centro de las actividades, está fuera y no dentro del país. Hice, entonces, lo que todavía, desgraciadamente, alguna gente hace, pero que por entonces todos hacíamos: comencé a recorrer los institutos culturales en busca de becas. Encontré tramitaciones en todas partes. De modo que un día propuse a mi mujer vender todo lo que teníamos para comprar un pasaje a España. Partí yo solo y, a los quince días, estaba trabajando en Madrid en una agencia publicitaria. Comencé entonces a prepararme para ser admitido en la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.).

—¿Habías partido con el pro-

pósito de ingresar a la E.O.C.?

—Yo quería estudiar cine donde se pudiera. Y específicamente sobre la E.O.C. tenía muy pocos antecedentes, porque vez que en Chile los requería me daban en las embajadas o institutos una información muy subdesarrollada. Como yo había mandado mi película al Festival de Bilbao, donde obtuvo un premio, eso jugó en mi favor. Pero yo no tenía idea cómo era el examen de admisión de la Escuela y si hubiese sabido que era un tanto monstruoso no me habría presentado, seguramente. Ese examen te recordaba a ti los tiempos del colegio. Lo tomaron en una casa vieja y la primera impresión que tuve fue ver a unos quinientos tipos que estaban postulando. Como allá hay muchos cine-clubs, esa gente manejaba un flujo impresionante de datos y entre ella yo era un ignorante, puesto que en Chile nuestra cultura cinematográfica es mínima. Se sumaba a esto el hecho de que los españoles son muy abiertos, hablan muy fuerte y, como tienen una gran imaginación para hablar, charlan todo el día. Yo me sentí bastante mal... El examen constaba de cinco partes, una de las cuales consistía en una entrevista. Allí conocí a Berlanga que, para mí, fue el único interesante de la especie

riencia. Me hizo algunas preguntas en tono de cachondeo y recuerdo que me habló sobre los alemanes de la Colonia Dignidad. Estaba informado de todo. Nos caímos muy bien y después vinieron los otros exámenes. Te hacen criticar una película; te entregan una colección de fotos que tienes que ordenar y hacer una historia con ellas, colocándoles el diálogo; tienes que hacer un guión y una serie de cosas de este estilo. Todo esto contra el tiempo, en un clima muy riguroso, con profesores que vigilaban, con cuadros en la pared y una atmósfera tremendamente escolar. Pasó un mes y de los 150 que postulaban a Dirección quedamos 11 seleccionados. De ellos, por lo menos cinco eran muy valiosos. El resto, gente mediocre, infiltrada, que había aprobado su examen con perjuicio de gente muy capaz que no se pudo adaptar al sistema de selección y fracasó. Fue el caso, por ejemplo, de Carlos Alberto Cornejo, de quien yo me hice muy amigo.

—¿Quién era el director de la Escuela en ese tiempo?

—Un viejito, Carlos Fernández Cuenca, que tiene como 90 años y que en España es toda una institución. Dominaba la historia del cine de una manera increíble. Una especie de





Menéndez Pidal del cine, muy en la cuerda hispana, como Marañón y en general todos los post-noventa y ocho. Tipos casi renacentistas que dominan toda la cultura. Pero las clases del viejo eran buenas. La misma rigidez con que enseñaba hacía que uno aprendiera bastante sin pedir nada prestado a Sadoul... Lo más importante, en todo caso, era que la Escuela era básicamente un centro donde tú podías practicar. Tenías que filmar bastante, planificar escenas en clase, dirigir en voz alta y resolver los problemas que te planteaban. En segundo año tuve a Miguel Picazo como profesor de dirección, quien realizó *La tía Tula*, una excelente película, muy buñueliana. En España pesa mucho el fantasma de Buñuel. Hay una cierta tendencia a hacer un cine de plano largo, con mucha atmósfera, basado fundamentalmente en la historia y en los actores. Creo que la influencia de Buñuel pesa en Picazo, en Carlos Saura, en Berlanga incluso y hasta en Bardem. Bardem ya no hacía clases en la Escuela cuando yo estudié porque había tenido problemas políticos al vincularse a ciertos grupos de acción. Ustedes saben que es comunista y un tipo bastante difícil.

—¿Cómo vivías en Madrid?

—Muy solitariamente. En el segundo curso tomé contacto con Jorge Díaz, quien también estaba viviendo allá, y nos hicimos muy amigos. Trabajamos juntos e hicimos dos guiones de largometrajes que, por cierto, no se filmaron jamás. La intención era filmarlos en Chile, donde teníamos financiamiento, pero el proyecto, a medio camino, se desarmó. Ese año, como práctica, yo hice *La tortura*, que es un capítulo ampliado y deformado de la obra de Díaz *Introducción al elefante y otras zoologías*... Era la primera vez que se hacía en la Escuela, una película tan insólita, puesto que allí no estudiaban latinoamericanos y, por lo mismo, no se abordaban los problemas de este continente. A mí no me quedaba más alternativa que hacerlo, puesto que jamás logré penetrar en los problemas españoles. Aquí se plantea una suerte de desambientación. Quizás yo debí haber hecho una película sobre el desarraigo de los latinoamericanos que viven en Europa, en general. La situación de ellos es realmente patética. Esta gente, desde luego, y por factores de enajenación cultural, antes de Madrid prefiere París o Amsterdam, pero aún así en España

hay muchos latinoamericanos. Algunos jamás se asimilan al medio. Viven en una tremenda soledad y se producen, incluso, casos psiquiátricos importantes. Algunos caen en una desesperación sistemática... Después de *La tortura*, hice *El paraíso ortopédico*, al año siguiente, que fue muy bien acogida. Fue considerada como la mejor película de la promoción y recibió críticas muy elogiosas. Los actores con quienes trabajé eran bastantes buenos. A este respecto es importante destacar que, para realizar las películas de la Escuela, uno podía recurrir a cualquier actor profesional del medio. A Rabal, si uno quería y si él, claro, se interesaba en tu película. Todos los actores, de mucho prestigio algunos, trabajaban gratis y observaban una conducta ejemplar. Jamás planteaban problemas y a veces el rodaje tomaba un tiempo increíble. Pero ellos no reclamaban porque tienen una disciplina admirable y una experiencia de la cual tú aprendes mucho.

—Al egresar de la Escuela, trabajaste en publicidad, ¿verdad?

—Sí, en un estudio publicitario muy grande, Estudios Moro, el más grande de España.

Al frente, rodaje de El primer año. Patricio Guzmán y Felipe Orrego.

Había sido construido dos años antes y se me presentó la oportunidad de ocupar la plaza que dejaba un realizador que debía marcharse a Barcelona. De pronto me vi sumergido en un aparato impresionante donde se trabaja con una intensidad increíble. A tal punto que, pagando el noviciado, uno filma diariamente un *spot* o un documental, cuya compaginación generalmente tú no ejecutas. Mientras los técnicos lo montan, uno está filmando otra cosa en el *set*. Lo mismo ocurre con la sonorización. El sistema se parece bastante a una cadena sinfín. Los técnicos son excelentes y a uno constantemente le están sugiriendo múltiples opciones. Sin embargo, cuando uno trabajaba una película de gran presupuesto, te exigían asistir a todas las instancias de elaboración del filme, relevándote de los otros trabajos. El estudio era muy grande y era necesario trabajar en cadena porque los gastos generales eran muy subidos. Después este estudio quebró, fue vendido a Televisión Española y se dividió en dos grupos. Se escogió para este efecto a la gente más rentable y quedó entre los 20 seleccionados... El asunto es que en ese estudio trabajé dos años, que representaron una experiencia extremadamente valiosa para mí. Aprendí a trabajar con

grandes equipos, con grúas, *traveling* y una serie de elementos que causaban la envidia incluso de los largometrajistas españoles. Además el ambiente era grato porque entre los compañeros de trabajo habían varios egresados de la Escuela. En general, cuando uno sale de la E.O.C. tiene dos posibilidades: o se va a trabajar a la televisión o se dedica a la publicidad, esperando en los dos casos que llegue el largometraje. Generalmente llega, pero después de tres o cuatro años de experiencia en algún campo y también después de mucho frecuentar cafeterías y tertulias para encontrar un productor. Sin ir más lejos, a mí antes de venirme, se me presentó la posibilidad de trabajar un largometraje de episodios, uno de los cuales iba a dirigir yo. Se basaba en las Leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer y su estreno estaba previsto para el centenario de su muerte. En definitiva el proyecto no germinó puesto que yo presenté uno que se salía un tanto del tono de los otros dos episodios —que eran bastante clásicos— de manera que yo mismo presenté la inconveniencia de hacer un filme desarticulado. A todo esto, por lo demás, yo quería retornar a Chile...

—¿Aprovechaste la coyuntura

del triunfo de la izquierda para volver a Chile?

—La verdad es que no, puesto que de ser así habría vuelto antes. Yo llegué en marzo de 1971. Creo que las elecciones, sin embargo, fueron algo realmente importante. Tuvieron enorme repercusión en el extranjero. A uno lo llamaban a la casa para felicitarlo. Chile salía todos los días en la primera página de los diarios... Antes de regresar definitivamente yo había venido a Chile por obligaciones familiares. Mi madre enfermó, falleció al poco tiempo, y el viaje y su enfermedad me significaron algunos desembolsos y obligaciones que tuve que cubrir. El último tiempo que viví en España me dediqué a pagar deudas, prácticamente. Pues bien, si hubiera salido Alessandri o Tomic yo igual habría vuelto, porque llega un momento en que uno se da cuenta de la imposibilidad real de hacer el cine que tú quieres fuera del país. España era para mí muy atractiva, pero hay algo que al cineasta latinoamericano le impide realizarse en plenitud. Quizás al novelista, que se lleva consigo recuerdos y visiones, no le ocurre lo mismo. Pero el cineasta encuentra inevitablemente un paisaje diferente, unos rostros distintos, un lenguaje que no es el suyo y una geografía



humana que no es la de su país. A menos, claro, que uno renuncie a su nacionalidad y opte por hacer cine de géneros, *westerns*, o ese cine psicológico que registra ciertos tics de la burguesía de un país desarrollado. Pero en cierto modo esto equivale a renunciar a uno mismo. Yo conocí gente, sin embargo, que había logrado esta suerte de cambio de piel. Nosotros, con todo, nos confesamos incapaces de hacerlo. Siempre alenté la idea de volver. Y cuando al dividirse el estudio se nos planteó la posibilidad de independizarnos, llegó el momento en que tuve que hacer público ese propósito. Nuestro equipo era de seis personas y si es que queríamos fundar una productora tendríamos que hacer una serie de sacrificios durante dos o tres años, al cabo de los cuales seguramente estaríamos en condiciones de ganar mucho dinero. Pero yo no podía comprometerme en esos términos, de modo que no entré al proyecto. Haciendo publicidad, si uno es el dueño, se puede ganar bastante. Si, en cambio, eres asalariado puedes tener un muy buen sueldo, pero te explotan bastante y tienes que estar toda la vida en forma. No puedes pasar nunca de moda. Lo cual es bastante sacrificado y, si tú quieres, bastante patético porque conocí reali-

zadores que trabajaban ocho o diez años en publicidad y ya estaban completamente fatigados. No se les ocurrían cosas nuevas, tenían que retirarse y era muy improbable que alguna vez se les ofreciera un largometraje.

—Una vez que regresaste a Chile, ¿comenzaste de inmediato a trabajar en *El primer año*?

—No, yo había mantenido cierta correspondencia con (David) Benavente, el director de la Escuela de Artes de la Comunicación de la U.C., y él me había expresado su interés en orden a que me hiciera cargo de algunos proyectos. A mí me había parecido esto muy bien y tuve un encuentro muy funcional con él. Cuando uno viene del exterior, llega con una serie de enajenaciones y, entre éstas, con la creencia de que a uno se le van a abrir todas las puertas. Por suerte ya no es así. Las cosas han cambiado para mejor, de modo que me costó un poco ambientarme. Benavente tenía la intención de hacer un largometraje de episodios y para estos efectos había conversado con Littin, Ruiz y yo. Deseaba inaugurar la productora con una película de esta naturaleza. Ocurrió, sin embargo, que tanto Raúl como Miguel estaban trabajando en

otras películas de modo que quedé yo solo. Y conociendo la Escuela como era, presenté el proyecto de *El primer año*. Me parecía el trabajo más adecuado para el momento, el más factible y rápido. Paralelamente, llegué a Chile Films y allí me encontré con (Jesús) Martínez en la gerencia y con Miguel (Littin) en la presidencia de la empresa. Ellos me encargaron la realización de un documental sobre las elecciones municipales que luego yo incluiría en *El primer año*. Después de ese corto me dediqué al proyecto. Lo elaboré bastante para darle a entender a la gente de la Escuela de lo que se trataba, aunque es probable que el planteamiento original no haya sido idéntico a los resultados finales de la obra. El proyecto fue aceptado y en mayo de 1971 comenzamos a filmar. La primera filmación tuvo lugar el día 1º de mayo y se filmó de acuerdo a un plan hasta el mes de noviembre. De acuerdo a ese plan, se me daba mensualmente una cantidad determinada de material virgen; si yo no la alcanzaba a ocupar íntegra, el remanente incrementaba la cuota del mes siguiente. Este sistema nos permitió dividir el material y compenarlo convenientemente a lo largo de todo el año.

—¿Con qué criterio se seleccio-



“La tortura”, de Patricio Guzmán

naron las diversas notas que aparecen en la película?

—Existieron dos criterios. Primero, el criterio de información cotidiana. Comprábamos todos los diarios, los leíamos en la mañana, e íbamos recorriendo aquello que nos parecía de mayor interés. Algunos hitos, desde luego, eran obvios, como las nacionalizaciones, requisiciones e intervenciones. Todo esto quedaba en una lista. El segundo criterio era un reportaje al país, al margen de los hechos contingentes. Estaban las zonas del campo, las minas, los pueblos, etc... Vale decir, trabajábamos a base de estos dos

esquemas. Esto lo hicimos para darnos alguna orientación entre las miles de cosas que podíamos filmar. 1971 fue un año particularmente rico en sucesos, aunque no creo que tanto como 1972. Cuando estábamos filmando no teníamos la menor idea si acaso lo que estábamos registrando iba a tener importancia o no. Aparte de las nacionalizaciones, existieron algunas marchas, mitines y reuniones que en ese momento a nosotros nos parecían muy relevantes pero que, en definitiva, no tuvieron ninguna importancia. A medida que filmábamos, se comenzaron a arrumbar las latas con el material. Veíamos

sólo cómo estaban los copiones y de inmediato los guardábamos. Y se seguía adelante. Mientras tanto se iban clasificando las cintas magnéticas y los negativos, trabajo en el cual operaron con mucho rigor Toño Ríos y el sonidista Felipe Orrego.

—¿Toño Ríos debutó en tu película?

—Claro. Antes que se presentara el proyecto del largometraje, como todavía no tenían muy en claro qué es lo que iban a hacer conmigo, me encargaron dos *spots* publicitarios, uno para el programa *Encuentro*, de la UC, y otro para



la teleserie *La sal del desierto*. Como yo no tenía camarógrafo, y había escuchado hablar de Toño, me puse en contacto con él a instancias de Héctor Ríos. Su trabajo me pareció bueno. Siendo un debutante, me parece que los últimos copiones son bastante superiores a los primeros, sobre todo en lo que se refiere al diafragma y al movimiento de cámara. Trabajé muy bien junto a Toño. Yo prefiero mil veces la dedicación, la maniobrabilidad y el empuje de un joven antes que un camarógrafo más experimentado pero menos entusiasta. Desgraciadamente llegó un momento en que Toño tuvo que viajar al sur cumpliendo un compromiso. Entonces comencé a trabajar con Gustavo Moris, un camarógrafo más experimentado y con él fuimos al norte. Pero como yo ya tenía un compromiso con Toño, a su regreso, volví a trabajar con él hasta el final. A fines de noviembre se vieron nuevamente los copiones y, por primera vez, se clasificaron. Se reconstruyó el año según las noticias registradas y se buscó, a esa reconstrucción, su equivalente en imágenes. Nos dimos cuenta que existía un alto porcentaje de sucesos no filmados y pusimos manos a la obra. Empezamos a montar con Carlos Piagio en un trabajo verdaderamente infernal. Teníamos mucha diversidad

de material, pero no muchos metros filmados. La película total tiene 35.000 pies, cifra que es buena pero no excepcional en un filme de esta naturaleza. Hay gente que ha gastado la misma cantidad de material en viajes del Presidente, por ejemplo, que han durado 15 días. El montaje —repito— duró dos meses, pero la verdad es que fueron como seis, si los dos meses se redujeran a horarios normales. Llegábamos a las 9 de la mañana con Carlos y nos íbamos a las 2 ó 3 de la madrugada. Apenas nos dábamos unos minutos para almorzar. Y como decía Carlos, si no hubiésemos tenido que llegar a nuestras casas, seguro que nos habríamos llevado sacos de dormir para ganar tiempo. Fue un trabajo inhumano, pero era la única manera para no dilatar más la película, cuyo atraso habría sido fatal. Desde luego, no teníamos mucho tiempo para reflexionar porque cada reflexión era infinita. Cada suceso podía ser tomado desde muy diferentes ángulos e interpretado de múltiples perspectivas ideológicas, que naturalmente habrían empantanado la película. Personalmente soy enemigo del trabajo muy reflexivo, digamos de larga reflexión. Para mí, el ideal es que una película se filme, se monte y se exhiba en el menor tiempo posible. Pero esto, sobre todo

en Chile, es una pretensión teórica, imposible de llevar a la práctica. Aquí las películas tardan más de lo normal, y *El primer año* estuvo terminada mucho tiempo antes de que se estrenase. Las primeras exhibiciones a doble banda se hicieron en febrero de 1972. En abril estaba completamente terminada. Fuimos con ella a Buenos Aires para su ampliación y así transcurrió mucho tiempo. Y esto, por razones institucionales, era inevitable. Cuando la película estuvo lista, tuvimos que hacer antesala para que Benavente y la gente de la Universidad la viera. Tuvimos que organizar varias exhibiciones. La vio el Rector... Mientras tanto, nosotros estábamos realmente neuróticos. Sin embargo, quisiera dejar en claro que tanto el comportamiento de la Escuela así como de su Director fue correcto, en el sentido de que se cumplieron todas las exigencias que nosotros solicitamos al firmar el contrato del proyecto, factores que en ese momento yo pasé por alto, pero ahora, que conozco más el ambiente chileno, los valoro mucho más, puesto que el incumplimiento y la falta de metodología para trabajar son casi generales en nuestro ambiente cinematográfico.

—¿Cuál era la intención de El

primer año: registrar lo que estaba ocurriendo en el país o realizar una obra políticamente didáctica?

—Ambas cosas, pero fundamentalmente queríamos registrar lo que estaba ocurriendo. Nos parecía que vivíamos un momento histórico crucial. Y en cierto modo nuestro interés era periodístico. Pero sólo en cierto modo, puesto que cuando los periodistas, por ejemplo, estaban registrando la nacionalización del cobre, y estaban preocupados del discurso o del momento de la firma, nosotros, en cambio, estábamos preocupados de cómo bostezaban los personeros de la derecha en el Congreso, lo cual constituía el trasfondo del asunto. Nuestra "onda", entonces, era distinta. No sólo queríamos registrar los sucesos sino también captar la atmósfera generalmente épica o tremendamente afectiva que los rodeaba. Cuando estábamos en una marcha no atendíamos tanto al discurso del orador como, por ejemplo, a lo que estaba ocurriendo en un rincón. Y allí veías una secuencia. Y trabajábamos casi como con una puesta en escena. Casi como con actores, no habiendo puesta en escena ni tampoco actores. O mejor dicho, no habiendo más puesta en escena que la de los sucesos mismos. Yo creo que

cada hecho tiene una puesta en escena, puesta en escena que a la hora de hacer periodismo nunca se recoge. Porque al periodismo sólo le interesa el tópico, la estampa, la fórmula y no el trasfondo.

—*La película tiene momentos de documental puro y momentos de hechos que, indudablemente, son reconstruidos, como, por ejemplo, la parte final del episodio de los mapuches. ¿No crees que esto compromete de alguna manera la naturaleza documental de la película?*

—De cualquier modo, yo creo que la película es un documental. Lo que ocurre es que determinados hechos se reconstruyeron. Con los mapuches, por ejemplo, reconstituimos algunas escenas. Ellos nos contaban su historia y nosotros, sin mayor reflexión, la filmábamos de inmediato, de acuerdo a la versión que una sola persona nos daba. Comprobamos que la riqueza de los hechos era abrumadora. Yo creo que todo documentalista debiera realizar un largometraje, porque es una experiencia tremendamente aleccionadora. Filmamos en un momento en que el país era escenario de cien mil sucesos simultáneos. Por cierto que teníamos que reconstruir algunos, rápidamente, porque todo

estaba a flor de piel, todo se encontraba a destajo. El asunto era tomar una bolsa y comenzar a recoger, a registrar. Pero las reconstrucciones no comprometían el documental. Yo creo en un tercer género entre el documental y el argumental. Por lo demás no veo tanta diferencia entre ambos. Me parece que es perfectamente posible, y aconsejable, tomar el ritmo y la construcción dramática del argumental e insertarla en el documental. Eso y no otra cosa es lo que hace Santiago Alvarez en *De América soy hijo y a ella me debo*. No sé si he respondido a tu pregunta...

—*Creo que sí. ¿En ese mismo sentido jugarían algunos elementos de humor que hay en El primer año? Recuerdo, por ejemplo, el episodio de los niños que en la escuela conmemoran el Combate Naval de Iquique. Allí no queda en claro si el humor es para ridiculizar una solemnidad o si se trata de una observación simplemente humorística de algo que parece muy respetable...*

—Tienes la razón. No hay una claridad absoluta en este aspecto. Puedes tomarlo en los dos sentidos y en ambos casos la interpretación me parece válida. Por una parte, cuando visitamos el Campamento Che



Guevara, y vimos que la escuela funciona en unos buses, me pareció sensacional el lugar, con un pizarrón puesto en el parabrisas, con la maestra que tiene una estufita y una tetera... qué se yo. Decidimos entonces filmar la clase del 21 de mayo. El combate era dibujado en el pizarrón, la maestra leía y los niños recitaban la historia. Había cierta ternura en el asunto, puesto que el Combate Naval es algo inverosímil que todos conocemos y que constituye casi un hito de la chilenidad. Y todo esto lo hicimos desembocar en la lectura del Mensaje Presidencial ante el Congreso, del mismo día 21 de mayo. De hecho, la película tiene otros episodios que los puedes tomar en dos sentidos, como, por ejemplo, el de las elecciones municipales, donde la gente vota y se escucha un vals... Es sorprendente comprobar la seriedad con que el pueblo toma las elecciones, el ritual con que rodea sus actos y el clima que se vive el día del acto electoral. Todo esto es muy sensacional, pero si lo miras desde otra perspectiva es un poco artificioso. Artificioso porque ese día se suspende todo, se suspende la polémica, se suspende una lucha que se renovará al día siguiente. Otro tanto ocurre con el respeto a los militares y, en fin, con una

serie de rasgos muy profundos de la chilenidad que nosotros captamos sin preguntarnos si en sí son buenos o malos. La película es más una observación que un análisis. Prácticamente no hay análisis y es el espectador quien debe sacar las conclusiones. La película solamente muestra, llevando al extremo un método que seguramente constituye un defecto. Este método, sin embargo, se aviene mucho con la forma de trabajo que propongo en el sentido de que la película se haga, se monte y se exhiba rápidamente. Si tiene errores, ya habrá tiempo de corregirlos en la que se filme después... Yo creo que hay fenómenos cinematográficos que en la medida que uno los analiza en la moviola, los tritura y los recompone, en esa medida van perdiendo fuerza. Pienso que el ideal es tener una formación política tan clara, tan sólida, que a la hora de filmar logres supeditar tu sensibilidad a ella, logrando la simbiosis de ambas. Pero esto —lo reconozco— es muy difícil. Lo que a mí me ocurrió es que después de estudiar en España logré un dominio técnico aceptable. Pero yo considero que este tipo de saber es menos importante que un cabal conocimiento político de la situación nacional. Vale más la pena, en otras palabras, que tú tengas

una sólida formación política que un cabal conocimiento cinematográfico. Esto es lo que yo, precisamente, veo en la nueva generación de cortometrajistas, todos los cuales tienen una capacidad de análisis político mucho mayor que la que yo, por ejemplo, tenía a esa edad. Ahora bien, también es cierto que se puede producir un desfase y hoy en día hay mucha gente que en sus planteamientos está mucho más allá de lo que realmente puede hacer. Por eso pienso que si se lograran fusionar equipos de trabajo, existirían excelentes posibilidades de emprender proyectos mayores.

—¿Hasta qué punto la falta de análisis que hay en la película, y que en cierto modo es el resultado del sistema de trabajo con que se realizó, no es un factor determinante de su falta de autocrítica?

—Sí, claro. Pero me gustaría que explicitaras más esa observación.

—Ocurre que El primer año registra una serie de hechos, pero subestima fenómenos de mucha importancia, como, por ejemplo, el surgimiento de una vigorosa oposición al gobierno, la aparición objetiva de ciertos problemas económicos y, en fin, hasta la comisión de



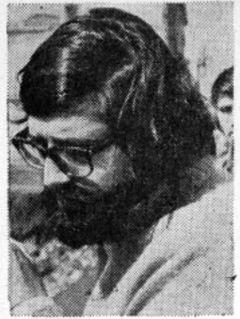
Rodaje de "El paraíso ortopédico"

no pocos errores, reconocidos hasta por el Presidente de la República.

—Claro. Es cierto que debieron haberse detectado —ya sin siquiera tener en cuenta la falta de análisis que hay en la película— mayores acciones de la oposición reaccionaria. Es cierto que se registra la Marcha de las Cacerolas, pero ella es la culminación de una ofensiva que comienza con el asesinato de Edmundo Pérez Zujovic. Allí vemos por primera vez a la reacción salir a las calles a protestar airadamente contra el gobierno. Es obvio que faltó una mayor dialéctica en la película. La

película debió mostrar cómo la oposición generó la Marcha de las Cacerolas y cómo esa ofensiva culminó con el Estadio Nacional vacío cuando se despide Fidel Castro. Porque con la Marcha de las Cacerolas la izquierda se inhibió. Y esto debió registrarse. Su omisión es un error. Y lo digo sin salirme de las reglas del juego que *El primer año* propone. Ahora bien, saliéndonos de esas reglas del juego, también hay otros errores. La película debió hacerse cargo de ciertos errores y haberlos mostrado y denunciado. Errores del gobierno y de la Unidad Popular. Estoy consciente de ello. Sin embargo, y esto no lo digo

a título de defensa, nosotros estábamos haciendo una película para la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, con bastante alarma a medida que transcurría el tiempo. Temimos que la película no se terminara, no porque desconfiásemos de los planes de la Escuela, sino porque podía venir una investigación desde otros sectores de la Universidad, frente a la cual habría sido muy difícil justificar el filme, que desde cualquier ángulo es un filme en favor de la Unidad Popular. Por este lado, teníamos un gran temor. Por otro, nosotros no estábamos apoyados oficialmente



por ningún partido de la Unidad Popular. Entonces se nos planteaban muchos problemas de diversidad ideológica, incluso, dentro del equipo. Todos coincidíamos en que la película debía cumplir un papel funcional, por muy superficial que fuera. Y para que cumpliera ese papel, la película se tenía que terminar y se tenía que exhibir. Había que trabajar rápido, entonces. Y así lo hicimos... Mientras tanto, yo trabajaba en Chile Films, en los talleres organizados por Miguel (Littin). Allí había un caos enorme y un desafío sensacional. Se vivía un clima casi épico. Como 500 tipos pedían a gritos una cámara para filmar. Era todo un desafío que por momentos me atraía mucho más que mi película. Les veía a estos talleres mayor futuro y me parecían bastante más importantes. Sin embargo, a mitad de camino se produjo la debacle en Chile Films; cayó Miguel, nosotros tuvimos que renunciar y, como no militábamos en partidos, no fuimos recontratados. Entonces volví a mi película con más vigor que antes. Digo todo esto para indicarles que el momento era difícil. Pero no tomen mis palabras como una disculpa.

—Llama la atención en El primer año el tratamiento de la cámara y el uso de distintos

lentes, a veces sin mayor justificación. Recuerdo que en la Marcha de las Cacerolas se usa un lente deformante que malogra la elocuencia de las imágenes que la película muestra. Otro tanto ocurre con los niños que conmemoran el Combate Naval de Iquique, a tal extremo que se ven un poco monstruosos.

—La Marcha de las Cacerolas fue filmada por el cámara Jorge Muller y el realizador Pablo Perelman, por cuenta de ellos. Ese día no nos pudimos contactar y nosotros utilizamos el material que ellos nos cedieron. La cámara que usaron tiene un zoom 12-120, de modo que la deformación que pudiste advertir no es tanta, porque ese objetivo no deforma. Esto, en todo caso, como aclaración anecdótica. Ahora bien, yo considero que es deber de un cineasta tener una escala óptica muy clara, para saber emplazar y saber qué objetivo poner ante determinadas situaciones. Creo, también, que debemos romper algunos prejuicios y superar algunas fórmulas. Si bien hay que tener muy en claro con qué objetivos se trabaja y qué efecto producen, también hay que terminar con cierta rigidez y bastante beatería que existe en torno a la no utilización de ciertos objetivos que, pretendidamente, deformarían. Es-

to me parece retrógrado o, si ustedes prefieren, conservador. No soy partidario de utilizar en demasía algunos angulares, puesto que hacen monótono un efecto que, al desnaturalizarse, pierde utilidad. Pero hay algunos angulares que se prestan mucho para el documental, puesto que son muy prácticos. Si tú colocas un 10, un angular normal, te evitas una serie de problemas que son decisivos a la hora de filmar con pocos medios. El foco, por ejemplo, pasa a segundo término. Prácticamente no tienes que corregirlo nunca. Por otro lado, generalmente estás captando una totalidad que se te escapa en la medida que pones un objetivo más cerrado. Y por último puedes usar la cámara en mano con menos posibilidad de que el resultado visual sea insostenible o cansador. Además, ese angular te permite trabajar con el diafragma muy abierto y filmar por ende hasta muy tarde, y obtener, por ejemplo, con un 4 X, en medio de una mala iluminación, resultados muy aceptables. Una serie de ventajas, como puedes ver. Basta ya, entonces, de estar preocupados de pequeñas deformaciones porque este tipo de preocupación me parece una exquisitez...

—Vi tiempo atrás El paraíso



“El paraíso ortopédico”, de Patricio Guzmán

ortopédico y confrontando esta película a *El primer año veo en la cámara en mano*, continuamente desplazándose, lo que podría ser un rasgo de tu cine. ¿Por qué filmas así? ¿Corresponde a un estilo o concepción particular?

—Creo que es necesario hacer dos aclaraciones. Primero: *El paraíso ortopédico* tiene cámara en mano en no más de un 25 por ciento. Lo que sí tiene es un montaje muy picado que produce en el espectador una sensación análoga, aun cuando también hay tomas muy largas. Segundo: En *El primer año* la cámara en mano está usada, antes que nada,

por razones funcionales. Es muy difícil ir a un lugar, llevar un trípode, nivelarlo y colocar la cámara cuando no se tienen ayudantes y uno tiene que andar con la grabadora y las latas de material... El hecho de utilizar al ser humano como trípode, entonces, responde a una necesidad. A mí me gustaría mucho hacer una película a base de trípode, preferentemente, pero creo que en esto no hay cánones y uno debe adecuarse a la historia y a las condiciones de producción. La cámara en mano para nosotros tiene ventajas, puesto que ni siquiera hay buenos trípodes y, de haberlos, no sé hasta qué punto sea

posible utilizarlos en el documental, dada la celeridad con que este género se trabaja... Con respecto al montaje también hay ciertas convenciones. Yo, personalmente, tiendo hacia una mezcla del plano muy largo y el plano muy corto. En *El primer año* hay secuencias que sólo tienen un plano. La cámara entra por una puerta y sale por otra. No hay más y se van 50 ó 100 pies. Y luego hay secuencias muy picadas. ¿Por qué razón? Porque frente a una película uno no se puede plantear en términos puramente estéticos, sin atender a las condiciones de producción. Nosotros, por ejemplo, carecíamos de cámara sin-



crónica, con sonido directo, lo cual originaba muchos problemas. Incluso el material lo logramos sincronizar gracias a un aparatito que la sonidista María Eugenia Peña descubrió en el Filmico; pero el trabajo tuvo que ser muy minucioso... La falta de cámara sincrónica fue una limitación muy seria para la cinta.

—Hace un momento te referiste brevemente a los talleres de Chile Films. ¿Qué opinión te merece esa experiencia?

—Por desgracia, toda esa experiencia que a mí me parecía potencialmente riquísima se fue al diablo. Y se fue al diablo porque fuimos incapaces de resistir el primer embate burocrático. Si hubiésemos estado más preparados, si hubiésemos tenido más disciplina, habríamos resistido creo yo ese embate burocrático o sectario, llámenlo como quieran, en términos exitosos. Porque realmente se deshizo todo. Quedo "la grande". Se produjo un clima de dispersión que hasta el día de hoy no se ha superado. Hoy día, por ejemplo, vengo de una reunión de largometrajistas que es la primera que se convoca desde aquellos tiempos. Fíjate que ha pasado más de un año. Realmente esto fue catastrófico...

—¿No crees que el cine político en Chile está cayendo en la caricaturización de sectores sociales que, al no presentarlos en su verdadera dimensión, hace inexplicables ciertas contradicciones de la sociedad? Creo que también es un problema de tu película...

—Creo que la izquierda, nosotros, debe partir de la base que la Democracia Cristiana es un partido inteligente. O sea, un partido que se baraja bien, que inventa argumentos buenos. Y la manera de destruir estos argumentos no es caricaturizarlos epidérmicamente de cara a las masas sino destruirlos con argumentos mejores y más inteligentes. De lo contrario se cae en el panfleto, que es lo que ha ocurrido, últimamente, con los noticieros de Chile Films, a los cuales yo no les veo justificación. No cumplen ninguna función. Creo que en los cines convencionales no cabe la batalla ideológica directa, sino indirecta. No así en los centros de trabajo y organizaciones de masas, donde un documental combativo puede servir de arranque para crear una JAP, por ejemplo. Yo creo que la estrategia de los cines no va por los noticieros, sino por cierto tipo de documentales que proyecten —a propósito de la reforestación, de la campaña de prevención de acciden-

tes o de temas análogos— una imagen de seriedad del gobierno hacia las capas medias. Con esto no quiero decir que defienda un cine conciliador, que ignore la lucha de clases. Al contrario. Hay que atacar y atacar duro, pero no en los cines, sino en los circuitos marginales... Estimo que los primeros Informes de Chile Films, durante la administración de Miguel (Littin), respondían a una necesidad y eran magníficos. En ese momento casi épico aquel entusiasmo era decisivo. Pero hoy las cosas han cambiado. Actualmente los noticieros producen una división entre el público, que a nada conduce. Ocurre lo mismo con cierta prensa de izquierda. En el fondo se advierte la falta de una política de comunicaciones. Y frente a esta ausencia de política de comunicaciones, los trabajadores del cine tenemos que seguir luchando por crearla, por impulsarla, por posibilitarla, a pesar de todo, alrededor de Chile Films, que es la empresa estatal de cine, o sea, la empresa con mayor posibilidad de epicentro cinematográfico, aunque para ello haya que cambiarla de arriba abajo. Mientras tanto, a la espera de estos cambios, lo único que ha valido para nosotros, los cineastas, son las coyunturas de acción. Así surgió el proyecto Manuel Ro-



Una secuencia de "Manuel Rodríguez"

dríguez, en el cual todos estuvieron de acuerdo, en un momento dado. Personalmente a mí no me apasionaba mucho el asunto. Pensamos en el asunto histórico, en el aparato complicado de producción, en los trajes, en los caballos, en las pelucas, en Marcó del Pont y qué sé yo... , y la verdad es que no veíamos mucho el interés del proyecto. Pero se presentó la oportunidad de hacerlo y formamos un equipo y analizamos la mejor manera de sacarle vigencia al tema. Rehicimos el guion original de Isidora Aguirre y, consecuentes con la premisa de que la acción es lo que importa, nos pusimos a trabajar. Consegui-

mos escribir un libreto enteramente nuevo, con bastantes posibilidades, bastante ágil, muy en la onda de *Aventuras de Juan Quin Quin*. Pero sobre todo conseguimos descubrir una serie de motivaciones fundamentales. Hoy día estamos avanzando sin el apoyo de nuestros héroes, sin el apoyo global de todas nuestras imágenes históricas, ya que tanto los próceres como la totalidad de todo nuestro acontecer histórico ha sido terreno particular o propiedad privada de la derecha exclusivamente. De ahí la importancia, en esta primera fase de nuestro proceso, del filme histórico, del filme de reconstrucción histó-

rica o del filme de rescate de un pasado que nunca ha sido mostrado antes a nuestro pueblo tal como fue. Mostrar al pueblo, hoy día, el camino recorrido es alentarlos en la lucha del mañana. Y nos planteamos una película veraz, fundamentalmente creíble, sin batallas ni decorados aparatosos, sino con los personajes de cara a la cámara. Sin embargo, después de todo este trabajo, que duró varios meses, la película no se va a hacer...

—¿Por qué?

—Porque Chile Films nunca procuró el financiamiento oportuno. Se nos llamó a trabajar



en una película desfinanciada de antemano. Hoy día, ya era hora, Chile Films ha resuelto encarar con realismo el problema y ha congelado el proyecto hasta nueva orden. Pero esta irresponsabilidad de los administrativos de Chile Films (y la nuestra, al posponer la reflexión por la pura acción) nos ha hecho perder el año 72. La lección principal que hemos extraído es, precisamente, comprender que, para crear un cine estatal y aún un cine independiente, es necesario trabajar en la estructuración de nuestra pequeña industria cinematográfica y ojalá crear, lo antes que las circunstancias lo permitan, el Instituto Nacional del Cine o cualquier otro organismo de transición que desempeñe el papel de coordinador, de planificador y de ejecutor de una política cinematográfica con participación de todos los trabajadores del cine. Aunque el movimiento de cine chileno también es irreversible, mientras este organismo mínimamente centralizador no exista, o no se haga lugar adentro de un Chile Films renovado, seguiremos produciendo con demasiada lentitud y desperdicio creativo.

—¿Vas mucho al cine?

—Sí, bastante. Pero no soy un cine-clubista, ni tengo una

cultura cinematográfica muy amplia. No me interesa. Me aburro bastante leyendo libros o historias de cine.

—¿Algunas preferencias especiales?

—No, no las tengo. A veces prefiero ver una película anónima, cuyo título ignoro, cuyo realizador desconozco o cuyo argumento no he seguido desde el comienzo, antes que la obra maestra. Lo que admiro es la manera de narrar ciertas soluciones dramáticas que, sobre todo, plantean los norteamericanos. Son ellos quienes mejor se manejan, sin efectismos. Uno puede fraccionar una película en veinte mil partes, ponerle sonido y música y usar una serie de recursos para hacer funcionar la película que, en definitiva, a lo mejor funciona. Pero el mérito de una experiencia así es muy relativo. Me gusta mucho el cine italiano. Lo encuentro muy vital y en una de sus líneas políticamente muy correcto. Ha logrado asimilar una serie de elementos narrativos del cine norteamericano, dentro de un estilo muy popular pero no ramplón. Los casos de *Sacco y Vanzetti*, *Investigación de un ciudadano sobre toda sospecha* o *La clase obrera va al paraíso* me parecen del más alto interés... El cine francés, en cambio, no

me gusta nada y creo que al igual que el inglés atraviesa por una crisis... Creo que el cine cubano es realmente ejemplar. A mí entender la mejor película de 1972 es *De América soy hijo y a ella me debo*, de Santiago Alvarez. Es el tipo de cine que me gusta, hecho con gran rapidez, además. También me gusta mucho el cine de Glauber Rocha. Sin embargo, no me gusta mucho Jancso. Al nivel de la captación artística es imposible decir que su *Salmo rojo* es mala. Es, desde luego, una película exquisita, maravillosa, atravesada por ráfagas de caballos, de bandas de músicos, de trenes, gente que muere y se levanta y qué sé yo... Pero creo que no nos reporta mucho. Más nos reporta la épica de Rocha, más imperfecta pero más vital que el experimento de Jancso. Me disgusta mucho la unanimidad con que la crítica considera *Salmo rojo* una gran película, sin analizarla en absoluto. Creo que en este filme el plano-secuencia se lleva a extremos que lo hacen monótono. Yo por lo menos nunca me pude desprender del itinerario de los *travelings* y de la armazón escénico-coreográfica de la cinta. Además es bastante hermética y muchos de sus elementos, tomados de la historia húngara, carecen de significación para nosotros.



PATRICIO GUZMÁN nació en Santiago en 1941. Terminados sus estudios secundarios, cursó un año de Historia y Geografía y tres de Filosofía, debiendo suspenderlos para comenzar a trabajar en una agencia de publicidad. En 1965 se incorporó al entonces Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile y realizó el cortometraje animado *Viva la libertad*. Al año siguiente viajó a España e ingresó a la Escuela Oficial de Cinematografía (Madrid), de la cual egresó tres años más tarde de la especialidad de dirección. Posteriormente trabajó en cine publicitario y en marzo de 1971 volvió a Chile. Ese año realizó su primer largometraje, *El primer año*, producido por la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Está casado con Paloma Urzúa y es padre de Andrea Javiera (3 años) y Camila (1 año).

FILMOGRAFÍA

- 1965 *Viva la libertad* (CM).
- 1966 *Electroshow* (CM).
- 1967 *Escuela de sordomudos* (CM); *Artesanía Popular* (CM).
- 1968 *La tortura* (MM); *Imposibrante* (CM).
- 1969 *El paraíso ortopédico* (MM); *Opus 6* (CM).
- 1971 *Chile, elecciones municipales* (CM); *El primer año* (LM).
- 1972 *Comandos comunales* (CM).

(CM): cortometraje; (MM): medimetraje;
(LM): largometraje.

“ESPERANDO A GODOY”: LA RECONCILIACION CON LA REALIDAD

El siguiente artículo es el producto de una informal entrevista con tres alumnos de la Escuela de Artes de la Comunicación que, en enero pasado, rodaban el largometraje Esperando a Godoy. Con varias experiencias en el cortometraje, Luis Cristián Sánchez (Cosita, Así hablaba Astorquiza, El que se ríe se va al cuartel), Rodrigo González (Cosita, Así hablaba Astorquiza, Chile tudéi, Caperucita Roja) y Sergio Navarro (21 de junio, Tanto, tantos y tanto) decidieron realizar un proyecto que, cuando menos, promete originalidad, tanto por la estrechez de los recursos destinados como por la concepción que lo preside.

La revista agradece las gestiones de Rodrigo Maturana para hacer posible este breve reportaje.

No tienen —es cierto— muchos pergaminos que defender. Ellos mismos lo reconocen y por eso no hablan con la voz engolada. De repente, claro, como cualquier mortal al fin y al cabo, se entusiasman con los nombres de Brecht, Bazin o Benjamin, pero al promediar los discursos siempre salen con los disparates más oportunos. Y la eventual pedantería, entonces, se disuelve en la humorada.

Sus edades oscilan entre los 21 y los 27 años y tal vez esto lo explica todo. Estudian en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile y se llaman Luis Cristián Sánchez, Rodrigo González y Sergio Navarro. Egresarán este año con el título de realizador en el bolsillo, un cartón profesional que acaso no les sirva ni para cubrir el hoyo de una pared. Pero no se inquietan mayormente y, por las dudas, uno de ellos declara estar resignado a manejar un taxi. De alguna manera, por último, hay que vivir.

Cultivan una irreverencia canónica y comparan un saludable desprecio por el cine. Apenas lo frecuentan. Casi nunca retienen el nombre de una película y a menudo se olvidan de los realizadores. Admiran a no más de cuatro o cinco, e invariablemente el nombre de Godard les provoca algunos reflejos que comprueban que no todo está perdido en ellos.

Ingresaron a estudiar cine como quien se matricula en lenguas muertas y ni siquiera asistió a un misa en latín. Perseveraron allí porque el asunto no les pareció tan deprimente y porque, de alguna manera, les entretenía. Y si se los apura un poco, hasta reconocen que en esta actividad uno puede expresarse a sí mismo. Y esto podrá parecer un lugar común, seguramente lo es, pero —qué diablos— de alguna manera hay que darse a entender.

Decidieron co-realizar un largometraje —*Esperando a Godoy*— y en eso estaban cuando se los entrevistó en un rincón del Casino Unctad. Habían rodado como 10 de las 21 escenas de un filme que se empinará sobre las dos horas de proyección y aún no estaban corrompidos por la gravedad ni por la elocuencia de los cineastas profesionales.

Reconocen haber madurado bastante. Quizás no lo suficiente, pero en todo caso bastante. Trabajaron durante un mes —o algo así— junto a Raúl Ruiz y cuál más, cuál menos, los tres quedaron helados. Como después de una ducha fría en una mañana invernal.

El chapuzón los afectó tanto que experimentaron una decantación repentina. Consideran las películas que han dirigido o en que han participado como simples borradores no muy afortunados y dieron un salto adelante que,

(continúa en la pág. 39)

EL ARGUMENTO

Aunque no tiene mayor sentido reseñar el argumento de una película, siempre resulta de interés adelantar algo al respecto. En el caso de *Esperando a Godoy*, de Luis Cristián Sánchez, Rodrigo González y Sergio Navarro, esta curiosidad puede terminar defraudada, porque la obra, más que una historia, es un permanente enfrentamiento ideológico entre tres grupos, donde el diálogo cumple un papel importante y decisivo.

Durante el actual Gobierno y antes de octubre de 1972, en una población de Santiago, Juan Luis Godoy (Juan Carlos Moraga), un obrero que incursiona en la literatura, tiene un enfrentamiento verbal con un novelista (Waldo Rojas) que, representando a Editorial Quimantú, ha ido a proponer a los pobladores un taller literario donde estudiarían a Luckács, el realismo socialista, superestructura y conciencia de clase y otros asuntos teóricos. Godoy, para quien lo importante no es la técnica sino la creación, discute esta oferta pero, en definitiva, el proyecto se aprueba.

A todo esto, el novelista integra un grupo de intelectuales de izquierda que, planteándose el problema de las carencias de nuestra realidad, preconiza la creación del Ministerio de la Cultura. Para presionar al Gobierno en este sentido, deciden tomarse una parte del Ministerio de Educación, donde, casualmente, también se ha reunido un grupo de intelectuales demócratacristianos que prepara el recibimiento a un connotado correligionario que durante la administración pasada se desempeñó como agregado cultural en un país europeo y que recién vuelve al país (Kerry Oñate). Todos ellos están en una cuerda un tanto nostálgica de todo lo que significó la Revolución en Libertad.

Entre ambos grupos de intelectuales, el novelista opera como nexo, ya que mantiene relaciones con los DC, sus antiguos camaradas, y ahora pertenece a la izquierda. El es quien protagoniza con unos y otros sesiones de autocrítica, puesto que todos han terminado reuniéndose en el mismo edificio del Ministerio de Educación.

Allí también va a parar el obrero Juan Luis Godoy (velado homenaje a Jean-Luc Godard), que trabaja en una construcción cercana, y quien por su condición proletaria ha sido mistificado por ambas intelectualidades hasta la exageración.

A Godoy, por la novela que ha escrito sobre el proceso político chileno, le confieren un premio literario en la Sociedad de Escritores de Chile. Allí tienen lugar nuevos enfrentamientos, porque ese mismo día alguien ha fallecido y hay quienes quieren realizar el funeral y quienes desean celebrar la ceremonia de entrega del premio. Nuevamente discuten el novelista y el obrero laureado.

Godoy vuelve a la población para entregar algunos ejemplares de su novela a sus vecinos y allí nuevamente se encuentra con el novelista quien, ante una especie de tribunal popular, pide sanciones en contra de Godoy porque muestra desviaciones pequeñoburguesas y ha decidido abandonar la población. Pero, en definitiva, su solicitud no es acogida. Godoy, entonces, se va y entra en relación con una niña que tiene algo de ángel exterminador. Destruye a todos los hombres que con ella se relacionan.

Mientras tanto, el taller literario organizado por el novelista no ha ido nada de bien y la conducta de los intelectuales que lo frecuentan comienza a provocar roces con los pobladores. Estos terminan pidiendo su clausura.

A Godoy, mientras tanto, tampoco le ha ido mejor. Su idilio ha fracasado y ha terminado su relación con la niña, después de lo cual decide volver a la población. La escena final lo muestra en ese empeño, caminando a muy mal traer y solitario por una carretera, de vuelta a lo suyo.

más que a evolución, huele a ruptura. Elaboraron entonces una teoría original: la del "cine-canguro", donde cada obra es un salto sin solución de continuidad con la anterior y donde cada película se resuelve sin guardar los escrúpulos del caso para parecer consecuentes y unitarios.

Como no pretenden dar ningún testimonio personal, favorecer ninguna causa, obtener ningún premio ni arreglar, por el momento al menos, ningún entuerto, se desenvuelven con entera libertad, refugiados en su juventud y en una suerte de irresponsabilidad creativa que alterna la pasión profesional con el descubrimiento, el aprendizaje, la reflexión, la autocrítica, la "tincada", la imaginación, todo ello ejercido en forma casi voluptuosa.

Al cabo de tres años en la Escuela, expresan estar políticamente más radicalizados y más conscientes de la imposibilidad de determinar los límites entre lo real y lo irreal, en el nivel personal y creativo, respectivamente. Sus primeras películas se plantearon en la frontera realidad-imaginación con esa falsa seguridad para discernir donde está lo uno y dónde está lo otro que da el autoengaño, la inmadurez y, por qué no decirlo, el desconocimiento de las posibilidades del cine. Por lo que cuentan, el largometraje que están realizando es al respecto hartamente más ambiguo. Lo han trabajado como un juego y allí, paradójicamente, reside su seriedad.

Es, desde luego, un buen punto de partida. La lección de que la realidad es más rica que la imaginación, y cualquier tentativa de ésta por superar a aquélla termina quedando corta, habría evitado en el plano local, de ser aprendida a tiempo, presumidas experiencias seudorealistas que pretendiendo escandalizar no escandalizaron y, además, sesudos manifiestos que queriendo interpretar políticamente un hecho, ni siquiera lo vislumbraron. En esta depuración de Sánchez, González y Navarro, la influencia de Ruiz, claro, es considerable y oportuna. Pero ellos mismos advierten ciertas distancias. "El cine de Raúl —expresan— es más bien barroco. El tiende a sobresignificar al máximo, a crear la mayor densidad de significaciones posibles. Nosotros, en cambio, en nuestra película, estamos tratando de depurar al máximo. De despejar líneas para quedarnos sólo con las que sustancialmente nos interesan. La mayoría de las escenas están trabajadas con dos actores, con una puesta en escena bastante esquemática, con poquísimos movimientos de cámara, in-

fluidos un poco por Rohmer y su película *Mi noche con Maud* que nos gustó mucho. La cámara fija, el tiempo real... etc.,... todo eso. Antes creíamos que éste era un cine tradicionalista; ahora nos damos cuenta de que es un cine de ruptura, un cine que reconcilia al cineasta con la realidad y lo sustrae de un código rígido, de una forma de hacer cine que es estéril y vacía".

Es un medio que sustenta todo lo contrario, que jura que con dos tomas de un campamento popular y tres fotos del "Che" Guevara se obtiene cine revolucionario, o que con una parejita y un atardecer (si es en colores, mejor) se hace cine poético, es lógico que semejante concepción sea resistida y parezca una extravagancia mayor, fuera de época. "Eso —se argumenta— no es cine sino teatro filmado". Para Luis Cristián Sánchez lo que ocurre es que a casi todos los cineastas nacionales les interesa la cámara y no lo que ocurre dentro del cuadro. Y exagera: "Yo personalmente soy admirador de la filosofía Zen y creo que el realizador debe desaparecer, debe quemarse ante la realidad, quemarse ante las cosas. Y esto es lo que nos interesa: quemarnos como personas, como realizadores, como cámara, frente a la realidad".

La película en que están empeñados es —un poco a la manera de Ruiz— una mirada crítica sobre el proceso sociopolítico chileno. O mejor dicho, una mirada autocrítica, en cierto modo pedagógica, que políticamente no se plantea en términos incondicionales y que abandona el esquema del *spot* publicitario de izquierda, actualmente en boga.

Disponiendo de 6.300 pies de película, E° 30.000 para financiar gastos de producción y trabajando con sonido directo, filman a una relación muy baja. Les duele mucho cortar una toma y cada decisión en este sentido es acordada por unanimidad entre los tres realizadores. Sistema un tanto parlamentario que, hasta enero sin embargo, les había dado buenos resultados. Pero —gente previsora al fin y al cabo— no descartaban la posibilidad de dictar un reglamento de cortes para evitar problemas en el futuro. (H. S. G.).

LARGOMETRAJES CHILENOS DE 1972

1972 fue un año gris en lo que dice relación con el estreno de largometrajes nacionales.

Al no alcanzar a exhibirse los dos trabajos de mayor aliento concebidos durante el transcurso del año (el último filme de Littin y el alucinante y apocalíptico *Realismo Socialista* de Ruiz), el público debió conformarse con ver cuatro obras que, con absoluta seguridad, nada agregan a la más reciente historia del cine chileno.

Ya no basta con rezar, de Aldo Francia; *El primer año*, de Patricio Guzmán; *El diálogo de América*, de Alvaro Covacevich y *Operación Alfa*, de Enrique Urteaga, no tuvieron otro mérito que el de mantener la continuidad en la producción de nuestra cinematografía. Estos cuatro largos se inscriben en la línea de un cine político que ha renunciado al rigor y a la profundidad, para dejarse seducir por una puerilidad quizá demasiado evidente.

Curiosamente, los cuatro, también, apelan a un cine histórico sin perspectivas. Inspirados en hechos recientes (crisis

de la Iglesia Católica: aparición de los curas obreros y de la izquierda cristiana; labor de los primeros doce meses del Gobierno de la Unidad Popular; periplo de Fidel Castro por Chile; asesinato del General Schneider), azotados, cinematográficamente, por ese provincianismo tan caro a nosotros, los cuatro, difícilmente, pueden dar testimonio del llamado "boom" del cine chileno.

Del grupo, *Ya no basta con rezar* es lo más rescatable. Esto no significa que compartamos los entusiasmos de la crítica (excelente, por lo demás) que sobre la película escribió Orlando Walter Muñoz, en PRIMER PLANO N° 3.

El segundo largo de Francia, a nuestro leal saber y entender, se ubica muy por debajo de *Valparaíso, mi amor* y, en definitiva, por su excesivo esquematismo, su débil guión y su errada puesta en escena, congela la evolución hacia la madurez de uno de los más destacados sostenedores del nuevo cine chileno.

Hay que esperar, con confianza, que el próximo filme de Francia coseche todo lo sembrado en la nostalgia y el neorealismo de las imágenes de *Valparaíso*.

El primer año, constituyó todo un desencanto. Obra desordenada, políticamente confusa, estirada hasta lo intolerable, reveló a un autor con conocimientos del oficio pero, por el momento, sin inspiración suficiente.

En cuanto al insignificante film de Covacevich, nos remitimos a lo que de él escribiéramos en PRIMER PLANO N° 3.

Finalmente, *Operación Alfa*: su tono de cine publicitario (cuyo supremo pope internacional es Lelouch) hundió en la ineficacia algunos momentos

narrativos que poseían cierto interés potencial.

Comparado con 1971 (ver el resumen de ese año redactado por Sergio Salinas en PRIMER PLANO N° 2), 1972 resultó ser un año estacionario.

Por una parte, en 1971, junto con campear sin prejuicios el cine pacotillero, se estrenó una obra como *Voto más fusil*, que, frustrada y todo, salvó el año cinematográfico y marcó un instante de reflexión suficientemente importante, dentro del cine social chileno, como para abrir una extensa polémica sobre los alcances del arte político contingente. Aunque Helvio Soto también cayó en la tentación del historicismo sin perspectiva, su filme cobraba prestancia por la intensidad de su alegato ideológico y la calidad de la visualización.

Por otro lado, en 1972, si bien nos libramos de la pacotilla y, simultáneamente, fuimos privados de una obra importante, se mantuvo (y esto hay que entenderlo como una suerte de compensación) un nivel de seriedad, ya que ninguna de las cuatro películas reseñadas, por muchos juicios en contra que se les pueda dirigir, caen en el terreno abominable y chabacano que frecuentan nuestras "comedias musicales" o los "westerns camperos".

Estas apresuradas líneas dejan afuera el fenómeno más relevante que se produjo en el cine chileno durante 1972: la actividad y el trabajo en torno al cortometraje.

Se trata de un fenómeno complejo, disperso, difícil aún de mensurar en toda su amplitud.

H. Balić M.

cine latinoamericano

REPLICA A GARCIA ESPINOZA

El análisis que Amílcar G. Romero hiciera sobre la teoría del "cine imperfecto" (El culto de la antiestética, Primer Plano Nº 2) fue estimado inaceptable por su expositor, el cineasta cubano Julio García Espinoza. Así se lo hizo saber a nuestra redactora, Luisa Ferrari de Aguayo, en una extensa carta que le dirigiera en octubre pasado y que fuera publicada en nuestro número anterior.

Entonces quedó planteada una controversia o algo parecido que movió a Romero a insistir, en el siguiente texto, en sus puntos de vista. Su análisis vuelve a ser extremadamente severo y franco y afecta a los presupuestos básicos de la formulación teórica del realizador de Tercer mundo, tercera guerra mundial.

Es muy probable que a estas alturas del debate —por momentos bastante tenso— el lector se encuentre un tanto desorientado. El fenómeno es muy frecuente en aquellas polémicas en que se cuestionan no las finalidades últimas sino las instancias operativas propuestas en una formulación determinada. Ocurre, entonces, que se discute en la misma trinchera, con lo cual las divergencias pierden el dramatismo espectacular de las confrontaciones radicales y traducen el vago patetismo que hay en todo desencuentro que —se sabe de antemano— no es ni puede ser definitivo. En este caso, quizás, las diferencias arrancan de la diversidad de criterios con que se ponderan los efectos del fenómeno cinematográfico. García Espinoza les atribuye un impacto que, por sí solos, a lo mejor no tienen. Romero registra a este respecto sus dudas y reservas con vehemencia, más arraigado en la realidad del cine de nuestros días y más seguro del rol que a él le corresponde en este o aquel modelo de organización social.

Santiago de Chile,
enero 25, 1973.

A
Hvalimir Balic M.
Universidad Católica
Valparaíso

Estimado amigo:

Te escribo a vos porque seguramente se la vas a leer o comentar a Héctor, quien muy probablemente te la va a pedir para la revista, y entonces vos, al igual que Luisa, me zamparás unas líneas aclaratorias al pie para salvar las distancias, y todo se redondeará en un círculo perfecto o casi: ambas epístolas, de elusivo circuito, encontrarán un mismo fin.

No hay nada que hacerle: todos los caminos conducen a *Primer Plano*.

Y esto viene a raíz de que tengo, aquí, al lado de la máquina de escribir, la copia de la carta de García Espinoza que ustedes me hicieron llegar como gentil anticipo de lo que iba a salir publicado en el N° 4. Pero antes, para tu tranquilidad, quiero aclararte que acá no hay polémica ni nada que se le parezca: sospecho que no está en el ánimo (ni en el destinatario) que campea a todo lo largo de la misiva de GE y tampoco en el mío. También por algo fundamental: tengo el pálpito que estamos hablando de lo mismo, con diferentes puntos de vista y con el mismo objetivo tácito. Fue por eso que me agradó la franqueza con que GE plantea los suyos. Así que mejor olvidarse de algunas alusiones que hay por ahí, entre renglón y renglón, y donde se pone un poco serio de más conmigo. Como hay que dejar de lado aquélla en que un

poco se enoja y arremete y empieza a menear fantasmas que no existen... Ah, y no dejar de tomar con pinzas el uso que hace de la segunda persona del plural, no sé si por modestia o por costumbre arraigada en algunos articulistas y que es herencia de nuestros hispánicos descubridores, pero que por momentos torna muy melifluo "el límite entre la particularización que hace desde su perspectiva actual, en una sociedad revolucionaria como la cubana, y algunas generalizaciones en que esas fronteras un poco que se borran y uno como que tiene que andarse con cuidado y no ir muy de frente, no vaya a ser cosa que después los amateurs cazadores de brujas (que entre nosotros, por desgracia, abundan) entren a hilar finito y saquen a relucir la monserga de siempre: que se le está haciendo el juego al imperialismo, que discutir estos temas cuando hay otros más importantes es una manera solapada y artera de tirarse contra Cuba, etc. Y no. Por mi lado, sabés que todo lo contrario. Además no hace mal discurrir en estos terrenos y seguir teniendo claro dónde está lo central. Así que sería bueno que alguna vez, en la izquierda, se empezara a dejar de lado ese deporte tan practicado como es la sospecha —sistemática y cartesiana— y la búsqueda a olfato del presunto agente emboscado. ¿No te parece? Los hombres se definen por lo que hacen —que es en última instancia lo que piensan— y no tanto por lo que declaran. Si fuera por lo último, por estas latitudes ya haría rato que tendríamos solucionado el mundo; en cambio, cuando empezás a desechar un poco la maleza de tanta cita entremillada y retóricos lugares comunes populistas, pocas son las ocasiones en que queda algo concreto.

De ahí que le halle la razón a GE, en lo personal, cuando recusa de que él no es culpable de que muchos justifiquen sus ineptias respaldándose en formulaciones teóricas, elaboradas al calor de un quehacer revolucionario, las más de las veces improvisado para responder necesidades contingentes. Tiene toda la razón. Pero supongo que no podrá argumentar total inocencia ante la realidad fácilmente constatable de que no siempre las sanas intenciones son recogidas de la misma forma y que, a veces, es preferible un buen "enemigo" que uno de esos "amigos" que encima de meter la pata, dicen: "No, pero si yo lo hice como Fulano dijo". Además de nuestro colonialismo mental, entre otras muchas maneras de manifestarse, también tiene una "de izquierda": asume la modorra de ir a dormir la siesta a la casa del vecino que está levantando la casa más nueva y moderna. Allí sueña que en realidad es él el que está construyendo la suya y encuentra ánimos para seguir dándole descanso a los párpados, porque se solaza al creer que ya está escrita, de ahí en más, la fórmula arquitectónicamente más exacta que existe en el universo y sus alrededores.

Pero dejemos de lado los berretines oníricos, que los sueños sueños son, y limitémonos a lo específico del cine, una especificidad que no lo instala para nada en la asepsia de un tubo de ensayo. Creo que concordarás conmigo en que en los últimos años nuestros jóvenes cineastas, respectivamente, nos han atormentado con reproducciones en escala a lo Bergman, Antonioni, Resnais, Godard a troche y moche. Ultimamente, como los tiempos han cambiado tanto, han brotado los sucedáneos de Santiago Alvarez, lógicamente sin

tener el talento del realizador cubano, y mucho menos la apoyatura dramática de la realidad. Esquemáticamente, la fórmula que han importado y adaptado se reduce a fotografiar la miseria; la oquedad de ideas pretende ser ocultada tras la virulencia verbal, unas vocinglerías que lo único que denuncian es la falta de convicción y la ignorancia anterior del "descubridor"; el valor y el sentido en el uso de la imagen es masacrado en pos de una sensiblería que marca la *distancia* (y no precisamente porque sean discípulos de Brecht) entre lo espectacular y lo medular: fotografiar la pobreza no es narrarla, mostrar la barbarie represiva no es sentirla, ni mucho menos resulta contagiante dada esa dualidad rígida entre la conceptualización (la palabra) y la visualización dramática (la imagen); para nada hay un adentramiento y así hacer estallar ese inmenso universo que está latente (artísticamente hablando) tras toda esa gran humanidad que ha echado a andar. Por eso, si alguna vez dijo Gide que las buenas intenciones no alcanzan para hacer literatura, tengo la sospecha de que también es válido para el cine.

Por cierto, hay honrosas excepciones. Eso así, a los otros, a los del pelotón informe, parece que en vez del subdesarrollo los hubieran agarrado los jibaros.

Pero no hay que alarmarse mucho: se trata de una lamentable confusión entre moda y necesidad, algo que desgraciadamente es promovido por buena parte de cierta "intelectualidad" de izquierda, y además también es cierto que el tiempo termina por convertir a muchos de estos ferrosos incendiarios en dóciles miembros del cuerpo de bombe-

ros. Pero que al final tanta pedantería y vacuidad terminan irritando, sí. Viven recogiendo todo lo impreso circulante por el mundo, lo pegotean con scotch y vaya uno después a decir algo; te llueve tal cantidad de puteadas, mechadas con rigurosas y originales aplicaciones de materialismo histórico, alusiones de toneladas de libros leídos (la mayoría de los cuales uno no tenía idea que existían), que te vas a tu casa con dos complejos: el de reaccionario y el de opa.

Tienen La Verdad; ejercen La Verdad; para ellos una revolución no es un ejemplo, algo digno de mirar con los ojos para aprender, no; que se desgañiten los Lenin, Fideles, Maos, Guevaras y otros diciendo que nada se repite tal cual, que hay que tener coraje e imaginación, que repetir de memoria como loros es el primer paso hacia la burocratización de las circunvoluciones cerebrales; nada, viejo: para ellos es un recetario de cocina, se lo saben de pe a pa y dictaminan a gusto y piacere qué es lo válido, qué no.

Por eso, del mismo modo que GE cuenta en qué circunstancias se da lo que ha formulado, es bueno que también nosotros recapitulemos un poco y, así todo a la luz, veamos también desde dónde y qué hay en común y dejemos de buscar pelos en la sopa y tratemos de otorgarle una mínima utilidad práctica a las discusiones, no convertir las en fatuo ballet de café exhibicionista e intelectualmente al pedo.

Pero aquí, antes de seguir, creo que hay que poner algo en claro. Escribir esta carta, aquel artículo, este ensayo, publicar una

revista, no es otra cosa que una forma más de castración a que nos someten nuestras sociedades subdesarrolladas y dependientes. Y si esto, si no ponemos bien en claro y mantenemos firme el pulso sobre el objetivo; es decir, si no, terminamos convirtiéndolo en una conducta de rodeo, en una torpe suplantación, en un mimético acto mágico. Porque escribir sobre cine sin poder hacer cine más que a las cansadas (o nunca) y creer que es lo mismo, es como querer ser cosmonauta y experimentar la ingravidez subiéndose a la terraza del rascacielos con una cañita voladora en la diestra y un gorrito marinero en la cabeza. Por eso, si lo hacemos, que no sea para columpiarnos en el limbo sino para tratar de ver cómo y qué se puede hacer, no lo que *se tendría*, ya que este atajo es ciego y termina en lucubraciones idiotas y extremas que no conducen a nada.

Te decía antes que sospechaba que GE y yo estamos hablando de lo mismo, aunque quizás con bien disímiles puntos de vista, pero que no tiene sentido polemizar. Acá habría que tratar de encontrar puntos en común. Y en común y de partida, en la diversidad, aunque parezca paradójico. Pero, eso sí, sin intentar catequizarnos ni marcarnos senderitos forzados, como si uno fuera el ciego y el otro el lazarillo. Las diversidades, obvia decirlo, van a pesar siempre: diferentes experiencias culturales, grado de desarrollo (es una manera de decir) de nuestros países, tradiciones, orígenes étnicos, etc. En suma, como quiere el mismo GE, *las* culturas, no la cultura.

Ahora bien; previo a pasar a otra cosa, quisiera señalar algu-

nos hechos que resaltan de la carta de GE. Pero no para emitir juicios, sino para elucidar algunos conceptos y poner en duda algunos criterios que últimamente están en danza entre nosotros. De toda la primera parte y luego en reiteraciones posteriores, tomando lo que se dice ahí como cierto, se desprende que buena parte del cine cubano se estaría limitando a una actitud contestaria, respondiendo a lo contingente y peleando de contragolpe. Se trata, como es notorio, de una respuesta ante una situación concreta y se pide que se comprenda en qué contexto se da. Claro que lo intentaré; tan paquidermo no soy; y también me pregunto: ¿es la más adecuada, la más justa, la más correcta? En lo que hace a Cuba, la respuesta la tienen los cubanos. Creo que nuestro deber, franco y honesto, es mirar y comprender, extraer lo que nos sirve (lo bueno y lo otro, los yerros), y a lo sumo emitir una opinión desde nuestra perspectiva, que en una de esas hasta puede ser de utilidad. Pero eso de sentarse en el caballo de la estatua de Las Soluciones Ideales, Infalibles y Aptas para Todo Servicio, jamás. Nuestro aporte, que otros podrán aceptar o no, lo debemos hacer con hechos. Y con hechos que respondan a concretas necesidades, no *for export*.

Aclarado esto, pasemos a lo siguiente, con lo que está relacionado, y que es por donde —me parece— tanto GE como sus pares (a nivel teórico) de esta zona empiezan a perderse en una intrincada maraña de donde algunos, al dar por sentados y solucionados una cantidad de dilemas, por cierto desgranar conclusiones como quien saca conejos de la galera de un mago. Porque este asunto, tal como es planteado, tiene un pie por el

lado de la estética y otro en lo últimamente meneados —gracias a la superproducción de sociólogos que han brotado— y nunca bien ponderados medios de comunicación de masas. Porque, a decir verdad, por lo que uno tiene oídos (ya que a pesar de múltiples intentos siempre termino enredándome en esos monumentales y fríos galimatías obvios), pareciera que además del metro exacto celosamente guardado en París, ahora han descubierto otro para “descodificar” mensajes y “medir” la ideología. Hasta han ganado considerable terreno: pasaron del parasitismo de actuar de reflejo ante los hechos consumados a intentar la fabricación de los moldes previos. Es decir: de la sutil antropometría de un principio ahora juegan a los Henry James, piden no más que uno les mande la docena de recién nacidos que ellos se encargarán de convertirlos en asesinos, poetas, ingenieros o güines derechos. Claro que el bochinche se les arma en la teoría y en la práctica, con la realidad de la relación *emisor-receptor*, y al final todo queda como siempre —aunque a veces con algún toque de ese maquillaje pseudomodernista—, ya que las cosas las hacen los que pueden (porque tienen poder) de acuerdo con su criterio y con finalidades bien concretas, por cierto más que sencillas. ¿Entonces, por qué tanta cháchara? A mi juicio quizás no muy brillante y algo sucinto, otra vuelta de tuerca de las antinomias esquizoides que nos deja como peludo de regalo nuestro sistema capitalista.

No pocos e izquierdizados discípulos de Comte parecen dar por sentado, implícita o explícitamente, que estaría totalmente quebrada la dialéctica relación que impera entre los “nuevos

emisores” (provenientes de los sectores medios en su 99%) y los receptores (que siguen siendo los mismos, pero que ahora se los especifica con el mote de *las masas*, merced al gracejo incubado por la sociología *made in USA* y que muy sintómicamente la nueva jerga ha hecho suya). O sea que dan por hecho que la necesidad para una relación entre ambos no es compartida (habría dos realidades), que ahora por un lado están los que tendrían ansias a satisfacer con “nuevos productos” y por otro, los que usufructúan como privilegiada herencia el tener sólo los medios técnicos (intelectuales) para producirlos. El homo sapiens y el homo faber, de la mano de estos lucubrades, andan otra vez a los tumbos; a nivel metodológico, la tesis y la antítesis duermen en habitaciones separadas, se hablan por teléfono y, por los resultados, todo indica que la síntesis es producto de la inseminación artificial.

Vos conocés tanto como yo la facha y utilidad de algunos de esos engendros, así que me ahorro comentarios. Y retomo la carta de GE. Por lo que cuenta en una parte resulta que a pesar de estar nacionalizadas las salas de exhibición, la producción extranjera sigue teniendo el peso principal. Se caía de maduro; no podía ser de otra forma. Además, los países socialistas europeos —todos ellos prácticamente con sólidas industrias cinematográficas— también importan bastante material proveniente de sistemas capitalistas para cubrir las necesidades de sus mercados internos. Y aunque acá cabe alguna distinción primaria y obvia— nuestra perspectiva es distinta de la de los europeos: no podemos darnos los “lujos” que se permiten sociedades asentadas y en expansión—, creo que con-

cordarás conmigo en que de las palabras de GE un poco se desprende que el objetivo final sería erradicar todo ese tipo de producción sin mayores distinciones de pelajes, ya que encuentra en ésta una serie de signos altamente nocivos: acepta que los reducidos (numéricamente) espectadores que van a ver el nuevo cine de producción nacional también concurren a los cines habituales y entonces adióse antidotos. De plano, no aparece como un método muy nuevo: aísla la célula del virus. (Sólo que resta ver si realmente es virus, si hay o no anticuerpos y si todavía no se excede en el celo inmunológico y se queda sin el pan y sin la torta).

Pero vayamos por partes. Estamos en un todo acuerdo en lo que hace a la necesidad de generar nuestros propios fenómenos culturales a partir de la solidificación de nuestras culturas nacionales, las que sólo comenzarían a gestarse dentro de los procesos de liberación, aunque las simientes ya estén echadas de antes, etc. Totalmente de acuerdo. Y que si aún no pueden reemplazar el cine importado por uno hecho en casa, es porque Cuba todavía está en vías de solucionar otros problemas de infraestructura que son fundamentales, ya que las casas se comienzan por los cimientos y no por discutir el color del tapizado del living. Más que totalmente de acuerdo. Pero me da la impresión de que frente al cine "tradicional", GE se mueve con ciertos esquemas rígidos, lo cual no quita que así un poco a priori, compartamos también sus inquietudes en cuanto a una necesidad de renovación expresiva, siempre y cuando eso no implique patentar otro molde. O sea que en el fondo —sospecho sin malicia ni segundas intenciones— subrepti-

ciamente hace del tapizado la cuestión fundamental. ¿Por qué? Primero porque flota, en todas sus formulaciones, jugar el rol de "modelador de conciencia" (otro de los términos fruto de la neosociología); segundo, porque los arranques parricidas (verbales) de que hace uso, un poco me hace acordar que no puedo evitarlo a esos números de varieté que cantan *Malagueña* y se mandan un interminable falsete para arrancar los aplausos de la galería, y tercero, porque tanto la rigidez teórica como la formulación de modelos siempre indican imposición, torcerle la nariz a la realidad y tratar de encajarla dentro de los cánones apriorísticos.

Puede que sean prejuicios. O, quizás, prejuicios, a secas. No voy a hacer una cuestión de guioncitos. Más con tu paciencia que con la mía, trataré de seguir el asunto paso a paso. Cuando tomé algunos emergentes de su artículo *Por un cine imperfecto* y creí ver ahí reiteradas y enfatizadas algunas afirmaciones que ya se trillan como lugar común en algunos sectores de la izquierda, luego, al leer y releer esta carta, llego a la conclusión de que quizás lo único que debería hacer es pedir disculpas por "pegar a dos manos y sin guantes", quizás destinar mi ironía a "mejor causa", pero que estaba en lo cierto o que, por lo menos, andaba cerca, perdón por la suficiencia, no me quedan dudas. Porque si antes intenté rebatir algunas conclusiones en el estricto terreno estético en que las planteaba, ahora GE expone las causas que lo mueven para llegar hasta ellas y el panorama se completa con claridad.

El cine es, sin lugar a dudas, un producto de la tecnología de nuestro tiempo. Su industrialización fue una lógica consecuencia.

Y en su seno —¿podría haber sido de otra manera?— se manifestaron las contradicciones lógicas de su cuna. Por eso, a pesar de que GE se rebele contra las formulaciones medievales y artesanales para clasificarlo y encararlo, sin querer las sigue aplicando. Mira, si no: "El cine es arte y es industria; es decir, no es más arte en el sentido tradicional de la palabra. Esto es una verdadera galleta. En esta oración hay de todo. Como en botica. ¿"No es más arte" porque mueve a la confusión el "sentido tradicional" del vocablo o porque no puede convertirse, como dice Adolfo Sánchez Vásquez, en "una actividad práctica, en un medio de objetivación y afirmación del hombre"? ¿"No es más arte" porque su infraestructura de producción no es la soledad de un escritorio con lámpara, cigarrillo y pluma, o por sus características en tanto objeto (es perenne, pierde actualidad, no puede ser poseído como un disco o un libro)? ¿No está confundiendo su manera de llevarse a cabo con la posibilidad de expresión? ¿No es acaso, a pesar de todos los múltiples vaivenes, de su corta historia, una posibilidad mucho más cercana a la síntesis perfecta que otros medios expresivos, al ser a la vez la suma y el resultado de todo un conjunto —técnicos, actores, guionistas, realizadores— y también, al mismo tiempo, una voz que puede tener su timbre individual? ¿No posee, aunque sea intrínsecamente, por encima de otros géneros que parecen negarse caprichosamente en sus límites a aceptar modificaciones, las condiciones para una verdadera creación colectiva? ¿No es ya, aunque un falso concepto de la división del trabajo y otras falsedades, potencialmente en sí una creación colectiva, aunque historiadores del cine y críticos culturalistas canten loas a este o aquel realizador?

Esta confusión entre manifestaciones del fenómeno en determinadas condiciones históricas que lo engendraron y su esencialidad, también lo lleva a formular otras, traídas de los pelos: la del espectáculo-arte, sin ir más lejos. Los artistas no se llevan a las patadas con los comerciantes, en el capitalismo, solamente porque éstos quieren ganar más plata. No seamos tan ingenuos, caramba.

Como si creyéramos que al eliminarse el valor dinero, en el socialismo, la relación artista-organizaciones culturales anda sólo en arrumacos y besitos; que es de signo cualitativamente diferente, potencialmente mucho más abierta, de acuerdo, pero, por favor, entre nosotros no nos vengamos a pasar el jingle publicitario.

De lo que conocemos hasta ahora, el cine —y por necesidades de esta sociedad que lo engendró— ha venido caminando desde las formas más abominables del divertimento alienante, pasando por los despliegues fastuosos y los espectáculos frívolamente rimbombantes, también por las obras honestas y de cierta envergadura, culminando —a mi juicio y al de algunos otros— en expresiones artísticas de gran nivel y con lenguaje propio. Opino que el resultado es una manifestación típica de nuestro tiempo (con todas las implicaciones que esto pueda tener), en tanto *arte del comportamiento*, criterio que es la médula que vertebra todas sus expresiones, aunque en un extremo encontremos muestras que son como un feto descompuesto y en el otro, verdaderos Apolos griegos. Esta trayectoria no quita —más bien, exactamente lo contrario— que dentro de una sociedad con una organización y un sentido vital diferente esos términos se ajusten cualitativamente, y

se les quite paja y maleza, bichos y moscas.

Pero que ambos, así, de lleno, “salvo raras excepciones, son igualmente alienadores”, me parece, cuando menos, una aberración. Y como no nombra a esas escasísimas joyas que se salvaron de la hecatombe que generaron los hermanos Lumière, prefiero ahorrarme de dar ejemplos y así evitar malos entendidos y discusiones colaterales.

Tengo la sensación de que, o GE tiene una versión totalmente distorsionada del cine como fenómeno cultural debido a su modo de producción financiero-industrial-comercial, o exagera la caricatura para ahí, sí, cómodamente, hincar el diente y poder darse el festín. No de otra manera se explica que afirme que el cine solamente hace actuar su interés sobre el espectador a base de altos costos o en su grandilocuencia técnica y que, para ser tal, tiene que ser caro. Realmente esto carece de base sólida. Más. Es de un simplismo pueril. Para lo primero basta echar una mirada sobre la actual crisis mundial del espectáculo, en qué quedaron los famosos despliegues del cinerama, el toddao, el cine tridimensional, los 70 mm, los frisos espectaculares y majestuosos a lo De Mille, etc.; para lo segundo —y pido disculpas por no resistir y dar un ejemplo—, alcanza con mencionar al neorrealismo, su repercusión y las secuelas que alcanzan hasta hoy, sobre todo desde nuestro punto de vista (como de alguna manera lo han demostrado Fernando Birri o Jorge Sanjinés).

Confundir la tara de algunos productores domiciliados en Beverly Hills con lo fundamental del cine —las necesidades e imposiciones

que lo llevaron a tomar esos ataques—, criterios comercialistas de producción con lo que ha dejado de sedimento, con lo que ha aportado —para bien o para mal— a la cultura como manifestación en movimiento de la conducta humana es, en el fondo, comparar la validez de esos criterios, aunque después se grite a los cuatro vientos que no se está de acuerdo, porque, al final —es evidente— se termina aplicándolos, pero contrapuestos.

Con semejantes supuestos, lógicamente, después es fácil afirmar que “hasta ahora el cine nos ha servido para reflejar la realidad” —como si eso, de por sí, no fuera suficiente virtud— y que no se tiene en cuenta que él, “en sí mismo, es una realidad”. Bonito esquema: sólo es reflejo de una realidad, pero de reflejo de una realidad podrida se convierte en sí mismo en realidad y con la misma categoría. Luego, claro, no queda más remedio que mandarlo a la pira y hacer otro sobre sus cenizas. Pero cuidado: no para reflejar esa otra realidad completamente diferente. Nada de eso. El enfatizado antimperialismo del comienzo, como veremos más adelante y como creo haber demostrado que efectivamente es una realidad, consiste en desmontarlo con pasión de entomólogo en pública y conjunta dilucidación, y hacer de esto una norma y un criterio del trabajo por realizar.

Literatura, como repetía maníaticamente aquel personaje de Cortázar. Pura literatura. “Tenemos que hacer un espectáculo de la destrucción del espectáculo”, concluye por ahí, con el mismo apresuramiento. Claro que después se olvida y en otro lado —lúcidamente— prevé que el desarrollo social aparea más tiempo libre, más necesidades de distra-

ciones, y que, por lo tanto, ninguna industria del espectáculo alcanzará para abastecer la demanda. Bien; ¿qué espectáculo?, ¿el de la destrucción del espectáculo? Va a decir que jugamos con las palabras. Y no: por más que se moleste, el enredado es él. Dice que con las "masas" y con éstas como "productoras". De todas maneras son previsiones; volvamos al ínterin, a lo que va a suceder mientras tanto, o sea, a cómo se va a destruir espectacularmente el espectáculo. Nos dice: "Esta operación hay que hacerla en complicidad (1) con los trabajadores". Es decir, con los que actualmente están yendo a las salas tradicionales de cine, los cuales, en tanto público; como veremos luego, sufren una serie de trastornos alarmantes. ¿Debido a qué? Al famoso y metafísico dilema de lo que *gusta* y no *gusta*. Traduzcámoslo al lenguaje sociológico en boga: la famosa "subcultura" y la otra, la "elitaria". Podemos encontrar el similar en otra antípoda correspondiente: habría un "arte popular" o "de masas" y un "arte culto". Las *dos realidades*, como se ve, persiguen por todas partes, y como se arranca de lo espectacular (comercial)-artístico, entonces a lo que tanto le dolió y que dije en mi artículo, ahora aparece otra vez. Y así "el problema empieza a complicarse cuando pretendemos hacer un cine popular, un cine que logre comunicarse con las masas". Una digresión necesaria antes de seguir: "pretendemos", o sea, "nosotros". ¿Quiénes? Ya lo vamos a ver. ¿Por qué se complica el problema? Por dos causas: la primera es porque "las masas no tienen un desarrollo estético" y la segunda es "porque esperar (a las masas) que lo tengan es caer en el círculo vicioso de que hablábamos en *Por un cine imperfecto*", a saber: "las masas llegarían al nivel de las minorías cuando éstas habrían al-

canzado ya otro nivel". Solución: "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". Y a continuación, sin mediar siquiera una bocanada de aire, me espeta esto: "Cuestionar la calidad y el arte condicionados por una minoría no es negar el arte, como parece inquietarle al crítico Amílcar G. Romero".

Ahora sí: voy a ir por partes y despacito. Antes que nada habría que agradecerle el título con que antecede mi nombre, pero desde ya te aclaro que si lo ves o te escribe, yo se lo devuelvo; ni lo soy, ni lo aspiro, ni me interesa. Punto dos: la aclaración sobre el arte, además de barata, arrastra la pretensión de ser sutil y no pasa de ser chirle. Punto tres: si hay alguien que constantemente está hablando de minorías, y con complejo de culpa, como veremos enseguidita, no soy precisamente yo. Punto cuatro: partir del supuesto de que "las masas" no tienen criterio estético implica, de hecho, dos cosas por igual peligrosas y (ahora sí) elitistas: saber lo que es un criterio estético y saber, en caso de tener las condiciones concretas de disfrutarlo, cuál va a ser el criterio más adecuado para esas "masas", ya que se propone todo "nuevo". Y lo anterior tiene más ramificaciones: tener ese criterio estético y adjudicarlo como categoría *sine qua non* de una clase social opresora es, cuando menos, compartir si no el origen, por lo menos "los gustos" o "privilegios" de esta clase. Punto cinco: el problema se complica para "nosotros", "la vanguardia", tenemos ese criterio estético y que si las esperamos, cuando "ellas" lleguen hasta "nosotros", "nosotros", "las minorías", ya habremos "alcanzado

otro nivel". ¿Qué hacemos "nosotros", entonces, "las vanguardias", para solucionar "el problema"? Tírate a la mierda el criterio estético que teníamos "nosotros" por "elitario" y cambiarlo por otro "nuevo", pero eso sí en público y en "complicidad" con los que no tenían el criterio estético. ¡Después el "elitista" soy yo! Sospecho que a esta altura del partido aceptarás conmigo si el elitismo se mide con la regla "antes eso era mío, no sirve, me llevo la pelota y no jugamos más" o con la de pujar por crear una sociedad más justa, que posibilite condiciones reales para una vida superior y no andar manoteando el látigo de siete colas y las ramas de abedul para darse por la espalda porque no todos leen *El Quijote* o porque sólo algunos escuchan a Beethoven o porque no más de tres mil van a ver bailar el Bolshoi.

Esta lógica no resiste: se cae por su propio peso. Sería artero y de mala fe seguir machacando sobre lo mismo. Entonces, ¿qué hay atrás? ¿Adentro de lo "nuevo" no vendrá otra vez envasado lo "viejo"?

Pero no; dudar es sano; estancarse en la paranoia no conduce a nada. Arrancamos estas digresiones en el famoso problema del "gusto". Sigamos por ahí. En los países socialistas se ve "cine burgués". Y gusta. Sin ir más lejos, el último más grande éxito en Polonia —en cuanto a asistencia del público— fue *My fair lady*. Así, como suena, y no nos pongamos coloraditos. (Si llegaran más datos, nos encontraríamos con otras "sorpresas" más suculentas, siempre y cuando, claro, sigamos mirando todo con las anteojeras de la escrupulosidad falsamente principista).

También podemos echar una ojeada a lo que están haciendo los soviéticos, que han dado un sensible giro a sus producciones, tendiendo cada vez más a lo que conocemos como gran espectáculo. A mano tenemos un caso reciente: ahí está ese elefante blanco de más de 4 horas que es *Liberación*, cuyo costo sobrepasó los 50 millones de dólares. Y cine soviético se ve en Cuba. Y en Chile y en Argentina. En casi todo el mundo. Pero no estoy queriendo proponer el ejemplo solemne y decir: ¿ven?, si ellos hacen eso... No. Voy a otra cosa: ¿qué dirá GE frente a esto? ¿Lo tenemos que desprender directamente de la postura que él defiende con tanto ardor como fiereza? Pareciera que sí. A mí no me parece que una película haga lo fundamental del problema; pero para GE, si es riguroso con su lógica, sí lo es. O la otra alternativa: cuando habla o se enreda o no termina de decir todo, quizás está meneando, "estéticamente" concebidos, otros problemas.

Sí, no me cabe la menor duda. Pero no es para asustarse. Ni para esconder el bulto. Quiero creer que algún día se va a comprender que frente al arte cierto marxismo de trasnoche sigue haciéndose trampa: lo endiosa políticamente para utilizarlo y servirse de él y así atacar desde otro frente a este sistema; luego le teme, sufre accesos de tos frente a algo tan inocuo como puede ser lo *entretenido* o lo *lúdico* en lo estético, y no se dice nada nuevo cuando se critica a los que por perseguir las ánimas a sablazos, más de una vez se cortan los dedos. Lenin habló de la *especificidad* del arte y la política... Bueno; también él habló de otras cosas y sin embargo...

Por eso, si bien se puede encontrar esenciales puntos de acuerdo

en lo que hace a la necesidad de planteos diferentes para realizar cine de nuestros países, ajustarnos a nuestras tiranas realidades concretas, desechar el vedetismo de los actores, y que éstos también pasen a servir creativamente a nueva formación cultural, etc., cuidado al apretar el acelerador, que ahí viene una curva y atrás está el precipicio. Que valga el lugar común: no por mucho madrugar amanece más temprano. Porque aunque es verdad que "tendremos que pagar el alto precio de aprender de los modelos ya existentes", no por eso hay que andar haciendo escándalo con nuestro complejo de Edipo. Nuestra formación (o deformación, en muchos casos) es eso, pero *no solamente* eso. Alguna vez tendremos que aprender y quitarnos de encima esos vicios rituales que nos llevan a quemar catedrales y creer que estamos ratificando la no existencia de Dios.

Nuestro desafío, al igual que plantea GE, es qué cine, "cómo hacer un cine para las salas habituales", que, como hemos visto de alguna manera, es el *quid* de la cuestión, por más que se dé vuelta y se griten slogans. Además, como GE reconoce con meridiana claridad, por más esfuerzo y brillantez que se ponga en producir ese cine contestario (o imperfecto, o militante o del Tercer Mundo o de liberación, según venga el caso o el país), el grueso del público (que en última instancia sería "heterogéneo" (?), según GE), al final, como es normal y lógico, termina yendo a las salas habituales. Pero es allí donde, a su juicio, se produce "la deformación principal". ¿Por qué? Bueno; bueno, aquí está otra vez la madre del borrego, bajo otra faceta, nuevamente el *tout de force* de las minorías que un poco tácitamente se autoimponen la función pedagógica, aunque preconicen

"complicidades", "integraciones" o sutiles especies de marketing entre el proletariado, como hace poco esbozó un joven y afiebrado documentalista. Asegura GE: "En el vestíbulo de las salas de cine la gente deja sus diferencias de clase, sus luchas cotidianas, para convertirse en público". O sea, algo así como una extraña y súbita metamorfosis, una especie de muerte social, una catalepsia civil, una fulgurante obnubilación de la conciencia. Y fijate que no en el momento en que se apagan las luces, se abre el telón y aparece el león de la Metro; no, antes, desde el vestíbulo mismo. ¿Antes o después que te corten el talón de la entrada? Es como para quedarse alelado o afirmar que esto suena a decreto. Porque he ido unas cuantas veces al cine en mi vida, en diferentes lugares y circunstancias, no me creo para nada un ser excepcionalmente diferente a mis congéneres, y juro seriamente que jamás noté tamaña transformación en mí. Y menos cuando me ha tocado ser testigo de no pocas silbatinas-aplausos por apariciones en algunos noticieros. Y en una sala de provincia, en Buenos Aires, concurrida no precisamente por fruncidos y conspicuos representantes de la oligarquía terrateniente y sí por obreros metalúrgicos de la zona, fervorosamente peronistas todos, en bravos días pasados no hace mucho tiempo, armarse la tremenda pelotera en medio de la proyección de Z, encendido de luces y entrada de la policía, porque desde el pullman, con rítmico batir de palmas y pies, se preguntaba a coro dónde estaría Aramburu.

Claro que hay que ser honesto y reconocer que también he visto cantidad de giles que realmente entraron y se la creyeron a la pasión de la Liz Taylor, y no pocos que ante la aparición de la Mary-

o la Ursula, Charles Bronson o el inefable Alain quedan largando quejidos o humedeciéndose como la gordita de la novela de Faulkner, pero yo siempre creí que no se trataba de una consecuencia nefasta del cine en sí, sino que eran idiotas de antes no más, o sea, idiotas en la casa, en el trabajo, en el sindicato, al tomar la micro y también al ir a comer un helado. Como que también tengo amigos con una formación mucho más sólida que la mía en materia política, con una trayectoria de lucha intachable y que disfrutaban y en lo posible no se pierden ningún western: ni de los originales ni de los "spaghetti". ¿Taras recónditas, no reveladas? Porque si de esas "omisiones por distracción" se trata, sospecho que nadie, al fornicar, se le dé por plantearse los avatares del diario vivir, y este es un ejercicio que (a veces) consume más horas semanales que ir al cine.

Así que de eso no se debe tratar. ¿De qué entonces? ¿De lo que uno se "olvida" al entrar no más o lo que le "recuerdan" adentro? Y por favor, Balic, que no estoy ironizando ni despreciando artificios mejor utilizables en otros menesteres. Estoy hablando en serio, tratando de ver hasta dónde llegan cada uno de los voladores de luces. Porque, o yo estoy totalmente equivocado, o aceptemos que GE es cualquier cosa menos feliz en la formulación de sus planteos. Pero no; seamos rigurosos; él pide que se trate de entender y revelar las contradicciones en su proceso; por lo tanto, como es drástico en exponer que la forma es la manera cómo se conceptúan los contenidos, y yo eso lo comparto a ojos cerrados, tratemos de seguir desde adentro esos razonamientos, aunque se enoje.

¿Por qué no resisten un mínimo de análisis? ¿Por qué cuando uno los amplía en la proyección se tornan hasta grotescos con un poco de imaginación? Lo digo con franqueza: en más de un momento bordea un voluntarismo de la más rancia estirpe. Porque para pensar dialécticamente no es necesario ser desordenado; empletamiento no es contradicción permanente, desarrollo por contrarios, y sí a veces diversificación y enmascaramiento, esfumaturas. Entonces hay que hacer saltar en añicos los espejitos relumbrantes y las superficies, e interpretar, buscar los requiebres y los pies de barro de algunas tesis que usa como pilares. Como una que larga medio de costado y a la pasada, poniendo en un mismo paquete, de un viaje, conceptos como vanguardia política y estética, conciencia política y nivel cultural. Entonces, además de voluntarismo, a uno como que le queda la sensación de que no hace eso porque las da por sabidas sino porque habla a media lengua. ¿Eso significa que es necesario el ejercicio de cierta imposición y de cierta coerción en el suministro de valores por parte de una minoría (en el sentido que GE usa el término) que asume ciertas representaciones? ¿La sinonimia que hace entre estética-placer está fundamentada sobre las falencias y falta de utilidad demostrada por otros métodos en la comunicación y para la asimilación de esos nuevos valores?

No sé si alcanzo a tocar el fondo del asunto, pero me parece que las preguntas son válidas. Caso contrario uno no se toparía, cada dos por tres, con esas constantes dicotomías; no llegarían a plantearse esas diferencias entre el público (más parece tratado, de esa manera, un hato de ovejas) y las "vanguardias" que se proponen, con el rigor de una

necesidad, a la que llegan como conclusión y no de la que parten la lucubración y fabricación de las nuevas dosis a administrar. En buen romance, nuevamente la extrapolación productor-receptor. Porque aunque se pretenda sistematizar y dar cauce a una relación diferente entre autor-espectador, entre aquél y su equipo técnico, buscando registros más amplios y ricos (tarea encomiable y digna de los mejores auspicios y a intentar, pero cuidado con sacralizarla), sustancialmente el hecho creador final, en sí, no ha sido mayormente alterado. El autor, los autores, menos influenciados, más influenciados, siguen siendo los que deciden. Se nos dice: es la realidad toda la que ha cambiado. Sí, ¿y qué? ¿Antes no dijimos para combatir a los energúmenos de las Torres de Cristal, que a la historia no se le escapa ni corriendo, solamente con la muerte, y que a la larga, por un costado o por el otro, se terminaba imponiendo? Ahora resulta que hay que ir a buscarla. O a chequearla. O a constatarla. ¿Qué pasó, cambió o desapareció? Antes la relación era tácita, transitaba por un cuasi libre juego de condicionamientos: claro, las organizaciones sociales estaban asentadas, se disfrutaba con la holgazanería de la "espontaneidad" de las manifestaciones; después, como es lógico, a unos cuantos se les subieron los humitos y creyeron que el don o la facultad de crear otorgaba derechos hasta para interpretar la meteorología; se comprobó fácilmente, es un hecho, que la libertad pura no existe y que joden los resabios pequeño-burgueses, pero ahora, con otros subterfugios, la inexistente dualidad individuo-sociedad la tenemos otra vez enfrente cuando creíamos que habíamos comenzado, aunque sea un poquito, a dejarla atrás. Se dice: la ideología. Claro, lo sabíamos: siempre fue el mismo

problema. Antes y ahora. Pero pasa que los artistas no cuestionan la ideología, sino los valores. Y lo hacen a través de los marcos que tal o cual ideología, antes o ahora, proponen como paso de marcha, y ha quedado fehacientemente demostrado que nunca las presuntas "veleidades personales" se han hecho carne si no existe un sustrato compartido. ¿A qué se teme, entonces? ¿A qué se combate? ¿El cine ya no es más arte y entonces lo tenemos que considerar sólo culturalmente, como un medio de comunicación que transmite contenidos concretos? Nadie, menos yo, va a oponerse a que se realice esa operación de talar el monte, como pretende GE, y que consistiría en derrumbar y mostrar las intermediaciones y trampas usadas por el cine, mostrar lo que está de la cámara para atrás. Bien; pero, ¿para qué?

Si no me equivoco, a pesar de que se asegura de antemano enfáticamente todo lo contrario, una supuesta desmitificación para luego mitificar otra vez. Mirá si no: "El placer que nos proporciona una película es la de crear una pausa en la lucha de clases". Releé para ver si me equivoqué y vas a ver que no, que es textual. Fijate bien; "una película", una cualquiera, mierdosa o no, lo mismo da; la única condición es que haya sido concebida bajo los cánones "tradicionales". ¿Qué hacer de aquí en más, qué es lo que han perseguido siempre todos los cineastas de izquierda? "Mostrar la lucha de clases y revelar la heterogeneidad del público". Magnífico: primero, por una pirueta teórica, lo "homogeneizamos", después vamos y le realizamos una operación contraria. ¿De qué forma? El "cine imperfecto" era una respuesta: ahora, con la carta, nos enteramos que no sólo leemos con atraso y escribimos con más

atraso todavía, sino que no es la única, que puede asumir otros ropajes, incluso el de los "modelos ya existentes". Y esto, como vos y yo lo hablamos una vez, es ineluctable, hay que asumirlo como un hecho que no se puede dar de otra manera; así que nadie presume de "tranquilizar" inquietudes ni de lanzar noticias bombas, porque a lo sumo no ha hecho más que poner las cosas en su justo lugar.

Pero sigamos: aún nos aguarda otra sorpresa. Esta: "Casi siempre, cuando reflejamos la lucha de clases, se escamotea el placer, y cuando ofrecemos el placer, se neutraliza la lucha de clases". Tal como lo escuchaste. Dándolo vuelta, traducido a un lenguaje mucho más prosaico, es lo que veníamos constatando sin necesidad de ayuda teórico-ideológica alguna, ya que somos parte del vulgo "público": que en un caso nos aburrirnos como ostras y que en el otro nos divertimos (a veces) a lo loco. ¿Qué hemos estado haciendo, los amorfos cuando no "burgueses diletantes"? Lo que creíamos, ingenuamente, que se hace en todos los países, tanto en los capitalistas como en los socialistas: cada vez que podemos ir y "olvidarnos" de las luchas cotidianas, "neutralizando" nuestra conciencia social. Qué lástima: creíamos que era sano esparcimiento (a veces), pero resulta que estábamos pecando (siempre).

"Es urgente resolver esta situación", plantea seriamente GE. Con cautela, despaciosamente y tratando de seguirlo, uno pregunta: ¿cuál situación?, ¿la de encontrar una fórmula para representar una "lucha de clases placentera"? ¿o acaso la de encontrar la fórmula de un placer nuevo que no deje secuelas tan nefastas? Y ante esto no hay que olvidar lo que

puntualizamos antes: GE nos habla de una "vanguardia" que se "propone", visto y considerando que "las masas" no tienen su mismo "criterio estético", la hechura de un "cine popular" que rompa la dicotomía arte popular-arte elitario, es decir, se otorga la prerrogativa de producir (eso sí, en "complicidad" no tanto con la clase trabajadora en "masa", sino más bien con "los que luchan", lo que le va a permitir "un diálogo para que el pensamiento y la sensibilidad no se detengan") un nuevo "arte popular". Pero como "las masas" se nos señaló, no tienen desarrollado el famoso "criterio estético", no es de mala fe suponer que las nuevas producciones se tengan que ajustar a ese "subdesarrollo". ¿No la escuchamos ya alguna vez esta proposición, aunque en otros términos y en otras circunstancias? ¿No hay aquí, otra vez, una lamentable confusión de lo "popular"? ¿De qué se nos está hablando?, ¿de contenidos o de cantidades de individuos para disfrutarlo? Porque si de lo primero se trata, junto con las nuevas necesidades expresivas que implica, estamos totalmente de acuerdo. Pero si de lo segundo, allí la demagogia y el paternalismo hacen su agosto. GE hace del *todos* o *nadie* la cuestión principal; lo hace partiendo del *pocos* actual, el que efectivamente imprime y condiciona en cierta manera la producción artística; pero la "democratización" excelsa a la que parece tender lo confunde y hasta lo irrita, lo hace olvidar que, cuantitativamente, hasta ahora en todo tipo de organización social, el arte es "elitario", que hay un *plafond* que puede ser ampliado y que, aun de hecho, en esta misma sociedad capitalista de nuestros días, lo ha sido, con el acceso de vastos sectores de capas medias y aun sectores populares, pero que las obras más acabadas siempre tienden un poco como a constreñirse dentro de círculos más res-

tringidos, hecho que no debería asustar ni alarmar a nadie. Eso sí, compartimos la inquietud con GE de que a estas tentativas habría que despojarlas de las tres clasistas, pseudoartísticas, formalistas al cuete, etc. Como también precisar con más claridad los destinatarios; pero él, apresurado, es el que homogeneiza al público: primero quiere diversificarlo (un cine para "los que luchan"), después corre de vuelta el fratacho ("cine popular de distinto signo para las "masas"). Algunas experiencias socialistas, como la de Polonia, enseñan que hay un gran circuito amplio de cine y otro más específico, restringido, donde se exhiben producciones de otro tipo. Acceso a los dos tiene todo el mundo: es cuestión de criterios; pero creo que de eso no debemos concluir que hay allí "elitismo", "segregación", persistencia soslayada de clasismo, etc. Por el camino que marca GE para resolver su "situación" placer vs. lucha de clases, caemos en extremos no por ridículos menos demostrativos. Como lo que hace poco, en público foro, asestó en voz alta un realizador autoenrolado en lo que él llama "cine militante": lo que sería necesario para la revolución, dijo, y para ganarse a las masas, es que surjan aquellos cineastas revolucionarios capaces de hacer el *Simplemente María*, la *Natacha* y el *Sandro* de izquierda. Y juro que lo dijo en serio: no se puso ni así de colorado, y esta aberración populista, por supuesto, no se la imputo a GE, pero él debe reconocer que sus formulaciones caminan por ese filo de la navaja.

Pero no; de existir esa "solución" sabemos que nos lleva inevitablemente a la alienación otra vez, aunque ahora por la puerta de atrás y ornada con banderas. Y no. A pesar de que la lógica

que implanta GE parece querer llevarnos hacia allí, no. Sinceramente, no. Pero esta negativa es válida en la medida en que lo que escribió en marzo del 71 también sea válido en octubre del año pasado, que es cuando despachó la carta para Luisa. Porque en *Cine cubano* 69/70 le publicaron otra nota. Allí habla de la necesidad de un "cine popular" y no ya "imperfecto", sino "militante". Pero no voy a hacer cuestión de apellidos: el sujeto es el mismo, aunque debo reconocer que lo encontré un tanto cambiado de atuendo: es una realidad en sí mismo y se autocontempla en una placa radiográfica, seriamente preocupado por una osteomielitis incurable. "Hasta ahora nos hemos apoyado en el cine para entender la realidad. Es necesario apoyarnos en la realidad para entender al cine", preconiza desde el principio para no dejarnos dudas, otra vez a caballo de las dicotomías: las *dos* realidades siguen ahí. Ahora una ya es cinematográfica y GE se nos cruzó de vereda. Pero vamos al meollo de la proposición: "Hacer resistencia al cine actual no quiere decir partir de cero; quiere decir que el cine militante, además de la información, tiene la necesidad también de cuestionar directamente las formas, las mediaciones y estructuras del cine actual". La intención es mostrarle eso al público, desmitificar lo que puede tener de mítico y alienante. Macanudo. También de acuerdo en que la forma es la manera cómo se conceptúa el tema "o, si se quiere, el contenido". Sí. Pero al avanzar nos encontramos con que GE, en este otro recoveco, ha dado un paso atrás: la actitud que asume ya no es francamente contestataria, sino mucho más dependiente de lo que hacen los otros (lo "tradicional") o de lo que ya está hecho. Voy a lo siguiente: de allí se desprende que más que entregarle algo nuevo al espectador

y a partir de allí —como creo que está tácito en la tesis de la "tercera imagen" de Eisenstein o en lo que los italianos llaman "discurso", ese diálogo no por secreto misterioso entre el mensaje y su receptor— elaborar toda una nueva relación dialéctica; más bien primero al espectador habría que extirparle algo. ¿Cómo? Cuestionando las formas expresivas actuales, los moldes, pero desde el lenguaje, porque, como vimos, el cine no es ya un modo de expresión, sino una realidad en sí mismo, así que no hay tu tía... Y a mí esto me suena a morisqueta frente al espejo y después quedarse mirando y pensando qué hice. Con una alternativa nueva, es cierto: en público, en "complicidad" con él.

En lo que a intervenciones quirúrgicas se trata, seriamente dudo si el paciente a operar debe ser el público o los jóvenes realizadores. Y esto muy en serio. Y que después GE no aparezca tirando pelotas de emboquillada, buscando torpes parentescos con los "burgueses llorones" que creen que su cuestionamiento en tanto tales es hacer desaparecer a la especie humana. Esa variante la conocemos: otra vez el falsete para hacer aplaudir a la galería. Si de parentescos se trata, que no venga a mostrarnos este nuevo "pariente" como otro hijo de una virgen y que bajó de una estrella: tiene un remanido árbol genealógico, el que está tan pisado por los perros de todas las razas que no es como para andarse ufano del pedigree. Con otras palabras, con otras intenciones, quizás, se lo hemos escuchado a Goddard y seguidores; en otros terrenos, a babiecas que tenemos en casa y que todavía suspiran recitando esquemas de contramano y sacados a escondidas y de contrapelo de Levi-Strauss. ¿Qué es lo nuevo? Nos parece escuchar los gritos enfure-

cidos; los "cómplices", la "vanguardia", "los que luchan". Y sabes bien, Balic, que ni subestimó ni miro con naricita fruncida, sino que cuestiono la validez de los que se creen los "nuevos emisarios", los "nuevos intérpretes", y que vengan a vender como producto novísimo, como nuevo "arte popular" y "revolucionario" lo que en realidad, cuando vemos lo hecho, no es ni lo uno ni lo otro. ¡Como si Violeta Parra hubiera necesitado hacer públicos ejercicios del formato "cueca al sauce" o del "tonada a los ojos negros" para crear todo un nuevo sentido musical y poético, de honda rai-gambre y arraigo popular, por lo demás universal hasta los tuétanos! ¿Quiénes son los "esteticistas"? ¿Los que confunden las formas de "lo popular" y pretenden otra vez homogeneizar, aunque ahora endulcorando el formato en una nueva *mass media*? ¿O tal vez los que creemos que con la captura y el dominio de los instrumentos que se expropiarán a los jercas será posible ir empujando a develar todo un nuevo sentido de lo trágico y, a la vez, simultáneamente, ir creando todos los nuevos instrumentos que las necesidades —¡no las imposiciones teóricas!— nos vayan exigiendo? ¿O nuestro "elitismo" consiste en ponernos una escafandra en la cabeza y sostener a pie juntillas que lo que viene de otros lados, a lo que no es tan "popular", no sirve para nada, hay que tirarlo al tacho de la basura, no mostrarlo, dictaminar nosotros qué es lo bueno, qué es lo malo, qué lo sano, qué lo nocivo? ¿Qué novela, qué película, qué concierto, qué cuadro, alteró un régimen social por sí solo? ¿Dónde está lo reaccionario, en la resultante poética de una obra o en las concepciones ciudadanas de su creador? ¿Para qué crea un hombre si no es precisamente para superar esas contradicciones en busca de un absolu-

to, él, que es igual de efímero que cualquier otro ser humano? ¿Que hay que cambiar el criterio y el sentido en que el artista se ha venido y aún en muchas partes del globo se viene desenvolviendo? ¡Pero, claro, hombre! Aunque no —y que rebuznen no más— para instalarlo en otro cerquito y sí para que, en las nuevas condiciones que le permite una organización social más justa, en lo artístico y en lo no artístico, pueda proyectarse el hombre más ampliamente en esta constante lucha que es la historia.

Esto, que se cae por lo obvio, como se ve, no lo es tanto; cada vez que abordamos el tema lo topamos inevitablemente. ¿Por qué será?, me pregunto. ¿Claman al cielo algunos burguesitos llorones en nombre de la libertad, que no es más que la pérdida de sus privilegios? Que lloren y que se jodan. Personalmente me suena igual ese llanto que la verborragia de los nuevos Colones que quieren parar el huevo de "lo popular". Así que discutamos sanamente nuestras propuestas; démoslas vuelta; hurguémoslas sin temores ni prejuicios; es nuestro deber y nuestra obligación, del mismo modo que lo es no por discutir y tratar de seguir abriendo caminos panza arriba, al sol, en una mera actitud "pensante". Por lo tanto, tratemos de dejar de lado las zancadillas y eso de jugar al Martín Pescador y proponer la opción rosa o clavel. Y también bajemos al arte del falso pedestal de estatua que le ha levantado la burguesía; pero no creamos que porque después podamos cargar encima de su cabeza estaremos haciendo una tarea revolucionaria; cuando mucho, será pobre imitación de lo que hacen las palomas de playa instintivamente. También creo que estás de acuerdo conmigo en que hasta ahora

nadie haya encontrado la receta para hacer entretenimiento y lograr borrarle al "público" la vida cotidiana; sospecho que de haberse logrado ya la tendrían patentada los yanquis, el susodicho tendría más plata que Chaplin y nosotros no estaríamos donde estamos: discutiendo esto. Al revés, si alguien cree que con dos horas de "lucha de clases divertida" o "entretenida", de cuestionamiento de estructuras lingüísticas de imágenes desde el "dramón lacrimógeno" o desde el "western", una o dos veces por semana, "es hacer la revolución en el cine" o un feliz intento de la vanguardia política hacia una "cultura popular", bueno, tímidamente digo que no me parece que tenga mucho asidero, aunque sí reconozco que como búsqueda y exorcismo individual en pos de nuevas formulaciones expresivas sea un excelente ejercicio, un paso necesario que hay que quemar. "Nadie larga nada afuera si no tiene nada adentro", cantó alguna vez, y para siempre, don Atahualpa Yupanqui, que por cierto también algo pesca en estos menesteres del arte popular. Por eso es que si nosotros igualmente buscamos en filmes no comerciales, realizados a la que te criaste por falta de medios, nuevos valores culturales, formas incipientes, no por eso nos postramos en aplausos y en falsas admiraciones, tomando como valor todas las imposibilidades de producción. ¿Por qué? Porque hemos visto más de uno, hecho a los ponchazos, sin plata y con esfuerzos, que no tiene nada que envidiarle al otro, al de los "grandes costos". Del mismo modo, no veo la necesidad de adherirse a alguien solamente por compartir consignas y después asegurar que es la "nueva cultura". Como tampoco la de creer en todos estos nuevos bluffs que empiezan con diez manifiestos, cuatro reportajes y, a lo sumo, un cortometraje; o en el otro, mucho

más jerarquizado, que consiste en la ópera prima, con premio en algún festival europeo, y en los consiguientes chorros de tinta que después se desperdigan en las respectivas revistas. Aunque por un circuito diferente, no pocas veces estamos inventando nuevos mitos. ¿O me equivoco?

Ahora, como siempre, a la hora de las despedidas, uno empieza a lamentar lo tarde que es, cómo pasa el tiempo y todo lo que quedó sin decir. Porque un poco como que sospecho que después de estas dos cartas el paquete del asunto quedó tal cual. ¿No es cierto? O sea, qué cine, cómo; si la imagen podrá suplir o igualar a lo conceptual de la palabra, si la fractura sobre la que se apoya el arte tal como lo conocemos hasta hoy día desaparecerá junto con todas las sociedades explotadoras; si en esos nuevos días sobrevendrán nuevas formas expresivas, tan radicalmente diferentes, que generarán obras de un signo de un alcance que un poco como que se nos escapan sus contornos; si el avance de la técnica y de la tecnología —como pregonan los fans occidentales de la cibernética— están arrinconando a cada expresión artística en los códigos de su propio lenguaje, matándolos de a poquito o, como vaticina GE, las computadoras llegarán “a auxiliar perfectamente a los insaciables e incansables manipuladores de las ideas y de los sentimientos de los hombres”; si en todo ese largo camino que aún nos falta por recorrer hasta ese entonces no será válido buscar un sentido propio de lo trágico y de nuestra propia representación (para cada cultura, no desde *la* cultura, como dice GE), el que hasta ahora se nos ha desvirtuado —en todos los órdenes— porque lo normal ha sido volcarlo en moldes prestados, literarios o dramáticos, sometiéndolos a corsés para que nos entendieran

otros ojos y no los nuestros antes que nada, y sin que esto signifique caer en otra dependencia, como es andar decodificando ajenos como si fueran los únicos o los inservibles; en esa especie de moderna paleontología que ahora está tan en boga y que no sirve (hasta que demuestren lo contrario) ni para fabricar llaveros de cuero.

Y a esto, amigo, no se le responde con disquisiciones sesudas ni se lo legisla con apotegmas; se lo contesta con obras; el resultado brotará de una síntesis entre logros, caminos abortados, intentos fallidos, falsas luciérnagas, etc.; pero con hechos, no con presunciones hipotéticas ni recetas con consignas que encima que no sirven para lo específico, las compartimos y las sabemos de memoria. O sea que lo veo un poco como la **invitación al combate** que hacía el poeta, luego de ver pasar el cortejo fúnebre por la puerta de su casa.

Pero esta vez me voy a despedir de pie, sin sentarme a ver si ya viene el cadáver de la última estética, porque este tipo de metáforas de Marechal no sólo parece que produce escozores y eczemas, sino que excita tanto a la necrofilia como a los malos entendidos. Por lo demás, nunca pensé que para ser padre primero había que realizar un curso exhaustivo sobre autopsias y alguno que otro seminario rápido sobre homicidios.

Chau. Y un abrazo grande con la esperanza de que las discrepancias y las discusiones no sean obstáculos sino un aliciente en la gran tarea en común a realizar. Hasta pronto.

Amílcar G. Romero



cine europeo

ENTREVISTA A PETER LILIENTHAL

“EL NUEVO CINE ALEMAN ES SOLO UN FENOMENO DE PRODUCCION”

S. SALINAS — H. SOTO

Días antes de la Navidad, Peter Lilienthal preparaba un largometraje que decidió rodar en Chile. Aprovechando esta oportunidad, dos redactores —Sergio Salinas y Héctor Soto— le solicitaron la entrevista que se publica a continuación. El cineasta conversó durante 90 minutos y sus palabras se reproducen prácticamente in extenso.

El reportaje tiene un indiscutible interés. Lilienthal no tan sólo entregó valiosos antecedentes sobre su película Malatesta —exhibida en Santiago por el Servicio Alemán de Documentación— sino, además, se extendió a apasionantes consideraciones sobre el anarquismo, el Nuevo Cine Alemán y sus preferencias cinematográficas.

Hombre refinado, Lilienthal mostró su aguda sensibilidad de cineasta y una absoluta claridad conceptual para explicar los planteamientos de su cine que, con insistencia, rehúsa adscribir a corrientes estéticas o posiciones políticas preconcebidas.

La justificación del presente reportaje no termina en la personalidad de este realizador alemán sino que también se extiende a su obra. En efecto, Malatesta constituye uno de los filmes alemanes de mayor interés entre los exhibidos en el país en el último tiempo. La obra representó a la República Federal en el Festival de Cannes de 1970 y cosechó favorables comentarios que supieron destacar la inteligente dirección de actores del realizador y su contundente dominio artesanal.

Al frente, Eddie Constantín en Malatesta.

Malatesta se ambienta en Londres, a comienzos de siglo, cuando en la ciudad se alterna el lujo del imperio y la miseria de las poblaciones obreras e inmigrantes europeos que huían de las opresiones a que eran sometidos en sus respectivos países de origen. El filme, desde luego, se centra en la personalidad del famoso anarquista italiano que viviendo en Londres trabajaba como obrero y evangelizaba a los marginados en su ambicioso ideario político. Allí conoce a un joven de Letonia, Gardstein (Vladimir Pucholdt), quien, después de abrazar su causa, rehúsa la no violencia postulada por su maestro, y termina ejerciendo, junto a un amigo que ha reencontrado, Josef (Siegfried Graue), el terrorismo.

Ambos son aplastados por el aparato represivo y la cinta es, prácticamente, una confrontación entre la opción de los jóvenes y la que propone Malatesta, soberbiamente interpretado por Eddie Constantine.

Obra amarga, de ambientes opresivos y a veces sórdidos, Malatesta tiene algo de reflexión abstracta sobre el quehacer político y algo de crónica de un patético desencuentro entre el anarquismo que predica el protagonista y el nacionalismo apasionado en que militan los jóvenes

(H. S. G.)

—Sabemos que eres alemán, que viviste mucho tiempo en Uruguay y que actualmente trabajas para la televisión alemana. ¿Por qué no nos aclaras un poco todo esto?

—Conforme. Yo nací en Berlín el año 1931. A los cinco años me trasladé con mi madre a España y allí viví algunos meses hasta que comenzó la Revolución. Volvimos entonces a Berlín y desde allí viajamos directamente a Montevideo, en calidad de inmigrantes. En Montevideo hice mis estudios primarios y secundarios y comencé el primer año de abogacía. No lo terminé. Luego trabajé en un banco de donde salí por razones de salud y me fui a trabajar a otro, donde permanecí tres años. Paralelamente, me financié los estudios de violoncello, puesto que hacía música de cámara. Desde niño había comenzado a fotografiar y a filmar. Toda mi educación se logró bajo la presión de eventuales castigos que consistían en no dejarme ir al cine. Fui, por eso, un chico más o menos obediente.

A veces en Montevideo tenía que ayudar en el hotel de mi madre, en el capítulo más heroico de mi existencia. Estuve mucho tiempo enfermo: cuatro años con tuberculosis. Después obtuve una beca del Estado alemán para estudiar cine. Lo hice y comencé trabajando como asistente de la televisión en el primer canal del sudeste de Alemania. Era un pésimo asistente de televisión porque pretendía saber más que los directores. Así trabajé un año y después comencé a dirigir. Estuve tres años en ese canal y después me fui a Berlín para trabajar siempre en televisión, pero en forma independiente. Hacía unos dos filmes por año. He hecho 21 largometrajes, he ganado algunos premios y tres de mis películas tienen derechos de exhibición cinematográfica. ¿He clarificado un poco el asunto?

—Desde luego. Pero, ¿cuál es tu relación con la televisión, trabajando en forma independiente?

—Como les digo, yo comencé

trabajando para la televisión y ella ha financiado la mayor parte de mis largometrajes. En Alemania existe una estrecha vinculación de la televisión con el cine. Ella financia películas, compra para sí los derechos de exhibición y deja libres los derechos para que el filme entre a los circuitos cinematográficos. Es decir, si existe una distribuidora que quiera sacar el filme al mercado lo puede hacer. El problema es que una vez estrenada la película en la televisión, ya no interesa mucho llevarla a los circuitos de exhibición cinematográfica. Casi siempre, por lo tanto, las películas estrenadas por la televisión van a circuitos marginales. Este es el destino de casi todo el Nuevo Cine Alemán (NCA), financiado mayoritariamente por el Estado y la televisión.

—¿Qué grado de libertad de expresión tiene el cineasta que trabaja para la televisión?

—La televisión deja al realizador una libertad absoluta,

puesto que siendo estatal no tiene fines comerciales. En general, es bastante liberal; tanto o más que las de Holanda o Suecia. No hay censura política ni censura moral. Werner Schroeter, por ejemplo, hizo un filme sobre homosexuales y mostró todo lo que tenía que mostrar. Naturalmente estas películas se exhiben por televisión, en la noche y bastante tarde. En estos horarios se pueden ver cosas insólitas, como películas de extrema derecha, por ejemplo, muy revolucionarias aunque ustedes no lo crean, igual que otras de extrema izquierda; las de ambos grupos podrían incluso ser consideradas como verdaderos atentados a la Constitución. Hay, por lo tanto, bastante libertad. Existen sí muchos funcionarios, pero se podría decir que el sistema es un paraíso para la gente que hace cine. Creo que es un buen sistema.

—Políticamente, ¿te interpreta Enrico Malatesta en tus posiciones personales?

—Es una pregunta que me han hecho muchas veces. Lógicamente que sí uno se preocupa de un personaje histórico al que sólo ha conocido a través de documentos y de diversos testimonios, es porque le ha interesado su filosofía social, la filosofía social del anarquis-

mo. En un momento reciente de la vida europea se buscaban diversas formas de solidaridad con los movimientos de transformación existentes tanto en Europa como en el tercer mundo y Norteamérica. Cada cual trataba de contribuir a ellos del mejor modo posible... Bueno, y como tú ya sabes, yo desciendo de burgueses, no soy obrero, no soy marxista, tengo una preparación política normal que no me sitúa al lado de los eruditos ni mucho menos y, en fin, todo esto determinó que me acercase al anarquismo casi por constitución. El anarquismo, y en esto creo que el personaje de Malatesta es muy revelador, reclama la libertad absoluta del individuo. Del individuo sin el Estado. La controversia entre Bakunin y Marx consistía un poco en esto. Uno concebía la libertad del hombre, una libertad sobre los medios de producción, pero con el Estado. El otro lo quería todo: libertad del hombre, libertad sobre los medios de producción, pero sin el Estado. Me acerqué entonces al anarquismo y lo entendí, frente al marxismo, como una provocación constante. Por mucho que en nuestro siglo XX, por mucho que en los países del tercer mundo, el anarquismo no fuera ni representase una solución u opción práctica. Pero si el anarquis-

mo no es una solución práctica, yo creo que representa un permanente llamado de conciencia al marxismo... Sobre los abusos de la burocracia estatal en los países marxistas no es necesario que hable yo. Es mejor que hable la historia. De modo que en todo momento, aún en la eventualidad del fracaso del anarquismo como solución práctica, fracaso que ustedes, por ejemplo, podrán comprobar durante la Revolución Española, aún así, digo, pensé que era importante hacer un filme sobre un personaje tan utópico como Malatesta y, seguramente para los marxistas y para los políticos en general, tan ingenuo. Si yo no estoy en condiciones de hacer contribuciones ideológicas directas, si yo no milito en partidos, si yo no soy sociólogo sino un cineasta, no me queda más opción que ocuparme de la fórmula máxima, por decirlo así. Quizás si para echar una pequeña luz —o si ustedes quieren, una sombra— sobre métodos de acción política que considero practicables. Tal vez haber pretendido esto sea una arrogancia, pero en este sentido la personalidad de Malatesta me tranquiliza bastante. El no era un erudito, ni un científico político, ni un profesor, sino un obrero y un maestro que frecuentaba un club de obreros precisamente,

un hombre que enseñaba, que editaba un diario, que era muy práctico y tremendamente organizador. No sé si saben que en una reunión, en los Estados Unidos, fue herido a bala en una pierna por alguien que consideraba un escándalo que, siendo Malatesta un anarquista, pensara que la organización del movimiento era importante. Malatesta, en efecto, cultivó el sindicalismo y fue el precursor de la política que se practicó en España, en las comunas de Andalucía. Por todo esto, me pareció un personaje interesante... También me interesó —no lo niego— el hecho de que haya sido un perdedor. Porque ciertamente lo fue. Creo que siempre en mis películas me he preocupado más de aquellos que han perdido —experiencia que acaso sea una forma particular de ganar— que de los vencedores... Así por ejemplo, recientemente he hecho una película sobre una candidata de color del Partido Demócrata norteamericano, que buscaba la nominación de su colectividad para alcanzar la presidencia. Su actitud ciertamente fue utópica. Ella, mujer y de color, aspirando a la presidencia de los Estados Unidos. Lógicamente pierde. Esto me atrajo desde un comienzo e hice una película sobre ella. Con el anarquismo me ocurrió igual. El siempre

fue perdedor. Nunca reinó, nunca gobernó, nunca, ni siquiera, lució. Tuvo su mensaje secreto, poético si se quiere, tuvo sus fracasos y es el marxismo el que, en definitiva, ha triunfado en la práctica. El anarquismo ha quedado reducido a una suerte de pesadilla para los marxistas de talento y, digámoslo..., de buen carácter.

—No sé si será deliberado de tu parte, pero tal vez haya en la película una reflexión personal sobre el quehacer político. Una reflexión sobre ciertas situaciones clásicas de la lucha por el poder, sobre la violencia, sobre la paz, sobre el poder mismo y sobre su corrupción...

—Yo traté, dentro de lo posible, de no interferir en la película, sobre todo en sus facetas políticas. No inventé en Malatesta ningún diálogo político. Para escribirlos me basé en discursos y documentos, en los libros que él escribió y en otros documentos fidedignos. Ahora bien, yo no puedo asegurarte que todos estos testimonios sean absolutamente fieles a lo que Malatesta dijo, hacía o pensaba. Eso no lo puedo saber. En todo caso, todos los parlamentos que tienen implicancias políticas o ideológicas fueron recogidos de documentos... Ahora bien,

es lógico que la película subraye ciertas expresiones o pensamientos pues no he pretendido, en ningún momento, hacer un documental sociológico. El filme es muy romántico, si se quiere, pero en el aspecto político he sido bastante fiel. Tú hablaste sobre la violencia y sobre ella Malatesta tenía una posición muy clara. Estamos dispuestos —decía— a usar la violencia, pero sólo como contraviolencia. El anarquista —expresaba él— no debe utilizar la violencia como recurso o instrumento político. Los que la usan, según él, no son revolucionarios sino terroristas. Y Malatesta era, desde esta perspectiva, un revolucionario. En cambio, los muchachos que aparecen en la película son, antes que nada, nacionalistas que iban a comprar armas para liberar a su país y que se aprovechaban en cierto sentido del anarquismo para servir a sus propósitos, con lo cual caían, a la postre, en una patética contradicción. Esto es lo que a mí más me interesa de la película. Malatesta era un italiano que en Londres se daba a entender en francés a inmigrantes polacos, letones y lituanos. Imaginense qué quedaba de sus mensajes políticos, sólo por las dificultades de idioma. Si esta entrevista la hiciésemos con un traductor, ustedes pueden pensar cuántos malenten-

didados se habrían producido en los últimos treinta minutos. Piensen que dominando yo el español, esos malentendidos igual se producen. Este era el problema de Malatesta. Tener que convencer no con sus palabras sino con su conducta, con sus actos. Y además él tenía que enseñar. Enseñar a gentes que a veces iban al club sólo a tomar el té y a los cuales, por supuesto, no les interesaban sus lecciones. Eso de algún modo le produjo a Malatesta muchas desilusiones. Desilusiones al comprobar que muchos de sus compañeros se enfermaban, al comprobar que muchos, como Cafiero, iban a parar al manicomio. Malatesta era un hombre maduro, no un joven de 20 años que cree conquistar el mundo con su palabra. Por el contrario, era un hombre equilibrado que acusaba el golpe de sus grandes y pequeños fracasos. En un momento de la película él le dice al muchacho que está muriendo: "¿De qué te sirve matar a los policías? Hay que convencerlos". Tiene mucha razón a este respecto. Ustedes recuerdan que Pier Paolo Pasolini, durante los sucesos de mayo, defendió a los policías y a sus hijos, frente a los niños burgueses que reclamaban para sí la revolución. Primero hay que comprenderlos, decía Pa-

solini en una actitud que seguramente también habría sido la de Malatesta. Y ustedes también habrán de saber que, hasta el día de hoy, la izquierda italiana no le ha perdonado esa actitud a Pasolini... Yo sé que a veces será mejor no decir lo que dijo Pasolini y que también a veces será más fácil no repetir lo que dijo Malatesta. Pero, de cualquier modo, ellos dijeron algo válido en determinados momentos históricos. Y lo que dijeron puede valer para muchas situaciones de hoy. Para Chile, para Inglaterra, para Alemania... a lo mejor no. Yo no ando buscando esto. Pero quiero decir que considero válido el pensamiento de Malatesta en un sentido superior, casi poético. Ahora bien, tampoco sé si nos podemos dar el lujo de andar diciendo cosas superiores y poéticas. Quizás no. Habrá situaciones políticas donde será preferible no hablar sobre Malatesta y, también, habrá situaciones políticas en que uno no podrá permitirse la extravagancia de hacer un filme. El amigo (Miguel) Littin dice que hay que hacer un cine donde cada minuto de acción sea un mensaje directo, donde cada imagen sea una explosión, por decirlo así. Y no digo esto con ironía sino, al contrario, con cierta admiración puesto que yo sería inca-

paz de realizar un cine así. Tampoco sabría para quién hacerlo. He vivido en Europa, en un momento en que dispongo de cámaras, de actores, de equipos y de dineros de la televisión para hacer películas. Para mí era muy fácil hacer *Malatesta*. No he tenido que sufrir hambre para realizarla. Otro asunto es que, con la producción, hayamos tenido ciertos problemas. Es una paradoja, pero el productor de *Malatesta* explotó a quienes trabajamos en la película de una manera descarada. Fue la primera vez, después de muchos años de trabajo, en que tuve que pedir dinero a mi madre en Londres, pues nos dejaron allí sin un centavo. Después la película ganó un premio y el productor se quedó con él. Con esos fondos abrió un restaurante y no se ocupó nunca más de la película... Cuento esto como una anécdota y sólo para señalarles algunos desniveles que hay que tomar en consideración. No sé si hablándoles de todo esto he respondido a la pregunta. Lo que sí les puedo asegurar es que yo en la película no he querido señalar nada que vaya más allá de lo que los personajes señalan por sí mismos. Por cierto la película tiene una orientación que te permite concluir que yo aceptaría la actitud de no violencia de Malatesta en el mo-



"Jacob von Gunten", de Peter Lilienthal

mento preciso en que él vivió.
¿Entiendes?

—Sí, claro que sí. Yo te hacía la pregunta anterior porque observo en Malatesta toda una fauna política que se da no sólo en este caso concreto sino en cualquier otro. El problema del extremismo, por ejemplo, afecta a toda opción política. Y en toda opción política se dan personajes como los del filme. Tipos muy siniestros algunos, muy alienados otros, como aquel personaje que enseña a usar los explosivos y que parece no representarse el sentido último de sus actos. O bien muy insólitos, como el joven que come un sandwich cuando su compañero está muriendo. Y así por el estilo. Creo que hay una observación, una vasta tipología de personajes que es muy reveladora de esa peculiar alienación de quien vive en la política, para conquistar el poder, para hacer uso de él. Este es el sentido de la pregunta. Me interesa saber si Malatesta se plantea a un nivel de reflexión sobre sus propios motivos o temas.

—Sí, yo creo que sí. Y perdóname que te responda sólo con una afirmación. Dentro de mis posibilidades, me he planteado aquello que señalas. Y si

te parece insólita la conducta de ese muchacho que, mientras su compañero muere, come un sandwich, quedando atónito y sin reflejos, pienso simplemente que es porque se trata de una forma especial, muy particular, de ternura. Cuando alguien ha muerto, según una vieja tradición católica y judía especialmente, se come mucho. No porque se esté contento, sino por un acto de compensación del organismo. Hay un muchacho que se está muriendo. ¿Qué es lo que se puede hacer? Esperar que venga un médico, esperar que venga Malatesta y mientras el muchacho, el amigo, espera, come. Come porque tiene hambre. En circunstancias parecidas algunos no podrían comer, acaso porque no estarían demasiado tristes. Mientras filmaba esa escena me pregunté que haría Joseff —así se llama él— mientras moría su amigo. El lo quiere mucho y está muy triste, pero él no hace lo que la muchacha, quien corre como una gallina histérica. El no; él se sienta, mira a su amigo y empieza a comer. No habla. Esa es la forma de expresar su tristeza. No te olvides que estos personajes son un poco mudos. No tienen mucho que decir. No saben infundir matices intelectuales a situaciones tan extremas como éstas. Se limitan, por eso mismo, a lo inmediato:

comer o no comer, ir y venir, abrir una ventana o sacar de un cajón los papeles, dar una manta al moribundo o simplemente... mirarlo. No atinan a otra cosa. Además Joseff no puede bajar a la farmacia a buscar un remedio. Está paralizado y, dentro de su parálisis, come.

—Hay un personaje en Malatesta, Cafiero, internado en el manicomio, quien al comienzo parece un loco pero que, a medida que se va dando a conocer, demuestra una gran lucidez, superior incluso a la de Malatesta. Y me parece que es quien lleva el anarquismo a su máxima expresión. Y tú hablaste hace un momento de una fórmula máxima, cuando expresaste que no tenías otra opción que ocuparte de ella. Me gustaría que hablaras de ese máximo y este personaje.

—Tú seguramente recuerdas que en un momento ese personaje hace apagar la luz. El no quería gastar luz porque quería conservarla para los demás. Creo yo que es una metáfora muy hermosa. Cafiero era un loco, un loco que nos demuestra lo cuerdo, lo distinto, que somos nosotros. Me atrevería a decir incluso que en el anarquismo hay una especie de locura puesto que define la máxima aspiración del hombre, aunque lo haga en

términos utópicos. Nadie se atreve a definir la máxima aspiración del hombre, porque quien lo hace pasa por loco. Pasa por loco ante el Estado, ante la policía, ante tu esposa, tu jefe... tu partido político. Cafiero se ha retirado del mundo de los cuerdos y ha ido a parar a un manicomio. No es muy extraño. Algunos poetas en la Unión Soviética, por ser tan cuerdos, han corrido una suerte similar. Y esto no lo he inventado yo... En su aislamiento, Cafiero ha encontrado una suerte de fórmula metafórica. Dice, por ejemplo, que Madame Curie, que por entonces estaba muy de moda, le ha dicho que todo lo que uno toma, todo lo que uno toca, se vuelve radiactivo. Es casi una forma teológica de expresar un pensamiento. ¿Sabes que la última idea de Bakunin, antes de morir, fue escribir un libro sobre teología, de motivo político? A mí me pareció muy interesante esta idea porque muchos anarquistas, italianos especialmente, murieron en manicomios. No se sabe si la policía los metió ahí, o si realmente terminaron locos. Los testimonios de la época son confusos y, desde luego, antes de decir que alguien ha sido encarcelado es más fácil decir que se ha vuelto loco. Una vez en el manicomio, sin embargo,

Cafiero se volvió más consciente que nunca de la vida que había llevado. Logró decantar su filosofía política, su visión existencial, bordeando un terreno poético y casi... místico. Qué más se puede decir sobre la miseria de los hombres...

—Hace un momento hiciste una breve referencia a un personaje femenino, en todos los cuales hay una suerte de desafecto o indiferencia. Están tratados dentro de un contexto casi exclusivamente político. No hay ternura. ¿Consideras que sea una característica de tu cine?

—No. Y me apena que sea así. Pero si tú lo dices, debe ser así. Es un problema de capacidad, o mejor dicho de incapacidad, pero no de intención. No quisiera que ningún personaje expresara la falta de ternura o el desinterés del realizador por ellos. Porque no hay tal falta ni desinterés. Ahora bien, yo te podría dar algunos detalles que prueban que los personajes revelan ternura y que no los he olvidado, y que para mí son personajes reales tan importantes como los hombres. Pero queda el hecho de que tú has recogido una observación y esto no admite discusión. Es un asunto capital. Si tú ves falta

de ternura en el filme, esa sensación yo no la puedo corregir a posteriori. Contra ella yo no me puedo defender...

—Perdón... pero parece que he planteado mal la pregunta. Lo que yo observo en Malatesta no es falta de ternura de tu parte hacia los personajes, sino falta de ternura en la conducta de los personajes femeninos, lo que es distinto. Las mujeres en Malatesta están casi equiparadas a los hombres. Es decir, también ellas se mueven preferentemente en un contexto político. ¿Me explico?

—Ah... eso es diferente. Ha sido sólo un malentendido. Ahora bien, la conducta de las muchachas es muy explicable. Ellas pertenecían al grupo de los nacionalistas lituanos y estaban muy conscientes de su posición. No estaban allí sólo por amistad. No eran sólo amantes. Estaban tan interesadas en el destino de su país como lo estaban los hombres. Y no tenían tiempo para dedicarse a grandes romances. Tenían que cumplir con un trabajo de hasta 14 horas diarias, al cabo de las cuales apenas les quedaba tiempo para hacer la comida, escribir una carta y... solidarizar con los hombres. No estaban allí para jugar a las modas, ni

para recibir besitos. Asumían una función concreta, lo cual dentro de los círculos políticos es muy frecuente. De ahí que se dedican al club, acompañan a los muchachos, sienten una simpatía hacia ellos pero no viven romances apasionados. En *Malatesta* no los hay. En el momento de la muerte del joven tú ves que hay en ellas una tremenda fuerza que los une a todos. Posiblemente hubo algún amor, pero en los testimonios que consulté no existe ningún antecedente que permita asegurarlo. Y es por eso que los personajes femeninos están planteados así. Muchachas que trabajan, que no tienen tiempo para el amor y que están comprometidas con la lucha de los hombres. Muchachas que cuando comienza el tiroteo se mantienen a distancia; ellas esperan que no ocurra nada terrible, pero tampoco se prestan tontamente para acciones heroicas. No andan desfilando, tampoco, con banderas por la calle. Ayudan... simplemente ayudan. Pero no es falta de afecto de mi parte... ni mucho menos (risas). Sólo que no hay romances. En la película que haré en Chile tampoco los habrá. La gente también tiene otras cosas que hacer... Por lo demás, el amor, como casi todas las cosas importantes, se hace a oscuras. No precisa de mucha luz. ¿Para

qué, entonces, poner la cámara en el ojo de la cerradura? Son cosas que no me interesan mucho. El filme alemán pornográfico ya cumple bastante con esto... ¿verdad?

—*Saca la cara por Alemania ¿no?* ... (risas).

—Sí, yo me dedico a otras cosas...

—*El tratamiento del espacio, en Malatesta, es muy extraño. En la película se siente una terrible sensación de claustrofobia. Muchas veces el espectador, por efectos de luz entre otros, ignora en qué lugar preciso se desarrollan algunas situaciones. ¿Corresponde esto a un tratamiento deliberado?*

—Bueno, yo creo que tú te refieres al espacio mental. Efectivamente, hablando de claustrofobia, este tratamiento no es un problema formal de la película que esté más o menos bien o más o menos mal resuelto. Tú sabes que los inmigrantes de principios de siglo llegaban a Londres a East End, un barrio muy grande que aún existe pero que está bastante saneado en la actualidad. Ya no existen las horribles casuchas que antiguamente abundaban y hoy día se ven muchos edificios de departamentos y muy pocas industrias... A comienzos de siglo,

sin embargo, había una afluencia enorme de inmigrantes a este barrio. Eran lituanos, letones, polacos y rusos, todos aglomerados en una especie de "ghetto" que a ellos, ciertamente, les parecía el paraíso. Algunos judíos polacos, huyendo de los antisemitismos rusos, provenían de una miseria extrema. Ciertas imágenes de la época, los muestran viviendo hacinados en condiciones miserables... Si hay algún intento deliberado en *Malatesta* es no querer saber mucho más de lo que saben los personajes del filme. La película no trata de ser más que sus personajes... Ahora bien, como tú lo sabes, yo personalmente he sido inmigrante. Pero al contrario de los que iban al East End, a mí me esperaba el aire y el cielo, la tierra y el mar de Montevideo y, en general, una infancia bastante grata; por ese mismo tiempo, familiares míos, en Alemania, llevaban una existencia muy difícil. Sin embargo, he logrado desarrollar, en mis relaciones con los inmigrantes, un sentido especial sobre el destino que les espera. Y si tú me hablas del espacio y si es cierto que existe en *Malatesta* una fórmula visual directa que expresa la presión de un ambiente bastante sórdido, pues quiere decir que he logrado transmitir aquellas sensaciones que debieron sentir quienes,

cruzando el Canal de la Mancha salían de una oficina de inmigración e iban a parar a aquellas modestas casas de ventanas estrechas, felices quizás de estar libres de las opresiones directas que sufrían en sus países, pero, en el fondo, defraudados de llegar a un medio en cierto modo también opresivo. Los polacos, los letones, eran generalmente gentes de campo, habitantes de villorrios pequeños, que si bien eran perseguidos por la policía, ellos podían identificarla y cuidarse de sus maniobras. Llegar a una ciudad inmensa, multitudinaria, donde existe una policía anónima, debe haber representado para ellos un tremendo impacto. Esos muchachos que al final de *Malatesta* disparan contra los policías lo hacen porque sufren naturalmente una claustrofobia y porque ignoran, además, que la policía inglesa no está armada. Quiero decirte, resumiendo, que el tratamiento del espacio en *Malatesta*, la falta de cielo, responde a una de las experiencias más directas, más sensoriales, de lo que sienten un inmigrante.

—También en cuanto al tratamiento temporal, *Malatesta* es un filme muy singular. El hecho de que se ambiente a principios de siglo, fuera de permitirte muchas posibilidades con el montaje, te faculta

además para emplear una serie de recursos visuales de indiscutible interés, como es el caso de los noticiarios insertados y el color casi sepia de la fotografía. ¿Ejerce sobre ti el pasado alguna sugestión especial?

—Yo creo que toda época pasada nos permite ver con más precisión el presente. Lo mismo ocurre con el futuro, y por eso es que me gustaría hacer ciencia-ficción. Siempre en relación al presente, eso sí. Lo que ocurre siempre es que uno está tan envuelto en el presente que pierde la cabeza. En el pasado, en cambio, por así decirlo, se puede mantener la calma. Esto es lo que determina mi falta de afición por lo contemporáneo. La película que haré en Chile es sobre un presente. Pero un presente para Chile, que para Europa puede ser un futuro o... un pasado. Cuando vine a Chile por primera vez tuve una sensación muy extraña al ver caminar a la gente por la calle. Lo interpretaba como si estuviera en la Italia del norte a fines de los años 30... Gente muy seria, caminando muy rápido. Por eso es que cuando hablo del presente, hablo de mi presente.

—¿Has hecho alguna película de ciencia ficción?

—No...

—Ya lo ves tú... Eso confirma mi impresión habiendo visto sólo una de tus películas, en orden a que el pasado es particularmente atractivo para ti. No hablo del pasado como motivo filosófico sino, básicamente, en su aspecto estético, en cuanto a formas, calles, objetos...

—Yo creo que mi atracción por el pasado es sólo para establecer niveles de relación. Si yo no sé cómo vestía una señora victoriana, jamás podré saber lo que es una "mini". Porque si sólo conozco las "mini", no puedo describirlas ni situarlas. Y esto que ocurre con la moda puedes aplicarlo a la política, a la economía y a un sinnúmero de motivos...

—Entiendo que en *Malatesta* uno de los jóvenes que muere al final es también guionista de la película.

—Sí, se llama Heathcote Williams. Es un joven inglés, escritor de teatro. No sé si ya habrá salido, pero estuvo en un hospital para enfermos mentales. Trató de prender fuego a la casa de su novia, no sé si desilusionado o furioso. Es un hombre que ha tomado mucha droga. Fue educado en medio de la alta burguesía inglesa y su padre

era abogado. Ha escrito un libro muy hermoso sobre un guardaespaldas de Al Capone a quien un día sorprendió en Hyde Park contando la historia de su vida. Me hice amigo suyo y trabajamos juntos el guión de *Malatesta*. En el filme también trabaja su esposa, que interpreta a la muchacha más débil, a la que siempre quiere comer y que se queda en la cama. Esta muchacha es la única profesora de quiromancia en Inglaterra de nivel universitario.

—Curioso... *Háblanos un poco de la forma en que filmas. ¿Planificas mucho? ¿Le das mucha importancia al montaje?*

—Me gustaría que cuando filme en Chile ustedes pudieran presenciar el rodaje para que juzgaran por sus propios sentidos. Así... no me obligarían a definir un sistema de trabajo que es bastante contradictorio (risas). He hecho filmes muy planificados, conceptualmente muy analíticos y he hecho filmes donde me he confiado por entero a la improvisación. No tengo, pues, un método preconcebido. Lo busco en cada caso de acuerdo a la historia con la cual trabajo. Siempre, eso sí, trato de trabajar con amigos, con equipos muy reducidos, y tratando de ser lo más feliz posible. No me

gustan los actos de amaestramiento; me gusta que las cosas se puedan discutir y, sobre todo, me gusta vivir mientras hago un filme. No vengo a Chile a filmar una película que pensé en Alemania. Vengo a conocer nuevos amigos, a conversar, a entablar con ellos un diálogo y a conocerlos con el filme y gracias al filme que voy a hacer. Trato de no separar el aspecto vital del aspecto profesional. En cada película me propongo un máximo de aventuras, y para que haya ese máximo de aventuras puedo planificar mucho. En el peor de los casos, el filme se reducirá a un acto de salvamento, cosa que no quiero. Por eso siempre dejo un margen apreciable a la improvisación.

—*¿Significa esto que trabajas con guiones flexibles?*

—No siempre. A veces los guiones completamente acabados me fastidian porque todo está previsto. Pero ocurre que llegar a filmar con hojas en blanco también me resulta incómodo cuando me están apremiando y no tengo la suerte de ser besado por los dioses del arte... Siempre prefiero, entonces, un término medio. Por otra parte, nunca he podido entender cómo un filme llega a ser tal, porque en el intertanto resulta difícil creer que

de tanto caos, de tanto desastre, desgracia y pánico vaya a resultar una película. Será quizás porque nací en domingo —y es cierto que nací en domingo— pero las cosas siempre van resultando. Por eso me resulta difícil elaborar y entregarte una fórmula. Quizás hay un poco de improvisación, de audacia, de suerte y de... Bueno, ya sabes que no me gusta definir, de manera que prefiero que lo hagan otros... (risas).

—*Bien. Hablemos sobre cine alemán. ¿Tiene el Nuevo Cine Alemán (NCA) identidad propia o es sólo un fenómeno de producción?*

—Yo creo que es un fenómeno de producción. Pero cuando yo me refiero al NCA lo hago como realizador y sin tener la perspectiva suficiente para hacerlo. Al fin y al cabo, soy parte interesada en el asunto. Soy uno de los muchas veces maltratados y uno de los muchas veces bien tratados. No tengo, entonces, la visión que podría tener un historiador o un crítico. En el fondo, si desconfío de la existencia del NCA es porque tampoco me interesa mucho que este movimiento exista. No me interesa para nada un cine nacionalista, que se defina como alemán. Y esto, claro, es muy personal, muy par-



“Die Sonne Angreifen”, de Peter Lilienthal

titular... Prefiriría, en todo caso, que hubiera un cine europeo como entiendo que existe una juventud europea. Por consiguiente los problemas son de mayor solidaridad, de mayor compenetración con los vecinos. Siempre he propiciado intercambios y diálogos con italianos, franceses y latinoamericanos, de modo que soy el menos indicado para hablar de cine alemán, porque hasta esta expresión tiene un sello particular que no me gusta. Es decir, mi visión, más que una visión veraz, es un deseo, una nostalgia proyectada al futuro. Yo lo único que sé es que hay algunos buenos directores en Alemania y que por eso hay cine alemán. Sé

también que hay una representación pésima del cine alemán en el extranjero porque, como todas las representaciones, está hecha por funcionarios. Y sé, por último, que los funcionarios en Alemania entienden menos de cine que en cualquier otra parte del mundo... (risas).

—Pero, ¿existe por lo menos entre los realizadores del NCA un nivel de diálogo e intercambios aceptables? ¿Algunas inquietudes comunes?

—Bueno, relaciones de ese tipo, que no alcanzan a formalizar un movimiento, claro que hay. Tengo muy buenos amigos entre los realizadores y creo que

entre todos los del NCA hay un buen nivel de intercambios y experiencias. Pienso que las necesidades del mundo de hoy están terminando con la imagen del cineasta aislado. Siempre estamos hablando, por lo tanto, de nuestras experiencias con tal o cual productor, de los actores que hemos encontrado, de los libros que estamos leyendo... Y bueno, si uno vive en una ciudad como Munich, en donde están concentrados casi todos los realizadores, puede establecer en cualquier confitería contactos informales y muy valiosos. Pero de allí a que nosotros formemos una academia, o una escuela o cosa por el estilo, hay una gran distancia. En to-

do caso, no estamos mal; no estamos desamparados. Aunque nuestra representación sea pésima, disponemos del dinero de la televisión y aunque cualquier alemán se interesa más por un filme chileno que por uno nuestro, igual estrenamos nuestras películas. La indiferencia de un alemán por nuestro cine es muy lógica y su interés por otras cinematografías también. En ellas encontrará problemas que son más reales, rostros más desconocidos, experiencias políticas más originales. En Alemania, cuando se habla de problemas políticos se alude, más que nada, a cuestiones ideológicas y verbales que, dentro de un filme carecen de interés.

—*En todo caso, en tu opinión personal, ¿qué realizadores del NCA te atraen más?*

—Me gusta mucho el cine de Rainer Werner Fassbinder, un joven director de mucho talento, el cine de Alexander Kluge... y también el de Uwe Brander y el de Vogeler. Seguramente olvido a otros. Pero con los que he nombrado mantengo una relación muy amistosa. Son mis amigos y me gustan sus filmes.

—*¿Crees tú que, en cierto modo, el NCA se está radicalizando hacia formas de expresión bastante insólitas? Te lo pre-*

gunto porque he visto Eika Katapa, de Werner Schroeter y me gustaría saber si este filme responde a lo que, dentro del movimiento, podría constituir una tendencia.

—Ya sabía que en la respuesta anterior me olvidaba de alguien. Está el chico Werner Schroeter, muy amigo mío, muy excéntrico. Tiene un enorme talento y es, por decirlo así, muy vulnerable a las tragedias. Trabaja a veces día y noche, en 8, 16 y 35 mm. Tiene una especie de "mafia" de mujeres que lo rodean. Yo creo que ama a los jóvenes hermosos y a las mujeres monstruosas. Es un personaje muy complicado y toma bastante. Lo tuve un tiempo en una casa que tenía en Londres y la verdad es que a veces es insoportable. Quizás dentro de los nuevos realizadores del NCA sea el más loco y a mí el que más me gusta... Ahora bien, no creo que su cine responda a una tendencia. Es tan irritante el panorama general que resulta muy difícil ordenarlo. Algunos cineastas cayeron del cielo; otros parece que de la luna y nada tienen que ver con Alemania. Otros son hijos de familia que viven en conflicto con sus padres y que están muy radicalizados. También hay quienes parecen haber estado escondidos toda su vida

en una cartera de Marilyn Monroe, de la cual han surgido para hablar del Broadway de los años 30. Contradicciones, en fin, gigantescas, imposibles de explicar. En general, los realizadores son gentes muy sensibles a todo, que recibe emanaciones de todas partes del mundo; gente que para filmar se inspira en el asesinato de Kennedy siendo que vive en un pequeño pueblo que ni siquiera yo conozco, cerca de Francfort. Hay, pues, un caos indefinible, aunque un caos interesante.

—*¿Te consideras un cinéfilo?*

—Sí, el cine me produce un gran placer. Voy al cine con la misma devoción con que iba cuando tenía seis años. Era normal que en Montevideo entrara a una sala a las 2 de la tarde y saliera a las 8 de la noche. Salía, por supuesto, sin saber dónde estaba, quién era y cómo me llamaba. No soy, sin embargo, un teórico y las discusiones puristas me fastidian o me dejan indiferente. Tengo pasiones por algunos directores, como por ejemplo Jean Vigo, Luis Buñuel, Pasolini, Jonas Mekas y Barbara Loden, la esposa de Elia Kazan, a quien descubrí hace poco tiempo. Si tú los echas todos al mismo saco te podrá parecer un poco incongruente la lista. Pero entre

todos ellos tengo un padre o, si tú quieres, un abuelo: Jean Vigo. Siempre estoy leyendo algo sobre él. Actualmente, sin ir más lejos, leo una biografía suya. Tal vez sea una casualidad que su padre haya sido un anarquista. Fue un hombre lleno de incongruencias. Terminó viviendo como un dandy, con un coche fantástico a la puerta y un jardín espectacular que lo rodeaba. Y también terminó siendo un traidor político y negando todo lo que antes había hecho. Su infancia había sido muy pobre, su familia a veces no tenía qué comer y él personalmente había nacido en una especie de gallinero. Hizo dos películas y murió a los 29 años.

—¿Te gusta el expresionismo alemán y algún realizador en especial de ese movimiento?

—Me gusta Murnau. Quizás sea el más moderno de todos. Por supuesto también Fritz Lang. Pero en todo esto hay gente a la que uno admira y

gente a la que uno quiere y, en general, los expresionistas no me afectan mayormente, aunque me deslumbran.

—¿Y los clásicos norteamericanos?

—Mucho. Me gustan tanto que hace poco trabajé en una película de Samuel Fuller, en un papel muy pequeño. Nos hemos hecho bastante amigos. Hice el papel de un tipo que es miembro de una banda de espías que se ha introducido en el ambiente diplomático de Bonn y hay una muchacha que les echa píldoras en el café a los diplomáticos, de modo que ellos se duermen. Dormidos se los traslada a una habitación y allí, con la chica, se los fotografía en posiciones un tanto equívocas. Después aparezco yo, en una especie de pantalla de televisión, hablándole al jefe y diciéndole algo no muy fino: ese hijo de p... se metió en un monasterio y ya no quiere trabajar más para usted. Digo también otras cosas que he olvidado... He

tenido varios diálogos con Fuller y es un tipo muy loco. Me gusta mucho su cine y tiene una dosis de locura que lo diferencia de sus contemporáneos americanos. La verdad es que él no es americano sino hijo de inmigrantes polacos. Porque en el fondo es anti-norteamericano y una constante provocación para su país... Respecto a los grandes, como Ford, Hawks o Welles, me gustan claro está mucho, pero confieso que no tanto como algunos contemporáneos. En Uruguay vi mucho cine norteamericano, pero en definitiva creo que tengo mayor afinidad con el cine europeo. Si me obligaran a hacerlo, entre los norteamericanos optaría por Chaplin, Keaton y Hermanos Marx. Un filme de ellos me produce más placer que cualquiera de Hawks. Tal vez no sea lo suficientemente cinéfilo como para experimentar también por él un placer grande.

—Es muy probable... (risas).

Peter Lilienthal nació en Berlín en 1931. Vivió algunos meses en España hasta el estallido de la Revolución y retornó con su madre a Alemania, desde donde se trasladó a Montevideo, Uruguay. Allí realizó sus estudios primarios, secundarios y el primer año de Derecho. Después de obtener una beca, se matriculó en Institut d'Hautes Etudes Cinematographiques (IDHEC), París, desertando al poco tiempo. Volvió a Alemania en 1959 a la Academia de Artes de Berlín, Sección Cine, de donde más tarde fue profesor. Trabajó un año como asistente de dirección en televisión, para la cual, luego, filmó innumerables largometrajes. Uno de sus trabajos más exitosos y renombrados es *Seraphine* (1964), laureada con el Premio de Arte de Berlín y, al año siguiente, con el Premio de la Academia de Artes Representativas de Francfort. En 1968 realizó para la televisión *Tramp* y, meses después, *Horror*. En el verano de 1969 filmó *Guernica*, según Arrabal, y *Hoja en blanco* ("Unbesschriebenes Blatt"), según Rhys Adrian, ambos filmes de episodios. *Malatesta* es su primera película con derechos internacionales de exhibición cinematográfica y fue presentada por la República Federal Alemana al Festival de Cannes de 1970. El año 1971 recibió el Premio del Ministerio Federal del Interior por su filme *Atacar al sol* ("Die Sonne angreifen"). Posteriormente realizó *Jakob von Gunten*.



estudios

CINE Y REVOLUCION

Con la aparición de las últimas manifestaciones del Nuevo Cine Chileno, una serie de críticas se han levantado tanto en nuestro país como en el extranjero. Su cuidada fotografía, tanto en lo que se refiere a la composición de volúmenes como de colorido, ha servido de blanco especial a los francotiradores nacionales y foráneos que han visto en ella un entreguismo esteticista o mercantil, lejos de los nobles principios de la "imperfección revolucionaria".

Es la defensa de este cine, apriorísticamente "entregado", la que me ha movido a escribir estas pocas líneas. Lo hice en la forma más clara y didáctica posible, para que no quede ninguna duda sobre lo que entendemos, los que estamos embarcados en la construcción de este Nuevo Cine Chileno, por un cine "verdaderamente revolucionario".

(A. F. B.)

I. CAMBIOS EN EL CONCEPTO MORAL

1. Al hablar de moral en el cine, pensamos de inmediato en unas terribles escenas de dormitorio, en las que dos o más personas, de los más variados sexos, pugnan en forma cada vez más ostensible procurarse exóticos y alambicados placeres sexuales. Y como contrapartida evocamos inmediatamente a unas cuantas señoras, todas viejas, de anteojos y con tijeras en la mano, empeñadas en suprimir hasta los más castos sentimientos amorosos de una pareja de románticos adolescentes. Algunos, sin duda mentes de avanzada, también incluyen en el debate sobre moralidad a las escenas de violencia y sadismo, y aplauden con entusiasmo los arrebatos "modernos" de alguna censora más joven, en ese sentido. Y creémos que eso es suficiente, y que la moral cinematográfica no llega más allá.

Pero estudiemos el problema con calma, y veremos que la cosa no es tan simple como parece.

Para conocer los límites y atribuciones de la moral cinematográfica, hay que conocer los límites y atribuciones de la moral en general.

2. La palabra "moral" viene del término griego *moers*, costumbre, tradición. Y moral, vendría a ser, "actuar según la costumbre". En un mundo que a través de las centurias y de los milenios no cambiaba prácticamente nada, actuar según la tradición era actuar según lo que no cambiaba. Vale decir, en otras palabras, actuar como la gran mayoría de la gente. Para ser moral había que actuar igual que los demás, y, lógicamente, hacer lo que los demás no hacían, lo convertían inmediatamente en inmoral. Había que permanecer lo más cerca posible del seguro "término medio" helénico.

De ahí que lo esencial era cumplir con el decálogo de la ley mosaica, decálogo que se remontaba a las leyes caldeas del *Código de Hammurabi*, a las acadias de *Lipit Istar*, a las sumerias de *Ur-Nammu*, y a las tradicionales de los primeros patriarcas neolíticos, dueños de mujeres y animales, y constantemente temerosos de que los individuos jóvenes de la tribu (salvajismo paleolítico) les arrebataran los unos y las otras. Una ley moral de corte policiaco y sexual, y con el aval incontrarrestable de la máxima autoridad divina, les aseguraba la posesión de todos sus bienes. La horda paleolítica, con su eterna lucha de los machos jóvenes para desplazar a

los viejos, quedaba atrás. Una nueva moral había comenzado.

Pasaron los siglos y los milenios, y el mundo apenas cambió. Y la moral, escrita en las piedras y en la roca, con el fin de resistir el empuje del tiempo, menos todavía. Prácticamente se llegó hasta el día de hoy con las mismas ideas morales neolíticas, especialmente en lo que se refiere al campo sexual.

Pero el mundo, en los últimos decenios, avanzó velozmente. El hombre se remontó a los aires, llegó a la Luna y se acercó a otros planetas. Y ya no fue posible, frente a este mundo técnicamente desarrollado, y que cada día se va desarrollando más rápidamente, mantener la anciana moral sexual individualista.

La tecnología empequeñeció al mundo, acercando los hombres unos a los otros, al mismo tiempo que éstos se multiplicaban en forma vertiginosa. Y, por otro lado, contaminó aire, campos, ríos y mares, hasta convertirse actualmente en el principal peligro para la supervivencia del hombre.

Ya no es posible vivir separados, pensando en el pecado y en la salvación individual. Hay que pensar en forma colectiva, y hacer todo lo posible para hacer avanzar la sociedad humana en el mismo sentido del avance tecnológico, eliminando así el peligro que el avance desorbitado de la técnica significa para ella.

Y así nació la "moral social", que vino a desplazar a la caduca "moral sexual". Y frente a una moral estática se levantó una moral dinámica.

Actualmente, traicionando el sentido semántico de la palabra, "es moral todo lo que tiende a desarrollar y a favorecer el avance social" Es moral todo lo que tiende a fortificar a la sociedad y a los intereses de la colectividad; y es inmoral todo lo que tiende a favorecer las prerrogativas del individuo.

Entendido esto, podemos afirmar ulteriormente que hay sistemas de gobierno que tratan de oponerse al veloz avance que habría que infundirle a la sociedad; mientras que hay otros que tienden a favorecerlo.

Pero quieranlo o no, el avance tecnológico, positivo y negativo a la vez, provoca incontrarrestablemente un avance de la moral social sobre la individual. Ya no es posible vivir marginados de una tecnología homicida que lo invade todo, y contra la cual la única posibilidad de defensa es la sociedad organizada. Hay que compensar el desequilibrio técnico-

social mediante la organización y el desarrollo de la colectividad.

No tenemos otra chance. Organizarnos o morir.

3. Conocidos los objetivos de la moral actual, fácil es deducir cuáles deben ser los objetivos de la moral cinematográfica.

El cine, al igual que las demás artes, y más aún que ellas, puesto que es un medio de comunicación de masas, tiene la obligación de tener una moral, la que lógicamente debe ser la moral social contemporánea.

El cine debe apoyar el avance social, el avance colectivo, como preocupación primordial. Como elemento de comunicación masivo, no puede desentenderse de los intereses de la colectividad, y siempre debe tener como meta el avance social. Debe activar ese avance con inteligencia y en la mejor forma posible. Desentenderse de ello, afirmando que el cine es una mera entretenimiento o un arte, significa una inmoralidad, y una inmoralidad humana y no simplemente cinematográfica.

II. POSICIÓN DEL CINE FRENTE A LOS CAMBIOS

4. Aunque muchos cineastas lo nieguen, todo cine es político: o divierte a la gente, reconciliándola con el sistema imperante; o la lanza contra él. Y cuando hablamos de sistema, aludimos a esos gobiernos paralizantes, que odian los cambios y que hacen lo imposible para impedir un real avance social; o a lo más, lo disfrazan con una falsa sensación de bienestar que desaparece frente a la menor situación de apremio.

Esos gobiernos están interesadísimos en eliminar cualquier brote social de rebeldía que pueda atentar contra el orden establecido de las cosas, contra la ley y el orden, contra la paz estéril, y contra la detención del progreso social de la nación. Y para lograr ese objetivo usan del cine como una de sus armas preferidas.

El cine pasiviza a las masas.

5. Para lograr esa pasivización, el cine se vale de sus especiales reglas del juego. La sala oscura, los primeros planos, y la desaparición de la sensación del "yo consciente", aíslan al espectador y lo identifican con los personajes de la pantalla. Toda su insatisfacción vital, todos sus deseos reprimidos de amor y aventuras los realiza y satisface a tra-

vés de esos personajes de ficción. "El" es el valiente *cow-boy*, "él" es el avasallador Don Juan. Esa pasivización, esa entrega total, tiende a descargarlo de toda su agresividad contenida, de toda su rebeldía diaria, de toda su vital protesta contra el sistema. Es por eso que todo régimen "estacionario" (no partidario de los cambios) favorece este tipo de espectáculos. Es su forma de apaciguar a las masas, su forma de liberarse de un peligroso potencial revolucionario. Es por eso que el cine-entretenimiento, ese que "no tiene nada que ver con la política", es también llamado "opio del pueblo", al igual que la droga o el alcohol. Una forma de escapismo como cualquier otra. Y el pueblo se reconcilia con el sistema dominante que le entrega esa droga, al igual que el drogadicto vive pendiente y dependiente del sujeto que le entrega su dosis periódica de paraíso terrenal.

Es por esto que todo cine es político, pues le sirve a los gobiernos para pasivizar y controlar al pueblo.

6. Pero hay otro cine, que a pesar de que también pasiviza al espectador, lo activa después de terminar el espectáculo.

Al igual que el "cine-entretenimiento", también es un cine político, pero la activación post-espectáculo no es conformista como en el caso anterior.

El cine activante se vale de los mismos factores pasivizantes del cine político pasivizante, pero a diferencia de él infunde la suficiente información para que, al término del espectáculo, el espectador concientice su problemática, y se rebele de algún modo contra un sistema que tiende a dejarlo en el mismo desamparo en que se halla.

Esta activación puede tener diversos grados: desde la activación mínima, por haber mostrado el filme una realidad chocante con un sentido menor de justicia, hasta la activación máxima que se manifiesta durante la proyección misma de la película.

A la activación mínima se tiende a llamarla "cine social". A la activación máxima, "cine revolucionario".

De todos modos, sea mínimo o máximo el resultado, a todo este cine activante hay que englobarlo bajo el término genérico de "cine revolucionario".

7. Tal como hay un cine pasivizante y uno activante, también hay un cine "estacionario" y uno "revolucionario".

El primero corresponde al cine pasivizante, también llamado conformista, capitalista, imperialista, enajenante, reaccionario o burgués, términos que, como veremos luego, no corresponden completamente a la verdad.

El segundo es el cine activante, o también cine no conformista, marxista, social, político o comprometido, aun cuando tampoco estos términos correspondan a la verdad.

El cine revolucionario viene del término "revoltare", dar vuelta, y el estacionario, del término "estático", inmóvil.

Todo cine que tienda, consciente o inconscientemente, a mantener el orden establecido (sea de derecha o de izquierda) es un cine "estacionario". Todo cine que pretenda cambiar las cosas, pero cambiarlas hacia adelante, en el sentido del avance social, es un cine "revolucionario". También, teóricamente, hay un cine que pretende hacer volver las cosas hacia atrás, hacia el estatismo anterior. Sería una especie de activación al revés, y en ese caso habría que hablar de un cine "contrarrevolucionario".

En los países "revolucionarios", que pasaron de un sistema capitalista a un sistema socialista, después del primer momento de euforia revolucionaria, en que el cine canta loas y vuelve a cantarlas a la lucha revolucionaria triunfante, se pasa a una segunda etapa en que los cambios se "estacionan", y en que la "revolta", después de haberse producido, se inmoviliza y, generalmente, burocratiza. En este momento, pretender hacer un cine revolucionario es ir contra la "revolución" detenida, contra la "revolución" institucionalizada; en otras palabras, contra el "gobierno de la revolución".

Y se llega al triste caso de la cinematografía de ciertos países, totalmente abortados en su proceso dinámico, en que el cine sólo se limita a loar al gobierno y a cantar los beneficios de la "revolución" estática o estatizada. En esos países, el único cine verdaderamente revolucionario es aquel que critica con buenas intenciones y ánimo constructivo las cosas que se han detenido, con el fin de que la revolución siga su curso dinámico en un mundo que está en eterno dinamismo. Desgraciadamente, a menudo, el oficialismo de esos países mira con desconfianza a esos realizadores, y los combate y persigue con los términos de desviacionistas y contrarrevolucionarios, obligándolos a refugiarse en una constante simbología. Y aunque parezca paradó-

jico, se llega al caso curioso de hermanar a los realizadores de ciertos países socialistas con los simbolistas realizadores del *cinema novo* brasileño, perseguidos por una dictadura que pretende "estacionar" al sistema capitalista hasta en sus más ínfimas manifestaciones.

8. Pero las cosas no son tan claras.

Entre el cine político que busca la pasividad del espectador, y aquel que busca su activación, existen otras clases de manifestaciones que no pueden ubicarse fácilmente dentro de una u otra posición. Sin embargo, mediante un pequeño análisis, es posible tratar de clasificarlas.

Es bien sabido que el cine político del sistema, que como ya dijimos, es aquel que busca la simple "entretención" del espectador, tiene dentro de los países capitalistas un doble objetivo real: un fin mediato de pasividad (interés del Estado) y un fin inmediato de utilidad comercial (interés de los particulares). El Estado promueve este interés inmediato personal, pues sabe que así obtendrá un beneficio secundario estatal sin mayor esfuerzo. Y es ese fin utilitario personal, en contraposición con el de utilidad colectiva, el que puede dar la clave y la ubicación de esas otras manifestaciones cinematográficas.

Entre ellas está el "cine-arte", que es el cine que sólo busca una expresión estética. El cine que busca el arte, como una forma de expresión personal, es siempre una forma de expresión individual, en la que el autor busca expresarse a través de la pantalla y persigue la vibración de otras expresiones receptivas, tan individuales como la suya.

A pesar de esta "comunicación vibratoria" de índole estética, es un cine tan conformista y pasivizante como el comercial, ya que en última instancia, su interés personal de expresarse (y no de ganar dinero como en el cine comercial) también pasiviza al espectador, al desviar su carga de protesta a sublimaciones individuales puramente estéticas. Es un cine que desperdicia su calidad de lenguaje, de elemento de comunicación masivo, con el fin de inculcar ideas activantes, y se limita a un objetivo simplemente estéril y abortivo, como es el objetivo de la expresión estética.

Diverso es el caso en que esa expresión estética no es un fin en sí, sino que sólo un medio para comunicar las ideas activantes. Un ropaje exterior de la idea que se transmite.

Y junto al cine-arte, en esa posición intermedia, existe el cine pedagógico o didáctico (documental) y el informativo (actualidades). Son manifestaciones que generalmente están junto al sistema, magnificando sus elementos positivos. Y desde ese punto de vista corresponden a un cine político conformista. Viven del interés económico que el sistema les proporciona, y no pueden colocarse contra él. Pero en muchos otros casos, ya sea porque están financiados en forma individual o por una visión clara de los elementos de lucha, ese cine va más allá de un conformismo de información, y entra netamente dentro de lo que llamamos cine activante o revolucionario. Toda película documental o informativa puede ser "estacionaria" o "revolucionaria", conformista o inconformista, pasivizante o activante. Aun las más inocentes en apariencia, como son las etnológicas, arqueológicas o sobre la fauna y la flora. Todo depende del sentido que el autor les da: si son simplemente evasivas, o si son realmente informativas, con el ánimo de inculcar en el espectador una enseñanza real de cómo se produjeron o se producen los hechos.

9. Y frente a estas manifestaciones cinematográficas que aparentemente tienen una situación ambigua, hay otra clase de cine que en forma apriorística declara su posición política. Es el "cine comprometido".

El cine comprometido no tiene un fin comercial, sino que es abiertamente político, sea en pro de la revolución o sea en favor del "status", promoviendo el avance o procurando la inmovilidad del fenómeno social.

Generalmente, dentro del cine comprometido se excluye al cine pasivizante, pero el "compromiso a un ideal político" es igual, tanto en uno como en otro caso.

10. Antes de terminar este párrafo sobre las diversas posiciones que toma el cine frente a los cambios, debemos agregar algo sobre lo que se ha dado en llamar cine enajenante o alienante.

Aclaremos.

Todo nuestro sistema de vida es enajenante, pues está sometido a las presiones de un sistema político-comercial que tiende a producir ese estado. Deshumanizando al hombre, "enajenándolo" con una problemática de insatisfacción permanente por bienes materiales que están al alcance de su mano, pero que lo obli-

ga a trabajar para conseguirlos, el sistema mantiene su control sobre su "clientela".

Es por eso que el sistema actúa a dos niveles. Por un lado acepta y estimula la propaganda comercial desencadenada, que provoca un estado de insatisfacción permanente con el fin de aumentar las ventas ("Si quiere triunfar en la vida, use zapatos de la Casa Nixon. Yo no uso zapatos marca Nixon; yo no soy un triunfador; yo no soy feliz. Hagamos todo lo posible, entonces, para trabajar más, ganar más, y comprar así zapatos Nixon. Seré un triunfador. Seré feliz").

Y por otro lado, para compensar esa infelicidad permanente, el sistema nos procura una serie de satisfacciones enajenantes ("Como tu vida está totalmente reglamentada por nosotros, aunque tú no lo veas, por el determinismo de nuestra sociedad de consumo, hay que darte alguna ilusión de libertad para que tu enajenación deshumanizante no termine en locura o suicidio. Aquí tienes cine, para que también tú tengas una vida imprevista, aventurera y libre... en la pantalla").

Para terminar, podemos afirmar que todo cine es enajenante. El mal llamado cine desenajenante en realidad no es tal. También es enajenante; pero como clarifica conceptos y situaciones, su acción posterior tiende a acelerar el avance social. En otras palabras, es un cine enajenante durante la exhibición, pero desenajenante después de ella.

III. POSICIÓN DEL CINEASTA REVOLUCIONARIO

11. El cineasta revolucionario es el que lucha para acelerar el proceso de cambios y ayudar al avance social.

Pero para contribuir en forma efectiva a ese avance debe sopesar las posibilidades que tiene. En otras palabras, debe actuar con "criterio".

Criterio es lo que permite a cada cineasta revolucionario dictaminar con cierta seguridad, lo que él es capaz de hacer para ayudar a ese avance.

Hay cineastas que quieren ser revolucionarios, pero que no tienen mucho criterio. Equivalen dentro del campo cinematográfico a aquellas personas, por lo general adolescentes, que hasta el día de ayer permanecieron completamente ignorantes, gracias a las habilidades del sistema, de las injusticias cometidas por éste, y que, en cierto momento, al sacarse el vendaje social o religioso conformista, descubrie-

ron que el mundo no era tan perfecto como ellos habían pensado. Y sintiéndose engañados, se lanzan descontrolada y exageradamente a combatir todo lo que hasta el día de ayer habían venerado. Son los rebeldes de la última hora, los que no solamente luchan contra la injusticia, sino que también, por resentimiento y rencor, contra los que los mantuvieron en la ignorancia por años y años.

Esa falta de criterio, ese descriptorio que los hace lanzar piedras más allá de sus posibilidades reales, y que generalmente provocan un descalabro en un verdadero avance social, es completamente antirrevolucionario, pues retarda o paraliza el proceso.

Pues bien, también hay cineastas "rebeldes" que actúan del mismo modo. Al igual que los adolescentes de nuestro ejemplo, creen que sólo ellos están en la posición verdadera, y que todos los demás, "revolucionarios con criterio que saben lo que pueden rendir", son retardatarios, burócratas, fósiles, desviacionistas o reaccionarios emboscados. Al igual que esos adolescentes, creen que la revolución recién empieza, olvidándose de los muchos años en que, paso a paso, se ha ido avanzando en el camino de la lucha por una mejor sociedad. Y como depositarios únicos de la revolución, lanzan sus gritos de batalla a través de panfletos cinematográficos, inflamados de odio, desequilibradamente emotivos, y que sólo son vistos por otros tan exaltados como ellos. Pero estos panfletos son rechazados o no llegan a las masas.

El criterio es la viga maestra que permite al cineasta revolucionario sopesar sus posibilidades.

Primero dictaminará hacia qué público está enfocado su discurso filmico, y usará las palabras adecuadas para ese público, sencillas o difíciles, pero siempre claras y bien dichas. Y segundo, determinará qué posibilidades técnicas y de conocimientos, de costos y de recuperación tiene, pues si se lanza a hacer una película por debajo de sus posibilidades, perderá público, mercado y posibilidades revolucionarias activantes; y si lo hace por encima, como sería el caso de una sobreproducción, fracasará completamente en la recuperación del capital invertido, y ya no podrá seguir filmando por falta de dinero y de créditos.

Tanto en un caso como en el otro, se trata de una falta de criterio revolucionario. O dicho en otras palabras, de una falta de moralidad social.

12. ¿Cuál es el lenguaje que tiene que emplear el cineasta revolucionario para transmitir sus ideas?

Para muchos, cine revolucionario es sinónimo de "cine imperfecto"; y todo cine perfecto es sinónimo de capitalismo. Y como desean ser cineastas revolucionarios, rompen la perfección de lo que hacen para dar un aspecto, una apariencia revolucionaria.

Es comprensible que un cineasta que filme en los pantanos del Vietnam, o con la escasez de medios de la guerrilla urbana, no tenga ni la posibilidad, ni el tiempo suficiente para cuidar de su material; y éste aparecerá descolorido, movido o mal montado o con un pésimo sonido. Pero para el cineasta revolucionario que tiene los conocimientos, los medios y sobre todo, las posibilidades de una distribución comercial, es deshonesto e inmoral no hacer un cine lo más técnicamente perfecto que le sea posible. Deshonesto, pues simula lo que no es; e inmoral, por perder posibilidades de difusión en medios de población, que con una técnica mejor podía haber alcanzado.

Una cosa es no poder filmar mejor, ya sea por escasez de medios, conocimientos o cultura, y otra cosa es por un esteticismo falso: la estética de la pobreza. Filmar imperfectamente, pudiéndolo hacer mejor, es igual que vestirse de revolucionario. En ambos casos es un disfraz, y por lo tanto deshonesto. Es como aquellos muchachos que quieren ser revolucionarios sin serlo realmente, y que para ello se ponen botas, blusas, gorras, se dejan crecer barbas y pelos, y visten en la forma más desaliñada posible. Si fueran verdaderos revolucionarios no tendrían por qué vestirse así. Igualmente los cineastas, que tratan de copiar los resultados imperfectos de un cine que "no puede" ser mejor, y que ponen un disfraz de imperfección en sus obras como diciendo "yo también hago un cine revolucionario porque hago un cine imperfecto", tampoco son revolucionarios verdaderos. Son simples demagogos.

El cine es un lenguaje y, como todo lenguaje, tiene palabras bien dichas o mal dichas. Pero no es la palabra lo que importa en un cine revolucionario, sino que la idea.

Si un obrero dice "aua", y una persona de cultura más desarrollada dice "agua", ambos dicen lo mismo; pero si el culto pretende llegar a los medios obreros con el disfraz de la imperfección, con el disfraz del lenguaje no cultivado, con el "aua" en vez del "agua",

está fingiendo lo que no es. Fingiendo ser obrero, fingiendo tener una cultura primitiva. Es como si se vistiera de obrero para hablar a los obreros. A nadie va a engañar. Y el obrero se va a sentir molesto frente a una persona, que él sabe intelectual, pero que le habla con palabras tan mal dichas como las dice él (y que él quisiera poder decir mejor). Es el mismo caso de esos padres que le hablan a sus hijos con el lenguaje infantil del niño, en vez de usar las palabras correctas que el niño conoce pero que no "puede" formular más perfectamente. Cada palabra hay que decirla lo mejor posible; cada plano hay que hacerlo lo mejor que se pueda. Sólo hay que usar palabras-planos más difíciles o menos difíciles según el medio al que vaya dirigido el discurso. Usar palabras sencillas y palabras complicadas si el medio es poco o muy desarrollado culturalmente. Pero nunca la opción es usar palabras bien o mal dichas.

13. Pero no solamente se habla de un cine revolucionario "imperfecto"; también se habla de estructuras cinematográficas revolucionarias y estructuras cinematográficas capitalistas. Como si hubiera dos clases de lenguaje cinematográfico diferentes. Sólo hay ideas diferentes.

Si tenemos la posibilidad de hacer una gran sobreproducción, al estilo de Hollywood, pero con ideas activantes, hagámosla. Con ello alcanzaremos a una gran masa de población, que de otra forma no habríamos alcanzado. Por otro lado, también se puede hacer y de hecho se hace, cine conformista y estacionario, con estructuras muy pobres y con un lenguaje completamente imperfecto.

Con los mismos planos filmados, en la mesa de montaje, un cineasta revolucionario y otro conformista hacen dos películas completamente antagónicas.

Veamos un sencillo ejemplo.

Tenemos dos planos filmados: uno que muestra policías apaleando obreros; y otro, de obreros lanzando piedras contra policías.

El cineasta revolucionario pondrá primero a los policías apaleando, y después a los obreros lanzando piedras. Y el público aplaudirá con entusiasmo la reacción, de la clase obrera.

El conformista montará los dos planos al revés, con lo que el público —su público— aplaudirá a la policía defensora del sistema,

por reprimir los desbordes de una masa de exaltados.

Los planos son los mismos; pero la idea y el resultado final son completamente diferentes. Existiendo la posibilidad, hay que filmar películas activantes dentro del sistema. Es la mejor oportunidad para lograr el mayor efecto posible. Y para ello tenemos que darle al filme la mejor factura posible, olvidándonos si en Hollywood lo hacen así o en forma diferente. Debemos tratar de conseguir la mayor divulgación posible, usando, si se puede, los mismos elementos cautivantes del cine comercial. No hacerlo por un falso esteticismo revolucionario (como si hubiera una estética para un cine que quiere ser cine social y no cine-arte) es perder posibilidades de divulgación. Lo esencial es hacer el filme, cuidando y dosificando lo que se le va a inculcar a ese público completamente desinteresado o contrario a nuestras ideas. Si lo que se muestra es muy fuerte para sus principios reaccionarios, el film será un fracaso de público y nuestro objetivo activante se perderá. Si es muy débil, el efecto será muy inferior a lo que la posibilidad brindaba. Tanto en un caso como en otro, un fracaso.

14. Antes de comenzar un filme hay que preguntarse, antes que nada, a qué público va dirigido el filme. Si es un público activado, o si son bastiones que hay que activar.

Hacer cine para activar a personas ya activadas tiene mucho de masturbación estéril. Es ridículo convencer a los convencidos de lo mismo. Es buscar aplausos con el único fin de ver lisonjeada la vanidad personal.

Lo esencial es convencer a los no convencidos. Y para ello hay que hacer un cine inteligente, cuya finalidad revolucionaria no sea evidente. No actuar así, es actuar sin criterio. Es ser descriteriado.

Si el "yo consciente" del público ve esa finalidad del director, la rechaza en forma inmediata; pero si no la ve conscientemente, y sólo el "subconsciente" capta la activación buscada, el efecto será enorme, pues el espectador creará que son pensamientos personales de él los que lo llevaron a deducir lo que el filme pretendía ocultamente.

Los más fuertes planfletos son los que no se ven.

Si en la pantalla se muestra un niño vago, y una voz en *off* lo indica como secuela de una sociedad de consumo, y para ello muestra como contraste el lujo de una fiesta de ri-

cos, el espectador no revolucionario rechazará indignado a esas imágenes como tendencias y falsas.

Pero si el realizador se limita a hacer pasar al mismo niño vago por un ángulo de la pantalla, mientras toda la acción se desarrolla en el interior de un auto de lujo o en el jardín de una mansión, sin darle ninguna importancia, como si el niño casualmente o al margen de la puesta en escena hubiera pasado por allí, el efecto en el alma desprevenida del espectador será enorme. Es muy posible que conscientemente, por el interés de la trama, no haya tenido la posibilidad de relacionar ambos hechos, pero subconscientemente la imagen buscada lo impactó, y esa imagen le aparecerá más tarde en la tranquilidad de su casa. Y será él el que sacará conclusiones. El espectador rechaza que lo traten como a un niño chico, y es por eso que rechaza violentamente la trampa del panfleto. Sólo el convencido responde afirmativamente con aplausos y gritos. Pero ése no interesa. El otro, ese que estamos buscando activar, lo recibirá con silbidos o abandonará furioso la sala de espectáculos.

Hagamos cine revolucionario, pero hagámoslo con inteligencia. Hagámoslo con criterio. Y dejemos de criticar a los que lo hacen con una visión más clara de las posibilidades; a los que lo hacen para las grandes masas que hay que activar, y no para las pequeñas capillas de incondicionales. Lo esencial es activar a los pasivos; despertarlos del letargo de una frustrante sociedad de consumo; incrementarlos a la marcha de los pueblos que avanzan en busca de su destino. Esa debe ser la meta de los cineastas. Los aplausos son fáciles de conseguir; pero en nada van a ayudar a la revolución de nuestra sociedad. Y aunque nos sintamos felices por el aparente éxito obtenido, en el fondo habremos fracasado, pues perdimos una buena ocasión de ayudar positivamente al avance social de nuestro mundo subdesarrollado.

Aldo Francia

CINE MODERNO Y CINE DE MODA

Entre las múltiples deformaciones que caracterizan el gusto cinematográfico dominante, quizás ninguna es tan evidente como las que se refieren al "cine moderno". Tal vez sea la que a mayores confusiones induce.

La aparición de los llamados "nuevos cine" a comienzos de los años sesenta, correspondiendo a un fenómeno objetivo en el desarrollo de varias cinematografías, terminó, sin embargo, imponiendo una suerte de *snobismo* estético. Conceptos como los del cine reinventado, ruptura con el cine tradicional o cine de expresión personal, se transformaron pronto en moneda corriente. Se habló, entonces, de "cine moderno" con extremada vaguedad y, por obra de la descomposición conceptual, la expresión terminó transformándose en un lugar común profusamente administrado a todo aquello que de algún modo se ajustara a los usos y preferencias del momento. En forma simultánea, la expresión comenzó a traducir un pretendido juicio de valor. La crítica tradicional, entonces, siempre atenta a cuanto clisé circula en el mercado, acogió con beneplácito la acuñación del término y lo inventarió dentro de su precario instrumental analítico.

El concepto es extremadamente ambiguo e indefinible. En el país ha encontrado múltiples usos, de modo que resulta difícil precisar su alcance. Pero la circunstancia de que para muchos haya venido como anillo al dedo para definir, por ejemplo, el cine que realiza Claude Lelouch (*Un hombre y una mujer*, *Vivir por vivir*, etc.), resulta parcialmente reveladora de su sentido y dirección. Cine moderno, de este modo, es aquel que halaga la sensibilidad del momento. Hace algún tiempo alguien hablaba de "montaje moderno" (?) a propósito de *Operación Alfa*, realizada por Enrique Urteaga, y muy poco antes ese bodrio de Sergio Gobbi que se titula *El tiempo de los lobos* merecía una insólita apreciación en orden a su "moderna" factura. Ambas referencias, careciendo por completo de sentido, parecen aludir a una cues-

tión de técnicas expresivas y no de contenidos.

En este sentido, cine moderno parece designar un cine donde la cámara se mueve bastante, donde el montaje es lo más arbitrario que se puede, donde el color de las imágenes invariablemente se empastela, donde los efectos fotográficos son capaces de desfigurarlo todo, donde el asunto resulta más o menos psicodélico y, en lo posible, donde se inserta sobre imágenes mudas el tema musical del último conjunto vocal de moda, tenga o no relación con la película.

Por el contrario, el cine donde la cámara no se hace notar, donde la historia tiene un comienzo, un desarrollo y un final, donde se respeta la cronología, donde la importancia del montaje está disminuida y la sintaxis cinematográfica no aparece pisoteada, correspondería a una producción convencional, muy poco audaz, escasa de novedades y corta de imaginación.

Lo que primero destaca a un observador medianamente analítico de estas postulaciones es la patética confusión que hay en ellas. No sólo la pirueta de cámara aparece definiendo al cine moderno, sino además —como si ya no fuera bastante— el formalismo vacío queda elevado en definitiva al rango de objetivo prioritario del quehacer cinematográfico.

Buena parte de estos equívocos parten de la circunstancia de considerar al cine un fin en sí mismo y no un medio. De ver en él una retórica capaz de autoabastecerse. De medir su riqueza por el brillo de las superficies, por más que correspondan a vanos ejercicios formales carentes de justificación. De esta manera, entonces, y gracias a las modas del momento, *Darling* (John Schlesinger) llega a ser un filme más importante que *Jules et Jim* (François Truffaut), y *Z* (Costa Gavras) o *Investigación de un ciudadano por sobre toda sospecha* (Elio Petri), películas más profundas que *La jauría humana* (Arthur Penn), más demoledoras que *Topaz* (Alfred Hitch-

cock) o más descarnadas que *El investigador* (Gordon Douglas). Simplemente porque ninguna de estas cintas hace concesiones a la demagogia conceptual ni al efectismo cinematográfico.

Sería absurdo pretender que sólo de la mano de los Hitchcock, los Truffaut, los Rohmer o los Penn puede salir cine moderno; pero más absurdo aún es creer que el cine que ellos cultivan corresponde a un arte convencional, añejo, académico u obsoleto. Lo que estos realizadores demuestran, precisamente, es que se puede ser moderno cuando se trabaja sobre el rígido esquema de los géneros (Hitchcock en *Topaz*), cuando se acogen elementos de una narrativa tradicional (del viejo melodrama americano, por ejemplo, en *La jauría humana* por parte de Arthur Penn), cuando se cultiva un cine sin estridencias ni terrorismos (Truffaut en *El niño salvaje*) y aun cuando se recurre en forma sistemática al desprestigiado campo-contracampo (Eric Rohmer en *Mi noche con Maud*).

Christian Metz (1), con una lucidez admirable, intentando una definición del cine moderno, ha despejado, antes de emprenderla, varios equívocos. Revisando las múltiples opciones sugeridas o propuestas por Leenhardt, Astruc, Bazin, Truffaut y Pasolini, entre otros, ha demostrado que las sucesivas identificaciones del cine moderno con conceptos como desdramatización, antiespectáculo, realismo, expresión personal, cine de montaje, cine de improvisación, etc., es más aparente que real y que, en todo caso, ninguno de estos conceptos es suficiente por sí solo para determinar su especificidad, su rasgo esencial. "En cada una de estas categorías —escribe Metz— el rasgo marcado como 'moderno' se encuentra en demasiados filmes de ayer y está ausente en demasiados filmes actuales".

En efecto, el cine moderno sigue siendo un espectáculo; sigue centrándose en un relato que, lejos de desaparecer, se ha perfeccionado; sigue siendo el producto de un quehacer en absoluto improvisado y no necesariamente está más desdramatizado que el cine clásico ni es menos respetuoso que éste de una sintaxis fílmica elemental.

Sin embargo no son estas definiciones que Metz descarta por limitadas las que sustentan

la concepción de cine moderno del gusto cinematográfico local. La referencia a ellas, pues, es válida sólo en tanto es posible ilustrar por su conducto la complejidad del tema y la imposibilidad de despacharlo en una nota de esta naturaleza.

Al fin y al cabo, en la controversia del cine moderno hay varios niveles. Y nosotros no estamos precisamente en los superiores. Quien afirma que *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, es uno de los momentos más relevantes y decisivos del cine contemporáneo podrá estar emitiendo un juicio arriesgado y discutible, pero a lo mejor, desde algún punto de vista, parcialmente certero. Sin embargo, decir otro tanto —o poco menos— de *El tiempo de los lobos* es lisa y llanamente incurrir en un disparate sublime, puesto que Gobbi, en el mejor de los casos, tal vez sea un hace-películas y su obra, una fatigosa acumulación de ineptias propias y ajenas. Esta es la diferencia entre los equívocos que la definición del cine moderno suscita en medios intelectuales de algún rigor y los despropósitos para los cuales se presta entre nosotros.

Es sugestivo que el carácter de cine moderno se atribuya a aquella producción más artificiosa y que, por lo mismo, está más expuesta a un envejecimiento prematuro. El contrasentido es evidente y prueba la falsedad de esta concepción que, en teoría supone un quiebre en el desarrollo del arte cinematográfico —quiebre de hecho inexistente— y que, en la práctica, se confunde con el cine en boga. El gran cine moderno, o por lo menos el que debiera entenderse por tal, en modo alguno es básicamente distinto al cine clásico. Ni siquiera en Godard, cuya obra a menudo se utiliza como salvavidas para evitar el naufragio de las hipótesis más delirantes. Su cine, el de Jancso, tanto como el de Truffaut y Rossellini, es el cine clásico de nuestra época. Cine básicamente moderno como el de Murnau (*El último hombre*), Welles (*El ciudadano Kane*) o Cukor (*Luz de gas*).

El formalismo gratuito, por el contrario, jamás podrá ser un rasgo decisivo del cine actual. Quizás lo sea de sus tendencias más demagógicas e irrelevantes. Pero, naturalmente, esto no autoriza para envolverlo todo en el mismo saco y practicar una escisión allí donde sólo hay coherencia, continuidad, perfeccionamiento y depuración.

A la postre, pareciera que el cine moderno es tal sólo en la medida en que es gran cine. El resto se presenta como una especulación

(1) *Ensayos sobre la significación del cine*, parte IV: *El cine "moderno": algunos problemas teóricos*. *Tiempo Contemporáneo*, pág. 275 y siguientes.

sin sentido. Y cualquier intento de circunscribir el concepto a límites científicamente más seguros queda de modo inevitable expuesto a la arbitrariedad.

Así, por ejemplo, la desdramatización de *El grito* de Antonioni constituye seguramente una contribución valiosa al cine contemporáneo, pero en ningún caso podría estimársela como una condición de él. Siendo así, se terminaría cuestionando la calidad moderna de una obra como la de Joseph Losey (*El sirviente*), o Roman Polansky (*La danza de los vampiros*), en la cual —correspondiendo en forma inequívoca a lo que debiera entenderse por cine moderno—, lejos de prevalecer los tiempos muertos, prima el espectáculo, la narrativa y, en general, una acabada dramatización.

Tanto o más que *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi, donde el montaje cumple un rol decisivo, es cine moderno la obra de Roberto Rossellini (*Paisa, Viaje a Italia*) donde el mismo montaje aparece minimizado. Y tanto o más moderno que el subjetivismo de Resnais (*Hiroshima, mi amor*) es el objetivismo de Rohmer (*La place de L'Etoile en París visto por...*).

La imposibilidad de fijar a este respecto normas inmovibles resulta obvia desde todo punto de vista. Ni que el cine clásico ni el cine actual, distinción meramente cronológica, tienen una fórmula. Los émulos de Godard, los seguidores de Fellini y los adictos a la desdramatización a la Antonioni o a la poética de Pasolini, a menudo no sobrepasan el nivel del ridículo.

El problema de la expresión, en último término, no es un asunto de envoltorios más o menos brillantes o más o menos austeros. La forma cinematográfica no es una cuestión que sea posible considerar de manera aislada, primero, porque en sí misma y por sí sola no existe y, segundo, porque a cada estructura dramática corresponde una formalización que le es inherente. Es aquí donde la frase de Godard, en orden a que el *traveling* es una cuestión moral, puede ser comprendida en su verdadera significación y no como un mero extremismo no carente de pedantería. Es justamente esta precisión, ese colocar la cámara en el lugar debido y practicar el corte en el momento oportuno, sin alardes visuales de ninguna índole, el factor determinante de la grandeza del cine clásico americano y de su impresionante solvencia narrativa.

Es lógico, entonces, que para el cine envol-

vente de Resnais los campo-contracampo utilizados por Rohmer no constituyan un recurso expresivo muy adecuado. Es explicable, igualmente, que a Godard no le interese la depuración expresiva del cine de Truffaut y que Welles se muera de la risa frente a los abundantes tiempos muertos de la obra de Antonioni. Todo ello es perfectamente entendible, es necesario y es apasionante. Lo intolerable es cuando estos rasgos se convierten en recetas de moda y la mitología felliniana, por ejemplo, se exige como carta de presentación a toda película que se respete.

Cada estructura dramática posee su propia puesta en escena y cada espacio tiene su propia dramaturgia. En la medida en que el realizador respete aquélla y desarrolle ésta —que están implícitas en el planteamiento de cada filme— sólo en esa medida se estará haciendo en verdad un cine auténtico y moderno. Las tesis políticas en tiempo de "western" (que se obstinan en ser manifiestos ideológicos y no buenos o malos "westerns"), los policiales falsamente introspectivos, los documentales suspendidos de una tramposa puesta en escena, y otras experiencias por el estilo, jamás han funcionado ni podrán funcionar por mucho que estén dotadas del oportunismo suficiente para clavar sus estacas allí donde convergen las preferencias, las modas y las sensibilidades pasajeras de nuestros días.

Costa Gavras, entonces, podrá fatigar de principio a fin la agenda de turbulencias políticas de nuestra época, pero es improbable que caminando de la mano de efectismos y esquemas prestados, como lo ha hecho, llegue algún día a realizar un momento de cine moderno. Claude Lelouch, en materia de afectos y desafectos contemporáneos, podrá hacer otro tanto, y Elio Petri, en torno a los últimos desvelos de la izquierda italiana, también. Pero cualquier coincidencia entre este cine y el cine moderno, siendo quizás muy poco involuntaria, es tremendamente engañosa. (H. S. G.).

**Primer
plano**



**Primer voto
plano**



**Primer
plano**

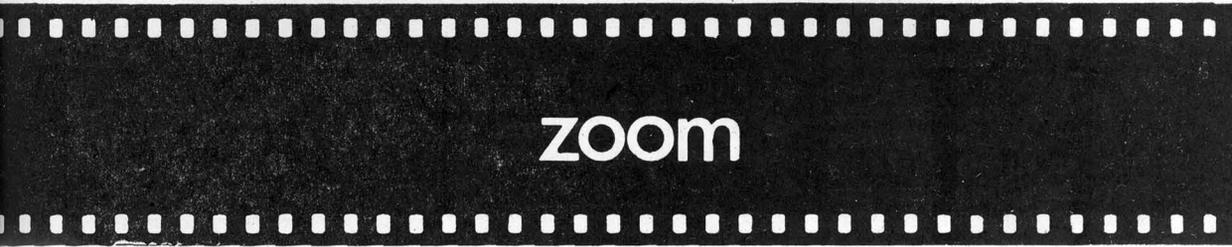


**Primer
plano**



PRIMER PLANO, la única revista chilena especializada, ha entrevistado hasta el momento a los siguientes realizadores:

ALDO FRANCIA	(Chile)	Nº 3
JUIO GARCIA ESPINOZA	(Cuba)	Nº 2
COSTA GAVRAS	(Francia)	Nº 3
MANUEL OCTAVIO GOMEZ	(Cuba)	Nº 3
TOMAS GUTIERREZ ALEA	(Cuba)	Nº 4
PATRICIO GUZMAN	(Chile)	Nº 5
MIKLOS JANCZO	(Hungria)	Nº 4
PIERRE KAST	(Francia)	Nº 2
PETER LILIENTHAL	(RFA)	Nº 5
MIGUEL LITTIN	(Chile)	Nº 2
PIER PAOLO PASOLINI	(Italia)	Nº 3
RAUL RUIZ	(Chile)	Nº 4
HELVIO SOTO	(Chile)	Nº 1
ENRIQUE URTEAGA	(Chile)	Nº 5
CRISTOPHER ZANUSSI	(Polonia)	Nº 3



zoom

FESTIVAL DE CINE SOVIETICO

CONFERENCIA DE PRENSA EN VIÑA DEL MAR

Desde que el vicepresidente del Comité Cinematográfico de Georgia tomó asiento junto a la delicada Larisa Kadochnikova quedó expuesto ante los periodistas a una comparación arbitraria que le era del todo desfavorable. Allí donde ella colocaba simpatía y una permanente sonrisa, el señor Bechvaya trataba de fruncir el ceño, esconder la mirada, aparentar una gravedad de manuales y despachar lo antes posible el trámite de las consultas formuladas por un grupo

de ingenuos que esperaba de su parte la respuesta a incógnitas nada recientes del cine soviético.

Repitiendo muletillas de costumbre con evidente fatiga, el vicepresidente comenzó por las declaraciones de amistad. Después siguió con elogios al cine chileno y, para demostrar que era un funcionario diligente, se dio tiempo para decir tres superficialidades sobre nuestro cine, aprendidas media hora antes. Entonces creyó haber cumplido con las buenas maneras y muy satisfecho se acomodó en su asiento para medir el impacto que sus se-

sudas palabras habían producido en la concurrencia.

Le molestó, quizás, que fuera muy escaso. Porque las preguntas no se hicieron esperar. Fastidiado por tanta malsana curiosidad, el señor Bechvaya continuó con las vaguedades. Pero cuando se le consultó la razón del escaso interés del cine soviético por los temas políticos, el burócrata olvidó sus manuales, abandonó su fatiga y, visiblemente irritado, mostró una elocuencia y un patriotismo que hasta ese momento no había desplegado. Habló no sólo sin delicadeza diplomática sino, además, apo-

yado en una retórica que lo llevó a descubrir valores políticos allí donde sólo había espectáculo. Y espectáculo del más ortodoxo, como es el del filme *Liberación*. Tratando de vender la idea de que el cine soviético era político y revolucionario, incurrió en una suerte de arenga inflamada de nacionalismo. Sin embargo, como las cosas no iban del todo bien, un funcionario de Chile Films vino en su ayuda para destacar que, entre otras, el Festival incluía una obra política en el caso de *La última reliquia*. Hizo bien, porque como nadie había visto esa película, se pensó que las cosas habían cambiado, y el disparate pasó inadvertido. La consulta, entonces, quedó archivada.

Después, el vicepresidente volvió a su reposo. Habló con cariño del cine latinoamericano, tema sobre el cual se extendió en elogios a... Cantinflas, y se mostró abierto a la posibilidad de una coproducción chileno-soviética. Pero todo depende de un buen guion, subrayó.

Incomodado cuando le obligaron a analizar las relaciones del cine soviético con las cinematografías del tercer mundo, el señor Bechvaya salió del paso con nuevas imprecisiones y alcanzó ribetes delirantes cuando justificó el aparato censor de su país como un mecanismo eficaz para evitar la repetición de los temas de película en película. Allí terminó la poca seriedad que aún quedaba y, antes de que alguien se sumergiera de nuevo en honduras, las opulencias del cóctel le ofrecieron una buena coartada. El abnegado vicepresidente incitó a los brindis en ruso y español y destacó la belleza de Viña del

Mar. Lo hizo, claro, en el más puro estilo texano de los años 50. Terminó aprobando el pisco-sour pero reconoció tener mayor debilidad por el vodka.

Es muy probable, puesto que por el cine no demostró ninguna.

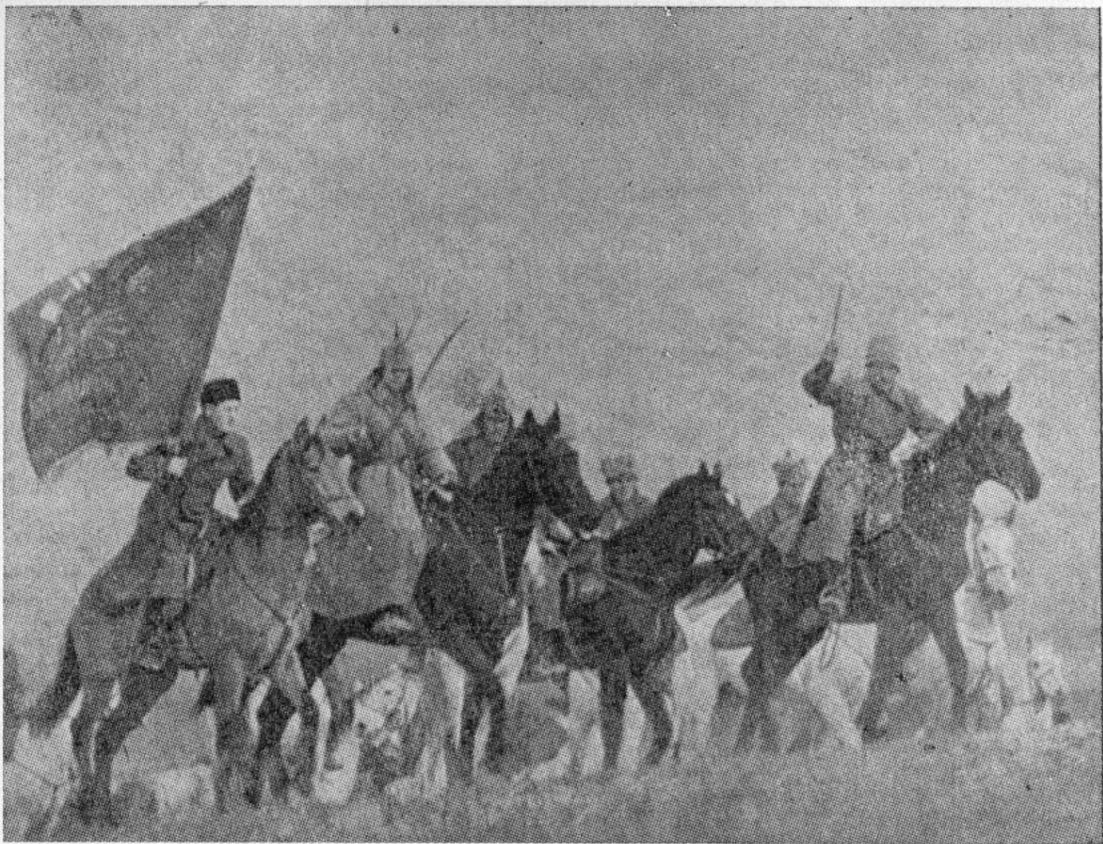
LAS SIETE PELÍCULAS

Es posible que el último festival de cine soviético sea una de las peores muestras de esa cinematografía organizada, hasta el momento, en el país. De las siete películas, sólo cuatro soportan una consideración más o menos seria. Lo que es *La última reliquia*, *El cariño del linco* y *Oh, esa Nastia* corresponden a subproductos ridículos, candorosos, presuntamente poéticos, alienantes como cine infantil y sospechosos como cine educativo. *La última reliquia*, de Grigori Kromanov, mezcla un sainete con lugares comunes del cine de capa y espada. El resultado, artesanalmente, es penoso y parece increíble que un filme como éste integre una muestra que se supone seleccionada con algún rigor. *El cariño del linco*, de Agasi Babaián, muestra las travesuras de un bicho desagradable en un esquema similar al de las películas producidas por Walt Disney sobre especies semejantes y *Oh, esa Nastia* registra los esfuerzos de una chica, quizás encantadora, por ingresar a una brigada de su colegio.

Laureada en Karlovy Vary, *El vencimiento del fuego*, de Daniil Jrabrovitski, es la biografía de uno de los grandes constructores de cohetes soviéticos que, apoyada en las envejecidas técnicas del *racconto*, registra los momentos crucia-

les de la conquista del espacio por parte de la Unión Soviética. El filme no carece de algunas emociones, pero su aliento retórico se torna a menudo abrumador en su patriotismo. No se ve hasta qué punto es conveniente narrar la biografía de un científico, y sus relaciones con el poder político, de acuerdo al estilo en que lo hacen los textos escolares y con esa discutible progresión dramática que los viejos melodramas americanos insuflaban, por ejemplo, a las biografías de cantantes que desde el anonimato, el fracaso y la tenacidad, accedían al éxito. En este filme ocurre otro tanto; sólo que la canción final de rigor ha sido suplantada por una arenga en el Kremlin. La música es más o menos igual, pero la letra cambia.

La película más experimental de la muestra, *El ave blanca con pinta negra*, de Yuri Iliencko, se sitúa en el extremo opuesto. Es notoria su preocupación en orden a buscar, a toda costa, la originalidad. Ambientada en Ucrania durante la guerra civil, narra la historia de tres hermanos que se sitúan en trincheras opuestas. En lo fundamental, sin embargo, la película constituye un intento de penetrar el misterio de una naturaleza exuberante que sustenta viejas tradiciones nacionales. De cierto interés en principio, la experiencia se malogra por efecto de un esteticismo innecesario. Hay momentos de gran belleza plástica, pero en general prevalece una suerte de incapacidad para fusionar el drama individual en la lucha colectiva dentro de la cual se inserta. La cinta fue rodada en los Estudios Dovzhenko, Kiev, cuenta con la actua-



“La fuga”, de Alov y Naoumov

ción de Larisa Kadochnikova, esposa del realizador, y obtuvo la Medalla de Oro del Festival de Moscú.

Liberación, de Yuri Oserov, es una colosal superproducción integrada por dos filmes: *La batalla de Berlín* y *El asalto final*. La obra total, sin embargo, está compuesta por cinco películas que componen un fresco monumental de la última guerra. *Liberación* es un impresionante despliegue de masas, batallas y entretelones políticos unidos por el aliento épico y por la crónica de la Conferencia de Yalta, de los últimos días del Tercer Reich y del derrumbe físico y

cerebral de Hitler y sus colaboradores inmediatos, acorralados en las bóvedas del Reichstag. En esta última parte la película bordea ideas del mayor interés, pero su misma naturaleza le impide profundizar en lo que, por sí sólo, podría constituir un diabólico reportaje a la locura, a la descomposición y a la muerte. Pero es un hecho que obras de este corte, concebidas como mosaicos, deben limitarse a una visión panorámica y superficial. La bomba que explota o el tanque que dispara, tiene objetivamente mayor importancia que el terror que trasunta un rostro o la corrup-

ción que hay en una mirada. Según estas reglas del juego, podrán obtenerse imágenes dantescas (el asalto al Reichstag es memorable), pero inevitablemente el conflicto bélico se transforma en un asunto de habilidades personales y no en el drama colectivo, épico, que se multiplica indefinidamente en tragedias individuales. Traducir a cine esta relación no es sencillo y lo prueba *Liberación* con sus oscilaciones entre el anecdotario bélico irrelevante y la crónica más o menos altisonante. De todo el conjunto, quizás sea *La fuga*, potencialmente, la obra de mayor interés. Tam-

bién está compuesta por dos cintas: *Guerra y paz* y *La huida*. La primera es una crónica bastante artificiosa de la derrota de las Guardias Blancas durante la guerra civil; la segunda, en cambio, es el registro del exilio de los vencidos hacia Constantinopla, de su tránsito miserable por empleos oprobiosos y barriadas oscuras y del retorno de algunos de ellos a su patria. Más allá de cualquier esquematismo, esta última parte tiene el interés que todo melodrama

de largo aliento presenta por sí solo. Su planteamiento es básicamente literario (la cinta está basada en obras de Mikhaïl Bulgakov), pero está desarrollado con bastante vigor. Las tintas, como en todo melodrama, aparecen recargadas, pero esta misma coyuntura permite a los codirectores, Alexander Alov y Vladimir Naumov, cultivar el patetismo de la historia transgrediendo falsos recatos y cánones en boga. (H. S. G.).

OPINIONES DE DONIOL-VALCROZE

El siguiente texto corresponde a un resumen de la entrevista que Jacques Doniol-Valcroze concediera a la revista germano-occidental Fernsehen + film poco después del estreno de Solamente un verano, exhibida en Chile a fines de 1972. La importancia del nombre de Doniol-Valcroze como realizador y como crítico vinculado a la mejor época de la revista Cahiers du cinéma, justifica, a propósito de la exhibición de su tercer largometraje en Chile, la siguiente reproducción.

—En Francia llegó a ser casi una moda que los críticos dirigieran sus propias películas. Y tengo entendido que usted fue uno de los pioneros, puesto que en 1952 había fundado "Cahiers du cinéma", desempeñándose largo tiempo como crítico y redactor de la revista. ¿Qué lo indujo a incursionar en la dirección cinematográfica?

—Yo creo que todos nosotros considerábamos la crítica como una instancia natural de nuestro paso hacia la dirección. Vocacionalmente éramos cineastas y sólo porque no podíamos realizar, tomábamos el lápiz para escribir sobre películas. Pero no sobre cualquier película. No éramos críticos a la manera de los de *France-soir* o *Le monde*. Tampoco

éramos periodistas sino un grupo de personas unidas en torno a una doctrina. En lo que a mí se refiere, terminada la guerra, procuré encontrar un trabajo en el cine porque desde hacía ya tiempo tenía intenciones de realizar. Pero el camino normal hacia el puesto de director conducía a través de un trabajo de muchos años como ayudante de dirección.



Jacques Doniol-Valcroze

Y como no logré convertirme en asistente llegué a la crítica por casualidad. Escribí, entonces, para la *Revue du cinéma* que editaba Gallimard.

—¿Cuál fue su primer largometraje?

—*L'eau a la bouche*. Anteriormente había rodado tres cortos subvencionados oficialmente, como se acostumbraba en aquel entonces. En su tiempo el productor Bromberger me había dado la posibilidad de debutar con estas experiencias, la última de las cuales contó con un guion de Alain Resnais y el debut de

Jean-Claude Brialy y Jean Pierre Cassel.

—¿Qué opinión le merece su primera película en la actualidad? Entiendo que se trataba de un filme de autor.

—Sí, tanto la idea como el guion eran míos. Y el punto de partida de la historia se dio —como muchas veces ocurre— por mera casualidad. Hacía tiempo que deseaba hacer una película de largometraje con Bromberger. Nunca nos había sido posible juntar los medios para su realización. Ocurrió, entonces, que por accidente descubrí un castillo

del siglo XIX. No sé si usted vio la película, pero era algo realmente extraordinario. Hice algunas tomas de él y se las mostré a mi productor, preguntándole si le interesaba hacer una película con esos decorados que yo podía conseguir gratuitamente. El castillo pertenecía a una tía de mi primera esposa y estaba, por lo tanto, a mi disposición. Traté, entonces, en forma bastante pragmática de inventar una historia para desarrollarla en ese lugar. Y lo logré escribiendo un libreto que contenía mis ideas personales.

—*Creo que en sus películas la*

relación de las figuras con la atmósfera que las rodea es más importante que la trama...

—Todas mis películas tienen en común un mismo tópico: el encuentro entre personas. Dos personas se encuentran y algo sucede. Posiblemente este esquema sea muy trivial, pero yo creo que muy pocas veces llegamos a investigar los sucesos mismos. El por qué y el misterio que se esconde tras todo suceso, tras todo encuentro. En *L'eau a la bouche* se encuentran varias personas, pero sólo dos se hallan a sí mismas. Quizás por esto mi película sea romántica. Sin embargo, hace poco tiempo la vi nuevamente y me pareció un tanto burda. Lo cual es lógico tratándose de mi primera obra. Además, está poblada de algunos fetiches de la época que no han resistido bien el tiempo. Por otro lado, la película tiene algunas escenas cómicas.

—Yo no conozco su segunda película, *La coeur battant* (El corazón latiendo), de 1961, pero conozco, en cambio, su tercer largometraje, *Le viol* (La violación), filme que considero muy importante por diferentes razones. Me gustaría saber si, en todo caso, existía una ruptura entre su primera y segunda película.

—No, *La coeur battant* se asemeja mucho a *L'eau a la bouche*. También se concentra en dos personajes. La ruptura se plantea en mi tercera película, que a mi modo de ver emprende un camino nuevo. Es más complicado y ya no cuenta la historia simple de dos seres. Este filme describe los conflictos de conciencia de una mujer.

—Los críticos trataron de establecer un nexo entre esta obra y el *nouveau roman* y se habló de su amistad con Robbe-Grillet.

—Creo que la comparación es lícita. Robbe-Grillet fue el primero en ver la película y me dijo: "me gusta tanto que seguramente no va a tener éxito".

—En *La violación* reina una tensión casi insostenible que se prolonga, incluso, después de la proyección. Al espectador, durante su desarrollo, le resulta imposible distinguir lo real y lo imaginario de la trama. Y creo que usted fue el primero en llevar a este extremo el enlace entre lo real y lo imaginario.

—Encontramos esta combinación ya en la cinta *Los inmortales* de Robbe-Grillet. Es probable que él no haya ido tan lejos, pero el planteamiento es similar. Por desgracia, *La violación* no era una película para el público francés. Los franceses son cartesianos y les gusta comprender todo lo que sucede. Sin embargo la película tuvo gran éxito en Norteamérica, y especialmente en Nueva York, porque el espíritu anglosajón no está cargado con tanto racionalismo y aceptan el aspecto irracional sin mayor dificultad.

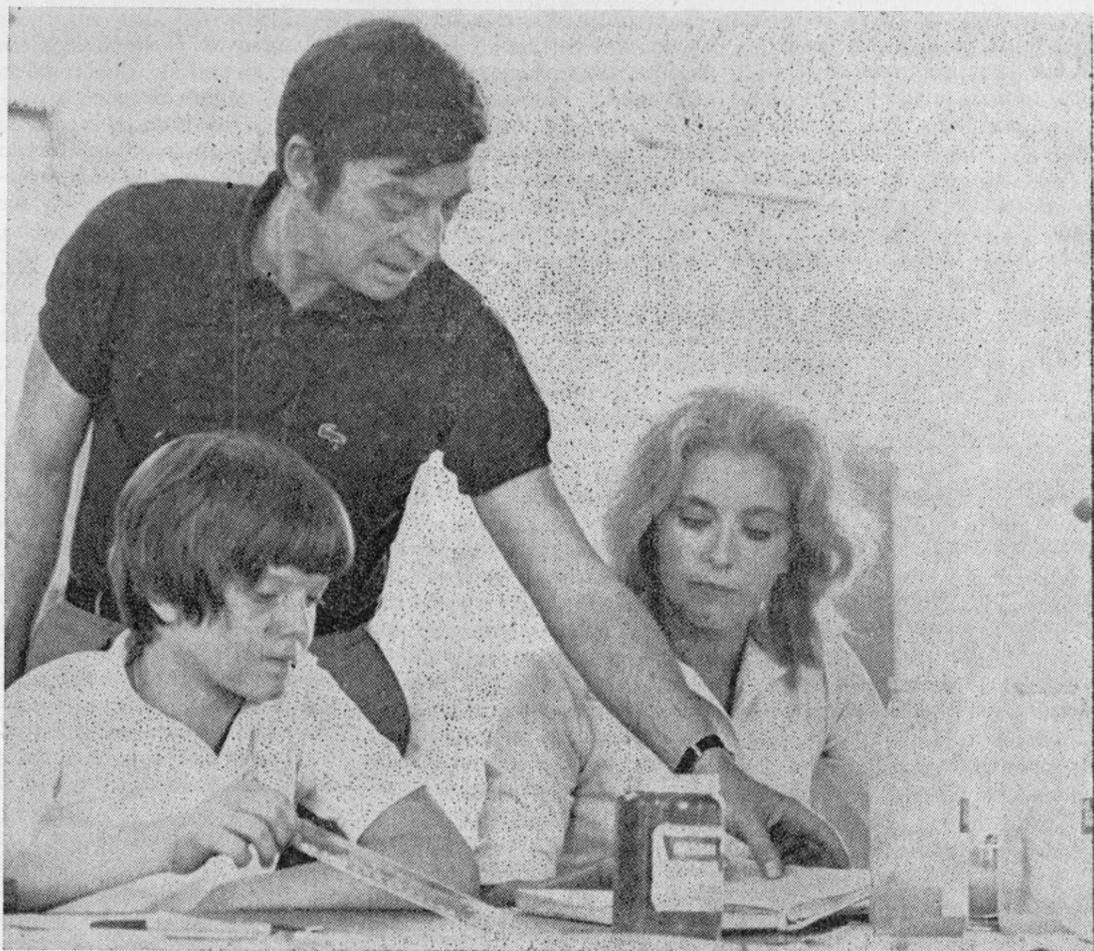
—¿Es también una película de autor?

—Sí, todas mis películas, con excepción de una emisión de televisión y de mi última película, han sido escritas y realizadas por mí.

—En *La violación* hay un es-

tilo nuevo y usted mismo ha hablado de ruptura...

—Sí, también en esta película se trata de un encuentro entre dos personas. Dos personas que no se conocen. Olvidemos por un momento que esto es imaginario. Me interesó indagar qué es lo que se dicen, cómo se mueven, cuáles son sus miradas, cuál, en fin, sería su comportamiento. Hacía tiempo que tenía la idea de investigar, como con un microscopio, una situación semejante. Tanto es así que la primera historia que escribí para el cine recogía una situación muy parecida, puesto que un francés —casi contra su voluntad— ofrecía refugio en su casa a una combatiente de la resistencia, durante la guerra de Argelia. Entre ellos, que tampoco se conocían, se producían muchas tensiones. *La violación*, entonces, retomaba este mismo tema. En el intertanto yo había conocido a Robbe-Grillet y habíamos hablado mucho de la película e inserté en ella un factor nuevo: lo imaginario. Siempre me fascinó la idea de Robbe-Grillet en orden a que la vida de una persona se puede dividir en momentos reales e imaginarios. Paralelamente a los sucesos reales corren los sucesos imaginarios, siendo unos —según Robbe-Grillet— tan importantes como los otros. En definitiva, en *La violación* quise mostrar en términos realistas la vida imaginaria de una joven mujer en un día domingo. En el filme hemos percibido que lo que ella se imagina el día domingo tiene mayor trascendencia para su vida que todo lo que le pueda ocurrir el lunes, el martes, o cualquier otro día de su vida. Era éste el verdadero argumento de mi película.



Durante el rodaje de "Solamente un verano"

SOLAMENTE UN VERANO

—Hablemos de *La maison des Boris* (*Solamente un verano*). *Creo que ha dicho que esta vez el libreto no es suyo.*

—Exacto. El libreto ni la idea me pertenecen. Es la primera vez que la iniciativa de rodar una cinta no parte de mí. Tal como *La violación*, mi última película es producida por Mag Bodard (Par Film). Yo le había ofrecido dos libretos que

algún día rodaré, pero teníamos ciertas dificultades para filmarlos. En vista de esto, ella me dio a leer una historia y me dijo que, si me interesaba, podíamos realizarla. Leí el libreto, hice algunas modificaciones, pero en sí la historia no es una creación personal mía. Es muy simple y, si se quiere, muy banal. Se trata casi de la crónica de la visita que un joven alemán hace a una familia que vive en el campo. No sabemos mucho

de sus vidas. Son un tanto felices, un tanto desdichados. La mujer está muy ocupada con los dos hijos y, por efecto del desgaste moral de los matrimonios, bastante alejada de su marido. Este, incluso, está un poco celoso de su hijo, pero en general nadie está muy consciente de la situación general. El planteamiento es muy similar al de *Teorema*. Alguien aparece y desaparece nuevamente y todo está cambiando. Es cierto que en *Teore-*

ma también se narra lo que sucede después. En mi película no. Tan pronto se va la visita, termina el filme. Pero ha cambiado todo. Son despedidos los sirvientes, los hijos se reconcilian con el padre, la mujer con su marido, abandonan la casa campestre y se trasladan a París. El motivo del cambio es tan sólo la visita de este extranjero joven e inocente. ¿Por qué este cambio? Porque el huésped se enamora de la esposa y un día, por mera casualidad, se produce un contacto físico entre ambos. La mujer tropieza y el joven la sostiene. En ese instante ella comprende, sorprendida. Sorpresa de una mujer de 32 años que nunca imaginó un suceso que pudiera remecer su existencia. Y todo por efecto de una banalidad: una mujer tropieza y un adolescente la sostiene. La mujer, interpretada por Marie Dubois, está totalmente arraigada en la educación burguesa y carece de todo coraje. No advierte que su encuentro con el joven podría ser algo precioso, bello e importante en su vida. El quiere llevársela con los niños junto a él, si bien esta oferta es una locura. Una locura que, de tener ella personalidad, no vacilaría en cometer, puesto que más vale vivir con locura durante un mes que llevar toda una vida una apacible y rutinaria existencia burguesa. El público quizás no lo vea así y pensará que ella cumple con su obligación como buena esposa y madre. Pero esto no me importa. Cada cual puede juzgar como quiera. La película no asume posición alguna ni tampoco emite juicios.

—¿Experimentó el libreto muchas modificaciones durante el rodaje?

—Sí, algunas. En esto he evolucionado bastante. Cuando nosotros comenzamos a filmar estábamos fascinados por Hitchcock. Eramos algo así como intelectuales de su escuela. Y Hitchcock decía que para él la película estaba lista cuando el libreto, el guión, estaba terminado. Insistía en que él no cambiaba nada durante el rodaje. Este criterio a mí todavía me parece admirable y aún hoy me impresiona. Pero, personalmente, ahora no adhiero a él en forma sacramental. Es muy probable que sólo valga para un cineasta eximio...

—Y además para producciones muy costosas, entiendo...

—Sí, solamente para producciones muy costosas. Durante el rodaje de mi última película experimenté cierta inseguridad. El guión no me satisfacía enteramente, y en vista de ello modifiqué algunos detalles. Nada de importancia en cuanto a la trama, pero sí en cuanto a algunos detalles. Creo que me dejé influenciar bastante por los actores.

—¿Y también por el clima?

—Sí, también por el clima (riéndose). Las condiciones del tiempo nos hicieron algunas jugadas. Aunque filmábamos en el sur, varias veces tuvimos mal tiempo. La película debió haberse desarrollado bajo el esplendoroso sol sureño del mes de agosto, pero finalmente me tuve que conformar con el sol más inestable del mes de septiembre.

EL CAPITALISMO Y LAS IDEAS

—¿Cómo se produjo la crisis que afectó a Cahiers du cinéma?

—Las discrepancias entre la redacción de *Cahiers du cinéma* y el antiguo dueño es la clásica pugna entre el capitalismo y las ideas. No era la primera vez que una revista experimentaba una contradicción entre los redactores y los socios capitalistas. De hecho, la situación es muy frecuente. Daniel Filipacchi poseía el 70% de las acciones y creía tener la razón. Pero la redacción tenía otros puntos de vista. Ciertamente es que *Cahiers* deben estar agradecidos de Filipacchi puesto que cuando él entró a participar en la revista, la situación económica era catastrófica. Entonces existían tres dueños: Truffaut, yo mismo y un señor que no se interesaba en absoluto por la publicación y que deseaba retirarse. Ni Truffaut ni yo teníamos los medios para paliar la situación. Acogimos entonces a Filipacchi con gran entusiasmo. Es cierto que para él, en cierta medida, se trataba de un asunto de prestigio. Simpatizaba con *Cahiers* y le era grato integrar a su *trust* editorial (editaba unas 10 revistas de gran tiraje) el renombre internacional de nuestra publicación. Lo que ocurrió después, es muy explicable. Al comienzo Filipacchi perdonaba a *Cahiers* todos sus defectos; era como la nueva amada. Pero después se vio que era imposible integrar la revista al resto de las publicaciones que él editaba. El reproche vino en seguida, puesto que para él, que editaba *Salut les copians* o *L'âge tendre*, *Cahiers* era desde luego una oveja negra difícil de conciliar con el resto de sus productos. Reprochó a nuestra revista, además, ejercer una influencia perniciosa sobre los demás colaboradores, y al poco tiempo la redacción de

Cahiers era evacuada del edificio central de la editorial e instalada en otro lugar, para evitar nuevos contagios. Poco tiempo después ocurrió lo que tenía que ocurrir: en Filipacchi desapareció el primer amor y primó el hombre de negocios. El jamás trató de dirigir o de inmiscuirse en asuntos propios del contenido y línea de la revista, pero llegó el momento en que advirtió que la revista no le producía sino ganancias muy pequeñas. Y como buen empresario investigó por qué. Hizo un estudio de mercado y, claro, llegó a la conclusión de que el público quería otra cosa. Esto es muy corriente en cualquier revista que continuamente está alterando sus contenidos para agradar al público y ofrecerle lo que él busca. Se encuesta a la gente y si a ésta le gusta leer artículos sobre la píldora o sobre cocina, pues se abordan estos temas. Filipacchi creyó que con *Cahiers* se

podía hacer otro tanto para elevar el tiraje de 15.000 a 60.000 ejemplares. Pero no se representó que con esta rectificación *Cahiers* dejaría de ser *Cahiers*. Debo reconocer que Filipacchi planteó todo esto con mucha franqueza, pero también en forma muy respetuosa. El quería que la revista fuera objetiva y abierta a todas las posiciones. Se avergonzaba de que la revista no concediera derecho a respuesta o que criticara negativamente la película *Bullit*, que a él le había gustado mucho. No sabía que nosotros, en 1953, junto a Bazin, habíamos fundado una revista no para ser precisamente objetivos. En ese entonces no queríamos una revista terrorista, pero sí una revista reaccionaria. Esto quedó en evidencia cuando en 1957 Truffaut dejó por los suelos toda la creación cinematográfica francesa. Nos negamos, después, a dar derecho a réplica a las voces opositoras de

Delanoy, Autant-Lara, Ives Allegret... y otros a quienes Truffaut había tildado de tontos. La objetividad, pues, no era tarea de *Cahiers du cinéma*. Seamos francos. Seguramente nos hemos equivocado, pero creo que revisando los 19 años de trayectoria de la revista, junto a errores y exageraciones, comprobaremos que no hemos pasado por alto nada de lo que hoy día consideramos importante para la historia del cine. En esto no nos hemos equivocado. La revista no ha omitido ninguna de las tendencias importantes del cine de los últimos 20 años. Y comenzamos a trabajar cuando no existía el concepto de filme de autor. Lo cual, para mí, es muy importante. Creo que a pesar de las exageraciones, a pesar de cierto hermetismo, y a lo mejor justamente por esto, la obra de *Cahiers* es decisiva.

OBITUARIO

LEO G. CARROLL: 1892-1972. Actor. Nació en Inglaterra, radicándose más tarde en Estados Unidos. En su larga trayectoria, son recordables sus trabajos en *Rebeca*, *La sospecha*, *Cuéntame tu vida*, *Agonía de amor*, *Pacto siniestro* e *Intriga internacional*, todos filmes de Alfred Hitchcock; en *Cumbres borrascosas*, de William Wyler, y en *El padre de la novia*, de Vincent Minnelli. Intervino también en seriales de televisión. Dotado de indiscutible talento, se caracterizó por su gran fineza interpretativa.

WILLIAM DIETERLE: 1893-1972. Director. Nació en Alemania, asentándose en Hollywood a fines de la década del 20. Allí orientó su labor realizadora hacia el cine romántico (*Cartas a mi amada*, *El retrato de Jennie*); el cine negro (*Ciudad en sombras*) y las biografías de hombres insignes (Louis Pasteur, Emile Zola, Benito Juárez). Si bien no puede ser

considerado un gran autor, en sus mejores obras dio pruebas de poseer un seguro dominio de su oficio.

REGINALD OWEN: 1887-1972. Actor. Nació en Inglaterra, instalándose posteriormente en Estados Unidos. De dilatada trayectoria, trabajó en *The great Ziegfeld*, de Robert Z. Leonard, y en otras películas. Su roles habituales fueron los de empingorotados aristócratas ingleses, a quienes supo dar vida en la pantalla admirablemente.

MARIE WILSON: 1916-1972. Actriz norteamericana. Desconocida para los espectadores de hoy, alcanzó fama en la década del 40. Actuó en *My friend Irma*, de George Marshall, y en muchas otras cintas. Se especializó en la encarnación de mujeres de escasa inteligencia.

Juan Antonio Said

HISTORIA DEL CINE Y VISION RETROSPECTIVA

En un panorama de exhibiciones en que la actividad de cinetecas, cineclubes y otros organismos preocupados preferentemente por la cultura cinematográfica manifestaban una sintomática declinación, fruto de un exacerbado pragmatismo aculturizante de la gente de cine de nuestro país, se realizó en el Edificio de la Cultura "Gabriela Mistral" una muestra retrospectiva con el título Medio siglo de cine: de Lumière a Rossellini.

Esta muestra, presentada entre noviembre y diciembre del pasado año, fue organizada por la Cinoteca de la Universidad Técnica del Estado y auspiciada por Chile Films.

Coincidente con la intención de los redactores de PRIMER PLANO en orden a crear una sección dedicada a la Historia del Cine, se aprovechó la posibilidad de revisión de los filmes exhibidos en la Muestra para redactar unas notas referente a ellos. Su objetivo no es fundamentalmente crítico, sino didáctico-informativo y tiende a situar estos filmes en el contexto histórico y socio-cultural en que fueron realizados.

Las notas referentes a los primitivos del cine fueron elaboradas por Jacqueline Mouesca y las relativas a El gabinete del Dr. Caligari por Jaime Ortiz, miembros de la Cinoteca de la Universidad Técnica del Estado. El resto, pertenece a José Román, redactor de esta publicación.

Se han excluido de estas reseñas la consideración de cuatro cortos surrealistas (Regreso a la razón de Man Ray, Entreacto de René Clair, La caracola y el clérigo de G. Dulac y A. Artaud y Un Perro Andaluz de Luis Buñuel) que habiendo integrado la retrospectiva fueron analizados por Franklin Martínez en PRIMER PLANO N° 3.

EL ARTE A PRINCIPIOS DE SIGLO

Las tres corrientes principales en el arte del nuevo siglo tienen sus precursores en el período precedente, el cubismo en Cézanne (plástico) y Strindberg (dramaturgo), el surrealismo en los poetas simbolistas Rimbaud y Lautrémont. En música, Debussy juega la carta de la frialdad

en el tono y la estructura armónica; Stravinsky, Schomberg e Hindemith reniegan del romanticismo y sentimentalismo del siglo XIX. La intención es escribir, pintar y componer con la inteligencia, no desde las emociones. Hay una continuidad en la evolución artística que corresponde a una cierta constancia en la historia económica y

social del mismo período. Una disposición de ánimo confiada, que continúa incluso en los primeros años después de la guerra del 14. Sólo los socialistas hablan del colapso del capitalismo y de sus contradicciones internas y ven acercarse la crisis que en 1929 pondrá fin a la prosperidad.

El cine nace como un fruto del viraje cultural de la época. La democratización del arte alcanza su culminación con la asistencia en masa a los cines, a principios de siglo.

La invención del cine es un hecho complejo, constituido por los aportes de muchos hombres de ciencia y del arte que se habían aplicado durante siglos a este fin.

Louis y Augusto Lumière, perfeccionan en Francia el aparato cinematográfico y son los primeros en dar películas de cine a un público numeroso: *Salida de los obreros de las fábricas Lumière* (1895). Produjeron dos mil películas en 16 mm hasta 1908. En la *Llegada del tren a la ciudad* usaron todos los planos que se utilizan en cine: plano general (cubre objeto a gran distancia), plano americano (cubre la persona de medio cuerpo), primer plano (plano del rostro) y los primeros efectos cinematográficos. *El regador regado* es el primer filme cómico; *El mar agitado* está filmado a contraluz. Contratan camarógrafos que van a filmar a todas partes del mundo, realizando así los primeros noticiarios y aportando a la técnica cinematográfica nuevos elementos.

Georges Méliès, prestidigitador y mago escénico, asiste a la primera función dada por los Lumière y queda maravillado. Construye el primer estudio cinematográfico del mundo y filma más de cuatro mil películas. Méliès, maestro del truco en escena, se hizo especialista del truco en la pantalla. Trucos que se apoyan exclusivamente en los recursos específicos del cine, como el de la sustitución (la desaparición de un personaje se obtiene deteniendo la cámara por un lapso, durante el cual el personaje sale fuera del campo visual del aparato), la sobreimpre-

sión (incorporación sucesiva de dos imágenes en un mismo clisé), los fundidos (un dispositivo ubicado delante del objetivo permite oscurecer la primera imagen para pasar gradualmente a la siguiente, donde la escena vuelve paulatinamente a la luz), las exposiciones múltiples.

Méliès opone inconscientemente a la concepción naturalista de Lumière la de la fantasía, dándole al cine una verdadera dimensión artística. Entre las obras más importantes están *Viaje a la Luna*, *Viaje a través de lo imposible*, *Doscientas mil leguas bajo el mar*, *El caso Dreyfus*, *El reino de las Hadas*, *El palacio de las mil y una noches*, *La Coronación de Eduardo VII*.

Otros cineastas de la misma época también aportan nuevos recursos al arte cinematográfico. En 1903, en EE. UU., se filma el primer western, *El robo al gran tren*, de E. S. Porter. En el filme *El asesinato del Duque de Guisa*, dirigido por Le Bargy y André Calmettes, por primera vez la actuación de los intérpretes es sobria y despojada de todo exceso teatral.

Las casas productoras Pathé, Gaumont, Nordisk, Biograph y Vitagraph lanzan filmes de contenido realista, edificantes, científicos, cómicos, de actualidades y los primeros dibujos animados.

EXPRESIONISMO ALEMÁN: CALIGARI

Georg Marzynski, en *Método del expresionismo* (1921), así lo define: "A través de una deformación seleccionada y creadora, el artista dispone de medios que le permiten representar intensamente la complejidad psíquica. Al ligarla a una complejidad óptica puede restituir la vida interna de un objeto; la expresión de su alma". Por otra parte, una

de las funciones del lenguaje articulado, la *expresiva*, ha sido definida por el lingüista alemán Carl Bühler, como lanzar hacia afuera, sin ordenamientos lógicos, la interioridad. El expresionismo, movimiento de la vanguardia, fundado en Munich en 1910, fue musical, literario, arquitectónico y, sobre todo, pictórico. Sus distintos elementos: sonidos, palabras, volúmenes, colores, etc., responden en su conjunto a estas definiciones. En los inquietantes días que siguieron a la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, el expresionismo invade las calles de Berlín, los carteles, los teatros, la decoración de los cafés, las tiendas y los escaparates, tal como lo hará, años más tarde, el cubismo en París.

La puesta en escena en Berlín (1917) de la obra de teatro *El mendigo* de Reinhardt Sorge, es el impulso definitivo para que los realizadores alemanes adopten esta tendencia. *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) es iniciadora y, al mismo tiempo, el triunfo rotundo del expresionismo cinematográfico, aunque tenía algunas cercanas obras precursoras: *El estudiante de Praga* (1913) de Stellan Rie, por ejemplo. Carl Meyer y Hans Janowitz, autores del argumento de *Caligari*, lo habían ideado como un filme realista y de denuncia al autoritarismo antisocial existente en las clases gobernantes alemanas. Pero, las presiones políticas y los intentos del productor del filme, Erich Pommer, por abaratar los costos, transformaron esta obra en una historia de locos. Mediante un procedimiento de "narración enmarcada", es decir, contar una historia dentro de otra historia, se logra la presentación de un mundo cerrado y fatalista, en el cual la escenografía, de los pintores Röhrigi y Warm, es pre-

ponderante, casi otro personaje. Factores importantes en este filme, lo constituyen la iluminación, que habrá de perfeccionarse en obras posteriores de la misma tendencia, con un permanente uso de los claroscuros, como el marcado acento en la actuación: los actores Werner Krauss (*Caligari*) y Conrad Veidt, ayudan a configurar dos personajes que se constituirán en tipos o símbolos humanos, del llamado, por algunos historiadores, cine demoníaco o diabólico, una de las tantas corrientes a las cuales da origen el expresionismo cinematográfico.

EL ÚLTIMO DE LOS HOMBRES, de F. W. Murnau

Paralelamente a la corriente más fantástica del expresionismo alemán, aquella que se volcaba en el delirio demencial (*El gabinete del Dr. Caligari*), la mitología germánica (*Los Nibelungos*), la fantasía metafísica (*Las tres luces*) o la proyección futurista (*Metrópolis*), surgía un tipo de cine intimista, afincado en la realidad circundante, pero no por ello menos expresivo de las pasiones humanas, de las torturas interiores, de las relaciones de poder y sumisión que caracterizaban al cine expresionista.

A esta tendencia se la denominó *Kammerspielefilme*, en oposición a la inclinación por el gran espectáculo del cine anteriormente mencionado. Representativos de esta corriente son *Rieles* y *La noche de San Silvestre*, de Lupu Pick, pero su obra maestra parece ser, sin duda, *El último de los hombres* de Friedrich Wilhelm Murnau. La circunstancia de apoyarse en un argumento de la vida cotidiana, permite a esta película reflejar de manera más directa y menos alegórica algunas de las contradicciones que

agitaban a la sociedad alemana. Así, para el teórico Siegfried Kracauer, el drama de este hombre que ha sido degradado al llegar a la vejez y perder sus fuerzas, además de reflejar una norma de la explotación capitalista, es expresión también de la obsesión del espíritu alemán por las falsas jerarquías, los uniformes, la apariencia y la sumisión jerárquica, que permitieron el advenimiento del fascismo. En lo que respecta a su estilo cinematográfico, si bien la importancia dada a la iluminación expresiva de los estados psicológicos de los personajes caracterizó a todo el cine expresionista, *El último de los hombres* revolucionó el lenguaje cinematográfico por la dinámica de la cámara, constantemente en movimiento; el ritmo del montaje, siempre creador, y la ausencia de diálogos que interrumpían el ritmo de la imagen. Como todo el cine expresionista, esta película asigna también una gran importancia a la interpretación del actor, en este caso, Emil Janning, uno de los más importantes de esa tendencia. El realizador Murnau, junto a Fritz Lang, el más importante de los directores expresionistas, realizó, además, otra obra maestra de esta corriente: *Nosferatu, el vampiro*.

METROPOLIS, de F. Lang

Es ésta una de las obras más significativas de uno de los maestros del expresionismo alemán: Fritz Lang. Realizada durante el apogeo del movimiento expresionista, contiene todas sus características que habrían de influir poderosamente en la evolución del lenguaje cinematográfico y también todos sus excesos. Filmada en la postguerra, refleja, como casi todos los filmes ex-

presionistas, la confusión, el caos y la frustración de una Alemania derrotada y sometida aún a una burguesía autocrática y represiva.

Pero como en *Caligari* de Wiene, *Las tres luces* o *El Dr. Mabuse* del mismo Lang, el reflejo de la situación histórico-social de Alemania se expresa en forma de alegoría y realizando el carácter fantástico de su argumento. Considerada por muchos como la primera película de ciencia-ficción de la historia del cine, *Metrópolis* se remonta hacia una sociedad futura, hipotética, en la que rigen, exacerbados, los caracteres de la sociedad capitalista: una ciudad de amos que disfrutan de la naturaleza y de los bienes producidos, y otra, de esclavos, que trabajan subterráneamente para producir esos bienes. La rebelión de la ciudad inferior parece prefigurar, por un momento, la lucha de clases; pero al igual que en *Caligari* y *El último de los hombres* de Murnau, la historia se resuelve en una postiza conciliación que niega la tesis sustentada en un comienzo.

Los decorados descomunales y opresivos que enmarcan esta historia futurista, la iluminación elaborada con un sentido dramático y pictórico, la disposición del espacio en forma organizada y geométrica, la distribución de los personajes en el cuadro, constituyen un máximo desarrollo de las características del expresionismo, pero al mismo tiempo, este exceso de simetría, de espacios cerrados, de "constructivismo de estudio", de estatismo en la puesta en escena, reflejan la adhesión a un orden deshumanizado y ficticio, decorativo y superficial. Tal vez en *Metrópolis* se encuentran las virtudes y los defectos mayores del cine expresionista.



“El gabinete del Dr. Caligari”, de Robert Wiene

LA EPOPEYA SOVIETICA (1925 - 1930)

Al triunfo de la Revolución de Octubre de 1917, en la que sería la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y después de la declaración de Lenin de que “el cine es, para nosotros, la más importante de las artes”, surge un poderoso movimiento cinematográfico de vanguardia, tendiente a plasmar el ímpetu del proceso revolucionario en nuevas y renovadas formas. Esto implica una apertura hacia la elaboración teórica y la experimentación artística, de la que surge la llamada “escuela soviética”. Diversas corrientes y tendencias se

plasman en su seno: el “cine-ojo” de Dziga Vertov; el “montaje de atracciones” de Eisenstein, las corrientes de Kozinsev y Trauberg; de Kulechov y Pudovkin.

De todos ellos es Eisenstein quien elabora el conjunto de principios teóricos —fruto de su observación y experiencia como creador— más sólido y coherente y sus obras son de estudio obligado para quienes se inician en el oficio cinematográfico.

Pero también Eisenstein es el realizador de un conjunto de obras maestras que han gravitado poderosamente en la historia del cine: *La huelga* (1924); *El Acorazado Potemkin* (1925); *Oc-*

tubre (1927); *La línea general* (1928-29); *Que viva México* (1931-32); *El prado de Bezhin* (1936-37); *Alexander Nevsky* (1938); *Iván el terrible* (1941-45).

EL ACORAZADO POTESKIN (1925)

Fue realizado con la finalidad de conmemorar el vigésimo aniversario de la Revolución de 1905 y, para ello, escogió Eisenstein un episodio de ésta: la insurrección de los marinos del acorazado “Príncipe Potemkin” y su paso a las fuerzas revolucionarias. Este episodio sintetiza las alternativas fundamentales de la

revolución social y muchas de sus acciones son elevadas a la categoría de símbolos.

Esta película marca un hito de gran importancia en la historia del cine. Por una parte, constituye la obra fundamental de uno de los más importantes realizadores y teóricos del cine de todos los tiempos y, por otra, la plena maduración del lenguaje cinematográfico y la materialización de los más importantes postulados teóricos a que se llega en la década del 20, después de las experiencias del norteamericano Griffith, el intuitivo, y del soviético Eisenstein, el sistematizador. *El Acorazado...* ha sido considerado, además, el más importante filme político realizado hasta ahora.

El filme se desarrolla en rigurosa conformidad a los principios del "montaje cinematográfico" elaborados por Eisenstein, conforme a los cuales la progresión dramática es fruto de una sucesión de conflictos de fuerzas antagónicas, tanto en el nivel argumental como en el de la yuxtaposición de los planos o tomas.

Aunque reductible a sus elementos básicos y sometida a exhaustivos análisis posteriores, incluso por el mismo Eisenstein, la eficacia emocional de este filme posee una dimensión épica que caracteriza la totalidad de la obra de este creador genial y que nace de la conjunción de la rigurosa aplicación de un método y una enorme potencialidad creadora.

OCTUBRE (1927)

Este filme constituyó un homenaje al décimo aniversario de la revolución bolchevique. Basado en el libro de John Reed *Los 10 días que conmovieron al*

mundo, reconstituye rigurosamente los acontecimientos fundamentales producidos en octubre de 1917, que culminaron con la caída del Palacio de Invierno en manos de los revolucionarios. Eisenstein no utilizó en este filme tomas documentales, sino que reconstruyó fielmente los hechos en lugares auténticos, utilizando actores profesionales sólo para los roles principales.

En *Octubre* están llevados a su máxima expresión los mencionados principios sobre el montaje cinematográfico. La utilización de metáforas y símbolos preconizados por Eisenstein, adquieren una importancia fundamental. Mediante el denominado "montaje ideológico", fundado principalmente en analogías y contrastes, se combinan imágenes concretas para crear conceptos, categorías abstractas, como las de "poder absoluto" y "ambición" (secuencia de Kerensky) o "universalidad del triunfo revolucionario" (secuencia de los relojes).

LA TIERRA (1930)

Si Eisenstein fue el gran poeta épico del cine soviético, Dovjenko es el gran poeta lírico. Primer gran cineasta ucraniano, Dovjenko supo ser fiel a la cultura de este pueblo, reflejando con su delicada sensibilidad de pintor su vida y sus luchas.

Ya en sus filmes *Zvenigora* (1927); *Arsenal* (1929), relataba las luchas revolucionarias del pueblo ucraniano, tema que alcanzaría su máxima expresión en *La tierra*. Aquí el proceso revolucionario en el campo es expuesto con una profundidad que ningún otro filme de la época logró. La vida y la muerte son presentados como elementos naturales del ciclo vital, en una naturaleza tratada con devoción casi panteísta.

EL HOMBRE CON LA CÁMARA (1929)

A los aportes que al cine de argumento hicieron los tres grandes del cine soviético (Eisenstein, Dovjenko y Pudovkin), deben añadirse los que Dziga Vertov hizo en el terreno documental. Autor de la teoría del "cine-ojo" (Kino Glaz), Vertov homologa el objetivo de la cámara al ojo humano y sus posibilidades de registro de la realidad. A partir de este principio, rechaza el cine de ficción, con todo lo que éste implica de alteración de la realidad y postula el documental como el único cine legítimo. Asigna una importancia fundamental al montaje y sus posibilidades expresivas y en este sentido *El hombre con la cámara* constituye una verdadera lección de realización documental.

Vertov realizó, además, un noticiero, al que llamó Kino Pravda (cine verdad) en el que destaca las transformaciones revolucionarias del naciente estado socialista. Este tema recorre toda su obra: *¡Adelante soviets!* (1926); *La sexta parte del mundo*; *Tres cantos a Lenin* (1939), etc.

Por su influencia en cineastas como Joris Ivens, John Grierson y la Escuela Documental Inglesa, Vertov ha sido considerado el padre del documental moderno.

LA MADRE (1926)

Realizador de una gran trilogía revolucionaria: *La madre*; *El fin de San Petersburgo* (1927), y *Tempestad sobre Asia* (1928), Vsevolod Pudovkin trabajó con postulados diametralmente opuestos a los de Eisenstein, creando una obra tan importante como la de éste. A diferencia del autor de *El acorazado Potemkin*, que prefería los protagonistas colectivos, Pudovkin asigna una mayor importancia a la psicología individual de sus personajes y al tema



Dziga Vertov

de la toma de conciencia revolucionaria. Así, *La madre*, basado en la novela homónima de Máximo Gorki, se centra en el joven protagonista y su incorporación a la revolución. Por la enorme fuerza emocional de sus imágenes y la perfección de su estructura narrativa, en la que se utiliza el montaje de acciones paralelas con gran maestría, *La madre* constituye una de las obras fundamentales de la cinematografía soviética.

EL NEORREALISMO ITALIANO

El movimiento cinematográfico conocido como Neorrealismo Italiano surge en la inmediata postguerra y habrá de ejercer una enorme influencia en las cinema-

tografías del resto del mundo. Los factores que confluyen a su gestación son, por una parte, estéticos e ideológicos y, por otra, técnicos. El fascismo había aplastado toda tentativa de hacer un cine realista, inhibiendo una tendencia afinada en una tradición artística y propiciando en cambio —como en la Alemania de Hitler— filmes sujetos a todas las falsificaciones y mixtificaciones de la realidad y la historia. Así, en los recientemente construidos estudios Cinecittà, se realizan películas fastuosas y llenas de artificios sobre la pasada grandeza del Imperio Romano, en las que el respeto por la verdad histórica cede su lugar a los deseos de reconquista del pasado.

Terminada la “larga noche” fascista, el neorrealismo surge como un rescate del realismo que arranca de algunos filmes significativos (*Rieles*, de Mario Camerini; *Sol*, de Alessandro Blasetti) y de la literatura, sobre todo narrativa, de Pavese, Verga, Moravia, Pratolini, Testori.

Se trata de realizar un cine que sea, por una parte, reflejo del acontecer cotidiano de hombres y mujeres comunes —nada de héroes ni de seres excepcionales— en ambientes naturales, sin recurrir a decorados de estudio ni —a veces— a actores profesionales y, por otra, a reflejar descarnadamente los efectos de la guerra sobre esta misma gente.

La misma escasez provocada por

la guerra había limitado las posibilidades técnicas, obligando a los realizadores a prescindir de decorados e iluminación artificial y a "descubrir" el paisaje devastado por la guerra y las zonas de extrema pobreza. Estas limitaciones contribuyen también a una nueva forma de narrar, de manera sencilla, sin artificios ni grandilocuencia, dejando que la realidad misma con sus rostros y ambientes naturales se impusiera como un factor dramático en sí.

Las dos corrientes descritas tienen sendos exponentes en Vittorio de Sica y Roberto Rossellini, respectivamente.

El primero, actor ilustre de vasta trayectoria, había iniciado su carrera como realizador con *Magdalena, cero en conducta* y *Los niños nos miran*. Este último filme es considerado precursor del neorrealismo, junto con *Cuatro pasos en las nubes*, de Blasetti, y *Obsesión*, de Luchino Visconti.

Pero la obra más conocida de Vittorio de Sica y una de las más importantes es, sin duda, *Ladrones de bicicletas*.

LADRONES DE BICICLETAS (1948)

Este filme que De Sica realizó sobre un guión de Cesare Zavattini posee las características fundamentales del neorrealismo: anécdota cotidiana, desprovista de hechos espectaculares o extraordinarios; el tiempo cinematográfico se acerca a la duración de la vida, utilización de ambientes naturales y actores no profesionales.

En esta historia del obrero cesante al que han robado su instrumento de trabajo se resume la situación del proletariado italiano en la postguerra, con todas sus contradicciones, angustias y carencia de perspectivas. Los avatares de la búsqueda, en sus pormenores, equívocos y tiempos muertos, la descripción de la tarde de un día domingo en una ciudad aletargada y misera, la an-

gustia y la soledad del padre y el niño, personajes extraídos de la vida, introducen en la cinematografía una nueva visión de la realidad y una nueva manera de narrar que influirá poderosamente en el cine contemporáneo.

Este estilo, que ya se anunciaba en un filme anterior de De Sica (*Lustrabotas*), alcanzaría su máxima expresión en *Umberto D.*, obra que junto a *Ladrones...* constituye la culminación de la carrera del realizador, ahora entregado, por desgracia, totalmente al cine comercial.

ROMA, CIUDAD ABIERTA (1945)

Junto a Vittorio de Sica y Luchino Visconti, Roberto Rossellini integra el trío de los grandes cineastas neorrealistas. Son los autores más importantes de esta escuela.

Roma, ciudad abierta, de Rossellini, con guión suyo, de Sergio Amadei y Federico Fellini, realizada en la inmediata postguerra, toma relatos reales de los combatientes de la Resistencia y los combina en una sólida narración protagonizada, una vez más, por hombres y mujeres comunes, esta vez enfrentados a la hecatombe bélica.

Realizada con escasos recursos técnicos y financieros, la película, paradójicamente, extrae su fuerza dramática de su despojamiento narrativo que, sin apelar ni a los efectismos ni a la pirotecnia típicos del filme de guerra, reduce la relación de los hechos al nivel de una crónica periodística o un documental.

Apegado aún a cierta retórica más que nada por efecto de la presencia de actores profesionales tan intensos como Anna Magnani y Aldo Fabrizi, Rossellini logrará la culminación de su estilo en *Paisa* (1946), donde retoma el tema de la guerra, ahora sin actores y desdramatizando al máximo su puesta en escena.

Considerado por muchos como uno de los más grandes narradores cinematográficos, Rossellini evolucionó posteriormente hacia un estilo intimista y ascético en películas como *Stromboli*, *Viaje a Italia* y *Europa 51*, incomprendidas por el público y la crítica.

Años más tarde Rossellini volvió a la fama retornando al tema de la guerra en *El general della Rovere* y *Era noche en Roma*.

Actualmente el realizador se encuentra retirado del cine y dedicado a supervisar producciones para la televisión.

BITACORA INTERNACIONAL DE DIRECTORES

Michelangelo Antonioni rodó *El espiral*.
Al Ashby filmó *Three cornered circle*.
Richard Attenborough dirigió *Young Winston*.
Juan Antonio Bardem rodó *La verdad tenía color verde*.
Paul Bogart hizo *Cancel my reservation*.
Ives Boisset filmó *L'attentat*.
Jacques Brel dirigió *Far west*.
Peter Brook rodó *King Lear*.
Richard Brooks proyecta filmar *First blood* y *The assassins*.
Luis Buñuel tiene interés en hacer una película sobre la explosión demográfica.
Michael Cacoyannis rodará *Capitán Mihali*.
John Cassavetes dirigió *Husbands*.
André Cayatte filmará *No hay humo sin fuego*.
James Cellan rodó *A bequest to the nation*.
René Clement dirige *El curso de la vida*.
E. B. Clucher filmó *They call me Trinity*.
Norman Cohen rodó *Adolf Hitler, my part in his downfall*.
Claude Chabrol hizo *Las bodas de sangre*.
Massimo Dallamano rodó *Scott service*.
Federico Fellini filma *El hombre invadido*. Proyecta hacer *Casanova*.

Terence Fisher dirigió *Frankenstein and the monster from hell*.
Richard Fleischer filma *Soylet green*.
Milos Forman, Claude Lelouch, Arthur Penn y Mai Zetterling tienen a su cargo, respectivamente, diferentes fragmentos de una película sobre las Olimpiadas de Munich.
Sam Fuller filmó *Riata*.
Sidney Furie dirigió *Lady sings the blues*.
José Giovanni rodó *La scoumone*.
Pierre Granier Deferre filmó *El hijo*. Prepara la realización de *El tren*.
Guy Greene dirigió *Lutero*.
Tom Gries filmó *The master*.
Peter Hall dirigió *Vuelta al hogar*.
David Hemmings dirigió *The 14*.
Douglas Hickox realizó *La celada*.
James Hill rodó *The belstone fox*.
Brian Hutton filmó *Zee y Cía*.
Cristián Jacques dirige *Los vengadores*.
Serge Korber rodó *Sur un arbre perche*.
Andrew Mc Lagen dirige *Wednesday morning*.
Carlo Lizzani filmó *Los últimos días de Mussolini*.
Joseph Losey proyecta llevar a la pantalla *La casa de las muñecas*.

Stuart Millar filmó *When the legends die*.
Mario Monicelli rodó *Mortadella*.
Max Ophuls dirigió *A sense of loss*.
Jerry Parris filma *Mario's millions*.
Gordon Parks, Jr., realizó *Super fly*.
Larry Peerce dirigió *Ash wednesday*.
Roger Pigaut proyecta filmar *Tres mil millones sin ascensor* y *La trampa*.
Sidney Poitier, dirigirá *Escapada*.
Bob Rafelson filmó *The king of Marvin garden's*.
Herbert Ross dirigió *T. R. Baskin*.
Ken Russel rodará *Juliette*.
Richard Sarafian filmó *The Lolly-Madonna war*.
Sidney Sheldon dirige *The other side of the midnight*.
Jerzy Skolimowski rodó *Deep end*.
William Stewart filmó *Father, dear father*.
John Sturges realizó *Wild horses*.
Jean Louis Trintignant dirigió *Un día cargado*.
Peter Ustinov dirigirá *Mirror, mirror*.
Roger Vadim rodó *La amante del cardenal*.
Florestano Vancini dirigió *El crimen de Matteotti*.
Henry Verneuil filmó *La serpiente*.
Luchino Visconti proyecta realizar *Zelda*.
Roy Ward filmó *The vault of the horror*.
Andy Warhol rodará *Las cuevas del Vaticano*.
Bernard Wicki dirigió *El lobo de la pradera*.
Bo Widerberg filmó *Cenizas al viento*.

Juan Antonio Said

PELICULAS ESTRENADAS EN SANTIAGO DURANTE EL CUARTO TRIMESTRE 1972

9 PELÍCULAS FRANCESAS:

A coeur joie (Quince días de septiembre), de Serge Bourguignon.

Cran d'arret (La traba), de Yves Boisset.

Elise ou la vrai vie (Elisa o la verdadera vida), de Michel Drach.

Elle boit pas, elle fume pas, elle drogue pas, mais... elle cause! (Ella no bebe, no fuma, no se droga, pero...), de Michel Audiard.

Il était une fois un flic... (Erase una vez un policía), de Georges Lautner.

La maison des Bories (Solamente un verano), de Jacques Doniol-Valcroze.

Le paradis sauvage (Paraíso en la selva), de Gerard Wiene, François Bel y Michel Fano.

Le temps des loups (Tiempo de lobos), de Sergio Gobbi.

Trafic (Hulot al volante), de Jacques Tati.

9 PELÍCULAS ITALIANAS:

I morti non si contano (Los muertos no cuentan), de Rafael Romero Marchent.

Il tempo degli avvoltoi (Tiempo de violencia), de Nando Cicero.

Lo strano vizio della signora Wardh (El extraño vicio de la señora Wardh), de Sergio Martino.

Sexy Nudo (Sexy Nudo).

Vado, vedo e sparo (Voy, veo y mato), de Enzo G. Castellari.

(Abre tu fosa amigo... llega Sabata), de John Wood.

(Dos Ringos en Texas), de Marino Girolami.

(Te llegó la hora, Gringo), de Luciano Merino.

(Un dólar de fuego).

7 PELÍCULAS MEXICANAS:

Arriba las manos texano, de Alfredo Crevenna.

Como perros y gatos, de Miguel M. Delgado.

Esclava del deseo, de Emilio Gómez Muriel.

Juan el desalmado, de Miguel Morayta.

Las golfas, de Fernando Cortés.

Por qué nació mujer, de Rogelio González, Jr.

Vanessa, de Maximilian Zeta.

4 PELÍCULAS NORTEAMERICANAS:

A gungfight (El duelo), de Lamont Johnson.

Promise at dawn (Promesa al amanecer), de Jules Dassin.

The horse in the gray flannel suit (El caballo ejecutivo), de Norman Tokar.

The town called bastard (Una ciudad llamada bastarda), de Robert Parrish.

3 PELÍCULAS BÚLGARAS:

Cuerno de cabra, de Metodi Andonov.

El octavo, de Zako Heskia.

Los ángeles negros, de Valo Radev.

3 PELÍCULAS HÚNGARAS:

Még kér a nép (Salmo rojo), de Miklos Jancso.

Szerelmi (Amor), de Karoly Makk.

Szerelmifilm (Film de amor), de Istvan Szabo.

3 PELÍCULAS INGLESAS:

Bloomfield (Bloomfield), de Richard Harris.

Red sun (El sol rojo), de Terence Young.

Twinky (Twinky), de Richard Donner.

2 PELÍCULAS SOVIÉTICAS:

Chermen, la furia del Cáucaso, de Nikolai Sanishvili.

El primer maestro, de Andréi Mijalkóv-Konchalóvski.

1 PELÍCULA ARGENTINA:

Embrujo de amor, de Leo Fleider.

1 PELÍCULA BOLIVIANA:

Yawar Mallku (Sangre de cóndores), de Jorge Sanjinés.

1 PELÍCULA CHILENA:

Operación Alfa, de Enrique Urteaga.

1 PELÍCULA CHINA (Formosa):

La espadachín manca.

1 PELÍCULA DANESA:

Soyas en tagsten (El profesor y sus amantes), de Annelise Meineche.



crítica

OPERACION ALFA

DE ENRIQUE URTEAGA

I

Descontando a los sectores de izquierda —cuya reacción, por lo demás era previsible— *Operación Alfa* es la película chilena recibida con mayor hostilidad en mucho tiempo por la crítica nacional. Esta severidad, sin embargo, no se explica en términos puramente cinematográficos y ni siquiera en términos políticos. De hecho, varias cintas concebidas en defensa de los planes del actual Gobierno, tanto o más discutibles que ésta, encontraron, a la hora de los comen-

tarios, palabras hartamente benevolentes; de modo que si el contenido merecía reservas, siempre existía el empeño de rescatar una bella fotografía, un digno desempeño de los actores, un indudable interés del tema u otros factores aislados que a la postre no tienen mayor incidencia en lo que podría considerarse un buen filme.

Extraña reacción, pues, la registrada frente a *Operación Alfa*. No es el momento de indagar en sus motivaciones o de explicar su alcance. Basta constatar su existencia, sin

embargo, para concluir que esta vez han operado algunos imponderables que no son sino la medida exacta de la superficialidad y ligereza con que se viene asistiendo al surgimiento de nuevas tendencias del cine chileno.

II

En otras palabras, frente a *Operación Alfa* hace crisis toda una concepción del cine y se muestra más limitado que nunca el pobre instrumental analítico que tuvo su norte en un eventual "buen gusto" y su viga maestra en la referencia a la mayor o menor nobleza de los contenidos o mensajes de la obra cinematográfica. La fotografía de *Operación Alfa* no es ni mejor ni peor que la de otros largometrajes chilenos. El nivel de actuación está dentro de lo comúnmente aceptable. El

montaje, incluso, al demostrar una mayor dosis de inventiva, parece más habilidoso que el de muchas cintas estrenadas hasta el momento. Y así, suma y sigue.

Pero que todo ello es insuficiente, no cabe la menor duda. Que aquellos restringidos valores no hacen una buena película es tan claro como que una ingeniosa combinación de colores no determina necesariamente la calidad de un cuadro. Porque la pintura es algo más que una combinación de coloridos y el cine, también, algo más que un conjunto de imágenes hilvanadas con ingenio, brillo o pulcritud.

La verdad es que todo juicio referido a un filme debe reconocer una base de sustentación en la consideración global de lo que el cine es y debe ser. La observación del desarrollo del fenómeno cinematográfico es, para este como para otros efectos, fundamental y entrega numerosas luces. Lo que hace que una buena película sea tal, está claro, no es la convergencia en ella de varios valores aislados, ni su mayor o menor testimonio de los problemas de un momento histórico determinado, ni su progresismo ni tampoco su mayor o menor relación a un contexto cultural preciso. Otra cosa es que en una cinta de jerarquía se refundan guiones magníficos, actuaciones ejemplares, testimonios memorables, intenciones muy nobles o relaciones muy estrechas con la cultura de una nación en un instante dado. Pero todo esto, invariablemente, es efecto y no causa.

El cine es un arte de la realidad. Un arte que reconstruye o accede a una realidad precisa, global, imaginaria o concreta. Un buen filme, sin

embargo, no es aquel que con mayor escrúpulo la traduce, sino aquel que sumergido en ella la rescata. La acción de traducir a imágenes una realidad dada ya implica un divorcio, un abismo insalvable, entre lo que la obra es y lo que esa realidad propone. Lo único válido es el cine de la realidad. No el que, desde el exterior, recoge sus apariencias y las somete a sus reglas del juego sino, por el contrario, aquel que descubre la identidad de un rostro, de un paisaje, de un objeto, y se somete por entero a ella. Si se tratara de recoger apariencias, el catálogo de obras maestras sería infinito, pero desde luego nadie podría sostener semejante despropósito. Lo que determina, por ejemplo, el valor de *Ladrón de bicicletas*, y no de cualquier película más o menos documental de la Italia de postguerra, no es el apego a las apariencias, que en ambos casos puede ser análoga, sino la circunstancia de que De Sica supo instalar, en un contexto geográfico, cultural y humano preciso, una estructura dramática sin transgredirlo, sin corromperlo, sin alterarlo, aprehendiéndolo en su esencia y no en sus meras apariencias que —por último— cualquier estudio medianamente implementado está en condiciones de reconstruir. Respecto al cine de ficción ocurre otro tanto. Sólo que la fidelidad del cineasta se remite a las proposiciones de su ficción y no a una realidad ajena o exterior. El empeño por capturar esa realidad imaginaria, en todo caso, es análogo. En el fondo, y aunque sea una perogrullada decirlo, el cine argumental no es más que el documental de una ficción. Cuando Hitchcock

realiza un filme, que invariablemente los sectores bienpensantes estiman poco sesudo, hace justamente aquello: llevar hasta sus últimas consecuencias el sentido y la mutación de una realidad que él mismo se ha propuesto.

III

Lo anterior, correspondiendo a una exposición demasiado rudimentaria y esquemática del asunto, es importante como punto de partida por las múltiples implicancias de orden estético que posee. Sólo dentro de este ámbito tiene algún sentido la consideración crítica del cine y, en este caso específico, de *Operación Alfa*. La ubicación del filme dentro del cine nacional es clara y no deja lugar a dudas. Naturalmente, se inserta en la corriente de un cine de apoyo al proceso que se registra en el país, fundamentalmente en el aspecto político. Cine que a priori quiere agitar o adoctrinar y que, para este efecto, se instrumentaliza en favor de determinados mensajes.

En estricto rigor, un cine planteado en estos términos no responde a la verdadera naturaleza del quehacer cinematográfico, puesto que en ningún momento se plantea reconstruir o acceder a una realidad sino, antes bien, aspira a manipularla en su favor de modo que pueda recoger algunas imágenes cuyo único sentido es ilustrar, con mayor o menor sutileza, una tesis determinada, un contenido previsto de antemano.

El repertorio de recursos expresivos de este cine es abundante. Por momentos, abrumador. Desde luego, el montaje constituye su expediente más socorrido en tanto le per-



Leonardo Perucci en "Operación Alfa"

mite fraccionar la realidad y recomponerla de acuerdo a un sistema que invariablemente la distorsiona o la adapta a una interpretación preconcebida. Pero fuera del montaje, también están los lentes deformantes, los filtros, las cámaras obstinadas en hacerse notar, y, en fin, innumerables efectos de sintaxis cinematográfica, cuya finalidad siempre es la misma: reconstruir como cierta una realidad que es sólo el producto de la manipulación. Dentro de esta modalidad, que entraña tremendas limitaciones, *Operación Alfa* es un filme que se desenvuelve correctamente. Ni mejor ni peor

que otros. Pero, revela sin embargo, como ninguno, el equívoco básico sobre el cual se sustenta esta concepción del cine político. En *Operación Alfa* el sistema ha sido llevado hasta su agotamiento. El montaje lo decide todo. La película quizá funcione, pero sólo a costa de anticipaciones, cortes, golpes de efecto y recursos por el estilo. Ningún momento de verdad cinematográfica. La realidad no existe; la tesis lo consume todo.

IV

Lo discutible de este tipo de cine no es su grado de ela-

boración ni la intención política central que lo anima, sino su tendencia irrestricta a cargar las imágenes con una significación que, en sí misma, ellas no poseen. Como lo ha expuesto Eric Rohmer, en una entrevista de antología, todo cine muestra algo. Y al mostrar está significando ese algo. Lo reprochable no es esto sino la tentativa del cine moderno —en la cual el cine político chileno le acompaña— en orden a *significar sin mostrar*. En este sentido, la comida con que se abre *Operación Alfa* es extremadamente reveladora. No se trata sólo de una cena; interpretarla literalmente lle-

varía a concluir que se trata de un momento gratuito de la cinta, sin relación alguna con lo que viene después. Pero existe una relación y esta relación excede a lo que las imágenes muestran. Hay allí una pintura de la clase dominante; a medida que transcurre la cena algunos carteles consignan las bajas de violentas represiones en contra de los trabajadores y todo culmina en un solemne, descomunal, histórico lavado de manos cuyo sentido resulta obvio y ahorra toda explicación.

Una escena semejante destruye desde luego la ambigüedad característica de la realidad. El espectador no tiene posibilidad alguna de desentrañar su sentido por sus propios medios. Es conducido de la mano a una interpretación precisa de la estructura social de este país, expuesta —como no podía ser de otra manera— con un esquematismo brutal. Lo que sigue después, en general, no desmiente este procedimiento de abierta filiación publicitaria. En efecto, el cine publicitario es el que proporciona a la película casi todos sus recursos expresivos y posibilidades. Al fin y al cabo, la muchacha que en el *spot* comercial se abandona a la seducción irresistible del varón que usa una determinada loción de afeitar, también corresponde a la situación extrema donde se muestra poco y se dice todo. En *Operación Alfa* ocurre igual. Hasta donde se puede, la cinta se mueve al nivel de las evidencias, pero no hay duda alguna que lo más importante de ella se plantea al nivel de las sugerencias, de las conclusiones obligadas, de las referencias indirectas y de las insinuaciones oblicuas. En todo ello,

más que el rigor, prevalece el cálculo.

Habiendo pretendido esclarecer la verdad de un hecho altamente controvertido en el debate nacional, resulta muy improbable que la película haya conseguido su propósito. El respeto a los hechos y la exposición rigurosa de ellos sigue siendo, aun en momentos en que el país aparece groseramente radicalizado en sus opiniones políticas, la mejor vía para transmitir una verdad o desentrañar las implicancias de un acontecimiento. Objetivamente, por ejemplo, cualquier militante de izquierda encontrará en el discurso que pronunció el entonces Ministro de Hacienda elementos de juicio hartos más contundentes para establecer su complicidad con la tentativa de alterar la normalidad del régimen democrático que en las caricaturescas imágenes de *Operación Alfa*, donde su exposición se alterna con un *show* de cabaret que se anuncia como “escandaloso” y que se presenta como tosca analogía de la actuación del Secretario de Estado. El respeto a los hechos y a la naturaleza del cine difícilmente puede tolerar tanto.

Cortes arbitrarios, anticipaciones, reiteraciones, símbolos y locuciones sobrepuestas, imágenes fijas, canciones, ruidos o acompañamientos musicales cuidadosamente seleccionados para apoyar o contrastar determinadas secuencias, son sólo algunos de los efectos de que se vale *Operación Alfa*. El mismo realizador reconoce que fue necesario rehacer prácticamente el filme en la sala de montaje, una vez que ya estaba armado, con miras a introducirle estos elementos para vitalizar un material que

parecía extremadamente flojo. Estas rectificaciones ulteriores, que Enrique Urteaga explica en la entrevista que se incluye en esta edición, en la práctica afectaron a todas las escenas y la verdad es que casi no existen momentos en que ellas se sostengan por sí solas. Siempre están apoyadas en un símbolo, en una referencia externa, en un contrapunto o en una banda sonora que les confiere su verdadero sentido y significación.

Sin embargo, en principio, hay dos escenas que escapan a estos recursos. Se trata de la primera y de la escena del asesinato. Pero ya se vio que el solemne banquete inicial constituye una metáfora de la dominación de la oligarquía criolla a lo largo de la historia de este país y que en ella se incluyen ciertos carteles que escapan ciertamente a su entorno natural. También aquí, por lo tanto, se camina con muletas.

Queda, entonces, sólo la escena de la emboscada. Emboscada que la película muestra y reconstruye sin pretender significar más que esto, una emboscada. Indudablemente, el mejor momento de la película. En la espera paciente, tremendamente siniestra, del auto que conducía al entonces Comandante en Jefe del Ejército, *Operación Alfa* supera las limitaciones con que se define desde el comienzo e incluso el tratamiento experimental un vuelco importante. Tanto es así que el contexto político del crimen queda relegado por la observación minuciosa de una cadena de movimientos, actos, miradas y silencios que forman parte de un complejo plan criminal, de extracción casi diabólica, cuya finalidad



“Operación Alfa”, de Enrique Urteaga

última es la ruptura de la normalidad institucional, pero cuyo objetivo inmediato es la intimidación de un hombre.

La diferencia entre semejante planteamiento y la concepción general de la película es marcada. Si durante todo su transcurso la obra se obstina en atribuir a una serie de hechos una significación que excede a la que estrictamente tienen (la cena inicial, nuevamente, es un ejemplo), en la última escena ocurre lo contrario y *Operación Alfa* se contrae. El atentado no quiere significar más que un atentado. E incluso la cinta va más lejos al abstenerse de valorar política-

mente el hecho. La interceptación por parte de los complottadores del automóvil que conduce al General, correspondiendo a una instancia decisiva del plan para impedir el acceso del Presidente Allende al Gobierno, aparece despojada de sus implicancias políticas (implicancias que desde luego existen, pero sólo en relación a la finalidad del plan subversivo) y se torna, en definitiva, en el acto de intimidación a un ser inocente, demencialmente expuesto por los conspiradores a la violencia y a la muerte. La realidad, por primera vez en la película, ha hablado por sí sola.

Pero la cinta vuelve a sus pasos y la ejecución misma del asesinato (quebrazón de los cristales del automóvil, disparos sobre el cuerpo de la víctima) corresponde a una serie de tomas fragmentadas que se van sucediendo, alternando, anticipando y retrayendo en términos tal vez muy virtuosos pero absolutamente innecesarios. La caída del General se repite una y otra vez. La película ha retomado su desafortunado pulso normal, y su empeño en orden a recargar el significado de los hechos, aparece más temerario que nunca. Hay otras imágenes, con posterioridad a la caída

del cuerpo de la víctima sobre el asiento de su vehículo, que poco o nada agregan a la obra. Carecen de toda justificación.

V

Concebido como un cine de apoyo al proceso, *Operación Alfa* viene a incrementar la lista de títulos que desde el corto y el largometraje pretenden movilizar a las masas en favor de las transformaciones que promueve el Gobierno de la Unidad Popular. Es un cine que fundamentalmente confía en su eventual poder de motivación o agitación, de modo que busca en este plano su justificación última y definitiva.

Lo que no está comprobado, sin embargo, es que el cine sea un medio eficiente para cumplir semejante papel. La opinión mayoritaria se inclina a considerarlo así, pero lo cierto es que hasta el momento no existen al respecto comprobaciones científicas o medianamente exactas. Es muy probable, por lo tanto, que se estén atribuyendo al cine poderes de sugestión un tanto misteriosos que, en verdad, no posee, más aún cuando se trata de un cine político-publicitario, de muy incierta gravitación más allá de los círculos militantes y adoctrinados.

Aunque resulte paradójico decirlo, casi todo el cine político local se plantea fuera del proceso de transformaciones que vive el país, puesto que se limita a publicitarlo. En estas películas, nunca es la realidad o el proceso mismo lo que se registra. La incidencia de las transformaciones de esta experiencia política en los distintos sectores sociales, incidencia que en sí misma constituye una estructura dramática fácil de

recoger para el documental o una cinta de puesta en escena, jamás ha merecido una consideración profunda y, en el mejor de los casos, apenas si se han encontrado vagas alusiones, tremendamente abstractas, en imágenes débiles y distanciadas, obtenidas en rasleos superficiales o en adulteraciones esforzadas.

Sea cual sea la eficacia política de este cine, lo cierto es que entraña serios peligros y de la misma manera en que puede operar en favor de determinados contenidos, también puede ser utilizado al servicio de postulados diametralmente opuestos. La lógica del cine publicitario siempre lo ha permitido todo y quienes han trabajado en este campo lo saben mejor que nadie. Hasta el cineasta menos dotado es capaz de convertir el determinante que destruye y mancha la ropa en unas burbujas maravillosas, aromáticas como el más embrujador de los jardines, que eliminan no sólo las manchas sino, además, traen la felicidad al hogar y preservan la armonía conyugal... Pero es muy improbable que esta cuerda de la manipulación conduzca a un cine culturalmente válido. Esta circunstancia es la que hoy por hoy impide mirar con mucho optimismo el futuro del cine político nacional.

VI

El caso de Enrique Urteaga es el del cineasta que fogueado precisamente en el cine publicitario llega al largometraje armado de un repertorio de efectos cuya transposición al cine argumental plantea los inconvenientes ya vistos. Pertenece a la primera promoción egresada del Instituto de Cine

de la Universidad del Litoral, Santa Fe, donde cultivó su pasión por la fotografía en términos que lo convirtieron en una autoridad en su especialidad. *Operación Alfa*, a este respecto, resulta ser un buen testimonio.

Más que un documental, Urteaga considera su obra un gran documento político. En estricto rigor corresponde a un género híbrido sujeto a varios reparos. De hecho no documenta realidad alguna y, si algún escrúpulo tiene, reduce en forma considerable sus posibilidades dramáticas y de puesta en escena en tributo a una fidelidad a los hechos, cinematográficamente muy difícil de plasmar.

En definitiva, *Operación Alfa* quizás pueda cumplir un papel importante como instrumento de una hipotética información política dirigida hacia determinados sectores de la población. Puede, incluso, que su difusión en el exterior constituya un aporte valioso a la causa del actual Gobierno. Pero lo cierto es que, culturalmente, su contribución al desarrollo del cine nacional es pobre y señala la crisis de una falsa concepción del cine político que convendría rectificar cuanto antes.

Héctor Soto Gandarillas

SANGRE DE CONDORES (Yawar Mallku)

DE JORGE SANJINES

I

El cine boliviano es conocido sobre todo por la labor desarrollada por el llamado grupo *Ukamau* y por su director Jorge Sanjinés. Dicha labor comprende la realización de algunos cortos y de tres largometrajes durante los últimos años, de los cuales *Sangre de cóndores* es el segundo¹. Se trata de una obra que tiene importancia por varias razones: porque ha gozado de amplia difusión y repercusión internas en Bolivia (al menos los dos primeros largometrajes; ignoramos cuál sea la suerte corrida en este sentido por *El coraje del pueblo*); porque es uno de los intentos de mayor envergadura y continuidad por hacer un cine político en América latina (dejando aparte el caso del cine cubano), y, por último, porque es un cine que busca una forma de expresión popular, hacerse asequible a capas muy amplias del pueblo. En este esfuerzo sostenido nos parece que la obra de Sanjinés ha experimentado una neta evolución, desde la más débil y primitiva *Ukamau* hasta la mucho más lograda y rigurosa *El coraje del pueblo*. En cierta

medida la evolución de Sanjinés se puede analizar a la luz de una aproximación cada vez mayor a lo que el realizador quiere expresar; de una clarificación de lo que él y su grupo quieren hacer y de las formas para lograrlo; de que su cine diga lo que quiere decir y no otra cosa. Cuestión ésta que puede parecer elemental, pero que no lo es tanto tratándose del cine político, en el cual los problemas del lenguaje cinematográfico, de la ideología que se quiere transmitir y de las relaciones entre ambos distan mucho, a menudo, de alcanzar resultados satisfactorios. En esta perspectiva es útil visualizar someramente los filmes de Sanjinés para ubicar con mayor propiedad el análisis de *Yawar Mallku*.

Precedido por algunos cortometrajes entre los que destacan *Aysa* y *Revolución, Ukamau* es el primer largo que dirige Sanjinés. La trama consiste en la historia de la violación y muerte de una indígena por el mestizo Ramos y en la posterior venganza de Andrés, el marido de la víctima, quien da muerte al culpable. Respecto de esta película siempre me ha llamado la atención que se le haya pretendido otorgar un sentido social o político. La verdad es que *Ukamau* es un filme endeble, que al no profundizar en un contexto social determinado y esquematizar los personajes (especialmente el de

Ramos) reduciéndolos a unos cuantos rasgos externos, resta toda posible dimensión de denuncia al filme, denuncia que, pensamos, sólo existe en la intención de su realizador pero de ninguna manera se objetiva en la obra. Pretendidamente se querría mostrar en el trasfondo de esta historia la situación de dominación y explotación del indio boliviano por el mestizo. Pero como no se desentraña y ni siquiera se esboza la naturaleza de esa relación, de aceptarse los supuestos postulados políticos de la película, se concluiría en una visión errada y maniqueísta, amén de peligrosa, en una especie de racismo al revés, según el cual los mestizos serían siempre malos y los indios ontológicamente buenos; por lo tanto siempre estará justificado que los segundos maten a los primeros. Pero creo que el filme no funciona para nada en este pretendido plano político y que sí, en cambio, tiene alguna eficacia en el plano de la puesta en escena de un mecanismo dramático antiguo, simple y primitivo: el de la historia de un crimen y de una venganza. Y esto en un nivel que por lo simple y externo llega a ser casi abstracto: la historia de *Ukamau* sería esencialmente igual en su significado si sus protagonistas fueran chinos o esquimales; el contexto social no existe y la interioridad de los personajes sólo se hace presente al nivel de mecanismos muy elementales, aplicables a cualquier hombre, de cualquier época o sociedad.

Por otra parte *Ukamau* muestra una tendencia hacia una especie de esteticismo bastante gratuito que tampoco tenía ninguna relación con lo que se pretendía expresar. Esto se

¹ En Chile se han exhibido comercialmente, en los últimos meses, por la distribuidora estatal de Chile Films *Sangre de cóndores* y *El coraje del pueblo*, segundo y tercer largometrajes de Sanjinés, respectivamente. Con anterioridad se han exhibido, fuera de circuito comercial, por la Cineteca de la Universidad de Chile, el primer largo, *Ukamau*, algunos cortometrajes y también *Sangre de Cóndores*.

hacia presente sobre todo por la composición rebuscada y preciosista de los encuadres, tales como los planos generales de la barca en el lago, o del entierro de Sabina, o los planos de detalle del ojo de Ramos en el momento anterior a la violación.

Si por todo lo señalado más arriba, la obra de Sanjinés se frustraba completamente en el nivel de su significación política y social, no se puede decir lo mismo, en cambio, de *Yawar Mallku*. En esta película Sanjinés nuevamente aborda el mundo del indio boliviano en una estructura narrativa argumental, de ficción. Pero esta vez el sentido político de la historia es mucho más visible, a tal punto que llega a constituirse en el elemento dominante del filme. Ahora bien, esto no significa que la obra esté libre de confusiones o que la adecuación de la estructura y elementos elegidos a la finalidad político-social que se persigue sea satisfactoria, como veremos más adelante. Pero el filme significa un progreso con respecto a *Ukamau* y prepara el camino para un cambio más decisivo aún que vendrá con *El coraje del pueblo*, a mi juicio, la mejor obra que ha realizado Sanjinés hasta el momento. En ella el realizador boliviano abandona el terreno del cine de ficción para hacer un filme de reconstrucción histórica e intención abiertamente política².

Yawar Mallku debe entonces juzgarse en la perspectiva de esta evolución, siendo dentro de la obra de Sanjinés un fil-

me de transición entre *Ukamau* y *El coraje del pueblo*, más elaborado y con una adecuación mayor a su propia temática que el primero, pero sin alcanzar la precisión y decantación expresiva y narrativa del segundo.

II

Los miembros de una organización norteamericana que mantiene misiones en Bolivia, el Cuerpo de Progreso (obvia alusión al Cuerpo de Paz), practican subrepticamente labores de esterilización en las mujeres de una comunidad indígena, bajo el pretexto de otorgar asistencia médica. Al enterarse los indígenas de la verdadera naturaleza de la misión extranjera asaltan el Centro de ésta y castran a los culpables. Posteriormente la policía local, en represalia, fusila a los que participaron en el asalto, quedando gravemente herido Ignacio, el jefe de la comunidad. Su esposa lo trasladada a La Paz donde es hospitalizado. Al necesitarse sangre para la operación y no poder conseguirla ni Paulina, la mujer, ni Sixto, el hermano, Ignacio muere. Los planos finales muestran a Paulina que regresa a su pueblo acompañada de Sixto, rematando el filme en un plano de brazos que se alzan empuñando fusiles, en una clara exhortación a la lucha armada.

Sobre la base de este argumento, cuyas intenciones políticas y de denuncia son muy evidentes, Sanjinés ha realizado una película en la que nuevamente trata de lograr una comunicación lo más clara y directa posible con el destinatario de su obra: el espectador de su patria. Este intento de hacer un cine popular se manifiesta en *Sangre de cóndores*

por la utilización de tres elementos fundamentalmente:

1. El empleo de la lengua vernácula. *Yawar Mallku* está hablada en su mayor parte en quechua (*Ukamau* lo estaba en aymará). Esto asegura la recepción y comprensión de la película por el indígena boliviano, que constituye una parte mayoritaria de la población del país y el espectador al que Sanjinés se dirige con especial interés.

2. Una forma narrativa que sea comprensible para ese mismo público. Es interesante anotar que en *Yawar Mallku* el montaje alternado en dos tiempos, que conforma una narración retrospectiva estructurada en 5 ó 6 "raccontos" es una de las versiones de la película (la que se ha exhibido en Chile) dirigida a un público que maneja ciertos elementos de lenguaje cinematográfico; pero para otro público se ha preparado una versión distinta que suprime los "raccontos" y deja el filme con una narración continua y lineal³.

3 En la entrevista a Jorge Sanjinés publicada en la revista peruana "Hablemos de cine" N° 52 (marzo-abril de 1970) el realizador boliviano declaraba: "Yo creo que si presentamos la película tal como está montada ahora, se van a producir dificultades. Pero desde el momento en que planeamos la película consideramos dos tipos de montaje. Entonces, la película tiene continuidad de historia, armada en forma lineal. Pero nos interesa el montaje alternado porque para otro tipo de público puede transmitir esa simultaneidad de mundos que vive Bolivia. Simultáneamente hay un conflicto de mundos, de mentalidades, de culturas."

Desde ese punto de vista teórico, en la película está por una parte, la historia de Sixto Mallku, el obrero que busca sangre para salvar una vida, y, por otra parte, la historia de Ignacio Mallku, su hermano, el campesino que más bien busca a los exterminadores de la vida. De alguna manera se está representando la pugna de dos fuerzas que luchan en la realidad boliviana: por una parte el pueblo que ansía la vida, por otra, el imperialismo que determina la muerte".

2 O, como dice con mayor precisión nuestro compañero de redacción José Román, "un cine-ensayo de interpretación sociopolítica". Sobre esta última obra remito al lector a la crítica de José Román publicada en el N° 4 de "Primer Plano".



“Sangre de cóndores”, de Jorge Sanjinés

En este aspecto reside una de las mayores virtudes del cine de Sanjinés. El maneja con eficacia las formas narrativas, sabe narrar de una manera que siempre concita el interés del espectador, lo que hace que su cine sea fluido, de una exposición clara y limpia de los hechos mostrados. Otra cosa es que los elementos que maneja sufran, al interior de sus obras, una esquematización que los empobrece. Lo rescatable del cine de Sanjinés es el sentido narrativo en sí mismo, su capacidad para desarrollar un relato en el tiempo. Así, *Sangre de cóndores*, en

su versión más compleja, está estructurada por varios “raccontos”, correspondiendo el tiempo presente de la narración en su mayor parte a la acción que transcurre en la ciudad, y el pasado a los episodios en la comunidad indígena. Esto se desarrolla de una manera que, pese a la relativa complejidad del relato, resulta perfectamente clara y bien armada, utilizándose un montaje alternado cuya modalidad usual es el corte directo. 3. La preocupación por hacer un cine popular lleva a Sanjinés a tratar de lograr filmes que se correspondan en

su forma con la estructura mental, con los “ritmos internos” del pueblo boliviano. Esta pretensión, en sí ambiciosa e interesante, creo que se frustra en su obra, y en *Yawar Mallku*, concretamente, lo lleva a caer en cierto tipo de confusiones que se avienen muy mal con un cine de intención política. Sin duda, en este sentido se quiere hacer jugar en la película la observación de una serie de elementos y actitudes típicos de la vida de los indígenas (la elección de Ignacio como jefe de la comunidad y la fiesta subsiguiente; la ofrenda a los dio-

ses en el rito de la fecundidad; la presencia de escenas de magia, etc.). Pero aquí la película falla, primero, porque la mostración de todos estos elementos no consigue restituir el sentido último de esos actos, quedándose más bien en un registro externo. Y en segundo lugar, porque en lo que respecta a la presencia de los elementos mágicos, la película cae en el grueso error de atribuir la develación de los manejos de los norteamericanos y la justificación de la posterior reacción violenta de los indígenas, no a la comprensión racional de unos hechos, sino a un acto de adivinación, de magia. Se produce entonces una confusión en el nivel ideológico, ya que este tipo de acción imperialista que al filme le interesa denunciar es descubierto, porque así lo indica las hojas de la coca que, interpretadas por un adivino o brujo, señalan con extraordinaria precisión qué están haciendo los yanquis allí. Se trata, al parecer, de una especie de coca antimperialista, dotada de raras facultades de análisis, de hechos que normalmente se puede pensar que deben ser dilucidados en forma racional y científica, sobre todo desde la perspectiva de un artista o intelectual marxista o de avanzada. Sanjinés ha señalado con énfasis la repercusión y consecuencias que tuvo la exhibición de *Yawar Mallku* en Bolivia⁴. Seguramente

4 "...lo más importante consiste en los resultados políticos, pues a raíz de la denuncia formulada en *Yawar Mallku*, grupos de universitarios, periodistas médicos y políticos se preocuparon de investigar, comprobar y acusar la labor de los "cuerpos de paz", yanquis que operaban en Bolivia, levantándose una verdadera campaña nacional contra esa organización. Como resultado inmediato a la difusión de *Yawar Mallku* se puede anotar que los norteamericanos suspendieron to-

es así, pero de lo que no nos cabe duda es que la película debe haber ayudado muy poco a producir una clarificación ideológica en el campesinado boliviano, al confundir el análisis marxista científico de la realidad con la práctica de la adivinación y la brujería.

Sangre de cóndores desaprovecha otros temas potencialmente ricos: el desarraigo del indio de su propia cultura; la presencia de un racismo detectable en las relaciones de las diferentes clases sociales queda reducida a un diálogo cuando, en un partido de fútbol, Sixto tropieza con otro jugador. Igualmente la temática del colonialismo cultural y de la dependencia de la clase dominante quedan escuetamente esquematizados en situaciones tales como el discurso del médico en el banquete o el detalle de que su esposa hable en inglés a sus hijos. Pero estos elementos al quedar sólo apuntados, al no desarrollarse, ponen en evidencia otra de las limitaciones básicas del filme: su esquematismo, la simplificación y reducción de ciertos problemas o situaciones a unos cuantos rasgos tópicos. No obstante, desde otro ángulo, existen en la película algunos elementos

talmente la distribución masiva de anticonceptivos, sacaron del país a todos los miembros de su organización que habían trabajado en los tres centros de esterilización que funcionaban en el país y afrontaron la renuncia interna de otros componentes, sin animarse a desmentir la acusación que se proyectó contra ellos, inclusive desde periódicos conservadores como "Presencia". Más tarde se pudo conocer el caso de una población campesina que estuvo a punto de linchar a tres norteamericanos del cuerpo de paz, acusándolos de esterilizadores. Una semana antes *Yawar Mallku* se había proyectado allí". (Extraído del artículo "Cine revolucionario: la experiencia boliviana" por Jorge Sanjinés, en *Hablemos de Cine*, N° 64, abril-mayo-junio de 1972).

de interés. Así, un cierto don de observación, de captación de ambientes que se encuentra presente también en *Ukamau* y *El coraje del pueblo* (muy especialmente en la secuencia de la fiesta de la noche de San Juan, antes de la masacre, en este último filme). O la habilidad de Sanjinés para cargar de significación dramática ciertos elementos: el perro que ladra antes de la llegada del Intendente con su tropa; las máscaras y rostros humanos cuando Sixto trata de robar la cartera de una mujer; la monja que, al final, se cruza en el camino de Sixto y, en general, todo el final que, pese a su obviedad, constituye el trozo visualmente más elocuente del filme.

Estos rasgos positivos no logran rescatar a *Yawar Mallku*, sin embargo, de un nivel apenas aceptable. En definitiva, nos parece que *Sangre de cóndores* cierra una etapa de búsquedas confusas y resultados fallidos en el cine de Sanjinés, constituyendo, en cambio, *El coraje del pueblo* la obra en que este realizador se supera en forma definitiva, al entregar una película que cuenta entre las más logradas del cine político latinoamericano.

Sergio Salinas Roco



"El primer maestro", de A. Mikhailov-Konchalowsky

EL PRIMER MAESTRO

DE ANDREI MIKHAILOV-KONCHALOWSKY

Es, sin duda, el largometraje donde las tentativas de realizar un cine militante se estrellan con mayor frecuencia con un cúmulo de contradicciones de diversa índole, las que terminan por anular en el "producto" la eficacia de la intención "movilizadora", y de restar —por lo tanto— toda validez a un cine que ha rechazado de antemano —y con bastante estrépito— cualquier for-

ma de "esteticismo" o de "hacer arte". En nuestra cinematografía, la salvaguarda de la ineptitud —y aquí incluyo al cortometraje— ha parecido ser esa constancia declarativa del "antiarte" y la supeditación de lo que los realizadores entienden por "estética" —entendimiento, por cierto, simplista y unilateral— a las cualidades del cine como "reflejo de la realidad", "instrumento con-

cientizador de las masas" y otras vaguedades por el estilo. Este preámbulo no sirve sino para destacar —por oposición— las auspiciosas y renovadas perspectivas que se abren para la concepción de un cine realista, militante y didáctico a partir de *El primer maestro*, de Andrei Mikhailov-Konchalowski.

Para ese "realismo sin fronteras" que recorre la historia del arte, las grandes obras en el plano narrativo se han caracterizado por su inmersión en una realidad particular que han plasmado en sus detalles múltiples y contradicto-

rios, haciendo de los seres y su entorno —que configuran el “material” narrativo— entes vivientes en la realidad del arte. Si alguna identidad existe en las obras de Gorki, Pavese, Eisenstein y Visconti —por citar distantes cultores de la narrativa realista en la literatura y en el cine— es su capacidad de indagación en una realidad particular, geográfica, histórica, sociológica y antropológicamente delimitada, para integrarla en un relato que nos entrega momentos esenciales, jerarquizados de esa realidad.

Es posible constatar en esa narrativa realista que, por una parte, se destacan las particularidades que hacen a esa realidad *única* y, por otra, se revelan las contradicciones que emergen de la vida de relación: las formas de producción, la propiedad, el derecho y la costumbre, etc., que la asemejan a otras realidades paralelas o sucesivas.

En *El primer maestro*, podemos encontrar estas características vertebrando un relato que se inscribe en la mejor tradición realista.

Su estructura es aparentemente simple y lineal: a) Un forastero llegando a una comunidad extraña y primitiva con la misión de introducir cambios en ella; b) Rechazo de la comunidad a la presencia de éste; c) Tenacidad del forastero por lograr su objetivo, que lo hace vencer uno a uno los obstáculos que se le presentan; d) Enfrentamiento del forastero con el “amo” del lugar: derrota del forastero en una primera instancia, triunfo en una segunda; e) Resistencia de la comunidad a aceptar los cambios (en este caso, la alfabetización); f) Muertesacrificio de un miembro ino-

cente de la comunidad (un niño); g) Adhesión de la comunidad al maestro y triunfo final de éste.

Corresponde, sin duda, a la estructura de tantos *western*, de tantos filmes “de calidad”, de tantas películas adaptadas de la literatura. Sin embargo, este esquema en *El primer maestro* ha sido depurado de todas las situaciones y diálogos convencionales, de todo maniqueísmo y simplificación psicológica, de todo conformismo consolador o falso optimismo.

El maestro es un joven miliciano inmaduro, ignorante, dogmático, animado sólo por su pasión revolucionaria y su generosidad. La comunidad está constituida por campesinos ignorantes, primitivos, sometidos, que no entienden —porque no la necesitan en su experiencia vital cotidiana— la educación que este extraño pretende entregarles.

De esta confrontación, surgida de una oposición de dos formas de experiencia vital: de una concepción del mundo y una no-concepción, de una experiencia cultural fruto de la praxis revolucionaria y una experiencia natural fruto del quehacer cotidiano, la costumbre y el hábito de la sumisión, va emergiendo la pintura de caracteres, la “puesta en situación” de personajes ricos de humanidad, complejos y contradictorios.

Un doble conflicto se produce en el maestro: con el medio hostil y agresivo; consigo mismo, con sus vacilaciones, sus dudas, su debilidad. Y este segundo conflicto está siempre subordinado al primero, condicionado por éste y por su manera de enfrentarlo. Como en todo arte social de envergadura, el conflicto psicológico

no se queda en la pura interioridad, sino que es confrontado con las relaciones externas, con el medio social, con la lucha revolucionaria. Los fenómenos de conciencia no son sino una resultante de las condiciones de existencia. La ilusoria libertad de opción que anima a los personajes del arte burgués no puede regir a los personajes de *El primer maestro*, porque ellos, por su condición, jamás han tenido siquiera esa ilusión. La tenacidad del maestro sólo es explicable a la luz de la *necesidad* que determina su conducta: de una teoría revolucionaria, entendida en sus rasgos más generales, confrontada con una praxis compleja, multifacética, desbordando cualquier esquema.

De ahí que asistamos al constante choque de esa tenacidad “ordenadora”, con arraigadas formas de comportamiento alienado. Pero mientras la contradicción maestro-comunidad tiene un carácter no antagónico, trabada a nivel de las superestructuras y que se resuelve finalmente en la identidad de objetivos, el enfrentamiento maestro-señor, corresponde a la contradicción antagónica que caracteriza la lucha de clases, los intereses irreconciliables de dos formas de poder, la que termina con el aplastamiento de las manifestaciones arbitrarias del poder feudal por el nuevo poder revolucionario.

Es en este enfrentamiento donde resalta el cuidado del realizador por no caer en simplificaciones maniqueas. El señor es un “amo” que ejerce su poder con la naturalidad que le confiere el régimen jurídico feudal y tanto para él como para la comunidad que domina, es inconcebible cual-



“El primer maestro”, de A. Mikhailov-Konchalowsky

quiera otra forma de comportamiento y aún el rapto y la posesión violenta de la joven desposada constituye un uso aceptado por la comunidad. En la tradicional lucha ecuestre —en la que el maestro, impulsivamente, ha decidido aceptar el desafío del señor— éste vence aún al fornido campesino que generosamente ha sustituido al maestro, porque es inherente a su condición la necesidad de la fortaleza física y el entrenamiento que asegura su dominio sobre los demás. Del mismo modo, la figura del señor vencido, está dotada de una dignidad ema-

nada de su tradicional ejercicio del poder y el orgullo de una casta que, aunque históricamente declinante, conserva la solidez de sus principios. Este enfrentamiento “forastero” —“amo del lugar”, trasladado a esquemas similares, por ejemplo, en el *western* tradicional, ha presupuesto siempre unas reglas del juego aceptadas por las partes en conflicto y que se derivan en el honrado uso de una destreza que el protagonista ha adquirido a menudo después de una derrota en el mismo campo (puntería y rapidez para disparar un arma). Se ritualiza,

de ese modo, la violencia individual, y el triunfo del “bien” o la consumación de la “sagrada venganza”, es fruto exclusivamente de la destreza individual o en el peor de los casos, del venturoso azar. El protagonista de *El primer maestro* parte, en cambio, por desconocer las reglas del juego que se le pretenden imponer y en cuanto revolucionario, se guía por su propia normatividad. De ahí que a la violencia física de que es víctima opone, no la violencia individual, en su caso carente de bases reales, sino el poder de la legalidad revolucionaria.

Su papel de maestro, motor de cambios históricos para la pequeña comunidad, no deriva únicamente de sus cualidades individuales, que no son muchas ("Sé que soy un mal maestro, pero soy el único que tienen", dice a los campesinos), sino de las gigantescas fuerzas colectivas que él representa, de su carácter de engranaje clave del avance de la historia. Es la perfecta interrelación de esta *necesidad* histórica y de la voluntad individual, reflejo, a su vez, de una voluntad colectiva. De ahí que no se trate del enfrentamiento del héroe solitario con una comunidad equivocada o pervertida, como ocurría en el *western* clásico o en el cine liberal norteamericano (Capra, Wellman, Zinneman), sino de una nueva concepción del mundo abriéndose camino por entre las supervivencias del pasado.

El triunfo del maestro sobre el señor y el rescate de la muchacha, "la primera mujer emancipada de la Mongolia", intensifica su conflicto con la comunidad, que ve transgredidas las normas por ella aceptadas, destruidos los puntos de referencia que le permiten aceptar su condición. Sólo un hecho desencadenante, como es el incendio provocado de la escuela y la muerte del niño, permite comprender, tanto al maestro como a la comunidad, el grado de penetración que las ideas de aquél han tenido en ésta.

La directa linealidad de este relato se expresa, además, a través de un lenguaje esencialmente realista. Tanto el encuadre como el montaje eluden los efectos subjetivos, situándose el uno en la pasiva objetividad que valoriza los hechos, haciendo impercepti-

ble la presencia de la cámara; encadenando el otro la sucesión de encuadres de acuerdo a una lógica narrativa lineal, sin efectismos ni disquisiciones alegórico-poéticas.

Porque en este contexto narrativo, los elementos simbólicos están de tal modo integrados a la puesta en escena y a la lógica del relato (la fusta del señor en un plano cercano dentro de un encuadre general, el baño purificador de la muchacha, el acto final de hachar el árbol) que no coaccionan al espectador a aceptarlos como tales, como sucede en el montaje subjetivo. La puesta en escena es determinada, sobre todo, por el carácter selectivo del encuadre,

que se sitúa constantemente en una posición de espectador, correspondiéndose justamente con la naturaleza realista del relato.

Para este filme que es, a la vez, reflexión antropológico-social, estudio didáctico-político y ejemplar obra de la narrativa realista, lo anotado en estas líneas no constituye, ni con mucho, el análisis exhaustivo que debieran emprender quienes pretenden, en nuestro país, hacer un cine realista y en la mayoría de los casos sólo se enredan en los juegos de una subjetividad confusa, peregrina y reñida con la imaginación creadora.

José Román

TRAFFIC

DE JACQUES TATI

I

La obra cinematográfica de Jacques Tati es una de las más desconcertantes del cine contemporáneo. También, una de las más valiosas¹.

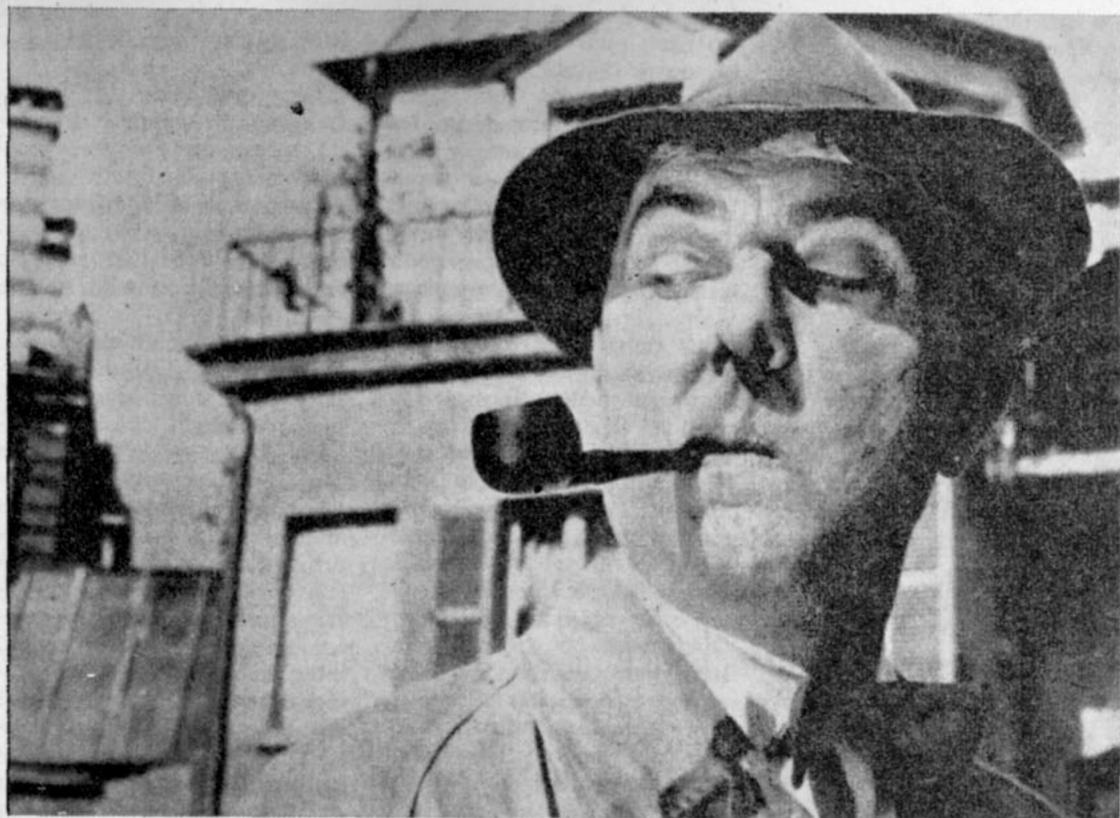
1 Tati (verdadero nombre: Jacques Tatischeff) nació, cerca de París, en 1908. Destacado jugador de rugby durante su juventud, actuó en los escenarios del music-hall francés antes de interesarse por el cine. Su trabajo artístico comienza a ser valorado en los inicios de la década del 30. Su filmografía comprende 3 cortos (*Oscar Champion de Tennis*, 1932; *Retour a la Terre*, 1938 y *L'Ecole de Facteurs*, 1946-47) y cinco largos (*Jour de Fete*, 1948; *Les Vacances de M. Hulot*, 1952; *Mon Oncle*, 1958; *Playtime*, 1966 y *Traffic*, 1970). Además, en los años 30 y 40, se desempeñó como actor y/o guionista de René Clement (*Soigne ton Gauche*, 1936), Claude Autant-Lara (*Le Diable au Corps*), etc.

No en vano André Bazin escribió en 1953, con ocasión del estreno en Francia de *Las Vacaciones de Monsieur Hulot*, que "se trata no sólo de la obra cómica más importante desde los hermanos Marx y W. C. Fields, sino de un acontecimiento en la historia del cine sonoro"².

En algo más de cuarenta años, Tati ha rodado ocho filmes, lo que da un promedio de uno cada cinco años. Este dato, aparentemente banal, es una de las claves de su cine.

Autor completo (como Chaplin, supervigila cada detalle de sus películas: confecciona

2 *¿Qué es el Cine?*, p. 104, Ediciones RIALP, S. A., Madrid, 1966.



Jacques Tati

el guión, las dirige, las actúa, etc.), la obra filmica de Tati es el resultado de largas cavilaciones, de hondas reflexiones sobre el sentido del tiempo real y el de la ficción, de inusitadas consultas consigo mismo que requieren de lentas y pausadas investigaciones sobre la naturaleza de la realidad para convertirse, luego, en celuloide impreso.

De esta forma, sus películas resultan ser como las versiones finales, resumidas y ordenadas de sus multifacéticos peregrinajes hacia el fondo del hombre.

II

Tati es Hulot. Hulot es Tati. Esta estrecha relación, o, me-

yor dicho identificación, entre creador y personaje, nuevamente nos hace pensar en Chaplin. En Chaplin-Charlot.

La comunión entre el ser y la idea es el punto de partida de todo el universo tatiiano (y de su puesta en escena).

Sabemos algo del creador por las características de la creatura: "lo característico de M. Hulot parece ser el no atreverse casi a existir. Es una veleidad ambulante, una discreción del ser. Consigue elevar la timidez a la altura de un principio ontológico. Pero, naturalmente, esa ingravidez del toque de M. Hulot sobre el mundo será precisamente la causa de todas las catástrofes, porque nunca se aplica según las

reglas de la conveniencia y eficacia social. M. Hulot tiene el genio de la inoportunidad. Lo que no quiere decir que sea, aparatoso y desmañado. M. Hulot, por el contrario, es todo gracia, es el ángel Hurluberlu, y el desorden que introduce es el de la ternura y la libertad"³.

Pero Hulot no es sólo el reflejo externo del mundo personal de Tati, de su visión de las cosas, sino también, el hilo conductor de todas y cada una de sus películas.

Es su elemento dramático por excelencia, la pieza madre o mayor que va enganchando ca-

³ A. Bazin en *¿Qué es el Cine?* p. 104.

da una de las restantes que estructuran sus extraños rompecabezas visuales.

Se trata, desde *Día de Fiesta* a *Traffic*, de un despistado genial, de un demoleedor de la mecánica social (como Lewis), de un romántico incurable (como Linder), de un imperturbable y, agreguemos por nuestra cuenta, etéreo metepata (como Keaton), del arquitecto de un nuevo orden social (como Chaplin).

Hulot, resume, por la vía de la discreción de que habla Bazin, la mejor tradición del cine cómico de todos los tiempos. De esta forma, el cine de Tati es, simultáneamente, aspiración al ser y gag.

Aspiración al ser, porque replantea la constante central de todo cine bufo que se respete: el hombre es un ente incompleto que sólo llega a modelarse verdaderamente a sí mismo cuando, rastreando en el orden social, logra desprenderse de su individualidad y descubre la dimensión de la hermandad (el otro, los otros).

En la búsqueda de esa dimensión, se concentra el objetivo primero del cine bufo. Y así emerge el caos, mecanismo supremo de la comedia.

Keaton, maneja una vieja locomotora con la displicencia que adopta un experimentado albañil frente a una muralla en construcción: la técnica es un asunto de niños. O, el mismo Keaton, se ve perseguido por miles de potenciales novias, por las principales calles de la ciudad, en secuencias que son más deportivas que románticas. Y logra salvarse: la pérdida de la libertad es un asunto para los viejos. Una fatigada locomotora que de pronto cobra una realidad mística y un ejército de mujeres ham-

brientas de matrimonio son puro caos, pura anormalidad, cine cómico en una palabra.

Cuando Chaplin trata de explicarse los secretos de un despertador descompuesto, y usando elementos de gruesa carpintería se introduce en los misterios de los alambres y resortes, sabiendo que jamás podrá restituir las diferentes piezas a su lugar natural y lógico, produce caos, lo inventa sin tasa ni medida.

Lo mismo ocurre con Lewis, al sentirse capaz de destruir las mismísimas bases del orden establecido y del universo todo apelando a los métodos más inocentes, o con Linder cuando se entera de que la vida lo ha condenado a ser un sempiterno perseguido.

Obviamente que Hulot es también puro caos. Sus andanzas en *Las Vacaciones del señor Hulot* o la sistemática destrucción del moderno restaurant recién inaugurado en *Playtime*, por ejemplo, lo ubican en la búsqueda de la dimensión de la hermandad (esa dimensión perdida según Tillich). Produce el caos y, al hacerlo, derriba los obstáculos materiales que impiden su comunicación plena con los otros. El falso orden social se destruye y surge el orden de la libertad. Entre él y los otros se desploman las barreras. Se hace posible el conocimiento. Se hace posible la hermandad.

Decíamos que Hulot es aspiración al ser y gag.

Gag: o la forma cómo el cine cómico expresa su ambición de amar. Una torta que va a dar a la cabeza del policía puede equivaler a un gesto de ternura. Una patada, a una rara caricia. Una persecución alocada, a un encuentro.

En lo bufo, no hay malos ni buenos. Lo que existe es un

orden social que corrompe. Son las melancolías del viejo Rousseau.

El gag específico de Tati es transparente, limpio, despojado, sereno, preciso y endemoniadamente penetrante.

Al comienzo afirmábamos que el cine de Tati era desconcertante y valioso. Este segundo rasgo quedó resumido, de alguna manera, en las líneas anteriores. Algo sobre el primero: efectivamente Tati desconcierta. Porque: 1. su obra, a diferencia de la de los otros grandes autores de comedias, es breve, poco nutrida, parsimoniosa. Sobre esto ya hemos apuntado algunas consideraciones; 2. su sentido de lo anticonvencional no tiene casi parangón. Si su anticonvencionalismo narrativo es, de por sí, interesante, el ideológico resulta francamente insuperable: acerbo crítico social, implacable demoleedor de los mitos engendrados por la tecnología moderna, agudo observador de costumbres colectivas. Tati es capaz, sin embargo, de frecuentar el pudor y los tonos de la voz baja. Está, igualmente, tan lejos del slogan como del fariseísmo. No tiene trinchera ni partido. Es un animal solitario enquistado en el corazón de la gran urbe contemporánea; 3. su extrema planificación cinematográfica lo desvincula de la natural espontaneidad de la comedia y más lo acerca, en el método, al cine ascético de raigambre religiosa, cuyo cultor supremo es Breson.

III

Traffic es Tati en estado puro. Producto legítimo de un humanista singular, invención magnífica de un talento maduro. Otra vez la sociedad de nues-

tro tiempo, y el artefacto humano por ella creado en nombre del progreso, son el objeto de sus finos dardos; lanzándolos uno a uno, con premeditación y certera puntería, Tati destruye algunos de los mecanismos que regulan la estupidéz contemporánea.

El sentido profundo e íntimo de este quinto largo del maestro galo queda de manifiesto en estas sencillas palabras: "nuestro universo ha llegado a ser cada vez más anónimo y uniforme. Antes, sin embargo, el vendedor de cecinas era un hombre que llevaba una camisa de color y se vestía siempre con un hermoso delantal. Hoy, él se pone un traje blanco, igual que el dentista o el cirujano. Así, el mundo se ha convertido en una gran clínica. Pero, felizmente, en esta organización superautomática, a pesar de todo, siempre será necesario un *maestro chasquilla* (el subrayado es nuestro), que provisto de un pequeño desatornillador, vendrá a arreglar un ascensor descompuesto"⁴.

La obsesión de Tati por des-énmascarar nuestras pulcras y arraigadas imbecilidades, nuestros más apreciados fetiches, emparenta su cine con el de Renoir de *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1959), expresión máxima del deseo del hombre de la era atómica de volver a los orígenes, al estado de naturaleza.

Tati se rió de la "alegría programada", del "descanso planificado", porque entiende que el hombre, creatura hecha para la felicidad, no puede someterse mansamente al rígido corsé de las vacaciones

anuales (*Las vacaciones del señor Hulot*); Tati, se rió del automatismo de la vida moderna, que sólo ofrece un confort aparente (*Mi Tío*); Tati, se rió del tour turístico y de las inauguraciones oficiales en su magistral *Playtime*; ahora, las víctimas son el automóvil y su zoológico natural: las exposiciones internacionales de vehículos.

Las garras de Tati apresan a las nuevas víctimas con singular deleite. Con crueldad. Nada escapa a esta nueva manifestación de su poder de observación. El automóvil, símbolo de poder, opulencia o triunfo, producto y aspiración prototípica de la sociedad de consumo, queda destruido (o, cuando menos reducido a sus justas proporciones), ante los embates del señor Hulot convertido, por esta vez, junto a otros personajes tan hulotianos como él, en promotor de una secundaria fábrica de autos, la cual, con un esotérico modelo de *camping-car*, pretende competir, en el Salón del Auto de Amsterdam, con los ejemplares de la Simca, la Fiat, la Ford y del resto de las "grandes".

La sola idea de que el *camping-car* de Hulot y sus amigos pueda llegar a Amsterdam, congela la sangre. Provinciano, seguramente imperfecto en sus terminaciones, medio ridículo, horriblemente pasado de época como modelo, con toda probabilidad, bueno para nada en definitiva, el bendito *camping-car* sólo puede aspirar al fracaso. Pero Hulot, desatando el caos, se las ingenia para que el magno evento se quede sin tan singular bicho. Pero si el Salón nada pierde con ello, las peripecias de la troupe de Hulot (una excéntrica public-relation, un chofer increíble, en

fin, una pandilla de tipos muy raros y muy libres), tiene el mérito de convertir el poco atractivo modelo en un personaje más de la historia, al cual solamente le falta respirar (por ejemplo, en la comisaría el *camping-car* es un "detenido" común y corriente, como los borrachos, los novios o el propio Hulot).

La metamorfosis del *camping-car* (la fría y ridícula técnica se troca hecho humano) le permite a Tati elaborar, nuevamente, el discurso central de su cine: la tecnología engaña al hombre. El confort no existe. La enajenación del supuesto bienestar destruye la libertad. El progreso sólo puede ser administrado por los *maestros chasquillas*, que son los auténticos conocedores de los misterios de un ascensor o de un coche (recuérdese las excepcionales secuencias campestres que se desarrollan en el garaje, inspiradas en el más entrañable Renoir) y los únicos que posibilitan el control del hombre sobre sus propios inventos y el diálogo, siempre traumatizante y difícil, entre sujeto y objeto.

La oposición, tan evidente en Tati, entre libertad y confort, que se nos propone como primera lectura de *Traffic*, esconde una violenta acusación en contra del progreso indefinido y lineal (segunda lectura) que hace avanzar, sin destino ni brújula, el universo de los objetos y deja al margen de la historia el anhelo humano de toparse y conquistar la felicidad.

Por eso, en *Traffic*, todos los personajes, incluido Hulot, son entes a-históricos, fantasmales, porque la única historia que cuenta, la de la técnica y su resultante, la tecnología (ambas trabajando en función del

⁴ J. Tati, en declaraciones a *Le Nouveau Cinéma*, N° 1851, abril de 1971.

progreso), se ha desembarazado del hombre concreto, generando una realidad propia e independiente. Una realidad de la esclavitud. El Salón del Auto es lo que cuenta. Los pasajeros de Hulot jamás tendrán un lugar en él. Esta denuncia del progresismo parece ser más radical que la de Chaplin en *Tiempos Modernos* o que la de Kubrick en *2001: Odisea del Espacio*, por citar dos ejemplos ilustres que funcionan por una cuerda análoga a la de Tati. En ambos filmes, no se condena el progreso en sí, sino sus males. En las dos películas, el avance de la técnica, si se logra controlar, puede llegar a ser un instrumento útil para el hombre, aún cuando lo sea en la espiral del espacio metafísico, con la idea del perderse para encontrar, de *2001*.

Tati, por el contrario, sugiere que el progreso es siempre un enemigo potencial y casi constancialmente antihumano. Lo cual no quiere decir que todo invento sea antihumano. Lo será sólo en el caso que no exista un *maestro chasquilla* capaz de dominarlo y domesticarlo.

En un mundo que se ha automatizado hasta el extremo de eliminar lo espontáneo y la libertad, Hulot es como el último Quijote (quizá lo sea también Lewis), como el último *maestro chasquilla* que se siente con fuerza para desarmar una máquina cósmica e infernal con la intención de construirla de nuevo a imagen y semejanza de una distinta realidad óptica: aquella que duerme en el centro de nuestras inocencias. Su única arma de combate, su único desatornillador, es el caos.

Traffic, es un bello filme. Si no posee el insondable y pri-

mitivo aliento poético de *Día de Fiesta* y *Las Vacaciones*, ni el alucinante tono negro de *Mi Tío*, ni la plasticidad incomparable de *Playtime*, contiene, en cambio, la soberbia prestancia que nace de una virginal puesta en escena, estructurada en el límite mismo de la sabiduría. Repleta de gags, algunos casi imperceptibles, moldeada por la complaciente y frugal cámara de Paul Rodier, *Traffic* practica una suerte de humor invisible, de plano distanciado, que constituye una invitación a observar el mundo detenidamente.

Si Truffaut descubrió la segunda manera de rodar un filme, delante de la cámara⁵, Tati in-

tenta demostrar que existe una tercera: por encima de la cámara, para escudriñar, desde arriba, sin velos, la ambigüedad de una civilización a punto de sucumbir.

El clima de la película, liviano y hasta amable, desmiente en apariencia las verdades que se ponen en juego a ras de la tierra. Esta doble dimensión de la obra, le concede a Tati un apreciable margen para organizar los elementos bufos en función de sus postulados ideológicos. Técnicamente, *Traffic*, es una película cómica. Como tal, desarrolla las constantes del género con una maestría que la hace figurar como una de las grandes piezas cómicas del cine de los últimos años.

5 Ver *Primer Plano* Nº 3.

H. Balić M.

SOLAMENTE UN VERANO

DE JACQUES DONIOL-VALCROSE

Seis personas habitan una vieja y estupenda casa de campo en el sur de Francia: un geólogo bastante acre y ensimismado en sus estudios sobre erupciones volcánicas; su joven esposa, bella, afable, burguesísima, dada al jardín y a la tiranía apacible de custodiar la tranquilidad del hogar y el cumplimiento oportuno de los horarios y ritos que impone su marido; dos niños hermosos que combinan sus deberes escolares con juegos y carreras a campo traviesa, que maniobran un avión y se aburren también por largos momentos, devorados por el paisaje rural, y, finalmente, un matrimonio de sirvientes bastante dispar: ella, sumisa, leal, de alegrías tran-

quilas y escasas palabras; él, rebelde, incorrecto, replicador, completamente obsesionado por controlar el curso nada espectacular que la joven patrona imprime a su vida sexual. Deambula también una vieja maestra que hace dictado de obras clásicas a los niños en sus horas de estudio, mientras perros y gallinas se estiran o languidecen a la sombra de árboles y mesas.

Sopla levemente el viento durante el día, con fuerza inusitada en horas de la noche. Los niños comen puntualmente a las 19,45; el matrimonio, más tarde, terminando su cena con postre de uvas y café. La retirada a dormir es con saludo a los sirvientes, dos o tres ins-



Marie Dubois y Mathieu Carriere en "Solamente un verano"

trucciones para el amanecer, un breve diálogo en el dormitorio acerca de la mayor tranquilidad que el áspero profesor requiere aún para concluir el libro en que trabaja. Todo resulta así muy bucólico, mesurado, parejo, como una sosegada procesión doméstica que a nadie abruma ni extasia. La misma irritabilidad del geólogo, sus nacientes celos por el hijo mayor y la fijación sexual del sirviente—elementos todos de conflicto—no pasan más allá de manifestaciones mínimas, diluyéndose apenas en malhumor o insomnios.

La mujer—eje central de la historia—realiza en ese sentido una labor de contención, pero

que resulta, como todo, igualmente fácil, naturalmente llevadera. La amenaza, por lo mismo, vendrá de fuera, encarnada en un joven de Hamburgo, Ayudante de Geología, que es llamado a la casa a fin de hacer la traducción del libro que prepara el profesor. El filme no es sino la narración de esta visita y la particular manera cómo el huésped va a influir en los hábitos y sentimientos del grupo familiar. El jaque a la monotonía y fácil transcurso de la vida hogareña va a quedar dado desde el mismo momento en que el recién llegado conquista el afecto de los menores y cae en hechizo ante la joven esposa.

Ninguna historia, ni siquiera la reseñada, es naturalmente mejor o peor que otra. Sobre banalidades enormes se construyen a veces, expresiones logradísimas de arte cinematográfico. Por desgracia, sin embargo, no es la situación del caso presente. Jacques Doniol-Valcroze—52 años, fundador de *Cahiers du Cinema*, realizador de *El Corazón Latiendo* y *La Violación*—accede a esta historia de manera visualmente hermosa, con una correcta selección de actores, apoyándose en Mozart para la banda sonora, ajustándose a una narrativa económica y bien ceñida, pero sin que en definitiva ninguno de tales valores y aciertos con-

siga plasmar en un todo medianamente convincente y logrado desde el punto de vista de la verosimilitud de las situaciones y de su necesario arraigo en un propósito central (o al menos una sugestión) que aparezca como línea conductora del relato.

El misterio que propone el filme es sólo trampa; el buen gusto, cálculo; el suspenso erótico, únicamente lascivia; la maldad, tedio. Se recrean con meticulosidad los hábitos de una burguesía rural, pero nada más que para solazarse en ello; se reduce un principio de pasión a tímidos contactos de tipo casual y a despedidas innecesariamente lloradas bajo lluvia torrencial. De este modo, personajes y situaciones se adultieran fatalmente. Una fotografía hermosa, pero evasiva, y una música genial que termina por desertar de la historia que se supone apoya, dan el toque final para que lo que ya era escurridizo se torne definitivamente volátil. Sencillamente, no queda nada. Apenas, tal vez, un buen aroma..., que también se va.

A diferencia de lo que ocurre en *La Violación*, la llaneza de *Solamente un Verano* parece más fruto de la insuficiencia que de una eliminación consciente de accesorios. Ese largo *travelling* hacia el alma de una mujer sola en una tarde de domingo, para hurgar en sus sentimientos reprimidos y descubrir éstos por la cuerda onírica —que en eso consiste *La Violación*— es reemplazado en este caso por un continuado plano fijo —más que reposado, pétreo— que inactiva y atiesa un conflicto en que la clave sigue siendo la mujer y el cual requería un tratamiento menos aséptico, pero más real.

Cierto que asistimos a un desenlace resuelto con inteligen-

cia, que Marie Dubois fotografía bellamente, que Mattieu Carriere —como el joven huésped— confirma sus excelentes atributos de actor, mostrados antes en *El Joven Torless*, que la pareja de niños está acertadamente dirigida, que el relato fluye con la espontaneidad del oficio dominado. Sin embargo, pesan más —por definitivos— la serie de defectos anotados previamente, entre los cuales los elementos postizos puestos deliberadamente para descaminar al espectador, resultan ser lo menos tolerable. El excesivo pintado sobre el mal carácter del geólogo en los primeros minutos de película para disminuirlo de modo fácil ante la cortesía genuflexa del joven traductor; sugerir una salida clandestina de Isabelle (Marie Dubois) a medianoche, mientras Ludovico (el sirviente) contempla salazmente las herméticas ventanas de su habitación, salida que va a terminar no obstante en la pieza de los niños, para consolar a la pequeñuela que llora, aunque el llanto no se escucha; darse maña en el montaje para dejar dudas sobre si el joven Carl-Stephane (Mattieu Carriere) e Isabelle tienen o no su noche de amor cuando el profesor (Maurice Garrel) viaja intempestivamente a París por asuntos de la cátedra; todo ello conforme a recursos innecesariamente capciosos, cuya única finalidad es turbar al espectador con pistas falsas que lo hagan esperar el curso ya sabido que triángulos y otras geometrías del amor tienen de ordinario, mientras la película prepara a dispararse por sendas más “originales”.

Cuenta el propio Jacques Doniol-Valcroze que su amigo el novelista Robbe-Grillet, uno de los primeros en ver *La Violación*, exclamó al término de la

misma: “el filme me gusta tanto que seguramente no ha de tener éxito”. Y Robbe-Grillet —pedantería aparte— acertó. La exhibición de ese filme en nuestro medio no tuvo llenos, y de seguro habrá ocurrido otro tanto en terceras latitudes. Pero *La Violación* —filme escueto, cendido, de propósitos netos y transcurso controlado y veraz— estaba atravesada de un hábito de elocuencia auténtica, en que la complicación psicológica del asunto aparecía doctamente en contrapunto con la limpidez de una puesta en escena que exigía casi nada más que una cámara y dos actores centrales, sosteniéndose en un libreto muy bien calibrado y en una excelente dirección del trabajo de Bibi Anderson y Bruno Cremmer. Película sin duda fría, expresión más de un método que de una convicción, pero que denotaba sin embargo ese inconfundible ardor que se comunica a las creaciones personales. *Solamente un Verano*, en cambio, disfraza con oficio su anemia y falta de convicción, pareciendo casi una película de encargo, realizada sin ímpetu, con cierta atención procesal y bastantes descuidos sustantivos.

Jacques Doniol-Valcroze, sin ir más lejos, ha confirmado que se trata de su primera película en que la idea y el libreto no le pertenecen. Dos o tres proyectos de filmación debieron ser abandonados por dificultades sobrevinientes, para dar curso, en cambio, a esta historia que Mag Bodard pusiera en sus manos. Esto puede explicar en parte ese desapego general que muestra el filme. Sin embargo —cabría decir—, no sólo se es responsable de lo que se crea, sino también de lo que se acepta, sobre todo si el propio realizador ha admitido también que el libreto inicial fue cam-

biado posteriormente en parte importante.

En síntesis: habría que invertir en este caso las expresiones de Robbe-Grillet: el filme

nos gusta tan poco que seguramente habrá de tener éxito.

Agustín Squella

EL SOL ROJO

DE TERENCE YOUNG

1

El sol rojo es un western. Decirlo —independientemente de cual sea su grado de calidad— es decir bastante: No voy a hacer ahora un estudio sobre el western, pero es tiempo ya —y *El sol rojo* es una ocasión— de ir arrancando maleza, desde aquí, desde PRIMER PLANO. A este género cinematográfico se lo ha considerado a menudo despectivamente. Unos, relegándolo al rincón de aventuras “de matinée” o pasarratos de última categoría. Otros, le reconocen la condición de género cinematográfico, pero le añaden el apellido “menor”. Sería, para éstos, un género menor. Si la primera posición es errónea, la segunda lo es más aún. El western es un género y no menor, sino mayor. Muy mayor. Es el primogénito de los géneros. Las raíces del cine están en el western. El cine es, en esencia, acción, movimiento, y esto se presenta en los filmes del oeste como en ninguno de los otros géneros cinematográficos. Además, el nacimiento del cine y del western casi se confunden. Cuando nació uno, nació el otro. En 1903, Edwin S. Porter realizó *El robo al gran tren*, que representaba el asalto, persecución y captura de unos ladrones de trenes. Fue

una de las primeras películas dramáticamente estructuradas. Su autor puso en práctica un sistema de compaginación desconocido hasta entonces, el cual, como lo señala certeramente Lewis Jacobs, “dio a la cinematografía un nuevo rumbo de importancia fundamental para su propia estructura”. Y en el western está, también, la historia y, más que eso, el alma de una nación. El western tiene a su haber una galería impresionante de obras maestras, epopeyas individuales o colectivas, salidas de las manos de John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh, por citar sólo tres grandes creadores. Viendo esos filmes se puede llegar a conocer al pueblo norteamericano como al de ningún otro país. A esas importancias se añade, hoy en día, otra más. Jorge Luis Borges la ha expresado elocuentemente al decir que “en una época en que los escritores han desatendido su obligación épica, el cine de vaqueros restablece y satisface, en todas las latitudes, esa necesidad de la epopeya, que es uno de los rasgos más nobles del alma humana”.

No es posible desconocer, empero, que gran parte de los prejuicios existentes contra el western se debe a que son numerosísimas las películas del

oeste que se hacen, lo que dificulta el discernimiento en torno a cuáles son las obras valiosas. Además, existe la plaga de los westerns italianos, cuyo embate al western norteamericano fue violento. Muchos pensaron que sería fatal. Se equivocaron. El western resistió la embestida de ese hijo bastardo. Sobrevivió y, todavía más, nos entregó *La pandilla salvaje*, de Sam Peckinpah, por señalar un solo ejemplo notable.

2

El sol rojo es un western particular. Porque a una historia más o menos consabida se le ha introducido un personaje, un samurai japonés (Toshiro Mifune) que custodia un regalo enviado por el Emperador del Japón al Presidente de Estados Unidos. Este obsequio es robado, junto con una cantidad de oro, por la banda de Alain Delon y Charles Bronson. Cometido el atraco, el primero traiciona al segundo y arranca con el botín. Charles Bronson y Toshiro Mifune persiguen juntos a Alain Delon. Las motivaciones de ambos son distintas. Bronson desea el oro. Mifune debe recuperar el regalo. Para el japonés, recobrarlo es una cuestión de honor. Tiene, para ello, un plazo de siete días. Si fracasa, está obligado a practicarse el harakiri. El samurai, más que las vestimentas extrañas al medio en que se mueve y los espectaculares sablazos, trae consigo un riguroso código del honor. Le otorga así al filme una dimensión particular. Hace que la historia de *El sol rojo* sea, en definitiva, la de una cuestión de honor.

Sin embargo, la película, en principio interesante, por ser un western y tener, temáticamente, una dimensión particu-

lar, se malogra. Es obra de Terence Young¹ y es fiel reflejo de las aptitudes y de las limitaciones de su autor. Artesano discreto, en sus filmes abunda la acción. Ha sabido narrarla, a veces, con eficacia. Carece, sin embargo, de toda profundidad expresiva. Es superficial. Esta superficialidad propia de Young le impide penetrar en la dimensión particular de la película a la que me referí anteriormente. Porque ese concepto del honor de Mifune, muerto éste, se traspasa a

¹ Director inglés. Cuenta con una frondosa filmografía, en la cual figuran *El satánico doctor No*, *Desde Rusia con amor*, *Operación trueno*, todos filmes de la serie de James Bond; *Espera la oscuridad*; *El rebelde*, que, siendo diferente al común de sus películas, es, tal vez, la mejor de ellas; *Mayerling*, etc.

Bronson, que hace suya la misión del japonés y devuelve el regalo ya recobrado. Pero esa transferencia no convence. Es repentina. No va acompañada del necesario proceso previo de mutación en la ordenación de los valores del bandolero encarnado por Charles Bronson.

Terence Young tampoco sabe manejar actores. Charles Bronson se mueve casi con desgano. Alain Delon, al no estar bien dirigido, exhibe todas sus limitaciones interpretativas. Toshiro Mifune se desempeña correctamente. El aporte de Ursula Andress no pertenece a lo estrictamente cinematográfico. *El sol rojo* se queda en el alarde técnico y en la caricatura. Resulta ser un western mediocre, apenas rescatable. No brilla en su género.

Juan Antonio Said

OTROS ESTRENOS

Los Angeles Negros

DE V. RADEV

Durante el mes de julio pasado, Chile Films organizó un festival de cine búlgaro que, al igual que otras muestras de cinematografías socialistas presentadas por la distribuidora estatal, tuvo el carácter de una anticipación de la exhibición comercial de los filmes mostrados. Hasta el momento de escribirse estas líneas, cinco de las siete películas búlgaras se habían estrenado comercialmente en Santiago, entre ellas dos del realizador Valo Radev: *El rey y el general* y *Los ángeles negros*.

El conocimiento que tenemos en Chile del cine de Bulgaria es muy limitado. Además de las películas del reciente festival se han visto las pre-

sentadas en una muestra anterior por la Cineteca de la Universidad de Chile. De ser el conjunto de estos filmes representativo del cine de ese país, queda la impresión de una cinematografía menor entre las de Europa Oriental, en que lo más rescatable parece ser el trabajo en el campo de la animación y el nivel técnico y artesanal de algunos directores, Radev entre ellos; esto, en lo que atañe al grueso de esta producción, siendo un caso aparte el del filme *Desviación* de Grisha Ostrovski y Todor Stoyanov, sin duda el mejor de los exhibidos en Chile.

De Radev habíamos visto antes *Ladrón de melocotones*. Estas tres películas suyas se ubican argumentalmente en el pasado histórico de Bulgaria; en el caso de *Los ángeles negros* el marco histórico es el de la Segunda Guerra Mundial. El filme narra las aventuras y el trágico fin de un grupo de jóvenes comunistas que realizaban operaciones de "ajusticiamiento" de los jefes na-



“Los ángeles negros”, de Valo Radev

cionales que colaboraban con el nazismo. Llama la atención la forma cómo Radev trata esta historia: la acción se aísla en la práctica de todo contexto y se desarrolla concentrada de manera exclusiva en el grupo de muchachos (tres hombres y tres mujeres); se asiste a sus relaciones sentimentales, sus actos de camaradería y a los sucesivos atentados que ellos realizan. El tratamiento que hace Radev de sus héroes es abiertamente mitificador: ellos son jóvenes, hermosos, valientes y nobles. A ello coadyuvan también otros rasgos del filme, tales como la utilización de una bella fotografía en colores y de una hermosa música incidental cuyo carácter romántico y heroico se ajusta perfectamente a la personalidad de los protagonistas. Radev conduce su filme pasando por alto, desde luego, toda problematización o análisis del fenómeno del terrorismo, persiguiendo lograr la identificación emocional del espectador con sus héroes y evitando, como se dijo, situar el

sentido de los hechos en un contexto ideológico o político, pues no basta una breve cita en el genérico y algunas fugaces alusiones al “Partido” para establecer un marco de referencia mínimo en este sentido. El carácter mitificador de la obra queda de manifiesto también en la exageración del heroísmo de sus personajes, exageración que, a veces, roza lo inverosímil. Esto último, por lo demás, parece constituir un rasgo común en las cinematografías socialistas europeas, según hemos podido apreciar a raíz de la mayor difusión que este cine tiene actualmente en Chile. Ejemplos de estas apologías desmesuradas del “héroe positivo” se han visto en filmes como *El octavo*, búlgaro, o *Una posibilidad entre mil*, soviético, pésimos ambos. El cine de Radev, partiendo de una base semejante es, sin duda, mejor. A pesar de ciertas fallas de lógica a nivel de guión incluso —lo que parece ser otra constante de este tipo de cine—, Radev confiere alguna solidez al filme, debido a

su buen manejo narrativo fundamentalmente. Ello no obstante ciertos rasgos curiosos o arbitrarios de su modo de filmar, tales como su inexplicable predilección por los encuadres oblicuos o su manera de trabajar el espacio, fragmentándolo continuamente de modo que por momentos produce una sensación de desubicación en el espectador (por ejemplo, nunca queda descrito en forma clara el lugar que sirve de punto de reunión a los comandos). Pero el filme tiene a su favor lo que parecen ser los méritos habituales del cine de este director: una muy eficiente dirección de actores y cierta habilidad para manejar los mecanismos emocionales del espectador, llevándolo a concentrar su atención en los elementos dramáticos, de acción y suspenso del relato, haciendo pasar a segundo plano las incoherencias del argumento o la absoluta carencia de análisis de los hechos mostrados.

Lo anteriormente anotado otorga a *Los ángeles negros* alguna mayor solvencia que el común de la producción socialista de este género, consiguiendo el filme moverse en un terreno que podría llamarse "convinciente dentro de lo inconvincente". En suma, el de Radev es un cine artesanal de mediano interés, siendo tal vez la mejor de las tres películas que le conocemos *El rey y el general*, cinta en la que también se advierten sus defectos y virtudes, pero que resulta más contenida y sobria —sobre todo en la tendencia al sentimentalismo, característica de este director— que esta emocional y lírica exaltación del terrorismo.

Sergio Salinas Roco

Elisa o la Verdadera Vida

DE M. DRACH

Durante muchos años un tema tabú en Francia y que mantuvo interdictos en las pantallas filmes como *El Pequeño Soldado*, de Godard, y *La Batalla de Argel*, de Pontecorvo: los efectos del colonialismo francés, son abordados por Michel Drach con la dureza y rigor propios de una conciencia de intelectual lúcido y crítico, no exenta de pasión y complejo de autoculpabilidad.

El problema de los argelinos residentes en Francia, social y racialmente discriminados, pero convenientemente proletarizados para servir los intereses del desarrollo industrial de la metrópoli, es presentado a través de los ojos de Elisa, muchacha provinciana, que, mediante su propia prole-

tarización, adquiere conciencia de esa "verdadera vida" que es el trabajo alienado y sus formas de relación.

Dos expresiones fundamentales de la experiencia vital: la del trabajo y la del amor, le descubren la verdadera naturaleza de la gente que la rodea y la estructura de poder que rige su existencia. De este modo, ejecutando un trabajo superior a sus fuerzas —pese a su situación de privilegio por ser francesa— descubre que la opresión racial es una manifestación de la opresión social y que la lucha anticolonialista forma parte de la lucha política proletaria.

A esta toma de conciencia individual, Drach contrapone la tibieza o indiferencia del proletariado francés e insinúa la estéril movilización de la intelectualidad joven, personificada en el hermano de Elisa), en un sospechoso *mea culpa* que pretende englobar algo más que su condición de intelectual pequeñoburgués.

Pocas veces el cine francés ha presentado tan descarnadamente el racismo, la xenofobia, el egoísmo y la mezquindad moral que anida, no sólo en la pequeña burguesía, sino que alcanza también a sectores del proletariado de ese país. La arbitrariedad y la brutalidad policiales son presentadas en los actos de violencia y humillación que dicha policía transplantó desde el mismo Argel, y la presión moral a que se ven sometidas las minorías raciales en Francia, no desmerecen en relación a la ejercida en otros países considerados tradicionalmente como racistas. Esta preocupación por la situación de las minorías raciales en Francia, había sido esbozada ya por Drach en su primer largometraje: *No se entierra los domingos* (1959).

Singular expresión del trabajo alienado, la "cadena" de fabricación de automóviles —artículo de uso inalcanzable para los obreros que trabajan directamente en su fabricación— a través de sucesivos *travelings* y panorámicas sobre las estructuras metálicas que agobian a Elisa.

La enorme potencialidad expresiva que se desprende de cada uno de los gestos de la actriz Marie-José Nat (protagonista también de un anterior filme de Drach: *Amélie o el tiempo de amar*, 1961), nos coloca frente a uno de esos raros casos en que la penetración realizador-actor y la manera en que aquél aprovecha las cualidades interpretativas de éste, determinan incluso el ritmo del film. Es lo que ocurre con Drach y su Elisa, personaje cuya dulzura, sutileza, gestos nerviosos, fatiga, angustia, van organizando los sucesivos ritmos que va cobrando el filme.



"Elisa o la verdadera vida", de Michel Drach

Cineasta maldito, demasiado serio para entregarse a las complacencias comerciales de sus compañeros de generación (nació en 1930), Michel Drach elabora en filmes esporádicos y sin éxito comercial, una obra rigurosa y personal, privada quizás de genialidad, pero imbuida de generosidad y honestidad creadoras.

José Román

Cuerno de Cabra

DE M. ANDONOV

Por lo general, un filme tan carente de interés cinematográfico como *Cuerno de cabra* no da lugar ni siquiera a un breve comentario en esta sección. Pero la buena acogida que ha tenido éste entre la crítica tradicional (al punto que muchos

la consideran entre las mejores películas del año) y, por otra parte, el casi sorprendente éxito de público, tratándose de una cinematografía extraña a nuestras salas de cine como es la búlgara, hacen necesaria aquí una excepción, aunque sea sólo para esbozar algunas consideraciones generales al respecto.

Si bien no es cosa nueva observar loas al falso buen cine mientras las obras importantes son ignoradas o víctimas muchas veces de la más crasa incomprensión de parte de comentaristas y críticos, en el presente caso resulta ya francamente divertido el interés que ha despertado una película que no resiste el menor análisis ni siquiera a nivel de guión. Y no hablemos de realización, de puesta en escena o de lenguaje cinematográfico, pues de ello no existe la menor traza en este filme. Estamos, sin duda, frente al típico ejemplo de película que "impacta" a quienes, fundados en una apreciación ligera y superficial de las obras

cinematográficas, caen fácilmente en la trampa que les tiende un argumento con prestigio de "gran tema" (es decir, algo bueno *a priori*) y presentado en una factura cinematográfica impregnada de un no menos prestigioso "tono de seriedad".

En realidad, no se trata sino de un argumento estructurado a base de tres o cuatro elementos seleccionados en función de su coeficiente dramático (o quizás más exactamente, *de su coeficiente de shock*: violación, venganza brutal, desenlace trágico, etc.), a partir de lo cual se ha desarrollado una historia bastante ingenua, y previsible de punta a cabo, la que ha sido por último "traspasada" al celuloide, mediante el más elemental y rudimentario trabajo de puesta en escena cinematográfica (en otras palabras, sin la menor conciencia ni intuición de las posibilidades expresivas de la dirección de actores, del uso del decorado, de la banda sonora, diálogos, música, luz, ordenamiento en el plano, etc.) y dejando además en evidencia la incapacidad del realizador para emplear el registro fílmico con el suficiente sentido de la duración del plano y de la aprehensión del tiempo y del espacio que le permitan ejercer una mirada, una observación, que le dé desarrollo y consistencia a los hechos filmados. En consecuencia, nada aquí tiene solidez y real existencia cinematográfica. Todo es esquemático y superficial, todo suena a postizo: personajes, situaciones, ambientes. La realización, habiendo sido concebida a lo sumo como un calco servil a un guion de por sí limitadísimo, determina que todo el filme sea finalmente reductible a una pura y simple historia que puede contarse en unas cuantas palabras. Nada más, ninguna idea, ningún rasgo de profundización.

Puede decirse incluso que dentro del muy discreto conjunto de películas búlgaras estrenadas últimamente, ésta es una de las más débiles; sobre todo en comparación con los filmes de Valo Radev (*El rey y el general* y *Los ángeles negros*), que a pesar de sus limitaciones, ofrecen mucho más que la estética paleolítica de este *Cuerno de cabra*.

Róbinson Acuña P.

El tiempo de los lobos

de S. GOBBI

Sergio Gobbi ha construido un filme de gangsters que es el relato imitado de una imitación. Relato imitado, porque trata de seguir la huella de los modelos del género, que están, sin duda, en el cine norteamericano. Y relato de una imitación, pues el protagonista es un admirador de Dillinger, el famoso gangster estadounidense de la década del treinta, al cual pretende emular.

Pero, aunque amena y espectacular, la película se frustra. En primer lugar, porque esta historia, potencialmente interesante ocurre, por decirlo de algún modo, en el vacío. Carece de clima. Culpa de una dirección que se contentó con la destreza artesanal y de un guión débil.

A las limitaciones de la realización y del guión se suman las de la interpretación. Robert Hossein es un actor demasiado malo para llevar sobre sus hombros el peso del filme. Da a su personaje un aire lejano, triste, fatalista. Aporta, en otras palabras, lo que se denomina impostación externa. Pero tan sólo eso. Charles Aznavour tampoco convence en el rol del inspector de policía. Virna Lisi nunca ha demostrado talento. No tenía por qué hacerlo ahora. Y no lo hace. Únicamente Marcel Bozzuffi cumple, como siempre, con aplomo, su papel.

El tiempo de los lobos nos habla de una amistad trocada, con el paso de los años, en rivalidad. Y es en la evocación nostálgica del pasado de los protagonistas —la niñez, cuando policía y gangster fueron compañeros de colegio— donde se encuentran sus aspectos más logrados. Allí se atisba lo que el filme pudo ser, de haber contado con un realizador que hubiese ido más allá de los artificios efectistas, con un guión más sólido y con mejores interpretaciones.

Juan Antonio Said

CONSEJO DE GUERRA

Estrenos	Róbinson Acuña	Hvalimir Balic	Franklin Martínez	José Román	J. Antonio Said	Sergio Salinas	Agustín Squella	Héctor Soto
SALMO ROJO (M. Jancso)	•••	•••	•••	•••	••	•••	••••	•••
EL PRIMER MAESTRO (A. Mijalkóv-Konchalóvski)	•••		••••	•••	•	•••		•••
HULOT AL VOLANTE (J. Tati)	•	•••	••		•	••		••
SOLAMENTE UN VERANO (J. Doniol-Valcroze)	•	•	••	•	•	••	•	•
AMOR (K. Makk)			••	•		•		•
FILM DE AMOR (I. Szabó)			•	••		•		•
EL CABALLO EJECUTIVO (N. Torak)			•			•		
SANGRE DE CONDORES (J. Sanjinés)	•	•	•	•		•		•
ELISA O LA VERDADERA VIDA (M. Drach)	•		•	•		•	•	•
LOS ANGELES NEGROS (V. Radev)	•		•	•		•		
UNA CIUDAD LLAMADA BASTARDA (R. Parrish)			•	•	•	•		
LA TRABA (I. Boisset)	•		•	•				•
15 DIAS DE SEPTIEMBRE (S. Bourguignon)	•	•		•			•	•
PROMESA AL AMANECER (J. Dassin)					•	•	•	
EL TIEMPO DE LOS LOBOS (S. Gobbi)					•	•		•
OPERACION ALFA (E. Urteaga)	•	•	•	•		•		•
EL DUELO (L. Johnson)	•				•	•		
EL SOL ROJO (T. Young)	•		•		•	•		•
ERASE UNA VEZ UN POLICIA (G. Lautner)	•				•			
TWINKY (R. Donner)		•	•		•			•
EL OCTAVO (Z. Heskia)			•	•		•		
CUERNO DE CABRA (M. Andonov)	•		•			•		•
BLOMFIELD (R. Harris)	•		•		•	•	•	•
PARAISO EN LA SELVA (Wiene, Bel, Fano)	•		•			•		
ELLA NO BEBE, NO FUMA... (M. Audiard)					•			•
EL EXTRAÑO VICIO DE LA S. WARDH (S. Martino)	•		•		•	•		•
VANESSA (M. Zeta)	•	•				•	•	•

••••: Obra maestra

•••: Muy buena

••: Buena

•: Aceptable

•: Sin interés

•: Mala

sección bibliográfica

EL CINE Y SU CRITICA

Mariano del Pozo. Cuadernos de Trabajo de Periodismo. Ed. Universidad de Navarra. 162 pp. 1970. Pamplona, España.



La aparición de este libro en la vitrina de poquísimas librerías, además de fortuita, no constituye aporte alguno a la cultura cinematográfica local. Es cierto que la obra se plantea como un conjunto de orientaciones al servicio de los estudiantes de periodismo, pero así y todo, por la magnitud de sus confusiones y equívocos, es dudoso que represente un esfuerzo significativo en orden a esclarecer un tema apasionante, cuyo análisis exige menos prejuicios y más profundidad que lo que revela el autor. Más aun, si se considera que el libro pretende ser una guía para la formación de críticos, son de temer muy seriamente sus formulaciones. Nada bueno puede salir de ellas.

La obra se sustenta en una distinción arbitraria entre el crítico y el comentarista que carece de toda justificación científica. No basta con señalar que el primero es un señor más serio que el segundo y que a él le corresponde oficiar de "guardián de la conciencia artística" (?). A lo más se podría sostener que la crítica reconoce distintas modalidades en un diario, en una revista y en una publicación especializada, pero de ahí a atribuir una naturaleza distinta a una y otras hay un paso que sólo se presta para justificar la frivolidad de la primera y el hermetismo de la última.

Partiendo de esa falsa premisa el autor se muestra muy consecuente y llega a la exposición ferviente de viejos y polvorientos mitos. Ve en el crítico una suerte de catador de películas que recomienda a sus lectores los productos más caros a su paladar y se ve en serios apuros para explicar su objetivamente baja influencia en los gustos del público. Como esto

compromete el asunto, no conviene ahondarlo demasiado y el sagaz Mariano del Pozo envuelve la perdisz en la forma más discreta posible. Para reparar ésta y otras muchas inconsistencias se apoya en un variado anecdotario de sobremesa, reclutado en cuentos y leyendas magazinescas cuya inclusión en una obra de esta naturaleza revela, en el mejor de los casos, buena memoria pero, además, una tremenda falta de rigor.

Además de las referencias a lo que le ocurrió al crítico aquél y al fulano de más allá —historietas que terminan por abrumar—, campean conceptos insólitos como los del cine positivo (¡y cuidado, que según Del Pozo no debe confundirse con el cine clerical!), consejos espirituales oficiosos (“conviene que el crítico se asesore convenientemente por criterios de autoridad, como pueden ser las calificaciones morales oficiales...”), recomendaciones para guardar las buenas maneras (“los antagonismos entre colegas no son justificables”) y sucesivas invitaciones a vigilar la salud moral del espectador cinematográfico. No sea que él y el crítico terminen siendo arrasados por el torrente lujurioso de nuestra época.

En medio de semejantes delirios, es lógico que el autor despache la consideración de la metodología de análisis de un filme, recomendando la rutinaria distinción entre el fondo y la forma. Al lado de otros de mayor calibre, el disparate parece muy inocente. Pero quizás sea el más grave y el que comprueba, en términos definitivos, la incapacidad del autor para vislumbrar el sentido, la identidad, las implicancias y dimensiones, lo sustancial y lo accesorio, del fenómeno cinematográfico de ayer y de hoy.

A lo mejor todo se explica revisando la bibliografía que el autor considera elemental para el crítico. En la lista de obras que entrega aparece un texto de Eisenstein como tributo a la necesidad de guardar las apariencias de rigor. Pero la gran mayoría son títulos de pacotilla. No hay mención alguna a los textos de André Bazin. La omisión, que no es involuntaria, ahorran mayores comentarios. (H. S. G.).



- LUIS BUÑUEL Y TRISTANA
- SOTO, LITTIN, FRANCA Y RUIZ:
MAS ALLA DE CUATRO ENTREVISTAS
- CINE DE LA REPUBLICA FEDERAL ALEMANA
- ENTREVISTAS A CINEASTAS CHILENOS
- CRITICAS



LUIS BUÑUEL Y TRISTANA
SOTO, LITTIN, FRANCIA Y RUIZ, más allá
de nuestras entrevistas.
CINE DE LA REPUBLICA FEDERAL ALEMANA
ENTREVISTAS A CINEASTAS CHILENOS
CRITICAS

CUATRO LIBROS QUE CONSTITUYEN UN
IMPORTANTE APORTE AL ESTUDIO Y A
LA COMPRESION DE LA LITERATURA
Y EL TEATRO HISPANOAMERICANO
ACTUAL



EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO
UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO



HISTORIA DE LA NOVELA HISPANOAMERICANA

de Cedomil Goic

HISTORIA DEL TEATRO HISPANOAMERICANO

de Grinor Rojo

DIALOGO CON AMERICA LATINA

de Günter Lorenz

NOVELA HISPANOAMERICANA

DESCUBRIMIENTO E INVENCION DE AMERICA

Varios autores