

REVISTA DE CINE

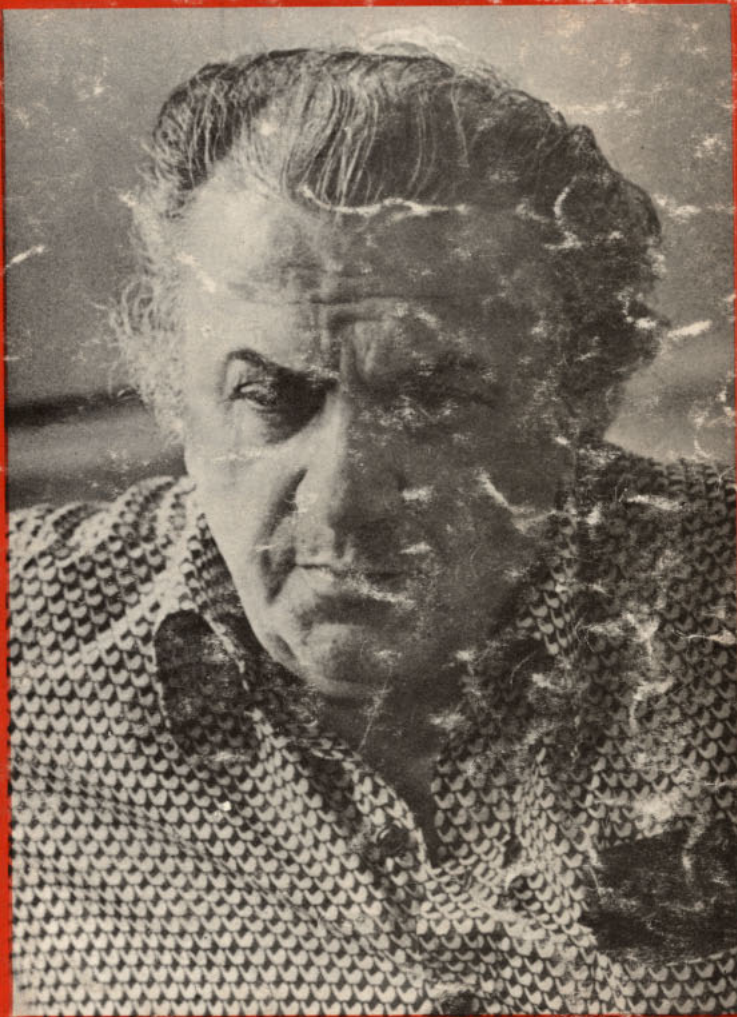
# ENFOQUE

Nº 2

\$ 150  
INCLUIDO

**Federico  
Fellini**

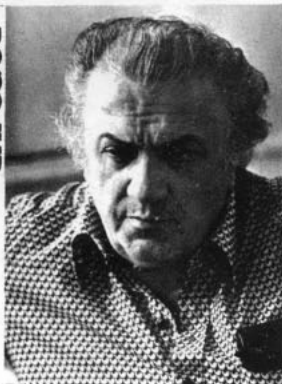
**Críticas**



**El cine visto por...  
Vargas Llosa**

Skarmeta y su  
"Ardiente Paciencia"

**Cine Latinoamericano**



## CONTENIDO

	Página
<b>INFORMACIONES</b> . . . . .	4
<p>Jóvenes cineastas chilenos adictos al super 8 se dieron a conocer en una interesante muestra fílmica. El mundo cinéfilo ha lamentado la muerte de Lotte Eisner, Johnny Weismüller y Robert Aldrich.</p>	
<b>CINE LATINOAMERICANO</b> . . . . .	8
<p><b>Notas sobre cine latinoamericano</b> . . . . . 8</p> <p>La producción cinematográfica del mundo en vías de desarrollo tiene un volumen mayor al que normalmente se le atribuye. Su participación en los circuitos mundiales de exhibición es, sin embargo, reducidísima. El fenómeno afecta dramáticamente al cine de esta región.</p>	
<p><b>Cine venezolano</b> . . . . . 12</p> <p>Recuento de las películas exhibidas en la interesante muestra del desarrollo de esta cinematografía, que se presentó a fines del año pasado en el país. También se incluye una entrevista a los miembros de la delegación que presentó los filmes exhibidos: el director Clemente de la Cerda, el crítico Perán Ermíny y Margarita Arias, funcionaria del organismo encargado de la protección y fomento del cine venezolano.</p>	
<p><b>La difícil supervivencia del cine ecuatoriano</b> . . . . . 18</p> <p>Ecuador se incorpora al horizonte del cine latinoamericano. El país comienza a dar sus primeros pasos en esta dirección y ya existen varias realizaciones que comprueban que el esfuerzo marcha bien encaminado.</p>	
<b>ESTUDIOS</b> . . . . .	23
<p><b>Skármeta y su "Ardiente paciencia"</b> . . . . . 23</p> <p>El crítico Hans Ehrmann entrega su apreciación de la laureada película que dirigió Antonio Skármeta y anticipa su entusiasmo frente a una realización que todo el público chileno aguarda con expectación.</p>	
<p><b>Raúl Ruiz: Imágenes de paso</b> . . . . . 27</p> <p>El poeta Waldo Rojas indaga entre los antecedentes de la obra del más importante cineasta chileno y clarifica las principales constantes estilísticas y dramáticas de sus películas.</p>	
<b>CINEMATOGRAFIA</b> . . . . .	32
<p><b>Habla Fellini</b> . . . . . 32</p> <p>El célebre y controvertido realizador italiano se refiere a su última realización, . . . Y la nave va.</p>	
<p><b>Cineastas norteamericanos de los años 70</b> . . . . . 35</p> <p>Otros realizadores y otros títulos para complementar el panorama del "nuevo cine norteamericano" que quedó esbozado en uno de los artículos publicados en la edición anterior.</p>	

## EL CINE VISTO POR . . .

**Mario Vargas Llosa . . . . . 40**  
El destacado novelista y ensayista peruano tiene no sólo una sensibilidad cinematográfica sino también ideas muy claras sobre narrativa fílmica.

## ENTREVISTAS . . . . . 44

**Nieves Yankovic y Jorge di Lauro . . . . . 44**  
Una entrevista en dos tiempos que, junto con ser un homenaje, permite también revisar los planteamientos de la obra de esta admirable pareja de documentalistas chilenos.

**Jorge López . . . . . 51**  
El director de *El último grumete* evalúa su experiencia, explica sus razones y reconoce las limitaciones de su primer largometraje.

## CRITICAS . . . . . 56

Enfoque revisa los títulos más destacados de la cartelera: *Zelig* (W. Allen), *Diva* (J.J. Beinex), *La noche de San Lorenzo* (V. y P. Taviani), *Pink Floyd, The Wall* (A. Parker), *El regreso del Jedi* (R. Marquand) y *Una muchacha de provincia* (C. Goretta).

## LECTURAS . . . . . 65

Reseña y análisis de dos libros que, a pesar de haber sido editados hace ya algún tiempo, desde hace muy poco están al alcance de los cinéfilos chilenos: *Diario de cine* (Jonas Mekas) y *El cine ojo* (Dziga Vertov).

## CARTAS . . . . . 68

Enfoque abre una tribuna para recoger las opiniones de los lectores.

# ENFOQUE nº 2

**DIRECTOR:** José Román. **SUB-DIRECTORA:** Constanza Johnson. **COMITE DE REDACCION:** Manuel Basoalto, Waldo Cesar, Constanza Johnson, José Leal, José Román, Sergio Salinas, Héctor Soto. **COLABORAN EN ESTE NUMERO:** Waldo Cesar, Hans Ehrmann, Constanza Johnson, José Leal, Waldo Rojas, José Román, Sergio Salinas, Héctor Soto. **DISEÑO Y DIAGRAMACION:** Francisco Villagrán. **EDICIONES DEL INSTITUTO CHILENO-CANADIENSE DE CULTURA.** Casilla 115, Correo 34 Santiago-Chile. **REPRESENTANTE LEGAL:** Manuel Basoalto, Américo Vespucio Sur 388.

Se autoriza la reproducción del material de la revista indicando número y fecha de aparición. Se agradece el envío de un par de ejemplares.

Impreso en Talleres Andes Ltda., teléfono: 733605.

## PRIMERA MUESTRA DE CINE JOVEN CHILENO

Los días 10 y 11 de Enero se realizó en la Sala Espaciocal una muestra de películas en Super 8, hechas por jóvenes realizadores aficionados agrupados en el "Taller Cinespacio". El ambiente era entusiasta, había algunos críticos y aficionados al cine y mucha gente joven, más la participación de los cineastas: una onda entre intelectual y festiva. Nos atrevemos a calificar esto de pequeño acontecimiento en el transnacionalizado panorama del cine en Santiago. En todo caso, sí es seguro que hubo agradables sorpresas. Ninguna obra maestra pero mucha honestidad, imaginación y amor al cine. Nos limitaremos a dar noticia de las películas exhibidas y sus autores. Creemos que es muy probable que sus nombres suenen algún día en el cine nacional. Vayan aquí por ahora, a mero título de inventario:

**Pasaje onírico (8")** de Cristián Risopatrón. La película de Cristián es un divertimento evocador y esteticista, con escenas de sueño, playa y muchachas en flor. Todo parte de un cuadro en un dormitorio que se transforma en un sueño que culmina con la vuelta a la realidad del paisaje en la pared y el durmiente en la cama, en un doble "pasaje onírico" bastante bien logrado. Cosas de lolo, epidérmicas y, tal vez, fútiles. La música minimalista de Steve Reich subraya un poco obviamente el ambiente surreal. Un solo corto es muy poco para juzgar a este joven autor, pero a nivel de significados parecería necesario que buscara ampliar su horizonte espiritual, y a nivel de significantes salir un poco de los códigos complacientes del mundo de cierta juventud frívola. Cristián explicó su película en términos de una búsqueda de exquisitez formal, cosa sin duda muy atendible



SUPER 8 mm.

que puede dar sus frutos.

**Final de un juego parecido al amor (9")** de León Teperman. La música de Los Jaivas (el viaje en tren de sus Alturas de Machu-Pichu) hace pensar en qué fue primero: si la fascinación por este trozo musical y el intento por expresarla en imágenes, o las imágenes, que contienen un viaje al que había que apoyar musicalmente. En todo caso no pegan. La película no transmite, no vibra, aunque desconcierta. Se ve que adentro hay algo más, que León lucha por testimoniar. No habiendo logrado un gran resultado, muestra un artista de potencialidad, arriesgado, preocupado, audaz en temas y tomas.

**Pornografía (4"), Juan Naranjo (15") y Thriller (4")** de Francisco Fábrega y Aldo Roba (la última también con Eduardo Delgado). Tres experiencias muy disímiles hechas a dúo (y a trío) por un grupo de jóvenes autores también muy diferentes entre sí y cuya preocupación mayor parece ser la reflexión sobre cuestiones fundamentales. **Pornografía** es un experimento bastante interesante por buscar formas de expresión de actores en el cine, intentando sublimar la angustia del desafío de actuar por un lado, y la inhibición que puede significar la cámara por otro. Un tema complejo: la pornografía. Un escenario cerrado. El mensaje claro y bien planteado: ésta está dentro de nosotros, no es

necesaria la exhibición visceral propia al género pornográfico para sentir su vibración. Hay por los demás una graciosa parodia de estas películas, utilizando mecanismos típicos de su retórica. El corto muestra lo que serían un par de individuos obsesionados por el sexo, que al desocupar una tienda se entregan a lúbricos juegos eróticos con un maniquí. **Juan Naranjo** es una película más ambiciosa, parcialmente lograda y que a ratos da la sensación de demasiado esfuerzo para un resultado pobre: es la persecución de una enorme pelota anaranjada, cargada seguramente de intención trascendente, pero poco feliz como soporte simbólico. A veces se tiene la sensación de que todo es una solemne tontería. En todo caso, es interesante el intento de los autores por ampliar su imaginería combinando las tomas en interiores con una esforzada selección de ambientes naturales. La elección de lugares no estuvo acompañada, sin embargo, por un buen aprovechamiento de sus posibilidades estéticas, obnubiladas seguramente por la obsesión de los significados ligados al elemento denotativo mayor: la pelota. **Thriller (4")** es una película denuncia contra la televisión y su perversidad intrínseca (al menos en su dependiente versión local). Un par de niños mata al papá que quiere cambiar de canal, para sacar unos monos animados abominables y lo matan en el estilo de los superhéroes: superpoderes sacados de no se sabe dónde. Todo es un poco obvio y quizá impreciso: en la tele hay cosas peores que las caricaturas japonesas, si de crítica se trata. A veces da la impresión de un chiste filmado. En cualquier caso, estos tres jóvenes cineastas revelan madurez para acercarse a temáticas complejas, que con un poco más de estudio y de seriedad en el tratamiento podrían ser una línea valiosa a seguir desarrollando.

**Cumpleaños feliz (16") y Antesala**

(10") de Rodrigo Ortúzar nos pusieron delante de uno de los talentos más imaginativos y originales de este interesante grupo. Rodrigo tiene, a los veintitantos, una visión negra del mundo. Negrura afortunadamente cargada de un humor bastante vitriólico. Sus películas ponen los pelos de punta a los espíritus sensibles, por su total distanciamiento de lo que sería fe en la naturaleza humana. **Cumpleaños Feliz** es el acoso a un adolescente con problemas por parte de unos esperpénticos familiares y amigos, que a toda costa quieren hacerlo feliz en su cumpleaños. Es un mundo en que la cotidianeidad se metamorfosea en pesadilla, en que las sonrisas son máscaras de perversidad. La incompreensión es la tónica, y el pobre ser torturado se debate en una triste regresión de la que no puede escapar.

Una cuidadosa selección de la música y una inteligente adaptación (de un cuento de Angélica Lynch) hacen de este corto una experiencia refrescante. **Antesala** (10"), en la línea de la anterior, es un tour-de-force propio a este novel "explorador" del Super 8. La antesala es la de la muerte, el escenario un departamento vacío, los símbolos de la procesión-que-va-por-dentro un piano y una bailarina (también presentes en **Cumpleaños feliz**), la música una pesadilla ruidosa, las tomas y la iluminación audaces. Aunque llena de ingenuidades y pretensiones, es un intento saludable de un artista que no teme lanzarnos a la cara sus precoces angustias y obsesiones.

**Nosotros** (4") de Felipe Armas es una pieza breve que sobre el siempre vigente tema de la muerte desenmascara el patetismo pétreo e inhumano del Cementerio Católico de Santiago, monumento neoclásico que merece mayor apreciación. La música de Mussorgski (el Paseo de los Cuadros de una Exposición en la versión en sintetizador de Walter Carlos) da una dimensión irónica al deambular de la cámara- ojo por estos paisajes de la muerte, a la vez que acentúa el ritmo de los pasos. Nos pareció interesante este intento de trabajar exclusivamente con códigos icónicos cargados de connotaciones, en sugerente contrapunto con la música.

**Hambre** (15") de los hermanos Juan y Leonardo Espinoza fue una cosa especial dentro de la muestra. La única película muda —por razones

económicas como se explicó— es una adaptación del célebre cuento "El vaso de leche" de Manuel Rojas, recurriendo a resortes profundamente humanistas aunque recargados de sentimentalismo. Tema marinero, algunas cálidas imágenes del puerto de San Antonio, se acerca un poco a toda una corriente "naturalista" de cine chileno, cuya expresión más reciente



SUPER 8 mm.

el controvertido **El último grumete**. Plagada de errores técnicos, **Hambre** transmite alguna emoción e indudablemente logra narrar, sobre todo en esta versión muda en que el espectador no cuenta con otra cosa más que el lenguaje de las imágenes.

**El Mordisco** (20") y **Domingata caminera** (17") de Rogelio Isla y Vicente de Carolis. Ambas películas fueron tal vez los puntos más altos de la muestra de cine joven. Producto de autores con cultura cinematográfica y ambición por hacer cine como corresponde, reflejan todo un trabajo de producción que las restantes prácticamente carecen. **El Mordisco** es realmente una película, con guión basado en una obra teatral de los autores, un buen grupo de actores aficionados, divertidos diálogos, música especialmente compuesta, sonido más que aceptable para el medio chileno (digamos incluso que por encima del nivel de muchas películas "profesionales"), progresión dramática, en fin, todos los elementos que conforman una narración cinematográfica hecha y derecha. Una temática juvenil pero profunda, la hace atractiva de principio a fin. Cabría recalcar el esfuerzo técnico hecho para lograr una banda sonora compleja —narración, diálogos, música, efectos—, cuyas deficiencias no opacan su evidente resultado positivo. **Domingata caminera** es un esfuerzo ambicioso por hacer un docu-

mental como contrapunto de vivencias interiores (en la línea del Herzog de **Fata Morgana**). Es toda una tesis sobre la irrupción del mundo real en el joven filósofo que mira el techo como reflejo de su yo exacerbado, y se olvida de que el mundo lleno de significaciones está ahí para dar testimonio de la vida. Una música obsesiva (a veces excesiva), el descubrimiento de cierto paisaje urbano (hoy parcialmente demolido), la conciencia del sufrimiento ajeno (la pobreza, la vejez, el alcohol), las imágenes de la poesía de lo cotidiano, se hacen presentes en esta inquietante caminata dominguera.

Como juicio global diremos que el balance es muy positivo. A pesar de la gran diferencia de enfoques y temperamentos, hay un entusiasmo que merece apoyo. Se dan en todos estos jóvenes cineastas algunas constantes: una loable y honesta intención por dar testimonio de la experiencia propia, a veces limitada, pero en todo caso real; un auténtico amor a la expresión por medio de las imágenes, y un afán por sacar el mayor partido de los medios disponibles; una concepción apresurada de la banda de sonido, a veces saturada de música importada de vigencia coyuntural, y que en muchos casos rellena todo el espacio significativo sonoro, lo que revela un menosprecio equivocado del silencio como aporte auditivo en sí (en la misma línea, faltó esfuerzo para intentar, además de la música, dotar a las películas de algún texto en off que habría enriquecido su dominio connotativo); la necesidad por parte de estos autores de ampliar sus conocimientos de la técnica y apreciación del cine. Pensamos que están en la buena línea, que sus modestas obras ya son un aporte al cine nacional. Ellos han hecho una opción por el cine, lo que salió a luz en los debates, en cuanto es el medio que permite expresarse en forma independiente, con calidad de imágenes y en el marco de la larga tradición de este arte. Es de esperar que puedan progresar en su trabajo: en muchos países el Super 8 se ha transformado en todo un movimiento que no sólo es un vivero de nuevos talentos, sino un modo de expresión amplio de las inquietudes artísticas de la juventud.

C.J. y J.L.

# Sergio Bitrán D. y Asociados

ESTUDIO JURIDICO

SERGIO BITRAN D.  
JORGE BREITLING A.  
JOSE ROSENBERG V.  
DANIEL GALEMIRI G.

Agustinas 814 - Of. 609  
Telfs.: 393729 - 32781

## ROBERT ALDRICH

En diciembre de 1983 falleció Robert Aldrich, nacido en 1918, uno de los realizadores más controvertidos del cine norteamericano de post-guerra. Inició su carrera como asistente, entre otros, de Renoir, Losey y Chaplin, debutando en la dirección en 1953. Dirigió casi una treintena de cintas, en las que destaca su gusto por la violencia y el exceso. Aldrich incursionó en diversos géneros: el western (*Apache*, 54; *Veracruz*, 54; *El último atardecer*, 61); el filme bélico (*Ataque*, 56; *Doce del patíbulo*, 67); el drama (*Intimidación de una estrella*, 55; *La leyenda de Lilah Clare*, 68), el terror (*¿Qué pasó con Baby Jane?*, 62); el relato criminal (*La pandilla Grissom*, 71; *Golpe bajo*, 74), etc.

Su fuerte temperamento otorgó un carácter muy personal a los diversos registros en que trabajó. En conjunto su obra configuró un universo poblado de seres marginales, en el que las pasiones, la acción física, la violencia, la aventura, ocuparon un

lugar privilegiado. Autor de una filmografía extensa e irregular, en sus mejores cintas confluyeron la mirada inconformista, rebelde y de facetas anárquicas, con un sentido del humor también basado en la desmesura y el énfasis y, en ocasiones, con un peculiar lirismo. No fue, seguramente, un maestro pero sí un cineasta estimable, en el que el dominio, y hasta abuso, del oficio, el efectismo y la apariencia gruesa de los recursos narrativos y dramáticos, a menudo llevaban implícita una interesante propuesta ética. Su último filme fue *Las muñecas de California* (81).

## La muerte de Lotte Eisner

A fines de noviembre del año pasado, y a la edad de 87 años, falleció la autora de ese notable ensayo cinematográfico que se titula *La pantalla diabólica*, sobre el expresionismo alemán. Había recibido hacía poco la Legión de Honor de parte del ministro de cultura del gobierno francés, Jack Lang, en mérito a su infatigable dedicación a las tareas de rescate y difusión que desarrolló por muchos años como conservadora de la Cinemateca Francesa.

Crítica de teatro entre 1927 y 1933 en Alemania, Lotte H. Eisner comenzó a interesarse por el cine precisamente en los momentos en que abandonó su patria para radicarse en Francia. Amiga de Brecht, del realizador Fritz Lang y de la actriz Louise Brooks, en Francia se unió a Henri Langlois y a Georges Franju para salvar buena parte del patrimonio cinematográfico mundial durante la última guerra.

El año 1952 adquirió la ciudadanía francesa y en los últimos años fue una tenaz promotora de las expresiones del nuevo cine alemán. La gratitud de los realizadores de este movimiento hacia ella quedó acreditada en el libro *Escritos sobre el hielo*, que Werner Herzog publicó a partir de sus experiencias durante un viaje a pie desde Berlín a París cuando supo que la Eisner se encontraba a punto de morir.

Lotte H. Eisner escribió también un estudio sobre Murnau y otro sobre Fritz Lang.

## ENFOQUE SUSCRIPCIONES

Por 4 números  
CHILE

Vía Ordinaria . . . . . \$ 600.-  
Correo Certificado . . . . . \$ 750.-

LATINOAMERICA,  
ESTADOS UNIDOS, Y  
CANADA

Vía Marítima . . . . . US\$ 10  
Vía Aérea . . . . . US\$ 12

RESTO DEL MUNDO

Vía Marítima . . . . . US\$ 11  
Vía Aérea . . . . . US\$ 15

Favor enviar cheque cruzado a la orden de la Sociedad Chilena-Canadiense de Cultura, dirección: Américo Vespucio Sur 388, teléfono: 483751, o solicitar un representante.



Johnny Weissmüller en *Tarzán y su Compañera*

## ADIOS A TARZÁN

Ya antes de la muerte de Johnny Weissmuller se había decidido la muerte de uno de los más populares héroes cinematográficos. El personaje había pasado a las rutinarias series televisivas y el cine había dispuesto su epitafio en la mediocre parodia dirigida por John Derek y destinada al lucimiento de su mujer.

De los 18 tarzanes que circularon por la pantalla fue, sin duda, Weissmuller el que lo popularizó en todo el mundo. De las olimpiadas, donde cosechó medallas de oro como el mejor nadador del mundo en 1929, fue llamado por la Metro, que había decidido tomarse el negocio en serio y se transformó en el noveno Tarzán, al realizar, en 1932, *Tarzán de los Monos*, película que aún sorprende por sus decorados y trucajes. La imagen creada por Weissmuller venció incluso a la concepción de su propio creador, el novelista Edgar Rice Burroughs, quien formó su propia productora en 1935 eligiendo a su Tarzán

“auténtico”, Bruce Bennett (Herman Brix). Este actor sólo alcanzó a hacer dos películas, mientras Weissmuller actuó en cinco más para la Metro y seis para la RKO.

Se ha insistido demasiado en la concepción racista y colonialista del personaje. Pero si nos damos el trabajo de analizar sus películas (dirigidas por diversos e irregulares realizadores: W.S. Van Dyke, Richard Thorpe, Kurt Neumann, etc.), encontramos principalmente la utopía roussoniana de la vida salvaje, un combativo ecologismo traducido en la lucha de Tarzán contra un hombre blanco codicioso y devastador y el trasplante a la vida selvática de los valores tradicionales norteamericanos (una familia constituida ya en *El Hijo de Tarzán*, de 1939).

Weissmuller interpretó por última vez al personaje en 1948 (*Tarzán y las Sirenas*), pasando de inmediato a personificar a *Jim de la Selva*, un héroe de historietas creado por Alex Raymond. Le bastó el actor ponerse traje de explorador, ya que siguió haciendo básicamente el mismo perso-

naje que había interpretado durante dieciseis años, incluido el chimpancé sobre el hombro. Su única arma era el cuchillo y las botas no le impedían nadar y destripar cocodrilos.

Como suele suceder, de las ganancias que cosechó (y aún sigue cosechando en sus pasadas por televisión) la Metro, Weissmuller no disfrutó demasiado. Al terminarse *Jim de la Selva*, vendió su nombre a las agencias de publicidad, se transformó en vendedor de piscinas y terminó de portero en el “Caesar Palace” de Las Vegas, un trabajo que le procuró Frank Sinatra.

Para los muchachos de las décadas del treinta y el cuarenta fue siempre “el verdadero Tarzán” y su alarido selvático anunciaba la salvación de todos los peligros. Ese mismo grito estremecía la clínica en que lo recluyeron hace un par de años, cuando recordaba a su personaje desde las nieblas de la arterioesclerosis. Murió a los 79 años en Acapulco, la ciudad en que hace treinta y seis había hecho su última película de Tarzán.

J.R.



El Rincón de las Vírgenes

## NOTAS SOBRE EL CINE latinoamericano

### Monopolios, distribución, censura

“La colonización de la pantalla o la pantalla colonizada”. Así es como la revista *Solidaire* (Nº 68, septiembre de 1983) de Lausanne, Suiza, habla del Tercer Mundo, a propósito de un festival que se realizó en ese país en Octubre del año pasado. “Las películas de ficción producidas en el Tercer Mundo no son difundidas en Suiza, tanto por las restricciones de las leyes comerciales como sobre todo por la falta de información del público”. El cine es uno de los más efectivos medios de conocimiento de la realidad y de la cultura de otros pueblos, y así el desconocimiento o la ignorancia sobre la producción fílmica del mundo subdesarrollado se transforma en un instrumento más de aislamiento por un lado y de dependencia por otro. También hay la contrapartida de esta alienación: la penetración de los productos de Hollywood y de otros centros de monopolio de la producción y de la distribución de filmes. Las compañías americanas casi copan el comercio cinematográfico en América latina, así como parte del de Asia, Japón y Australia; por su parte Francia controla el mercado de Africa francófona; y China y URSS constituyen mercados aparte, lo que corresponde a las zonas de influencia política de los bloques de

poder. ¡Actualmente la programación de Africa francófona es decidida en el número 54 de la rue de Courcelles . . . en París! Sin embargo, la mayoría de las películas producidas en Africa se hacen con ayuda del Ministerio de la Cooperación Francesa (de 1976 a 1982 permitió la realización de 31 filmes). Son todas formas de dependencia.

A pesar de esto, el Tercer Mundo, según un documento de la UNESCO y una investigación del CEESTEM (Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, México), produjo un total de 2.200 largometrajes en 1979, frente a 1.360 del mundo desarrollado. Sin embargo, casi la mitad de los filmes que se exhiben en el Tercer Mundo son norteamericanos, pese a que ese país sólo produjo ese año unas 200 películas. ¿Cómo se explica?

Todo está, por supuesto, en manos de las multinacionales del cine, con sus ventajas económicas absolutamente aseguradas: las copias usadas en el occidente (moneda dura) son compradas (en moneda blanda) para proyección en Abidjan o en Sao Paulo. Y en muchos casos las copias son malas: “A público pobre, producto pobre”. Por otro lado, producir un filme en Ecuador, Colombia o Chile cuesta mucho más que realizarlo en Francia o en Suiza. Y está, además, la publicidad, integrada en el mismo sistema de dominación económica. Un filme como E.T. tuvo 200 copias solamente en Francia. ¿Y qué pasa con

La Hora de los Hornos



muchas películas excepcionales —hablando social y culturalmente— de América Latina? No solamente son marginalizadas por un reducidísimo número de copias y por una distribución limitada, sino que sufren el castigo de una censura irracional (¡o con su racionalidad propia!). Para dar un solo ejemplo (ya que este es un tema aparte): la película brasileña *O país de Sao Saruê* estuvo diez años durmiendo en la censura en Brasilia y solamente se liberó con la apertura política. Se privilegia el producto extranjero: si bien el cine latinoamericano produce anualmente alrededor





La Raulito

de 200 películas, cada país importa un promedio de 400 a 500. El "espacio de la pantalla" efectivamente no está ocupado por nosotros; nuestros productos no circulan entre nuestros pueblos. Cada país es una isla, lo que se aplica a la literatura, a la economía, a la vida en general.

### El cine alternativo

Pero no solamente los monopolios internacionales de producción y distribución o la censura, hacen del cine latinoamericano una experiencia difícil, marginalizada, sino que en muchos casos está llena de riesgos personales físicos y económicos: de salidas forzadas del país, lo que ha generado el "cine del exilio" en tantos de nuestros países.

De todos modos, a despecho de eso, las décadas del 60 y 70 marcan un período de euforia continental del llamado tercer cine, que preconiza una alternativa al cine oficial y alienante, mayoritariamente extranjerizante por añadidura. El éxito del Cinema Novo, la experiencia argentina, la renovación del cine mexicano, el nuevo cine cubano, la fuerza temática del cine boliviano, el cine chileno de los sesenta.

Entre otras características, en este cine alternativo la mujer ha ejercido

un rol cada vez más importante; y aquí también se trata de otro tema a ser explorado, aunque hay pocos elementos históricos para documentar la contribución específica de la mujer en el cine latinoamericano.

Hay, pues, antecedentes históricos que nos hacen tener esperanza en que nuestro cine vuelva a renacer.

### Producción-calidad

Pero también producimos malas películas. Brasil está usando y abusando de la producción pornográfica (financiada por la empresa oficial Embrafilme, que de todos modos ha permitido al menos la creación de una industria cinematográfica); y el público ya parece cansado con la repetición monótona y típica de tales películas. (Algunas salas de Rio y de Sao Paulo ya anuncian en sus portadas "un programa totalmente pornográfico").

Otros países mantienen una producción escasa, pero seria. Bolivia otra vez. ¿Quién conoce el cine boliviano (Jorge Sanjinés, Antonio Eguiño, Pedro Susz, entre otros)? Lo mencioné a los presentadores de la película brasileña en el XL festival de Venecia (*O Terceiro Milenio*, de Jorge Bodanski), profesores de cine en la Sorbonne y se quedaron sorprendi-

dos. (En esa sofisticada fiesta del cine, en septiembre de 1983 —que algunos sugieren llamar "festival del hemisferio norte"— había solamente dos películas latinoamericanas: la de Bodanski y la del chileno Raúl Ruiz, *La ville des Pirates*, producida en Francia). Mesa Gisbert, de la Cinemateca Boliviana, habló de los escasos 20 largometrajes producidos en Bolivia de 1963 (nacimiento del nuevo cine en ese país) a 1983: "de estos solamente 10 buenas, entre los cuales 5 de Sanjinés).

### Pero que hay mercado, lo hay

A pesar de todo, en Chile hay un mercado, ocupado mayoritariamente por un cine extranjero de mala calidad, que nada tiene que ver con nosotros (los Djangos, los Tiburones y Aeropuertos 1, 2, 3, y quién sabe cuántos más). Se trata de organizar el mercado promisorio que tenemos, alentar el interés de la juventud y crear un intercambio regular; fortalecer y reproducir experiencias de cinematecas y cine-clubes como las de Uruguay, Argentina, México, Bolivia, Brasil. Solamente en el mercado hispano parlante hay cerca de un millón de espectadores al año. Sólo en 1982 Brasil produjo 86 largometrajes, Argentina 30, México cerca de 70. Según la UNESCO/CEESTEM la producción latinoamericana corresponde a 6 por ciento de la mundial. Sin hablar del expresivo mercado de 16 milímetros, sobre todo los filmes documentales. ¿Y por qué no hay festivales latinoamericanos más frecuentes en nuestra región?

**Sargento Getulio**, por ejemplo, brasileña, de Hermano Pena (1983) estuvo incluso en el 13º Festival Internacional de Cine de Moscú en Julio del 83, con 1.500 participantes de 104 países, pero no es conocida en América Latina. Según la crítica el filme hace una seria tentativa de analizar, bajo una forma metafórica original, el fenómeno de la violencia y su origen en el mundo actual, lo que es de especial significación frente a la actual coyuntura de América Latina. No hay espacio para comentar la película y el magnífico trabajo de Lima Duarte (su participación en el festival fue muy aplaudida), pero se trata de un filme que valdría la pena conocer.

Waldo Cesar

El programa mínimo de la EMBRAFILME para el primer semestre de 1984 incluye 10 largometrajes y un amplio apoyo a la producción de cortos. Entre los primeros destacan

**A próxima víctima**, de Joa Batista de Andrade, **Aguenta coracao**, de Reginaldo Faria y **Quilombo**, de Carlos Diegues.

## INFORMACIONES

Humberto Mauro, el padre del cine brasileño, murió en noviembre pasado a los 86 años de edad. Su último film, **A noiva da cidade** (guión), dirigido por Alex Viany, es de 1979. Su obra es tan buena como numerosa. Pero el cineasta nunca

abrió un libro sobre cine para estudiar, como confesó en una entrevista. "El curso del brasileño es mirar: miré, ví, hice". Y otra cosa declaró: "No soy literato. Soy poeta del cine. Y el cine no es más que una cascada. Debe tener dinamismo, belleza, continuidad externa. Todo el que ve una cascada quiere filmarla".

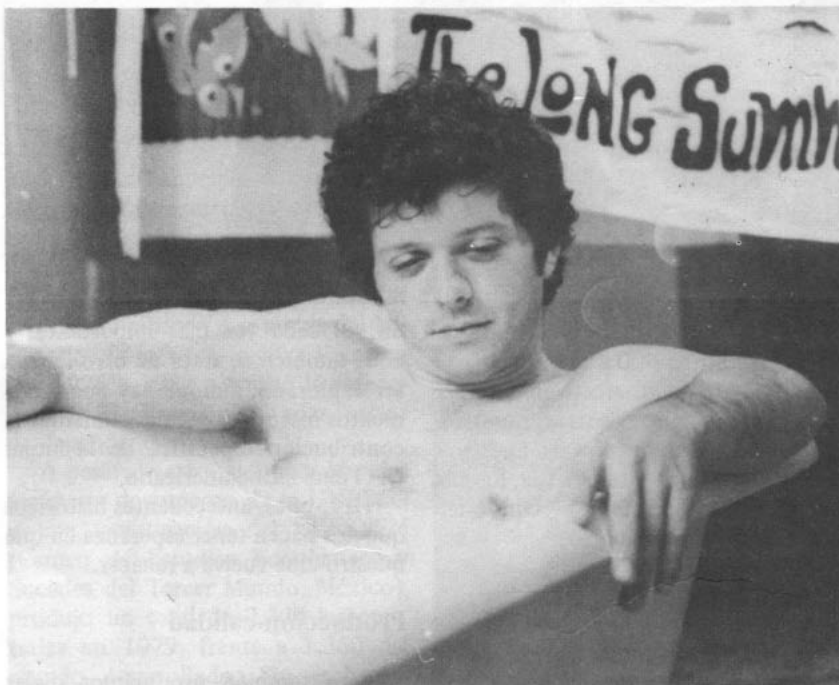
## MUESTRA DE CINE VENEZOLANO

Después que la experiencia brasilera demostrara que la búsqueda de esa difusa noción de "identidad nacional", emprendida en todas las formulaciones programáticas de los últimos años en el cine latinoamericano, pasaba por la creación de un cine popular, de recepción masiva, capaz de consolidar una industria, el cine venezolano parece haber asimilado la lección.

La cultura de masas, con sus códigos formalizados aquí y allá en el melodrama, el kitsch, la comedia popular, el bolero y la cumbia, parece ser un buen punto de partida para llegar a ese "momento de la verdad" que es el encuentro del cine con su público. Después de las fallidas experiencias intelectualistas y de vanguardia emprendidas por algunos cineastas, estos descubren que una cinematografía sin tradición debe forjarse una, yendo al encuentro de un público que pueda reconocerse y reconocer su entorno en sus imágenes. La respuesta de los espectadores ha permitido al cine venezolano competir en la taquilla con los filmes extranjeros, dando al traste con ese complejo de inferioridad que suele aquejar a los realizadores de este continente.

### Las películas

Una vertiente caracterizada por un realismo cercano al naturalismo es posible detectar en **Soy un Delincuente**, de Clemente de la Cerda. Basado en un texto autobiográfico, sigue la trayectoria delictual de un muchacho de los barrios marginales de Caracas,



El Pez que Fuma

El Pez que Fuma



en una alternancia de violencia y sexo. Un tono distanciado y elíptico escamotea sus instancias melodramáticas y didácticas, en un relato algo reiterativo y monocorde.

La visualización de la textura urbana y sus tipos humanos, uno de los logros de **Soy un Delincuente**, adquiere una mayor concreción y una más compleja aproximación en **La Boda**, de Thaelman Urgelles. Una fiesta matrimonial sirve de lugar de encuentro de personajes de diversos estratos y de centro dramático de evocaciones que van entregando un fresco histórico social de la Venezuela de los últimos treinta años. El medio obrero, la dictadura de Pérez Jiménez, la tortura policial, la pequeña burguesía industrial, los jóvenes universitarios, se interrelacionan en una trama tal vez demasiado ambiciosa, pero conducida con un buen manejo de la progresión narrativa.

La denuncia social, uno de los temas de **La Boda**, se transforma en el eje de **La Empresa Perdona un Momento de Locura**, de Mauricio Wallerstein, retrato incisivo y amargo de las relaciones laborales referido a la "recuperación" psiquiátrica de un obrero que ha tenido una crisis de rebeldía. Algo simplista en su planteamiento y recurriendo a una cierta retórica visual al escindir el mundo "real" del imaginario, esta película presenta, sin embargo, personajes convincentes y patéticamente reales.

La tentativa de desmontar el discurso lineal y evidenciar los mecanismos de la creación de la obra misma (una especie de construcción "en abismo"), hace de **Alias el Rey del Joropo** un filme interesante, aunque no logrado. Tomando a un auténtico personaje popular, marginal y aventurero, los realizadores Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles van reconstruyendo su vida con el pretexto de documentar un programa de televisión. La manipulación y tergiversación impuesta por ese medio, terminan por desvirtuar el proyecto y el filme expone en alternancia lo real y lo manipulado, con una simetría algo mecánica y poco fluida.

Nuevamente la marginalidad, pero esta vez tratada en una perspectiva indudablemente creativa y original, emerge en **El Pez que Fuma**, de Román Chalbaud, probablemente el mejor exponente de la muestra. La lu-

cha por el poder en un prostíbulo se constituye, a la vez que en una metáfora de la sociedad, en una dolorida aproximación a la condición humana, con sus personajes sólidamente delineados y tratados sin maniqueísmos ni moralismos. Una puesta en escena por momentos magistral, revela en Chalbaud a un cineasta mayor.

Más próxima a la alegoría y a una imaginería más libre, **Manoa**, de Solveig Hoogesteijn, con fotografía del chileno Héctor Ríos (al igual que **La Empresa Perdona un Momento de Locura**), relata el itinerario físico y moral de dos amigos por un paisaje desolado y onírico. Personajes y situaciones simbólicos se vertebran inteligentemente en un relato realista que combina una visualización casi

documental con un clima de pesadilla. Rompiendo también con el realismo argumental, **Los Muertos Sí Salen**, de Alfredo Lugo, expone en tono de comedia negra una crítica al militarismo y las maquinaciones del poder, a través de la descabellada aventura de tres músicos comprometidos en una intriga semi-policial. El humor, entre vodevilesco y del absurdo, no llega a ser logrado, tal vez por su carácter acumulativo y de escasa sutileza.

Común denominador de las películas presentadas en la muestra es su buena tecnología y su solvencia artesanal, bastante más adelante que sus conquistas en el dominio del lenguaje.

José Román



Manoa de Solveig Hoogesteijn



La Boda de Thaelman Urgelles

# Cine venezolano hoy

Entrevista a Clemente de la Cerda, Peran Erminy y Margarita Arias.

Acompañando el ciclo de cine venezolano que se exhibiera durante dos semanas en Santiago, Clemente de la Cerda, realizador de *Soy un Delincuente*; Peran Erminy, crítico de cine, presidente de la Asociación de Críticos y representante del Fondo de Fomento Cinematográfico; y Margarita Arias, en representación de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Fomento, informaron extensa y detalladamente sobre el cine venezolano actual.

La presente entrevista, iniciada con la conferencia de prensa que siguió a la proyección de *Soy un Delincuente* y proseguida bajo el alero del Cine Arte Normandie por Sergio Salinas, José Vera y José Román, derivó desde la película de Clemente de la Cerda y sus experiencias como realizador hasta el fenómeno global del cine en Venezuela.

Un importante punto de partida para la realidad del cine venezolano actual ha sido la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico, organismo surgido del esfuerzo mancomunado de trabajadores del cine, productores, distribuidores, exhibidores, instituciones de fomento industrial y del Estado. El Fondo tiende a estimular la producción cinematográfica nacional mediante el otorgamiento de créditos, fianzas y avales, incentivos a la exhibición y otros beneficios que permiten la existencia de una cinematografía que constituye una realidad cultural de importancia.

## Soy un Delincuente

*¿El libro en que está basado Soy un Delincuente es una novela o son las memorias de su protagonista principal?*

**Clemente de la Cerda:** Es un libro escrito por él en la cárcel misma y que tuvo mucho éxito, como otros libros del mismo tipo; porque la delincuencia es una cosa que preocupa mucho a la gente. Así como el libro, la película fue un éxito de público. Todavía la gente va a verla, aunque tiene ya ocho años rodando. Hay lugares del país en que se ha exhibido ocho veces.

*¿Se ha exhibido fuera de Venezuela?*

**Clemente de la Cerda:** En España, EE.UU., México.

*¿El guión es también tuyo?*



Soy un delincuente de Clemente de la Cerda

**Clemente de la Cerda:** No. Es un guión de Luis Correa, que se fue modificando durante la filmación. Esta se hizo en el sitio donde vivió el protagonista y la gente de allí lo conocía y contaba cosas.

*¿Hicieron un trabajo de documentación previa?*

**Clemente de la Cerda:** Sobre todo, conversaciones con la gente. Lo demás lo fue dictando el trabajo con esta gente en los sitios reales. Trabajamos en las mismas cárceles, con excepción del retén de menores que nos fue negado y debimos reconstruirlo en un colegio. La mayoría de los muchachos que aparecen en la película habían estado presos dos o tres veces, excepto los actores principales. El protagonista es un muchacho del interior que servía el café en una compañía. Toda esa masa que aparece allí se nutre de gente del interior y ahora de gente que viene de Colombia, del Ecuador y llegan como marginales.

*¿Tuvieron problemas con la policía en la filmación?*

**Clemente de la Cerda:** Sí, al principio. Una de las formas en que resolvimos el problema fue invitando a autoridades, como el ministro de justicia y jueces y les hicimos una proyección. Aparte del jefe de la policía, que se molestó mucho y se fue, el resto se quedó y conversamos y eso ayudó mucho. La prensa también ayudó y formó opinión.

*¿Hubo alguna tentativa de censura?*

**Clemente de la Cerda:** Durante una temporada, la policía hacía redadas en las colas del cine. Entonces la prensa publicó una nota y dejaron de hacerlo. Hasta que un día llamaron, de acuerdo a no sé qué mecanismos, desde Relaciones Públicas de la Policía, diciendo que

querían que los policías vieran la película, con el argumento de que querían que los policías mejoraran su forma de tratar con la gente. Estuvieron yendo tres sábados seguidos.

Ustedes ven en la película cosas aparentemente imposibles, como un muchacho que entra preso y de pronto se va por su propia cuenta. Pero es así y hay tantos y el problema es tan grave. Además, todos son menores de edad y no saben como controlarlos. Por eso entran y salen. Hoy en día ya aprobaron una ley que bajó la edad de 21 años a 18. Ya un muchacho de 18 años es un adulto para la ley y puede ser juzgado. Antes no podía serlo, a menos que se trate de un delito muy grave, que pasaba a los tribunales de menores.

*¿Las filmaciones en las calles se hicieron con acor-donamiento?*

**Clemente de la Cerda:** No. Con cámara escondida. Entonces aparecían actitudes de solidaridad espontánea, como en esa escena en que los dos policías persiguen al muchacho y un hombre le mete el pie a uno de los que lo viene persiguiendo. Es que la gente no sabe qué hacer ante ese problema.

*¿Cuánto duró la filmación?*

**Clemente de la Cerda:** Seis semanas.

*¿Cuál era tu visión del personaje?*

**Clemente de la Cerda:** No había sino la intención de recoger esa historia que él había contado, tal cual, yo no le modifiqué nada. Incluso había un exceso de proezas sexuales y yo las dejé. Ese es el valor autobiográfico que yo respeté.

**Peran Herminy:** El libro es contado en primera persona y uno siente un matiz de fabulación a veces. El se pone como un héroe. Entonces uno entiende que hay algo de realidad y algo que él tiene de fantasía. En la película salió objetivado todo, entonces las hazañas sexuales aparecen como reales.

**Clemente de la Cerda:** Cuando vuelvo a ver la película, a estas alturas ya me parece que le sobra una cantidad de cosas. Pero en principio, lo que primó, fue que él se mueve en un ambiente de prostitución. Todo lo resuelven con dinero. Por eso es que ellos hacían un atraco y obtenían doscientos mil bolívares, que en esa época era mucho dinero y en diez días ya no tenían ni un centavo. El repartía dinero por todos lados.

*¿Has continuado la misma línea de cine social, de denuncia, en el resto de tu obra?*

**Clemente de la Cerda:** Sí, salvo *Compañero de Viaje*, que es un libro de cuentos de las tierras andinas. Con una constante, que es la violencia, porque Venezuela es un país violento. Eso es algo que a mí me golpea mucho. Quieras que no, siempre sale en las películas. La película que viene ahora, por ejemplo, tiene esa mezcla entre la cuestión social y la cuestión política, con una tendencia mayor hacia la cuestión política.

*¿Sientes simpatía por el personaje? Yo lo veo un poco heroico...*

**Clemente de la Cerda:** Tal vez se sienta así porque es autobiográfica. No te olvides que son muchachos y son generaciones que se van perdiendo. Por otra parte, a mí no me es antipática esa gente. No defiendo las cosas que resultan de ahí, pero sí a esa gente que para mí es muy importante, quizás más importante que otra.

**Peran Erminy:** En la relación comunicacional que la película establece con el público, a través de foros en distintos ambientes, he visto que produce efectos de lectura a veces antagónicos. Nadie puede desconocer la realidad de la marginalidad. Pero hay público que dice: ¡Qué horror! Eso habría que acabarlo con campos de concentración. Exterminar a esa gente.

Otros dicen que es la sociedad la culpable. Y hay algunos que salen entusiasmados con el personaje, diciendo: "Qué bueno, qué libertad hay. Están por encima de cualquier prejuicio, de presiones sociales, de barreras".

Pero lo que la película hace es mostrar una realidad cruda y verídica y eso es positivo para cualquier público. La película incluso ha impulsado una corriente referida al tema de la marginalidad.

*¿Fue filmada con sonido directo?*

**Clemente de la Cerda:** Todo, excepto un parlamento del niño chiquitico.. Yo siempre trabajo con sonido directo. No pierde veracidad, sobre todo con este tipo de cine.

*¿Trabajaste con actores profesionales?*

**Clemente de la Cerda:** No. Salvo el protagonista y la pandillita que lo rodea, los demás son muchachos de la calle. Algunos después se hicieron actores.

*¿Los policías son actores profesionales?*

**Clemente de la Cerda:** Muchos son verdaderos policías, otros son actores. Esa es una contradicción. Nosotros llegamos con la policía. No nos dejaban subir sin un grupo de policías, porque era responsabilidad de ellos lo que a nosotros nos pasara. Mientras que en el cerro nos decían: "Ustedes aquí, con la policía no suben". Había un muchacho que nos prestaba el rancho para filmar, que tenía allí cosas robadas y no quería que la policía subiera.

Por otra parte, cuando necesitábamos un policía dentro de la película le pedíamos a uno que actuara, ya que no tenemos uniformes ni nada de eso.

*Dentro del cine venezolano, ¿tu película rompe con alguna tradición?*

**Clemente de la Cerda:** El cine venezolano no tiene tradición aún. No hay cine comercial previo, lo que fue una de las grandes ventajas que nosotros tuvimos.

Yo había hecho tres películas antes, todas en blanco y negro y una de ellas no se estrenó nunca. Era sobre la alienación y me costó año y medio hacerla. Las otras se

estrenaban y no pasaba más nada. No existían ni siquiera el interés de ver el cine nacional. También el cineasta estaba más preocupado por una temática europea.

Dentro de la realidad del cine venezolano, el mío es un cine más específico. Por ejemplo *Compañero de Viaje*, una película que es recreación de un cuento de las tierras andinas, obtuvo un premio especial en La Habana por el valor de como recrea la vida de esos pueblecitos. Una de las cosas más interesantes del cine venezolano es que, a pesar de que trata de capturar al venezolano, se aleja del costumbrismo.

### *¿En qué proporción filmas?*

**Clemente de la Cerda:** En *Soy un Delincuente* usé sesenta mil piés. Seis a uno. Yo trabajé de la siguiente manera. Confeccioné una plantilla con las posiciones de cámara y cada plano estaba dibujado. Esto se modificaba un poco a medida que iba filmando.

Clemente de la Cerda



*Y te permitió filmarlo en seis semanas. ¿Cuánto demoraste en el montaje?*

**Clemente de la Cerda:** Yo generalmente tardo un poco más en el montaje. Después de filmada hasta la primera copia, llevó más o menos tres meses.

*¿Se produjeron hechos espontáneos, dados por la realidad?*

**Clemente de la Cerda:** Muchas veces. Por ejemplo en la escena del tiroteo y muerte del amigo del protagonista monté la cámara en un edificio, en lo alto y puse el juego de lentes a un lado. Yo hago la cámara siempre en mis películas, por lo tanto yo sé lo que está filmado y puedo tomar decisiones muy rápidas. Arrancamos la acción por unos walkie-talkie y se produjo todo eso que tiene mucha atmósfera. Esa gente que se agrupa no sabe nada de lo que está pasando ahí. Ellos creen que hay un muerto. Si tú examinas la toma ves que hay una muchacha a la que se le produce un shock. Entonces empieza a jugar esa cosa interna de los seres humanos, en que te da miedo la muerte, pero a la vez te atrae. Ella se va, regresa, trata de cruzar la calle, regresa. Mientras todo esto pasaba, yo filmaba y cuando consideré que la toma estaba, cambié de lente, hice un acercamiento. Y todo sucediendo en un solo momento.

*¿La razón fundamental de este plano general largo fue entonces de producción?*

**Clemente de la Cerda:** No. Yo uso el plano general para producir un efecto dramático. Es una constante de mis películas. En vez de dramatizar a través del plano corto, yo dramatizo a través del plano largo. El plano general puede ser más dramático en un momento determinado que el primer plano. Uso además el plano general cercano y el plano medio para integrar el ambiente. Hay muchos momentos en la película en que es el entorno lo que está hablando.

*¿En el uso de la luz tienes algún planteamiento especial?*

**Clemente de la Cerda:** En esta película iluminamos sin modificar el ambiente. Se trabajó con cinco lowell chiquitos y unas cartulinas. Sin mayor aparataje. Se trataba de reproducir las condiciones de luz del lugar.

*¿Tienes en tus películas a una mayor estilización?*

**Clemente de la Cerda:** Lo que más me interesa en este momento es narrar con la mayor sencillez posible. Y desprejuiciarse de toda influencia "culturosa" y esa influencia europea. Para mí, lo que me interesa del cine norteamericano es el pragmatismo. Por ejemplo, *Buscando a Mr. Goodbar* no desperdicia cosas.

*¿Tienes películas posteriores a Soy un Delincuente?*

**Clemente de la Cerda:** Reincidente, que es la segunda parte de *Soy un Delincuente*; *Compañero de Viaje*; *El Crimen del Penalita*; *Los Criminales* y *Retén de Katia*.

*¿En general has tenido buen público?*

**Clemente de la Cerda:** No en todas, pero el público ha sido más o menos bueno. *Soy un delincuente* no puede ser la medida porque fue un fenómeno de taquilla.

El promedio para algunos cineastas significa que se paga la película y en algunas oportunidades produce cierta ganancia. Los cineastas que han tenido la posibilidad de obtener más utilidades hemos sido Román Chalbaud y yo. Esto ha sido una constante, por eso hemos podido hacer otras películas. De esas cinco películas que yo he hecho, una, que fue *Compañero de Viaje*, resultó un fracaso de taquilla. Había una idea preconcebida en los distribuidores de que el cine de temática rural no interesaba. Entonces le dieron un distinto tratamiento al lanzamiento de la película.

**Cine, crítica y público**

*¿Hay algún nexo entre el cine y la literatura venezolana, escritores guionistas o interés en llevar al cine las obras literarias?*

**Peran Ermíny:** Son expresiones que van, con autonomía, por sus propias vías, con algunos que otros que se entrecruzan. Por ejemplo, Rodolfo Sartana es un



dramaturgo y tiene mucha relación con el cine. Y luego gente como Enrique Garmendia, Fernando Araujo, de quien se adaptó *Compañero de Viaje*, Leonardo Picón.

Así como es homogénea la expresión en el cine, tampoco lo es en la literatura. Las afinidades que tienen algunas películas entre sí, no existirían entre el cine y la literatura, ya que van por otros caminos. Puede haber una pequeña relación con el teatro, con sus ambientes marginales. Rodolfo Santana, por ejemplo, se ha sentido modificado por el cine. Trabaja con una técnica más cercana al cine, que no corresponda a la ortodoxia del teatro.

### *¿La crítica apoya al cine venezolano?*

**Peran Erminy:** La crítica no es determinante para el éxito de una película. Tiene un radio de influencia muy débil, sólo en sectores intelectuales.

**Clemente de la Cerda:** Por lo menos gente al cine no lleva. El apoyo de la crítica no ha sido escribiendo, sino sentados en la mesa de trabajo y ha sido muy bueno. También hubo participación en las organizaciones de festivales, en discusiones con los entes estatales y en la organización del Fondo.

**Peran Erminy:** La crítica apoya globalmente esa necesidad de autoexpresión cinematográfica del país, oponiéndose a la colonización de las pantallas. Pero también, como el cine nacional a uno le es más familiar y uno tiene mayores referencias de los temas que se abordan, se es más severo. La crítica tiende a ser excesivamente severa con el cine venezolano, le encuentra fallas de toda clase y uno se sorprende un poco cuando empiezan a ganar premios internacionales, lo que es muy frecuente con cortos y largos. Además, tal vez porque son amigos uno es más exigente con ellos.

Hay extremos como la revista "Cine al Día". Eran excesivos, como perdonándole la vida a excepciones en el cine venezolano. Yo me fui alejando por eso. Se planteaban frente a una película como "la película que hubieran deseado ver".

**Clemente de la Cerda:** A partir del primer festival de Mérida, algunos críticos empiezan a plantearse su relación con el cine de manera diferente. Rodolfo Izaguirre, por ejemplo, decía que como en el Festival se proyectó todo el cine venezolano que se consiguió, desde ese momento lo vio como una unidad. Pese a sus diferencias, todo ese cine tenía alguna relación con el país.

**Peran Erminy:** Esa unidad también la han reconocido jurados de otros festivales internacionales.

### *¿En los foros que han hecho con el público, la gente se reconoce en estas películas?*

**Peran Erminy:** En un comienzo la gente no creía que Venezuela tuviera capacidad ni talento para hacer cine. El cine era un negocio de los norteamericanos, que se los dejara que lo hicieran ellos. Cuando salieron las primeras películas, que habían obtenido algunos créditos y se demostró que es un negocio rentable porque las inversiones se pagaban como en ninguna otra industria, la gente tuvo una respuesta muy positiva. Además la gente se encontraba reflejada en las pantallas, descubriéndose en gente que hablaba como uno, en las calles, y en situaciones que son las mismas que uno ha vivido. Luego pasa la novedad y el deslumbramiento y el cine cae un poco. Pero luego saca unos temas que eran muy ambiciosos, ligados a diez años de crisis y de violencia. Querían decir demasiadas cosas y todavía con un oficio débil. Con fallas en la dirección de actores, en el sonido, en las técnicas de todo tipo. La aceptación del público mejora cuando mejoran las películas.

### **Ley de Fomento del Cine**

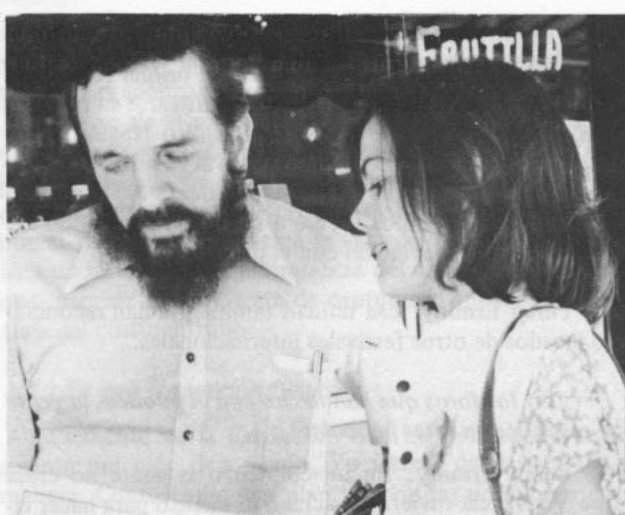
**Peran Erminy:** Hubo una lucha de quince años por la creación de una ley de cine. Se creó el Fondo de Fomento Cinematográfico que resolvió los problemas inmediatos. No es suficiente, porque el Fondo mismo va generando otros problemas, se va complicando y ya necesitaría enriquecerse con otras cosas y con una ley.

**Clemente de la Cerda:** A un año de funcionamiento del Fondo, comienzan a realizarse las películas que van a salir dentro de unos tres meses. Es el primer grupo que va a salir.

### *¿Tienen "cuota de pantalla"?*

**Clemente de la Cerda:** La habíamos pedido, pero luego, en el transcurso de la discusión descubrimos que no era tan bueno. Era mejor la libre exhibición. Lo que conseguimos fue que en todos los decretos se estableciera que el cine venezolano es de exhibición obligatoria.

Cuando nosotros peleábamos por la cuota de pantalla, habíamos pedido una cantidad de semanas determinadas. Se produjo este fenómeno inicial y nos encontramos, por ejemplo, que *Soy un Delincuente*, una de las que más éxito tuvo, estuvo catorce semanas en diecisiete cines y luego, dieciocho semanas en cinco cines. Hizo en total, casi la cuota de pantalla contemplada para el año



Peran Erminy y Margarita Arias

para todo el cine venezolano. Eso no nos interesaba, porque una sola película se podía tragar toda la cuota. Lo que les pasaba a los brasileros, que al hacer una película tenían que hacer una cola muy larga para que les distribuyeran su película.

Se decidió entonces que cada distribuidor debía distribuir algunas películas venezolanas. Pero esto tampoco funcionó bien. Paralelamente, las películas estaban teniendo éxito en las carteleras, entonces los distribuidores tomaban las películas. Allí hay dos distribuidores de verdad. En la práctica, lo que ocurre ahora es que un sólo distribuidor tiene todas las películas. Y ellos son distribuidores y exhibidores a la vez.

**Peran Erminy:** Pero no puede ser que uno solo monopolice todo. Tiene que haber una reformulación de todo eso. Hay que combinar las ventajas con las desventajas.

**Clemente de la Cerda:** Hay que buscar la fórmula de que haya una tercera opción. Las películas producen mucho dinero, pero éste no llega al cineasta. Cinco meses después de su exhibición, el dinero todavía no ha llegado. Esto entraba todo el asunto. No te olvides que funcionamos con créditos y hay que pagar intereses y que cuando recibes ese dinero de a poquito en un año, no te sirve para nada. Ahora se van a aplicar una serie de leyes.

Da el caso, también, que al formarse el Fondo Cinematográfico, la Oficina de Cine, que era el soporte de todo lo que nosotros decíamos, prácticamente quedó relegada porque hoy día casi no funciona. Lo que estamos viendo es que, con el tiempo, la Oficina de Cine sea el organismo ejecutor de los decretos que están ya aprobados.

**Peran Erminy:** Y que se encargue de todo el control de la comercialización.

*¿A través de un organismo estatal?*

**Margarita Arias:** Ahora se está poniendo en marcha lo del control de las entradas de taquilla, mediante un diseño nuevo consistente en un ticket único y planilla de control que se ha empezado a distribuir hace un par de

meses en las salas de todo el país, para pasar revista a las programaciones diarias y cual es la entrada de taquilla. Esto funciona con una numeración y se está implementando un sistema de computación para procesarlo. Hay seiscientos salas en todo el país, con varias funciones diarias. Eso da una cantidad de información enorme.

**Peran Erminy:** Las salas de pueblo cambian la programación a diario.

**Clemente de la Cerda:** Los boletos salen de una central de manera que el propietario de un cine ubicado en el interior, a ochocientos kilómetros de la capital, tiene que comprar su boleto en esta central, por lo tanto, la única manera que le haga trampas al productor es que deje pasar público sin boleto.

*¿Ustedes piensan que sin el apoyo del Estado no se hubiera producido esta emergencia del cine venezolano?*

**Peran Erminy:** No. Yo creo que en cualquier parte del mundo es indispensable el apoyo legal y el apoyo económico del Estado. Contar con una ley de cine, con medidas de protección de aduanas, para la comercialización, distribución y todo eso.

**Margarita Arias:** Convenios de co-producción también.

**Peran Erminy:** Y subsidiar y dar créditos. Aunque uno de los objetivos que nosotros pretendemos es que el cine se independice y no esté siempre sujeto a esa relación incómoda con el Estado, a través de créditos o de lo que sea. Que sea una actividad cada vez más autónoma. Autorentable. Eso garantiza más independencia de creación.

**Clemente de la Cerda:** Una de las cosas que nosotros hemos peleado y mantenido es la libertad de expresión.

**Peran Erminy:** El Fondo no llega a ser un mecanismo de imposición, de filtros o de censuras indirectas económicas o de otro tipo, porque el Fondo está formado con representantes de cada uno de los organismos del cine, sindicatos, autores, cámara de los empresarios, críticos.

*¿Pero para estudiar la viabilidad de cada proyecto tienen que mostrar el guión? ¿Qué pasa con un proyecto considerado muy experimental?*

**Clemente de la Cerda:** En un momento dado puede haber ese tipo de problemas. Pero el Fondo prevee para "operas primas" dos cupos de inicio. Aún cuando en este primer grupo que salió, de catorce créditos que se consiguieron, diez son para nuevos cineastas.

**Peran Erminy:** Los sistemas de créditos e incentivos y cualquier beneficio económico favorece a la gente nueva, porque en realidad en el cine en Venezuela casi todo el mundo es nuevo.

*¿Cuántos largometrajes producen al año?*





Clemente de la Cerda

**Margarita Arias:** Este año fueron catorce créditos para largos. Diez salieron en pantalla.

**Peran Erminy:** Y faltan todavía dos más.

**Clemente de la Cerda:** El promedio es quince. Nueve o diez del Fondo y cinco o seis independientes, con financiamiento privado.

**Peran Erminy:** Y para el año que viene hay como veinte.

*¿Han logrado ganar mercados en el exterior?*

**Clemente de la Cerda:** Creo que podríamos estar ganando en este momento el mercado latino en Norteamérica, que es muy buen mercado. Llevamos cinco películas estrenadas, de las cuales tres han tenido mucho éxito. Hace poco estuvieron dos compradores norteamericanos y se llevaron como veinte.

**Peran Erminy:** Hay tres grandes centros: Florida, California y Nueva York.

**Clemente de la Cerda:** En Nueva York y Florida ha entrado poco a poco el cine venezolano. La película de Román Chalbaud hizo 72 mil dólares en Nueva York. Casi el costo de la película.

**Peran Erminy:** Lo curioso es que el mercado natural de todo este cine latinoamericano sería la América Latina en primer lugar, por el público hispano hablante y no es así. Pero se están haciendo algunos esfuerzos. Ese encuentro que hubo en Madrid, con Pilar Miró, tuvo como uno de sus objetivos estratégicos la necesidad de enfrentarse al mercado norteamericano con un mercado hispano hablante.

Por otra parte, yo creo que existen convenios que no han sido aplicados, en los países andinos, como el Convenio Andrés Bello, de libre circulación de obras culturales, que debe incluir el cine y el video, sin ninguna traba aduanera ni de otro tipo. Se podría establecer un "tratamiento nacional" de cada producción. Por ejemplo, que las películas chilenas en Venezuela tengan un tratamiento como las venezolanas y viceversa.

**Clemente de la Cerda:** Cada película tendría una distribución garantizada y podría tener por lo menos una recuperación. Se desarrollaría el cine a una velocidad increíble.

**Peran Erminy:** Es un generador de divisas, de empleos, además de los beneficios culturales. Todo son puras ventajas. La única desventaja sería para ciertos negociantes norteamericanos.

Convendría eso sí, llegar primero a una relación de mayor integración de los países andinos de manera de enfrentar con suficiente fuerza a Brasil, México y España. Porque si no, imponen ellos las condiciones.

**Clemente de la Cerda:** Además hay otros problemas. Hay países en que el material español no funciona, por ejemplo en Venezuela, a menos que doblen las películas. El tono, la pronunciación, no gustan allá. Las únicas películas que se exhiben allá son las de Saura y excepcionalmente otras, como *Furtivos*, de Borau.

## Formación cinematográfica

*¿Cuál es la formación de los cineastas venezolanos?*

**Clemente de la Cerda:** Hay tres vertientes fuertes, la televisión, los comerciales y el grupo que se llamó "cineastas del tercer mundo", además de los que estudiaron en el extranjero. Estos terminaron haciendo largometrajes.

*¿Está considerado el documental en el Fondo Cinematográfico?*

**Peran Erminy:** Tuvieron subsidios, créditos para la producción o terminación de sus películas. Lo que no funciona todavía es la salida del documental, acompañando las películas importadas. Para conseguir esto no pueden dudar más allá de diez o doce minutos. Más allá de eso, se complica su distribución.

**Clemente de la Cerda:** Hay un caso que resultó bien interesante, que fueron tres cortos hechos independientemente y que habían ganado premios. Se unieron formando un largometraje al que titularon *La Propia Gente* y fue un exitazo. El corto está muy bien protegido, tiene

bastante forma de conseguir dinero para la producción. Una de ellas es el Consejo Municipal del Distrito Federal que concede subsidios. La única obligación del cineasta es entregar una copia una vez terminada, lo que es la garantía de que el dinero lo invirtió en aquello para lo que fue asignado. Además hay un Premio Municipal al mejor corto, al mejor guión y al mejor fotógrafo. Para aspirar a los subsidios, el corto debe ser absolutamente de autor, sin nada comercial.

**Peran Erminy:** También hay empresas del Estado que financian cortos, también con subsidios. Además, las corporaciones de desarrollo regionales ayudan a financiar películas independientes.

### *¿Y la actividad en super 8 como medio formativo?*

**Peran Erminy:** Hay dos asociaciones de super 8 y ambas tienen acceso al Fondo Cinematográfico. Tienen tres festivales, uno de ellos internacional, que es el más importante mundialmente. Hay una gran producción. Entre los festivales de Paraguaná y el de Maracaibo, hubo treinta películas.

**Clemente de la Cerda:** Ya van tres años seguidos que

se realiza el festival internacional. Concurren cineastas del super 8 muy buenos, del mundo entero. Está también la experiencia del super 8 ampliado a 35 mm. que ha dado muy buenos resultados. En estos momentos se está reponiendo una película llamada **Electrofrenix**, que es un documental un poco satírico sobre unas elecciones.

**Peran Erminy:** La tendencia que predomina en el super 8 es lo contrario a lo que era en un principio. Antes era cine de cine aficionado, en su primera organización, con muestras anuales. De allí partieron diversas tendencias. Una fue de cine documental, con toda clase de problemas sociales. Luego apareció una especie de "cine pobre", hecho por gente con pocos recursos organizados en cooperativas, sin mayores equipos. Eso se perdió, casi desapareció por completo. Luego el cine super 8 en vez de ser un cine muy económico para gente sin recursos pasa a ser de la gente muy privilegiada. Ahora predomina, en los círculos de organizadores y como tendencia general cierto experimentalismo preocupado de lo plástico de la imagen, del espectáculo visual, las vanguardias que repiten a la de los años veinte en Francia. La mayor parte son hijos de gente rica.

Entrevistó: José Román

# La difícil supervivencia del cine ecuatoriano



Aunque es difícil hablar de cine ecuatoriano propiamente tal, porque la producción es artesanal, sólo se han realizado dos largometrajes (uno aún no estrenado en el país) y hay una falta de tradición cinematográfica. Sin embargo, la breve y precaria historia del cine en Ecuador presenta ribetes interesantes.

## Ley del cine

En 1980 se promulga un decreto de exoneración de impuestos a los espectáculos de carácter cultural. Este favoreció fundamentalmente a la Sociedad Filarmónica, a la Unión Nacional de Periodistas (UNP) y a la Ca-

sa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), instituciones que de un modo u otro tenían como misión el desarrollo de la cultura en el Ecuador. Las dos últimas instituciones se han preocupado de producir e impulsar un cine nacional. Nacional en todo sentido: por ser producido y realizado en Ecuador y por ecuatorianos, y por rescatar temáticas propias del patrimonio cultural del país.

Este decreto además establece otra garantía: la exigencia de exhibir cine nacional en las salas de Quito, Guayaquil y Cuenca, lo que ha solucionado en parte los problemas tanto de producción como de distribución. Para la UNP y la CCE era por lo tanto fá-

cil y atractivo financiar películas, en la medida que era posible recuperar el dinero invertido, puesto que las complejidades comerciales de los sistemas de distribución se encontraban previamente solucionadas. Las exoneraciones mismas eran y siguen siendo interesantes: van desde un 50% para los distribuidores y exhibidores hasta un 50% a 60% para las instituciones que financian películas.

Sin embargo este mecanismo ha dejado prácticamente de funcionar desde 1983. Es la triste y repetida historia del drama por hacer cine en nuestros países. A los municipios les ha afectado esta merma de ingresos a través de los impuestos no percibidos y las instituciones que se dedicaron a

# DAQUILEMA



producir cine han ido paulatinamente dejando de invertir, arguyendo falta de recursos por una parte, y el atractivo de actividades menos riesgosas.

La Casa de la Cultura, por ejemplo, ha invertido ahora último en su Cinemateca, la que cuenta con casi toda la producción nacional fílmica que va desde 1980 a 1983 y alguna de la escasísima producción previa.

## Producción Nacional

Además de tener una buena recopilación de cine latinoamericano: argentino, boliviano, chileno, mejicano, peruano, etc. y también algunos clásicos del cine mundial.

Afiche del filme de Edgar Ceballos

El hecho de que el Cine Ecuatoriano haya prácticamente nacido y surgido gracias a esta garantía, indica al menos un efecto positivo. Numerosos corto-metrajés de un excelente nivel se han realizado en los últimos años, muchos de ellos premiados en festivales internacionales: **Los hieleros del Chimborazo** y **Cuerpo de mujer** de Gustavo e Igor Guayasamín; **Montonera** de Gustavo Corral; **Quitumbe** de Teodoro Gómez de la Torre; **Daquilema** de Edgar Ceballos; **Don Eloy** y **Chacón Maravilla** de Camilo Luzurria-

ga; **Cartas al Ecuador** de Ulises Estrella; **Un ataúd abandonado** de Pepe Corral; y **Boca de lobo** de Raúl Khalifé. Esto por sólo nombrar a los más destacados.

Lo más relevante en estos cortos, además de un buen uso de la técnica y de una cierta concepción del lenguaje fílmico, es que cumplen con el objetivo planteado originalmente por la UNP: llevar un mensaje ecuatoriano, rescatar temas históricos y mostrar los conflictos socio-culturales del pueblo y del indígena. Y es así como **Los hieleros del Chimborazo** (1980) de los hermanos Guayasamín, nos relata un documento de la vida real. El título de la película hace referencia a cómo ciertos campesinos (tradicionalmente conocidos como los hieleros) suben a más de 4.000 mts., para extraer del volcán Chimborazo grandes bloques de hielo que luego venderán en las ciudades y pueblos cercanos. Desde la Colonia hasta nuestros días estos hombres siguen efectuando este duro y penoso trabajo: el tiempo se ha detenido en sus vidas. Los hieleros son hieleros por generaciones, su trabajo no es reemplazable fácilmente por otro. El subir el Chimborazo tiene su leyenda y su misterio. El beber un refresco con este hielo posee un carácter ritual: de curación y limpieza corporal y espiritual. Los habitantes de los pueblos cercanos buscan dónde obtener esta bebida mágica. Aunque hoy en día pocas familias son recolectoras de hielo: los procesos de frigorización moderna los han desplazado y marginalizado.

Los Guayasamín nos muestran con un cálido acercamiento y vuelo poético, la secuencia de este peligroso y dificultoso trabajo. La cámara sigue la labor de estos hombres, donde la hermosura y la majestuosidad del paisaje se contraponen a la pobreza y humildad de los campesinos. El aspecto más notable de esta realización es que la dimensión estética está al servicio de una comprensión profunda de estas personas; en otras palabras, hay una mínima manipulación de la realidad. Sólo la necesaria para conservar la coherencia del mensaje fílmico. Mensaje que sin duda se inserta en una realidad latinoamericana concreta, imposible de soslayar. Un primer plano muestra el rostro de un niño, sus narices ensangrentadas por la altura, lo que nos revela la cruel-

dad de la naturaleza que acompaña a los hieleros. Este niño sólo vivió escasos años más. Poco después de la filmación muere de pulmonía; al decir de los indígenas: "El Chimborazo se lo llevó".

Es también digno de mención que tanto esta película como otras, **Quitumbe** (1980) de Teodoro Gómez de la Torre, **Daquilema** (1981) de Edgar Ceballos, han sido realizadas en idioma quechua. Los indígenas son los protagonistas principales. Y ambas se insertan en la historia y las leyendas ecuatorianas.

El cacique Quitumbe fue fundador de muchos pueblos que van desde la costa a la cordillera de los Andes, logrando unificar las regiones y formar el reino de Quito en tiempos preincaicos. La película narra la expedición de Quitumbe y sus hombres. En **Daquilema** se relatan los alzamientos indígenas de 1871; las comunidades proclaman rey al joven Daquilema, quién dirige la lucha en contra de los grandes terratenientes. Esta realización revela un buen conocimiento técnico y una capacidad de transmitir un mensaje movilizador. Una narración lineal que nos muestra con claridad y precisión la situación del indígena siempre en desmedro frente al

siendo un homenaje a su líder Eloy Alfaro, impulsor de la unificación territorial y del desarrollo del país. En este documental se ocupan diversas técnicas fílmicas, con imágenes que se superponen junto a fotografías de archivo.

**Montonera** también nos cuenta hechos importantes acaecidos durante la revolución de Eloy Alfaro. Esta, a diferencia del otro corto, es una ficción-histórica donde se mezclan actores y campesinos. Destaca en esta realización el cuidadoso montaje, la gran capacidad de síntesis y una cámara muy analítica.

Un hecho interesante en estas dos realizaciones es que son creaciones colectivas. La primera del grupo Quinde y la otra del grupo Kino. Trabajan en equipo, lo que es una característica más de este nuevo cine ecuatoriano. Es también interesante el hecho de que los cineastas forman parte de un gremio, presidido actualmente por Edgar Ceballos cineasta y director de la UNP, lo que ha favorecido un ambiente de solidaridad entre todos los cineastas. Se conocen, se reúnen, discuten sus temas de películas, intercambian equipos y experiencias. Es por esto que el cine que se ha hecho presenta líneas comunes, donde tiene

grupo Quinde. Un día en la vida de un lustrabotas de Quito. Chacón, héroe infantil que se contrapone a los super-héroes importados de la televisión. Este niño humilde tiene un vasto mundo infantil, lleno de juegos imaginativos. La solución fílmica es inesperada: los objetos adquieren animación: zapatos que bailan, flores que hablan, cuadros que se mueven. Sin embargo, estas sorpresas se hacen excesivas y terminan por diluirse. Pero sin duda que es una notable realización que cumple con el objetivo de este nuevo cine ecuatoriano: plantear nuevas respuestas artísticas, en este caso al mundo infantil. Un héroe que corresponde a la realidad y los problemas del país.

Y, como suele suceder en Latinoamérica, donde no necesariamente los largometrajes realizados tienen fines culturales, sino que son abiertamente comerciales, se cae en un cine añejo que carece de búsqueda y que toma lo fácil: este es el caso de **Dos para el Camino** de Jaime Cuesta. Aunque técnicamente se sostiene, la temática planteada tiene más que ver con las telenovelas musicales o las viejas películas mejicanas que con el arte del cine. Es, sin embargo, un intento por hacer un cine popular, aunque el resultado es un producto sin interés cultural ni artístico. La película tuvo un cierto éxito de taquilla, fenómeno que se explica seguramente por la necesidad de nuestros públicos de verse reflejados en la pantalla. Potencialidad lamentablemente poco aprovechada. Cabría agregar que Cuesta es un documentalista eficaz, aunque muy tradicional y poco arriesgado en su concepción cinematográfica. **Rafces** (1982) y **Caminos de Piedra** (1981) documentan de manera correcta, y sin duda interesante para ojos extranjeros; la primera es una recopilación de aspectos folklóricos del Ecuador, y la segunda refleja el trabajo en piedra realizado por artesanos, tradición que se manifiesta en diversos monumentos que han quedado impresos a través de la historia.

#### Así Pensamos de Camilo Luzuriaga



colono europeizante.

Dentro de esta misma línea están las películas **Don Eloy** (1981) de Camilo Luzuriaga y **Montonera** (1982) de Gustavo Corral. La primera relata los principales logros obtenidos en la Revolución Liberal de 1885,

una gran relevancia el rescate histórico-cultural del país.

Otra película que es necesario destacar dentro de esta búsqueda de lo propio es **Chacón Maravilla** (1982) dirigida por Camilo Luzuriaga y Jorge Vivanco; es otra realización del

#### Un Balance

En general, podríamos decir que la producción actual de cortos muestra aspectos interesantes del vivir ecuatoriano. Se han cumplido así en parte los objetivos de una ley que fa-

vorece al cine nacional, a pesar de todas sus deficiencias. De la nada, de 1980 en adelante, se cuenta con un puñado de cortometrajes valiosos, honestos, serios. Hay también todo un movimiento de personas que ansían producir, que se preocupan por

las cuestiones técnicas, que se interrogan sobre el pasado, presente y futuro de su pueblo. Desde ya el rescate en imágenes de la cultura nacional es una tarea enorme que estos documentalistas han asumido con entusiasmo. Creemos que hay que seguir con

interés el desarrollo del cine ecuatoriano. Esperamos que su ejemplo pueda ser seguido, en favor de nuestro tan necesario cine latinoamericano.

Constanza Johnson

Chacón Maravilla



## CUESTIONARIO SOBRE CINE ECUATORIANO

Respuestas de: Camilo Luzuriaga

### *¿Cuáles son sus obras?*

**Don Eloy.** Documental color, 16 mm., 22 minutos, sobre la revolución liberal de 1895, liderada por Eloy Alfaro. 1981. Dirección y edición. Segundo Premio en el Primer (y último) Festival de Cine Ecuatoriano, de Agosto de 1981. Segundo Premio en el Concurso de la Municipalidad de Guayaquil de Octubre de 1981.

**Chacón Maravilla.** Ficción en color, temática infantil, 22 minutos, 16 mm., sobre un día en la vida de un lustrabotas de apellido Chacón. 1982. Codirección compartida con Jorge Vivanco, y edición. Primer Premio en la Categoría de Cine Infantil en el Festival de Tampere 1982. Primer Premio en el V Festival Internacional de Cine Infantil de Quito, en 1983. Seleccionada para el Festival de Oberhausen de Marzo de 1984, "Kinder Kino".

**Así Pensamos.** Documental en color, 16 mm., 32 minutos, sobre la vida de una comunidad campesina de

la Sierra, y sobre la filosofía de sus comuneros. 1983. Dirección y edición. Seleccionada para el Festival de Oberhausen de Marzo de 1984.

### *¿Cómo llegó a hacer cine?*

En primer lugar, fui fotógrafo aficionado. Al integrar un grupo de teatro e interesarme en los problemas de la estética y al prever la eficacia comunicativa del cine, en 1973 hice mi primer corto documental en Super 8, sin sonido. Luego de haber realizado cinco cortometrajes experimentales en Super 8, entre ellos, uno de ficción (**Cementerio**) y otro de animación (**Un brazo roto del Tío Sam**), en 1977 hice el primer y último documental Super 8 con sonido magnético incorporado, **Tierra Cañari**, con el cual obtuve el Primer Premio en categoría Super 8, en el Primer (y último) Concurso Nacional de Cortometrajes. Desde entonces, me dediqué exclusivamente a la fotografía comercial y creativa personal, hasta retomar el cine (ahora en 16 mm.) en 1981.

### *¿Cómo se ubica en relación al cine y la cultura ecuatoriana?*

Fundamentalmente he sido director y editor en mis películas, pero también he sido Productor ejecutivo, fotógrafo y sonidista. Me preocupa la cultura ecuatoriana

en su globalidad, y no sólo en sus expresiones artísticas. A más de cineasta, ejerzo la fotografía creativa, soy profesor de fotografía en la Universidad Central, y comparo responsabilidades de dirección en la Sección de Fotografía de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador y en el Cine Club "Bertolt Brecht".

### ¿Cómo ve usted al cine ecuatoriano?

#### a) Dentro del País.

Al margen de las esporádicas realizaciones quijotescas que se han hecho desde 1910, es a partir de 1980 que el cine en el Ecuador aparece como una expresión cultu-

do en nuestro medio, cosa que ya sucede en otros países latinoamericanos, donde más bien las buenas realizaciones escasean. El cine ecuatoriano, con sus escasos 30 cortometrajes y 1 largometraje realizados a la fecha, es digno en sus planteamientos éticos, consecuente en sus propósitos históricos y técnica y formalmente bueno o aceptable.

#### c) En el contexto del Cine Mundial.

El cine ecuatoriano es apenas conocido a nivel mundial. Las pocas obras premiadas en Festivales Internacionales nos han abierto ventanas, pero como movimiento o como industria, no es conocido, precisamente porque aún no se fortalece ni como movimiento estético ni como empresa industrial.

Revista de cine ecuatoriano



ral y comercial de consideración. El cine ecuatoriano ha cumplido su primera etapa: la de aparecer, cimentar sus condiciones técnicas y de producción, y haber creado expectativas sobre su desarrollo. Ahora debe fortalecer las bases productivas y de comercialización, de manera de iniciar el rodaje de obras de larga duración y de mayor envergadura, y debe desarrollar los esbozos de tendencias que apenas se vislumbran.

#### b) Como parte del Cine Latinoamericano.

La influencia de las cinematografías boliviana y cubana es notoria. Pero ante todo, el cine ecuatoriano, como lo más importante del cine latinoamericano, responde a las determinaciones de la realidad social en la que surge, tanto en lo temático, como en lo formal y lo técnico. Como hasta la fecha no se han establecido relaciones estables de comercialización, el vicio del mercantilismo y las obras cursivas y las baratijas, aún no han apareci-

### ¿Cuáles son sus autores preferidos en cine?

Werner Herzog y Jerzy Kawalerowicz.

### ¿Cuáles son las posibilidades de ver buen cine en el Ecuador?

Los cine clubes (Cine Club Ciudad de Quito, Cine Club Bertolt Brecht, Cine Club de la Casa de la Cultura de Guayaquil), la Cinemateca Nacional, y los festivales promovidos por las delegaciones diplomáticas, especialmente socialistas.

### ¿Cómo ve usted la relación política y cine?

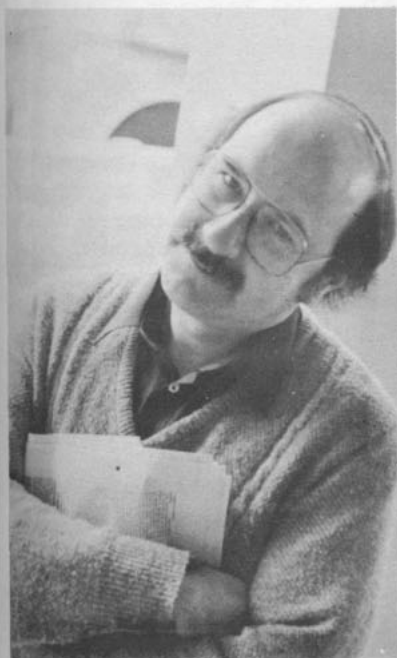
El arte y la política son áreas específicas del quehacer humano. Pero por humanas, por ser ejercidas y percibidas por los hombres organizados en sociedad, necesariamente se interrelacionan. Una obra cinematográfica puede cumplir un rol político importante de cualquier signo, a veces independientemente de la voluntad del autor, por acción de las circunstancias de su realización y difusión. Al revés, la realización y difusión de una obra de arte, puede politizar a su autor. Pero siempre en el cine, para ser bueno, mandarían las leyes de la cinematografía y de la estética, así como en la política, para ser efectiva, sin importar su signo, mandarían las leyes de la política, de la lucha por el poder.

### ¿Qué opina de la crítica en Ecuador? ¿Apoya al cine nacional?

Existen contados críticos en el Ecuador (¿dos?, ¿tres?), y unos cuantos pseudo-críticos que se limitan a reproducir el cable periodístico llegado de Hollywood o de Cannes. Los escasos críticos hacen lo que pueden, pero no han logrado hasta la fecha hacer una crítica detenida y profunda de las obras cinematográficas nacionales, que es la mejor manera con que deberían aportar al desarrollo del cine en el Ecuador. El espíritu de solidaridad de los críticos y de los pseudo-críticos, a veces se reduce a la alabanza eufórica, por lo general gratuita.

### ¿Cuáles son sus proyectos?

Ahora estamos trabajando un documental etnográfico sobre los pescadores artesanales del manglar del estero salado de Guayaquil. Por supuesto, queremos hacer un largometraje, para probarnos y para intentar romper el cerco comercial de los monopolios; el proyecto presente es **Tequimán**, de temática infantil, y de un estilo similar al de **Chacón Maravilla**.



Skarmeta visto por Hans Ehrmann

Oscar Castro y Marcela Osorio  
en *Ardiente Paciencia*

# Skarmeta y su "Ardiente Paciencia"

Antonio Skarmeta aún era poco conocido como escritor cuando hizo noticia como director de teatro, al montar una obra norteamericana de vanguardia con Cadix en el conjunto teatral del entonces Instituto Pedagógico. No perseveró en este terreno y, durante los años sesenta, dividió su tiempo entre la docencia universitaria, el periodismo y su labor creativa como cuentista. Con la publicación de *El entusiasmo* (Zig Zag, 1967) y el *Primer libro de cuentos* (1968) por la colección de cuentos, *Desde el tejado*, Skarmeta estableció su reputación como escritor por lo que, afortunadamente, no se convirtió en un literato encerrado en la literatura.

La pasión por Elvis Presley y luego por los Beatles, por el cine de la época, por lo que se hacía en teatro y, aunque no debiera figurar en último lugar, por el amor, marcaron al Skarmeta de fines de los cincuenta y de los sesenta. Era (y es) un enamorado crónico. Lo que, entre otras, podrán atestiguar Cecilia, Loreto, Marcela y Nora. Al mismo tiempo, sus inquietudes sociales lo llevaban a participar en la efervescencia política de la época.

Entonces dividía a los seres humanos entre los menores de treinta años, que eran los que contaban, y los demás. El nombre de su primer libro, *El entusiasmo*, también podía definir a su autor. Su característica funda-

mental, como ser humano y como creador, era una gran vitalidad.

Este año cumple los 44 y, con su cabellera en el cuarto menguante, evita clasificaciones cronológicas tan tajantes; pero, en lo demás, sigue siendo el mismo de siempre.

Desde fines de 1973 vive en Berlín Occidental y publicó (en varios idiomas) la novela *Soñé que la nieve ardía*, un cuento largo llamado *No pasó nada* sobre la vida de una familia de exiliados en Berlín y otra novela, *La Insurrección*, que transcurre en Nicaragua. El año pasado sorprendió en otro campo cuando su primera película, *Ardiente Paciencia*, ganó el gran premio de los festivales ibero-americanos de Huelva y Biarritz, en los que

además ganó la distinción a la película más popular, concedida por votación del público. Además, en Huelva, Roberto Parada ganó el premio a la mejor interpretación masculina.

Esta noticia sorprendió en Chile, pero no podía asombrar a quienes le hayan seguido la pista a Skarmeta durante los últimos once años, durante los cuales el cine fue una de las constantes en su labor.

Todo comenzó en Chile cuando, en 1972, llegó el director alemán Peter Lilienthal. La familia del cineasta emigró a Uruguay en época del nazismo y allí pasó buena parte de su infancia y adolescencia, lo que le dió un buen dominio del castellano. Posteriormente retornó a Alemania y vino a Chile, con el fin de explorar la posibilidad de filmar un largometraje. Aunque nunca se estrenara aquí, la película se hizo y su guionista fue Skarmeta. Su nombre: **La Victoria**.

En 1976 tuvo lugar la segunda colaboración de Lilienthal con Skarmeta y **Hay tranquilidad en el país** ganó el Premio Federal de Cine de Alemania. Fue filmada en Portugal y, como

**Missing** de Costa Gavras, transcurre en Chile sin que el país mismo se nombre. En 1980, **La Insurrección**, rodada en Nicaragua, fue el tercer trabajo de Lilienthal con su guionista chileno.

Skarmeta también adaptó al cine su **nouvelle**, la que fue dirigida por Christian Ziewer. No pasó nada llevó en el cine el nombre **Desde la lejanía veo este país** (1978) y uno de sus intérpretes fue Aníbal Reyna.

Durante varios años Skarmeta también hizo clases de guión cinematográfico en una escuela de cine berlinesa, escribió dramas de radioteatro e incluso debutó como lo que podría llamarse imagen en la pantalla. Hablar de un debut como actor en relación con la breve escena en que aparece picando verduras en **Malou** (1981) de Jeanine Meerapfel (que se vió el año pasado en el Instituto Goethe) sería una exageración.

La trayectoria como libretista también estuvo acompañada por frustraciones que no son precisamente nuevas en la historia del cine. En otras palabras, las películas mismas dife-



Marcela Osorio

## “ARDIENTE PACIENCIA”

(Extracto del guión)

**La madre de Beatriz interroga a la muchacha sobre su relación con Mario, el cartero:**

ROSA: ¿Qué te dijo?

BEATRIZ: Metáforas.

¿Qué se quedó pensando, mamá?

ROSA: Nunca te oí una palabra tan larga.

¿Qué “metáforas” te dijo?

BEATRIZ: Me dijo que mi risa se extendía en mi rostro como una mariposa.

ROSA: Y qué más.

BEATRIZ: Cuando me dijo eso, yo me quise reír. Y entonces dijo una cosa de mi risa. Dijo que mi risa era como una rosa, como una lanza que se desgrana, como un agua que estalla. Dijo que mi risa era una repentina ola de plata.

ROSA: ¿Y tú qué hiciste entonces?

BEATRIZ: Me quedé callada.

ROSA: ¿Y él?

BEATRIZ: ¿Qué más me dijo?

ROSA: No, mi hijita. ¿Qué más le hizo? Porque su cartero, aparte de boca ha de tener manos.

BEATRIZ: No me tocó en ningún momento.

Dijo que estaba feliz de estar tendido junto a una joven pura y blanca como un océano.

ROSA: ¿Y tú?

BEATRIZ: Yo me quedé callada pensando.

ROSA: ¿Y él?

BEATRIZ: Me dijo que le gustaba cuando callaba porque estaba como ausente . . .

ROSA: ¿Y tú?

BEATRIZ: Yo lo miré.

ROSA: ¿Y él?

BEATRIZ: El me miró también. Entonces dejó de mirarme a los ojos y miró mi pelo. Después me dijo: “Me falta tiempo para celebrar tus cabellos, uno por uno debo contarlos y alabarlos”.

ROSA: Mijita, no me cuente más. Estamos frente a un caso muy peligroso. Los hombres que primero tocan con la palabra, después pueden llegar mucho más lejos con las manos.

BEATRIZ: Pero, mamá, ¿qué tienen de malo las palabras?

ROSA: No hay peor droga que el blá-blá. Hace sentir a una mesonera de pueblo como si fuera una princesa veneciana. Y después, cuando llega la hora de la verdad, te das cuenta que las palabras son un cheque sin fondo. Prefiero mil veces que un borracho te toque el culo en un bar, a que te digan que una sonrisa tuya vuela más alto que una mariposa.

BEATRIZ: ¿Se extiende como una mariposa!

ROSA: Que vuele o que se extienda, da lo mismo. ¿Y sabes por qué? Porque detrás de las palabras no hay nada. Son luces de bengala que se deshacen en el aire.

BEATRIZ: Las palabras que me dijo Mario no se han deshecho en el aire. Las sé de memoria y me gusta



rían bastante de aquellas que soñara el guionista. Sobre todo en los filmes de Lilienthal, realizador que suele elegir temas vitales, incluso recios, y luego los desarrolla de una manera que podría describirse como formal y conceptualmente blanda, con lo cuál el mundo y sello personal del guión en gran parte se esfumaban.

Sólo era entonces cuestión de tiempo que Skarmeta se decidiera a dirigir él mismo, prescindiendo de intermediarios. Realizó una especie de ensayo general mediante un programa de televisión, que tuvo forma de diario de vida de un latinoamericano trasplantado a Alemania. Acto seguido obtuvo, con la segunda cadena de TV alemana, un financiamiento de 200 mil dólares para filmar **Ardiente Paciencia**.

Sin embargo, el asunto no fue tan simple como podría desprenderse de lo anterior. Skarmeta no es ni pretende ser un cineasta puro, sino un creador que se vale de diferentes medios para expresarse: desde el cuento, la novela y aún la crónica periodística,



hasta la radio, el teatro, y ahora el cine.

En este caso, primero escribió una obra de teatro que ya se presentó en la República Democrática Alemana y

debe estrenarse en estos días en Caracas. Luego surgió la película, pero el tema le seguía dando vueltas y entonces **Ardiente Paciencia** tuvo su tercera encarnación en una novela que terminó a fines del año pasado y que debe publicarse en 1984. Es la primera vez que realiza tres versiones de un mismo asunto y, frente a la novela, asevera: "Creo que es lo mejor que he hecho".

No es la única obra teatral de los últimos años con Neruda por protagonista. También existe **Desde la sangre y la esperanza** de Jorge Díaz, premiada en España y con una reciente premiación mundial en la RDA, bajo el nombre de **Fulgor y Muerte de Pablo Neruda**. Donde Díaz escribió una obra englobadora que recorre gran parte de la trayectoria del poeta, Skarmeta se concentra en un pequeño e imaginado episodio en la vida del Neruda ya maduro.

En Isla Negra, transformado en una modesta caleta de pescadores, el mejor cliente del joven cartero Mario Jiménez (Oscar Castro, ex integrante

pensar en ellas cuando trabajo.

ROSA: Okey. Haces tu maleta y te vas por unos días donde tu tía en Santiago.

BEATRIZ: Pero, mamá, no quiero.

ROSA: Tu opinión no me interesa. Esto se ha puesto grave.

BEATRIZ: Qué tiene de grave que un chiquillo te hable. A todas las chiquillas les pasa.

ROSA: Primero, que se nota que las cosas que el cartero te dice, se las ha copiado a don Pablo.

BEATRIZ: Nunca me dijo que eran de él. Pero me hablaba y le salían como pájaros de la boca.

ROSA: ¿"Cómo pájaros de la boca"? Vaya haciendo su maletita tranquilita. ¿Sabes cómo se llama cuando uno dice cosas de otro? ¡Plagio! Y tu cartero puede ir a dar a la cárcel por andar diciéndote metáforas. Voy a telefonar al poeta para decirle que el cartero le roba sus versos.

BEATRIZ: ¡Cómo se le ocurre que don Pablo se va a preocupar de esas cosas. Es candidato a la Presidencia de la República, quizás le den el Premio Nobel y usted le va a armar escándalo por un par de metáforas!

ROSA: ¡Un par de metáforas! ¿Te has visto como estás? Estás húmeda como una planta. Tienes una calentura que sólo se cura con dos medicinas: los viajes o la cama. Vaya haciendo su maletita.

BEATRIZ: Esto es ridículo. Porque me dicen que mi sonrisa es una mariposa, tengo que irme a Santiago.

ROSA: No seas pajarona. Hoy día tu sonrisa es una mariposa, pero mañana tus tetas serán dos palomas que

quieren ser arrulladas, tus pezones dos jugosas frambuesas, tu lengua la alfombra tibia de los dioses, tu culo el velamen de un navío y lo que tienes entre las piernas el horno azabache donde se forja el erguido metal de la raza. ¡Buenas noches!

**Algún tiempo después, cuando doña Rosa ya entabló su reclamo al poeta, acusando al cartero de plagio, se entabla el siguiente diálogo:**

MARIO: No sé por qué su madre me ahuyenta, si yo me quiero casar con ella.

NERUDA: Porque según doña Rosa, aparte de la mugre de tus uñas y los hongos de tus pies, no tienes otros capitales.

MARIO: Bueno, y qué quiere que haga.

NERUDA: Primero que no me grites porque no soy sordo.

MARIO: Mire, poeta, usted me metió en este lío y usted de aquí me saca. Usted me regaló sus libros, me enseñó a usar la lengua para algo más que pegar estampillas, usted tiene la culpa de que me haya enamorado.

NERUDA: No, señor. Te regalé un par de mis libros, pero no te autoricé a plagiarlos. Y le regalaste a Beatriz el poema que yo escribí para Matilde.

MARIO: La poesía es de quien la usa, no de quien la escribe.

NERUDA: Me alegra la frase tan democrática. Pero no exageremos la democracia hasta someter a votación dentro de la familia quién es el padre.

del conjunto teatral "Aleph") es el poeta (interpretado por Roberto Parada). Mario es una especie de diamante en bruto: tiene imaginación y, en el uso del lenguaje, una chispa netamente popular. Frente a este cartero, Neruda es toda una imagen de padre y de maestro.

A Mario no suelen faltarle las palabras, pero súbitamente se le entra el habla: se ha enamorado de Beatriz (Marcela Osorio), hija de doña Rosa, la dueña de la hostería (Naldy Hernández) y, en presencia de la bienamada, no se le ocurre palabra alguna lo que, más adelante, soluciona susurrándole palabras de amor tomados de los versos del poeta.

Aquel es un pecado venial en que ha incurrido más de un joven chileno y el propio Skarmeta, en su adolescencia, más de alguna vez utilizó el arma secreta de los "Veinte Poemas de Amor", sin contarle a la muchacha que tan hermosas palabras no eran suyas. En el recuerdo de aquellas vivencias está una de las raíces de  **Ardiente Paciencia**.

Quien no queda nada de conforme con los amores del cartero es la madre de Beatriz. Interroga a su hija (ver escena adjunta) y parte donde el poeta para reclamarle de que están robando sus versos para seducir a su pequeña.

La crisis se supera, los dos jóvenes se casan y vivirán felices, aunque no por siempre jamás.

Aquella historia da una dimensión de la película. La otra, casi siempre en el trasfondo, tiene por marco los acontecimientos chilenos de 1969 al 73: la candidatura presidencial de Neruda, las elecciones, el nombramiento del poeta como embajador en París, el Premio Nobel, los acontecimientos de septiembre de 1973, el poeta moribundo.

De esta manera, la pequeña fábula del cartero y del poeta queda inserta en la realidad de su tiempo. La película termina con la llegada de agentes de civil a la hostería. Vienen a detener al cartero y "hacerle algunas preguntas". Uno de aquellos agentes es interpretado por el propio Skarmeta, no porque sintiera una especial vocación por ese rol, sino debido a la inasistencia del extra que debía interpretarlo.

Es una película donde conviven el humor, la ternura, la poesía. Esta úl-



Maldi Hernández y Roberto Parada

tima está muy bien dada en la secuencia donde Mario graba los sonidos de Isla Negra para enviárselos a París al nostálgico poeta. Dura 79 minutos y se filmó en 16 mm, en Portugal y con técnicos portugueses. Aunque los costos son allí menores que en otros países europeos, el modesto presupuesto del filme no permitía grandes despliegues de producción como, por ejemplo, una meticulosa reproducción de la casa de Neruda en Isla Negra. La fuerza de la película está en la calidad del guión y en la interpretación, concentrada en los cuatro personajes nombrados, todos ellos a cargo de actores chilenos.

Dentro del buen nivel general que se alcanzó en este plano, el trabajo de Roberto Parada merece una mención especial. Le favorecía un aire físico que lo asemeja al poeta, pero como actor tiene una tendencia algo histriónica; en el teatro, a menos que cuente con un director firme, corre cierto peligro de sobreactuar lo que, en el cine, suele ser fatal. Tanto que, al comienzo de la filmación, la tónica que Parada daba a su personaje tuvo hondamente preocupado a Skarmeta. Fue a estas alturas que el azar contribuyó con su valiosa ayuda.

Una tarde, mientras se preparaba la filmación del plano siguiente, Parada y Oscar Castro estaban sentados en la playa, conversando en forma bastante íntima. Por accidente quedó abierto un micrófono y Skarmeta, sin quererlo, se imponía de los asuntos personales de sus actores. Más aún, le

indicó al sonidista que registrara aquella charla.

Acto seguido llamó a Parada y le hizo escuchar la grabación, indicándole que aquel tono personal era lo que se requería para el filme. El actor lo captó de inmediato, con lo que se solucionó un problema que pudo haber sido grave.

La buena acogida de la película en su transmisión por la TV alemana, más los posteriores premios internacionales, aseguran la continuidad de Skarmeta en lo cinematográfico y la ZDF (Segunda Cadena Alemana de Televisión) ya se manifestó dispuesta a financiar su próximo largometraje. Por otra parte, este mes debe quedar lista la ampliación a 35 mm de  **Ardiente Paciencia**, lo que permitirá explotarla a nivel internacional. Seguramente llegará a Chile en el curso del año.

Hasta aquí Skarmeta sin duda es autor, en el sentido de recrear en la pantalla un mundo personal y propio. No pueda pretenderse aún que su estilo y escritura tengan la misma madurez en el cine que en su obra literaria, pero sin duda es un debut fuera de lo común, a nivel chileno e igualmente a nivel internacional.

En casos como éste, la prueba de fuego es la segunda película, difícil por cuanto las expectativas del público y la crítica pueden ser excesivas. En principio, sin embargo, no hay que preocuparse demasiado. Una barrera similar ya la superó Skarmeta hace años, en el terreno de la literatura.

Hans Ehrmann

# Raúl Ruiz: Imágenes de paso

## I. Pudor y Realidad.

Hacia fines de la década del 60, en Santiago de Chile, buscábamos con Raúl Ruiz un nombre provocador y jolgorioso para definir nuestras vagas coincidencias en materia de cuestiones estéticas. Conformábamos un grupo de jóvenes ni más ni menos discernible de otros jóvenes pintores, poetas, novelistas, periodistas, gente de teatro y de cine, amén de algunos personajes inclasificables, cultores de erudiciones varias y a veces dotados de una rara fineza de espíritu. Santiago era, por cierto, todo Chile o poco menos. Pero el Santiago nuestro era en verdad una suerte de lugar geomé-

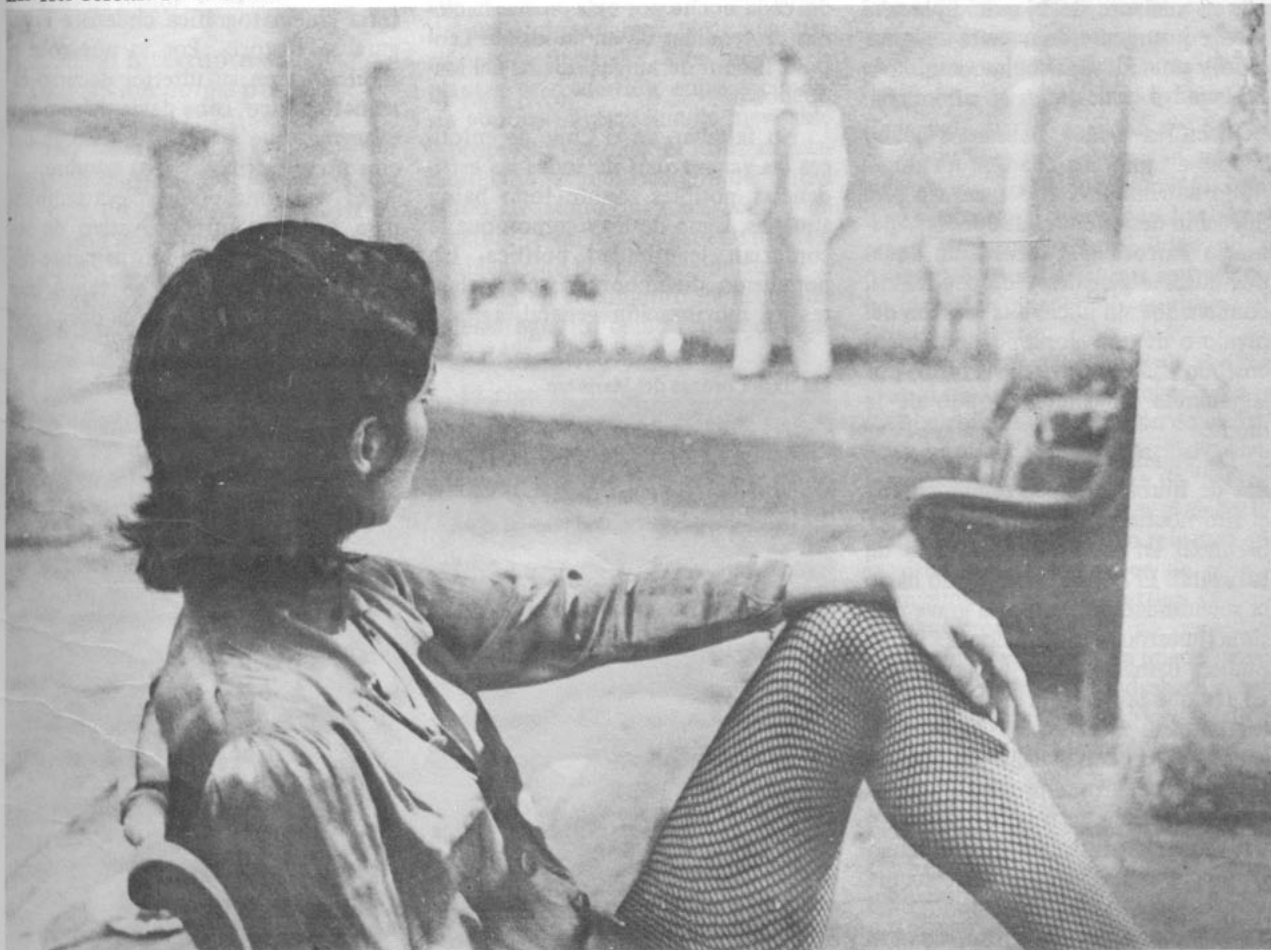
trico, laberíntico, hecho a la medida de nuestras obsesiones ambulatorias, gastronómicas o sencillamente alcohólicas. Espacio mitad imaginario, mitad real, en donde solíamos descubrir una guarida cómplice más bien que la llana palestra para nuestras primeras armas en las letras y otras artes.

Había en la ciudad, como en todo el mundo, un hemisferio diurno y un hemisferio nocturno, cara y cruz de monedas distintas, que, lanzadas al aire de nuestras afinidades electivas nos valían más trasnochadas que otras formas de desvelo. Jóvenes aún, lo éramos bajo la especie de un precoz escepticismo —“ver para crear, beber

para creer”— respecto de las virtudes expedicionarias, mesiánicas o justicieras del arte. Bien o menos bien, acomodábamos nuestra existencia civil con nuestras respectivas expresiones creadoras, al abrigo de la potencia tutelar o de la caridad semiclandestina que la Universidad ofrece a menudo a los artistas. En todo caso, a ejemplo de Kafka, en el conflicto entre el mundo y nuestras personas individuales, habíamos optado por sostener al primero.

En un país un tanto a contracorriente del curso del destino de nuestro continente, como era el Chile buenamente democrático de esos años; en una ciudad profundamente muni-

Las Tres Coronas del Marinero



cipal y taciturna como Santiago, igualmente impropia para suscitar grandes exaltaciones o grandes hastíos; en un medio cultural a menudo estimulante por la riqueza de no pocos espíritus selectos, pero estructuralmente separado de los intereses de las grandes mayorías e incapacitado de modificar esos mismos intereses, nosotros habíamos asumido paulatinamente una marginalidad sin penas ni furias ni aspavientos, marginalidad agrídulce y, para algunos, un tanto arrogante. "Jóvenes promesas" en un país que se daba poca maña en cobrarlas con los años (indiferencia más que indulgencia generosa), Raúl Ruiz era para nosotros, sin proponérselo, nuestro crédito y nuestro valor de refugio. A su haber, algunas hazañas en el teatro y ya un film incompleto pero suficiente para saldar, por ejemplo, algunas cuentas con la connatural inclinación chilena por el surrealismo, o "surreachilismo": **Tango del Viudo**. A su haber también, su estada en Argentina, su periplo mexicano, nimbandos de ciertas brumas legendarias. En fin, promesa o no, ya era claro que la salud de nuestras creaciones dependería en adelante del ejercicio plácida-mente insurgente de nuestra imaginación y no de los estímulos venidos de la sociedad civil.

Lectores ávidos, habíamos hecho acopio a temprana edad de un abigarrado patrimonio de lecturas sin predilección de género ni de épocas. Ape-tenencia barroca que satisfacían aquellos autores geniales y desconocidos, condenados sin juicio a la sanción del olvido o de una gloria póstuma, pero en todo caso ya enviados a retiro por las mareas sin mucho fondo de la moda.

De aquellas frecuentaciones diurnas de libros y tomos se alimentaba el rito nocturno de interminables sobremesas en restaurantes y bares de la capital. El horror compartido hacia la solemnidad y la tontería grave presidía nuestras conversaciones. Si así pudiera llamarse a esas justas verbales en las que la filosofía presocrática o los poetas metafísicos ingleses se mancornaban con la cháchara convulsa, y el recuento de proezas literarias se entreveraba a los fraseos del bolero, del corrido mexicano o del tango compañero. Era aquella una tertulia transumante, desplazable al albur del horario de cierre nocturno, cuando

las sillas patas arriba ocupaban sobre las mesas el lugar de viandas y botellas; hora del aserrín barrido hacia la calle que marcaba una etapa más de nuestro itinerario espiritual, modulado por esa fantástica capacidad veinteañera para ingerir alcohol. El Santiago nocturno, con sus sórdidos misterios, sus perspectivas chatas, semipenumbradas, des-alumbradas como con saña; con su violencia mal contenida, indisimulable, compensaba pese a todo el juego de apariencias grises del Santiago diurno. Y esa ciudad secreta se abría siempre al otro lado de la glauca transparencia de un espejo de bar. De allí volvíamos a la madrugada, embriagados más de palabras que de vino, para caer sobre ambos pies en medio de la realidad tradicionalmente real. Ella nos parecía, con todo, el dato original, la única humanamente posible, a condición de aparejarle el vuelo migratorio de la imaginación. La vida cotidiana, su opacidad masiva, era el dato inagotable. Y su legitimidad ontológica consistía sobre todo en imitar al arte. Nuestras incursiones nocturnas eran el rito probatorio de lo mismo, oficiado cada noche por esas reencarnaciones pretendidas de un imposible Leopold Bloom de ambas riberas del Maipocho.

No faltaban en el Chile de entonces las vanguardias de todas las estirpe-ncias posibles. Sobre todo había aquellas, signo de los tiempos, que se conferían legitimidad política. Un populismo desembozado, con relentes de movilización general, agitaba

los espíritus menos agitables y los jóvenes quedejados de turno preferían al embadurnamiento de telas y al borro-neo de cuartillas, proferir discursos desde lo alto de todo lo que pudiera asemejarse a una tribuna. Desde nuestra involuntaria marginalidad presentábamos, a sabiendas, un frente vulnerable a las acometidas de lo real.

El nombre buscado para bautizar nuestra "estética" surgió entre broma y broma, entre plato y plato, una noche cualquiera: **Realismo púdico**.

El principio activo del realista púdico consiste en considerar la noción de realidad no ya como lo dado, como lo descubierto absoluto, sublunar e impávido, sino como un sistema de ocultamiento: la naturaleza gusta de ocultarse. Todo el resto, consecuencias éticas o estéticas, políticas o sociales, se daban por añadidura. Acto seguido, hacíamos abandono definitivo del título de artistas e intelectuales por el de simples "parroquianos".

De todo ello nació poco más tarde, hacia 1969, ese film sorprendente y polémico, **Tres tristes tigres**, señalado como la obra que pone fin a la prehistoria cinematográfica chilena e inaugura su historia. Por lo que cabe a Raúl Ruiz en su ulterior decurso cinematográfico, cabe decir sin temor a exagerar, que la historia a secas del cine no se escribirá sin su nombre.

El "realismo púdico" era también para nosotros un imperativo de sobriedad y discreción mutuamente debidas. Personalmente, en tanto que testigo muy próximo de su obra crea-

Las Tres Coronas del Marinero





Raúl Ruíz dirigiendo *La Hipótesis del Cuadro Robado*

dora, depositario de algunas de sus reflexiones no siempre de dominio público, siempre vacilé a escribir sobre sus películas. De las que, por lo demás, fui más de una vez colaborador directo como actor, autor de letras de canciones y hasta cocinero invitado. Al cabo de estos años, creo no traicionar con estas líneas ese viejo pacto de pudor.

## II. Código interruptus . . . (o del cine como poesía).

"Hay en el cine una virulencia, un poder de subversión de las proporciones y de las jerarquías, un poder de subversión lógica que Raúl Ruiz pone en acción implacablemente, sin remordimiento, sin nunca plantearse la pregunta de saber si será seguido, si el público comprenderá, si incluso habrá para eso un público, si incluso el film será exhibido. No ya que no desee que sus films sean vistos y apreciados, sino que él sabe que nada debe retardarlo, hacerlo flaquear, distraerlo de su voluntad corruptora, ni siquiera y menos que nada la esperanza de una 'comunicación' con el público, la esperanza del feed-back, esa plaga de nuestro tiempo".

(Pascal Bonitzer, en *Cahiers du Cinema*).

Algunos pretenden, a manera de reproche velado o de coronación dudosa, no ver en el cine de Ruiz otra cosa más que la expresión a veces general del deseo de sorprender. El re-

curso frecuente de Ruiz al expediente de laberintos mentales, galerías de espejos, comportamientos artificiales, reflejos deformados, etc., etc., y el cultivo de un descalce flagrante entre lo dado a ver y lo dado a oír, entre lo prometido y lo habido, entre el enlace y el desenlace, en fin, todo aquello puede contribuir a cimentar ese juicio. No se trata menos, sin embargo, de una lectura somera y de una sanción superficial. En este terreno se plantea una cuestión quizá secundaria aunque implícitamente inevitable a propósito del cine de Ruiz: su relación con el público, problema del grado de sumisión a un código de "lectura" de las imágenes filmicas, problema de la inserción de su estilo personal en el conjunto de la cultura cinematográfica como red de circulación de signos sociales.

El cine es quizá la forma de arte que mayormente acrecienta la distancia entre la "idea" original del creador y el resultado de las operaciones que conducen a su plasmación. El cine tradicional hace de este obstáculo un proyecto traducido en compromiso. El guión de un film, se supone, equivale a esa idea original, es su primer paso y ya una efigie de la obra filmica; la filmación es un acto regular y nada aleatorio; el montaje equivale a la compaginación de un impreso y se puede decir que la resonancia industrial de este vocablo no es inocente. Este orden retrata la convención profesional mayor que erige el deseo del espectador en fuente libidinal de la creación cinemato-

gráfica. Ella opone al arbitrio creador las convenciones estéticas, icónicas, ideológicas, dominantes. Un matrimonio de interés zanja al cabo todo conflicto; la sociedad se corrobora en sus mitos, y éstos pueden servir una vez más para poner a prueba su capacidad de corroborarse. El cine cumple de maravillas esta exigencia hedonista de toda cultura. Aquellos más disruptivos e insurgentes de entre los films tradicionales, se reducen finalmente a una lectura en negativo del mismo contrato. Los contenidos del lenguaje varían y se hacen audaces pero su forma permanece intacta: es el eje de toda rotación de un número limitado de signos, el pivote de toda "revolución".

Contra la idea del cine de Raúl Ruiz como fundado en el deslumbramiento y la exhibición epatante, se puede sostener con mayor justicia que como en pocos cineastas modernos (subrayado el término moderno) hay en su obra un principio conductor, una idea contralora. Esta idea comprende todo un proyecto y es difícil de expresar de otro modo que a través de la formulación de sus imágenes filmicas. Ruiz obedece a ella como a un imperativo interior y no como a una contricción venida de afuera del ámbito de su relación con su obra. Cada película suya, dicho sea de paso, no es sólo una ilustración, una figura de especie, de ese principio, sino una vuelta de tuerca más hacia un grado superior de posibilidad. Para decirlo en pocas palabras: se trata de la idea del cine como escritura, el film como texto.

Como cineasta, Raúl Ruiz descoloca al espectador (en el mismo sentido que cobra esta expresión en el fútbol); lo saca de su espectación pasiva que hace de él una suerte de "lector iletrado" que siguiera con el dedo la lectura de una línea, y lo reinstala en la situación de un lector de texto. Tomamos de Roland Barthes la idea de texto como tejido en perpetuo urdimiento, como tejido que se hace, se trabaja a sí mismo y deshace al sujeto en su textura: una araña, dice gráficamente Barthes, que se disolvería ella misma en las secreciones constructivas de su tela.

Este espectador reinstalado es, por cierto, una hipótesis, si no una premonición; se trata de un iniciado en una práctica fundada en la delecta-



Los hallazgos de Ruíz

ción, acto de complacencia desplegado en un espacio de goce tendido imprecisamente por la escritura, sin el límite de la "persona" de un lector. Espacio de goce creado por la posibilidad misma de una dialéctica del deseo. Seducción ciega, sin estrategias. Nada menos apropiado para ese juego abierto que la modalidad lineal de la narración.

La instancia privilegiada del cine de Ruiz es el acto de la filmación; no porque allí se plasme una idea previa, clara o menos clara. La filmación es en él, por el contrario, lugar de encuentro de lenguajes diversos, representados por instrumentos y técnicas, seres y objetos; literalmente, lugar de hallazgos y punto de partida de los signos de varios códigos dispuestos a fragmentarse, a desconstruirse, a reconstruirse: código interruptus. Un poeta no procede de otro modo. Hacer obra de poeta no es necesariamente desplegar con habilidad la panoplia instrumental que la literatura pone a la mano y a la vista. El poder del poema es el de **sorprender**, a la vuelta de esquina de una forma, cualquiera que ella sea, "una colusión particular del hombre y de la naturaleza", o sea, un **sentido**.

En el cine de Ruiz, como en un

poema auténtico, todo es materia significativa, sin desechos ni sobrantes. Todo es, además, material probado y su uso escapa al empleo efractivo: no hay en el cine de Raúl Ruiz veleidades experimentalistas, búsqueda con efracción. Un raro classicismo, muy a menudo advertido por sus críticos más severos, domina por el contrario en las soluciones propiamente fílmicas. Nada que no haya sido propuesto y tentado por la mejor tradición del cine, desde Meliés y Murnau a nuestros días. Sin embargo, la obediencia de Ruiz a la norma clásica no es alegable. Se acepta, en general, designar su naturaleza heterogénea respecto de ésta y otras normas como la expresión de una irremediable voluntad barroca. Explícitamente Ruiz acepta lo barroco como proliferación en lo exiguo, o sea, como economía y no como dispendio ostentoso: adonde debería primar la línea recta, traza una curva, adonde una superficie lisa, una corruscación, un repliegue, adonde un movimiento articulado, una contorsión. En el tejido mismo de las situaciones fílmicas, la exhuberancia de las ramificaciones determina espacios vacíos, calas, por los que circularía el relato, bajo el modo de una ausencia. Paralelamente,

un relato impostor, simulador y parásito, finge ser el principio organizador de nudos y desenlaces, pretende reformar la dispersión de imágenes y de enunciados verbales. En verdad, entre las conexiones voluntarias de imágenes y de palabras circula un flujo de analogías incontrolables y sin fijamiento.

Del mismo modo como un poema no es un acertijo ni un enigma verbal a término, y es por lo tanto informable en otras palabras que las del destello de sus metáforas, el cine de Ruiz sería imposible reducido a un desarrollo continuo.

El barroquismo de Ruiz trabaja a partir de una relativa normalidad cinematográfica sobre la que se ejerce algo así como una presión especial por exceso o por falta de algo. Pero su rasgo más notable y que nos remite al problema de sus relaciones con el público, lo constituye su particular concepción de la narración.

El film de Ruiz avanza por medio de rupturas y de colisiones respecto de alguna norma o borde cultural, pero sin que ello marque un valor de excepcionalidad, de vuelco esporádico o brillo joyero, en el enlace de un desarrollo ordinario. A pesar de la innegable textura narrativa del cine de

Ruiz, a pesar de su vocación de "cosa contada", su relato deja de ser a poco de comenzado, como se abandona un disfraz sofocante, una finalidad conductora. El relato se muda en soporte del encadenamiento de matáforas al interior de un espacio cercado de significaciones por el tema del relato. Tal como sucede en la poesía respecto del conjunto del lenguaje, en el cine de Raúl Ruiz las jerarquías de la comunicación ordinaria se encuentran invertidas. Los significados se atenúan y deslíen a medida que los significantes se hacen opacos y suplantando a aquellos: ya no hablan por sí mismos, hablan de sí mismos. Movimientos de cámara, desplazamientos al interior de un plano, iluminación, textos de diálogos o voz en off, música, etc., soportes tradicionales del relato, articulan ahora un discurso sólo equivalente al de la narración. La historia deja de ser un desarrollo y se vuelve virtual, discontinua, en suma, improbable.

Los tópicos de Ruiz vienen todos de los rincones más diversos del mundo de la literatura. O mejor, de sus mundos confundidos en una suerte de argamasa fabulesca. El cine todo, por supuesto, proviene del modo de

contar de la novela y de sus hábitos inveterados. Sólo que la narración cinematográfica ha amplificado el margen de aquello que es constitutivo del relato novelístico, adonde se dosifican la realidad y la ficción: expresión de lo probable. El cine, que deja correr su discurso por las vías abiertas en la cultura por la novela, pone en juego más allá de lo probable el efecto —y nada más que el efecto— de la verosimilitud. Lo visto, lo que aparece ante los ojos, apaga lo argumentado, lo devora. Ruiz exagera al extremo crítico esta virtualidad de la imaginación poética. A la combinación aleatoria de elementos reales Ruiz substituye la exploración exacta y completa de elementos virtuales, el juego de improbables, de aquello que de ninguna manera podría ocurrir, no al menos de este modo. Como en un poema, la clave no está en el desarrollo y el argumento (modelos de una lógica) sino en la vibración detenida de la imagen (metáfora), en su carácter instantáneo e in-consecuente.

El cine de Raúl Ruiz es in-comprensible de otro modo que como escritura: territorio de ficción circunscrito por un lenguaje, su historia, sus ecos. Como texto su estructura, o sea,

su sentido humano, es el goce. Todo su juego de intermitencias revela esta "erótica cinematográfica" fundada como todo erotismo en el esquivamiento y el destello, en un sistema de entreaberturas y de guiños, de apariciones/desapariciones, del todo escamoteado en beneficio del fragmento. La gran "perversión" de este cineasta-poeta (en el sentido pleno de ambos términos) no es por cierto la ausencia de apuesta sobre el suspenso narrativo, sino la de proponernos como cebo narrativo la desarticulación de toda narración posible, y que, sin embargo, una historia permanezca legible. Toda la modernidad de Ruiz cabe en su proyecto consciente y modulado de un estilo de cine irreductible a su funcionamiento "gramático", como simple lenguaje de imágenes, así como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica.

El poeta, se sabe, más que autor, es el lugar de un fenómeno cuyos componentes están menos en él que en el mundo y en el lenguaje. Así se explica su naturaleza a menudo obsesiva, desgarradora, irónica, vengadora.

Waldo Rojas

(Venecia - París, octubre 1983)



PIERRE BRAUNBERGER présente

# LES TROIS COURONNES DU MATELOT

un film de RAOUL RUIZ

"Des moments d'incandescence qu'on ne trouve que chez Orson Welles.

Authentique chef-d'œuvre du septième art."

TÉLÉRAMA

"Un film totalement jubilatoire."

LIBÉRATION

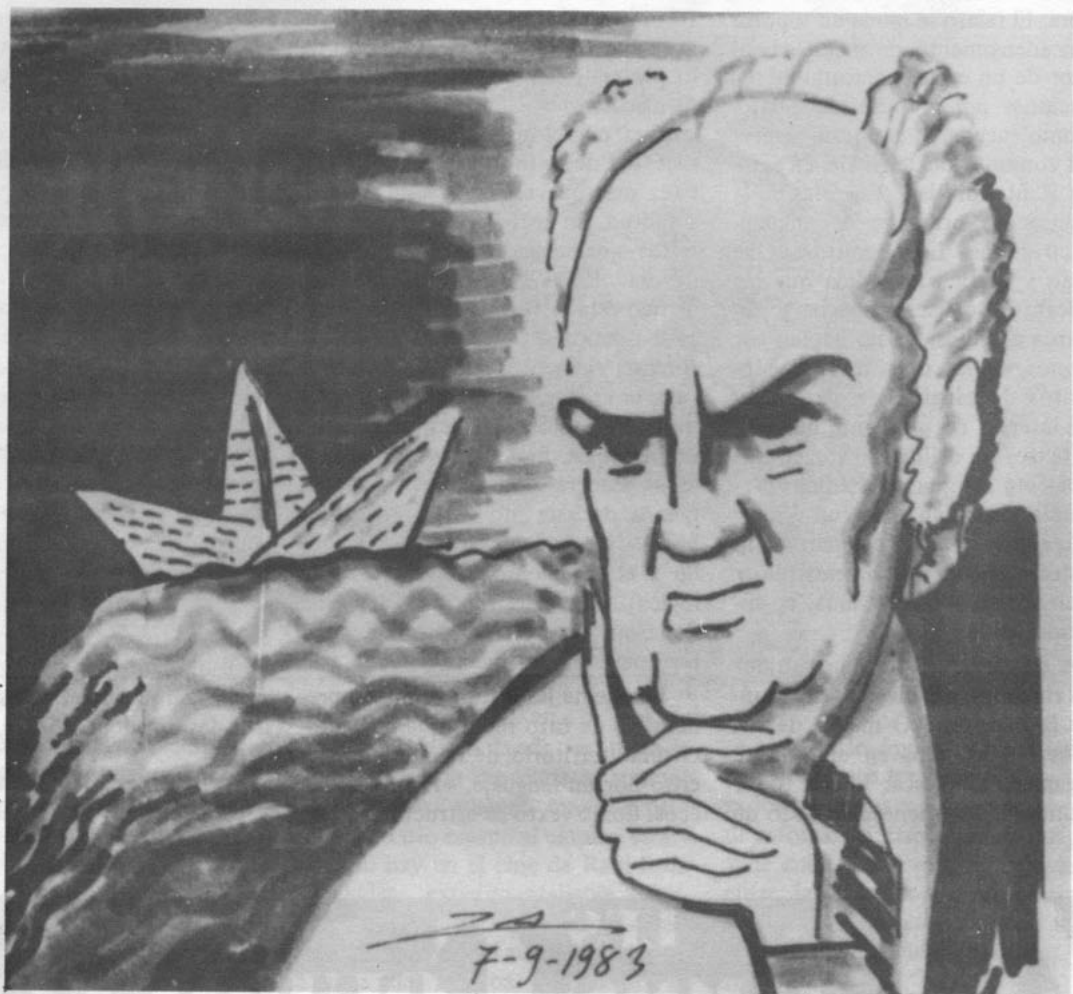
"Fasciné par les mauvais lieux, les femmes fatales, les langages imaginaires et les morts violentes, RUIZ joue en virtuose pour aller jusqu'au bout de ses fantasmes."

NOUVEL OBSERVATEUR

JEAN-BERNARD GUILLARD • PHILIPPE DEPLANCHE • JEAN BADIN  
NADÈGE CLAIR • LISA LYON • CLAUDE DERÉPP • FRANK OGER

production: N.A. ANTELNE 2 - distribution MK2 et SOCIÉTÉ DU CINÉMA DU PANTHÉON





# Federico Fellini

## “Y la nave va”

**FEDERICO FELLINI** habla de “Y la nave va”  
(De L'Araldo, 10-11 Sept., anno LI, n. 21)

**P.:** *Parece ser que Ud. se ha convertido en un participante entusiasta de las muestras cinematográficas.*

**R.:** Hay que decir la verdad: todos queremos ir a los Festivales, incluso esos colegas poco coherentes que en el pasado se oponían a Venecia para correr a Cannes de frac y tongo. Hay algunos riesgos, eso es cierto, como pasa en cualquier arena en que se celebre alguna competencia, del mismo modo que no participar es otro riesgo. Por otra parte, cuando el productor está satisfecho, el distribuidor también, y las actrices y los actores radian-

tes, ¿por qué hacer el aguafiestas? Además, los directores de los festivales se multiplican para asegurarte que no corras ningún riesgo, puesto que estás fuera de concurso. Parece ser que a cierta edad es más elegante presentar las películas fuera de concurso, y mis débiles quejas para darles a entender que yo estaría dispuesto a participar, porque me parece aún más elegante, son tomadas en broma. La verdad es que si yo tuviera la seguridad de ganar el premio, participaría con gusto en los concursos. Y hablando de premios, ¿no se ha repetido una y otra vez que los festivales sirven para alentar y favorecer aquellas películas que, al menos en la intención, no son espectáculos de consumo? Y entonces, ¿por qué no decidirse de una vez a otorgar premios en dinero? Aquel festival que

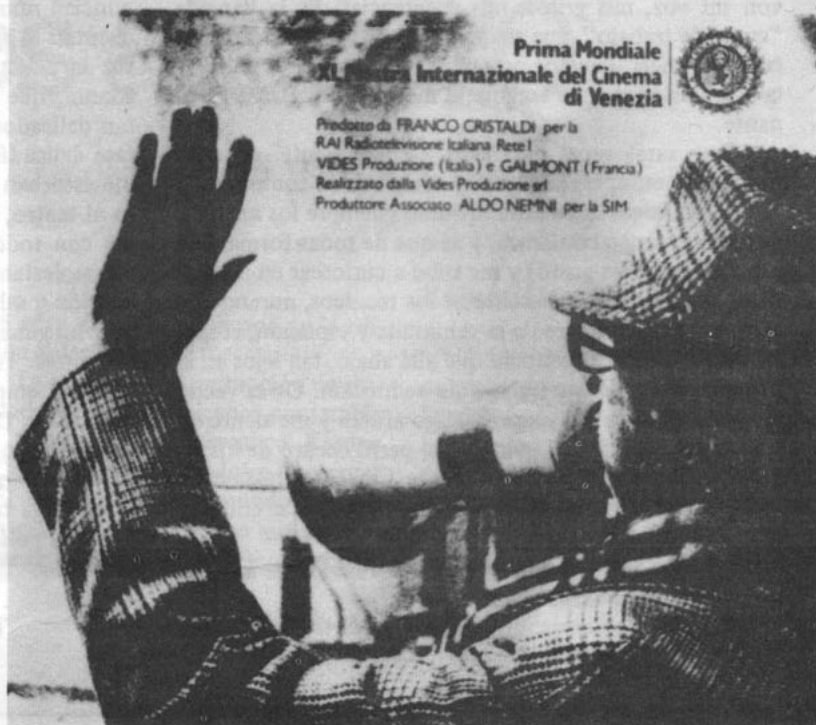


“Tener que aguantar las preguntas afectuosas pero implacables y difíciles de las conferencias de prensa, siempre me hace caer en un abismo de incomodidad.

No sé si quiero suministrar claves para la interpretación de lo que he hecho. Estoy convencido de que una película gana mucho al ser entregada sola a quien la ve, y creo que la voz del autor que añade, comenta, explica, justifica o interpreta, no hace sino atenuar, y hasta destruir, la fascinación más secreta de su trabajo, que es la de parecer diferente a cada espectador, tal como una persona real parece diferente a cada uno de nosotros”.

FRANCO CRISTALDI presenta

# Federico Fellini E la nave va



introdujera la costumbre de premiar las películas más distinguidas con un conspicuo cheque, se convertiría en el más famoso del mundo.

Yo he hecho cerca de 20 películas, y esta es la vigésima vez que me invitan a un festival. Por experiencia tendría que haberme vuelto más escéptico, sin embargo tengo que admitir que la cosa es aún excitante para mí y consigue emocionarme un poco: la llegada al Lido en lancha, o a la Croisette en Mercedes con aire acondicionado, el flamear de las banderas de todos los países del mundo sobre los edificios en los cuales se efectúan las proyecciones, el frenético y ocioso ir y venir de los participantes, cansados y sudorosos por los pasillos de los grandes hoteles, la cita con el infaltable productor todo vestido de blanco, menos su cara, que es verde aceituna, quien con acento exótico te convida a rodar una película en El Badush, porque El Badush parece hecho a propósito para tí, las conferencias de prensa . . .

**P.: A propósito, maestro, ¿es cierto que el impacto con los periodistas y los críticos es lo que le aterra mayormente?**

**R.:** Estar acosado detrás de una mesa a las dos de la tarde, en Agosto, con tres o cuatro micrófonos bajo la nariz, para explicar por qué en mi película aparece un rinoceronte, no es precisamente lo que más me agrada. Chacharear de lo que he hecho es para mí una molestia casi invencible. Tengo la sensación incómoda de tener que defenderme, embelleciendo la película, envolviéndola

con palabras, inventando justificaciones en el intento desesperado de entregarle profundidad de pensamiento y originalidad figurativa. Lo tomo demasiado en serio, no consigo verla con distancia, no soy chistoso, en fin, me siento mal. A veces he tratado de evitar las ruedas de prensa, pero mi gesto ha aparecido arrogante, mal educado, incluso algunos amigos se ofendieron; sin embargo era sólo timidez, sentido de las proporciones, deseo de no aburrir. Si digo que en mi película hay un rinoceronte porque los expertos de marina me aseguraron que en 1914 todos los barcos tenían la obligación de guardar uno en la bodega, mis amigos de la prensa piensan, y justamente, que intento con poco éxito hacerme el gracioso; pero si digo que en el vientre del barco, es decir en lo profundo, duerme el SER, o sea nuestra parte inconsciente, animal, que viviendo fuera del tiempo y del espacio sigue dominando nuestra existencia, obligándonos necesariamente y providencialmente a vivir con eso, me doy cuenta de que algunos aprecian más las respuestas de este género, pero yo me siento un poco ridículo.

**P.:** Nadie ha visto la película “Y la nave va”, pero algunos técnicos del grupo aseguran que será muy rara y diferente de sus obras precedentes.

**R.:** ¿Ah, sí? No sé. La película completa, tal como va a verla el público, aún no la he visto. Ahora estamos en la fase de edición, veo la película en tramos, secuencia por secuencia, sólo me preocupo de los detalles, trabajo

en los pedacitos, intuyendo el mosaico final; pero me resulta aún imposible formular un juicio. Además, ¿qué autor lograría un juicio equilibrado de sus propias obras? Sólo sé que de pronto tendré que abandonarla, y que el viaje, la fiesta, mi gran coartada, está por acabarse. Mas repito, de verdad, aún no puedo decir qué clase de película hice. Sólo hubo una proyección, la que se da una vez terminado el montaje, y con el sonido aún salpicado con mi voz, mis gritos, mis sugerencias. Es la llamada "copia de trabajo", que siempre es la más bella porque es confusa, sucia, llena de rasguños, y tú miras a tu película con la ilusión de que luego será mas seductiva, más fascinante.

Pero raras veces pasa esto. Generalmente, en estas proyecciones, apagada la luz y arreglado el sonido, dejo al par de amigos que había invitado (siempre los mismos, porque les tengo confianza, y sé que de todas formas van a decirme que les gustó) y me subo a curiosear en la cabina de proyección a charlar con los técnicos, mirando de vez en cuando a través de la ventanilla y espiando, cómo, por casualidad, mi película que allá abajo, tan lejos en la pantalla, empieza su trabajo de seducción. Otras veces, mientras sigue la proyección, salgo afuera y me siento en la escalera del edificio, mirando el perfil oscuro de los árboles y las callejuelas desiertas de Cinecittá, husmeado de lejos por el grupo de perros que de noche se convierten en los dueños del establecimiento.

**P.:** ¿No hubo problemas en los trabajos de laboratorio, una vez finalizadas las tomas?

**R.:** Sin problemas, ¿qué gusto daría trabajar? Cada

fase en la elaboración de una película presenta dificultades imprevistas; es parte del trabajo de laboratorio obviarlas o tratar de convivir con ellas. Para mí uno de los momentos de mayor esfuerzo es el doblaje: tengo que escribir otra vez todos los diálogos, mi manera de rodar no me permite utilizar ni un solo metro del sonido original, que es una torre de babel de lenguas de todas las nacionalidades, dialectos, voces que, en vez de replicar pronuncian números u oraciones, o que, empujadas por mí, cuentan lo que comieron anoche. Es como empezar otra vez la película, esta vez según la necesidad de la banda sonora, que a menudo presenta problemas de expresión tan delicados e importantes como los de la imagen. Otra fase delicadísima es la del montaje: durante las tomas no me estorban las visitas de amigos o conocidos, o el ingreso al teatro, como ahora es costumbre, de colegios enteros con todo el ruido que hacen, y sus comentarios no me molestan, más bien parece que estimulan mi parte de histrión y saltimbanqui. Pero en la sala de montaje no tolero ninguna presencia ajena, a no ser el técnico y los asistentes. Tengo que estar solo: esta es la fase en que la película empieza a revelarse por lo que será. Es como cuando el Dr. Frankenstein hacía subir hacia el cielo tempestuoso la camilla con el monstruo compuesto por diversas piezas anatómicas, para que recibiera la vida por la descarga tomante del relámpago. Es durante el montaje que la película empieza a moverse, a respirar, a mirarte a los ojos.

Traducción de Roberto Rossetti.

en video

# todo

**Producción:**

Spots Publicitarios - Documentales Institucionales - Documentales Educativos - Programas de Televisión - Animación Acetatos - Dibujos - Muñecos - Capacitación.

**Servicios:**

Unidades Portátiles de Grabación - Formato 1" - 3/4" • Salas de Edición - Formato 1" - 3/4" • Set de Filmación 100 Mts.<sup>2</sup>, Parque de Luces, Accesorios • Sala de Grabación Audio - Tornamesas - Reel - Cassettes • Telecine 16 mm a Formato 1" - 3/4" - 1/2" Beta o Vhs • Copiado y Traspasos entre Formatos 1" - 3/4" - 1/2" - Beta o Vhs y Diapositivas • Sala Revisión Material 3/4" - 1/2" Beta o Vhs • Unidades de Exhibición: Monitores o pantalla gigante 50" con reproductores 3/4" - 1/2" Beta o Vhs.

**Ventas:**

Cintas 1" - 3/4" - 1/2" - Beta o Vhs • Accesorios de Video.



PRODUCCION Y SERVICIOS AUDIOVISUALES LTDA.  
Los Jesuítas 698 - Tels.: 2230506 - 2237071 Providencia

 **TVCINE** LTDA.

# Cineastas norteamericanos de los años '70

Por mucho que toda selección sea discutible, reducir la expresión del nuevo cine americano a la obra de Coppola, Bogdanovic, Scorsese, de Palma, Lucas y Spielberg puede comportar una manifiesta arbitrariedad. La renovación cinematográfica de Norteamérica registrada en los años 70 involucró de hecho a una gran cantidad de realizadores, a los cuales el artículo siguiente trata de hacer justicia. De esta manera se completa el panorama que quedó inconcluso en el artículo **El nuevo cine americano**

15 años después, publicado en la edición anterior.

La más reciente promoción de realizadores norteamericanos contempla a figuras como Lawrence Kasdan (**Cuerpos ardientes**) y John Carpenter (**El enigma de otro mundo**). No es enteramente seguro que sus aportes puedan dar lugar a una renovación de

la magnitud que animaron en Hollywood los realizadores de la generación precedente.

## Robert Altman

La incorporación a los cuadros del nuevo cine norteamericano de un realizador que está próximo a cumplir los 60 años de edad —como es el caso de Robert Altman— en estricto rigor debiera resultar sospechosa y controvertida. Si no lo es demasiado, es porque Altman, con los pies en la tierra

El Cartero llama dos-veces de Bob Rafelson



de la generación anterior, se confundió con la obra de la promoción siguiente gracias a un éxito tardío. De hecho el realizador se dio a conocer en la edición del festival de Cannes correspondiente al año 1970. Su carta de triunfo se llamó **M.A.S.H.** y tenía ya 44 años cuando la estrenó y fue saludada mundialmente como un modelo de irreverencia y ruptura.

La verdad es que irreverencia no le faltaba y estaba muy a tono con la sensibilidad de su época. Que haya sido un filme tan rupturista como se creyó es mucho más discutible porque **M.A.S.H.** debió su acogida más a un minucioso descrédito de los emblemas y valores patrios que a la originalidad o vigor de su puesta en escena.

Se trata de un éxito genuino o adulterado, lo concreto es que Roberto Altman supo aprovecharlo para realizar el cine que le gustaba. Desde hacía muchos años, exactamente desde 1957, se había dedicado sin grandes compensaciones a las actividades de dirección cinematográfica y recién entonces llegaba su momento. La película que realizó a continuación, **Volar es para los pájaros**, reveló en él a una sensibilidad europeizante, empeñada en asimilar como propia algunas fantasías y motivos del cine de Fellini. Los resultados de esa experiencia deben haber desilusionado por igual a los amantes del cine europeo como del cine norteamericano.

Como es normal que ocurra en Chile, también la obra de Altman se conoce fragmentadamente. **McCabe and Mrs. Miller** nunca llegó a la cartelera local y tiene un prestigio atendible como aporte al revisionismo del cine del oeste. **Images**, del año 71, corrió la misma suerte. **The Long Goodbye**, inspirada en la gigantesca novela de Chandler, se exhibió a tonas y a locas por televisión, dejando ver un trabajo correcto, menos pretencioso en relación a los niveles de ambición que distinguen los proyectos de su autor, pero no especialmente inspirado. Tampoco se conoce en Chile **Thieves Like Us**, aunque sí esa comedia inofensiva y simpática que fue **Racha de suerte**, valiosa por sus observaciones concernientes a un tema que sin lugar a dudas no deja indiferente a su autor: la vulgaridad y el mal gusto de las capas norteamericanas medias.

**Nashville**, considerada casi por

unanimidad como la mejor película de Altman hasta el momento, permanece inédita en Chile y no es precisamente un consuelo que se haya estrenado **Buffalo Bill y los indios**, con Paul Newman en el rol protagónico, que produjo en 1976. Animada por una furia desmistificadora que puede ser respetable, la cinta incurría en sesudos discursos que, además de desplomar su estructura dramática, terminaban confundiendo las ideas. Un hermetismo parecido distinguió a **Tres Mujeres**, quizás su película más europeizante, pero la inventiva visual de la obra era muy superior y hasta el espectador más indiferente podría rescatar de ella algunos fragmentos alucinantes.

De entre las películas de Robert Altman estrenadas en Chile, **Un día de bodas** bien podría ser la más lograda y acabada de todas. El guión se da el lujo de definir a una galería de cerca de 50 personajes en torno a uno de esos ritos matrimoniales que para Altman no son sino sepulcros blanqueados. La película funciona, y funciona con mucha eficacia, en torno a un esquema de módulos dramáticos acumulativos y recurrentes que entregan una especie de fresco sobre los prejuicios, escrúpulos, traumas y complejos de ciertos sectores, ascendentes o declinantes, de la alta burguesía

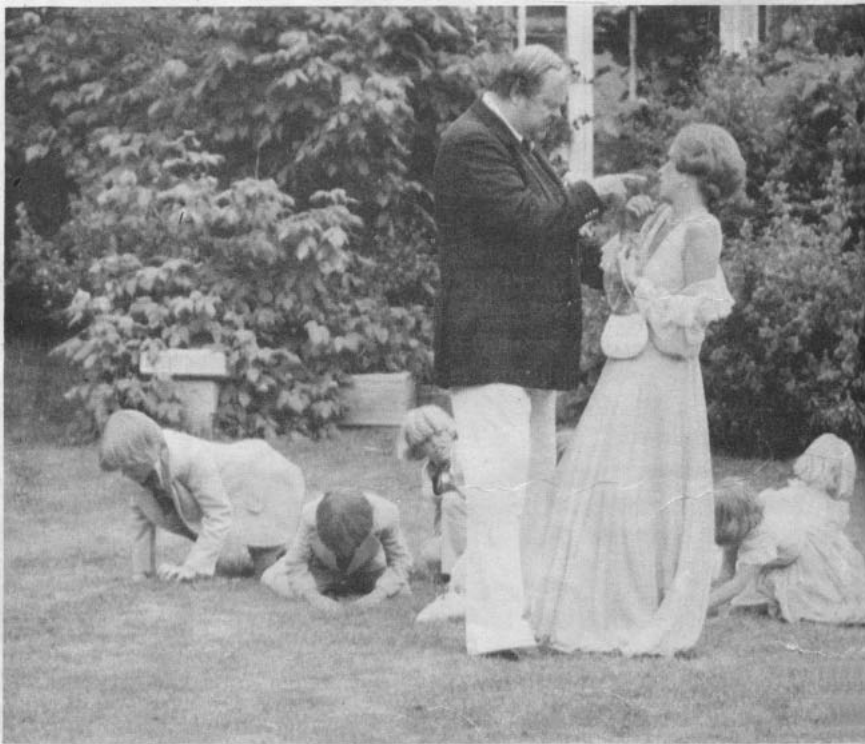
norteamericana. Si hay un tema donde Altman se mueve con soltura, ése es el de la familia, como volvió a quedar en claro en 1979, a raíz del estreno de **Una pareja perfecta**, obra tal vez muy menor pero nada desdeñable precisamente por ese concepto.

Si a estas obras se agrega **Quinteto**, imprevista incursión de Altman en el género de la ciencia ficción, y **Popeye**, que cargó en la cartelera chilena con un insufrible doblaje al español, se refuerzan los elementos de juicio para pensar que Altman, no siendo en estricto sentido un autor a carta cabal, es un cineasta tenso, caótico pero al mismo tiempo imaginativo, que ha sabido imprimir a sus imágenes un sello personal atendible. Tal vez más interesante que su mundo creativo sea su forma de filmar. Altman es un director receptivo a la improvisación y tiene una curiosa capacidad para adaptarse a producciones de muy diversa envergadura. El hecho de que no se tome a sí mismo demasiado en serio, por lo menos en las entrevistas y en los pasajes menos crípticos de su filmografía, es por otra parte un punto importante a su favor en los tiempos que corren.

## Ashby: El cine como disciplina

Generacionalmente, Hal Ashby es

Una Boda de Robert Altman



tá más cerca de Altman que del resto de los cineastas que debutaron en los años 70. Tenía ya 38 años cuando dirigió su primera película, **Amor, sublime amor**, y actualmente va camino de los 52. Como Altman, tampoco hizo estudios formales de cine. Se convirtió en director luego de intentar mil oficios en la vida y tras doce años de experiencia como asistente de montaje primero y, posteriormente, como editor de varias películas de Norman Jewison.

La década del 70 fue un período de enorme creatividad en la carrera de Ashby. Se tradujo en 7 largometrajes de indudable interés, de los cuales sólo uno —**Harold y Maude**, 1971— jamás se mostró en Chile. Esta cinta constituyó un éxito importante en varios países, pero son numerosos los estudiosos de su obra que en la actualidad la sitúan a un nivel muy inferior respecto a los títulos que la sucedieron en la filmografía del realizador: **El último deber**, **Shampoo**, **Esta tierra es mi tierra**, **Regreso sin gloria** y **Desde el jardín**. La jerarquía de estos títulos, que comparten un inconformismo manifiesto y una percepción bastante crítica de la sociedad norteamericana, permitieron establecer que el caso de Ashby no tenía relación alguna con el de cineastas advenedizos que alumbraban con sus primeros largometrajes pero se eclipsaban definitivamente con posterioridad. Ashby siguió alumbrando con luz propia bastante más allá de lo que pudiera haberse concedido en sus comienzos.

Siendo un realizador que se formó en la mesa de montaje, el depurado estilo de sus películas debiera ser motivo reiterado de sorpresa. Pocas veces se ha visto un cine tan controlado frente a los abusos contemporáneos de la compaginación, tan cuidadoso en el manejo del espacio y, al mismo tiempo, tan conciente de la duración del plano. La prosa fílmica de Ashby bien podría ser una de las más exactas y seguras de Norteamérica en la actualidad y sería un error confundir la exactitud de su puesta en escena, el formidable acabado que tienen sus imágenes, con pura pulcritud artesa-



nal y frialdad expresiva. Por el contrario, el cine de Ashby genera energía emocional a partir de su propio control. **El último deber** —la desdramatizada historia de dos marineros que trasladan a un compañero preso, desde una base naval a otra— es un viaje desgarrador. **Shampoo** es una desilusionada meditación sobre la corrupción pública y privada. **Esta tierra es mi tierra** tiene la fuerza de una inspiradísima balada de redención social. **Regreso sin gloria** podría ser considerada como el mejor esfuerzo del cine norteamericano por asumir en toda su magnitud la catástrofe de la guerra del Vietnam y **Desde el jardín** tiene el mérito de haber compuesto una metáfora convincente, compleja, ambigua y de múltiples lecturas, a partir de las simplificadas situaciones consultadas en la mediocre novela de Jerzy Kosinski.

Numerosas películas de Ashby han incidido en el tema de la iniciación de un joven a la vida, de alguien que aprende algo y asume su condición frente a sí mismo y a los demás (**Amor, sublime amor**, **El último deber**, **Esta tierra es mi tierra**, **Regreso sin gloria** e incluso **Shampoo**). Sus imágenes se distinguen por un enorme poder de observación y un declarado coraje para abordar situaciones límites que no eluden algunos de los grandes dilemas de la sociedad norteamericana de este tiempo (el racismo, la disciplina militar, la descomposi-

ción política y moral, Vietnam, la televisión y los absurdos de la conducta política, etc.).

### Por modelo propio

También rezagado desde el punto de vista generacional, el realizador Ulu Grossbard imprimió un aliento vigoroso a su filmografía desde fines de los años 70. **Libertad condicional** (1978), con Dustin Hoffman, y **Confesiones verdaderas** (1981), con Robert de Niro y Robert Duval, son testimonios soberanos de una finísima sensibilidad y de un destacado talento narrativo. De sangre judía, Grossbard nació en Bélgica, pero se radicó en Estados Unidos a los 18 años. Estudió dirección teatral en Yale y fue asistente de Kazan en **Esplendor en la hierba**. Su filmografía es reducida y, aparte de los mencionados, consulta otros dos largometrajes: **The Subject Was Roses** (1968) y **Who is Harry Kellerman** (1971). Grossbard se dedica preferentemente al teatro, pero el sentido trágico que tienen sus dos últimas películas exhibidas en Chile, su rescate de la rebeldía en **Libertad condicional**, del concepto teológico de redención en **Confesiones verdaderas**, lo destacan como un valor extremadamente sólido de la depuración del cine norteamericano de los últimos años.

Cineastas que en cierto modo se conjugan por un modelo propio e irre-



Pánico en el Parque de Jerry Schatzberg

ductible, Bob Rafelson, Jerry Schatzberg y Terence Malick son apenas conocidos en Chile. A Rafelson podrá recordárselo por esa obra emblemática de los años 70 que fue **Mi vida es mi vida**, interpretada por Jack Nicholson, en uno de los mejores momentos de su carrera, y por Karen Black. Su obra siguiente —**Encuentros sin salida**, del año 72— fue vista por muy pocos espectadores y era una inspirada reflexión sobre el fracaso. **Stay Hungry**, del año 76, muy celebrada por la crítica europea, nunca se dió en Chile y **El cartero llama dos veces** mostró, según muchos, a un Rafelson reconciliado con las estructuras del cine comercial que, no obstante, mantenía intacta la virulencia de sus observaciones sobre la conducta humana y su capacidad para crear atmósferas evocativas y sugerentes.

A Jerry Schatzberg, proveniente del cine publicitario y de la fotogra-

fía de revistas de moda, el nuevo cine norteamericano le debe dos excelentes contribuciones: **Pánico en el parque** (1971) y **Espantapájaros** (1973). Algunos críticos franceses siguen asegurando que su realización anterior, **Puzzle of a Downfall Child** (1970), fue la mejor película norteamericana de su época. En Chile no llegó a la cartelera, pero la versión que mostró la televisión hace difícil entender ese entusiasmo. Tampoco se exhibió **Dandy, the All American Girl. Escalera al poder**, del año 79, hizo temer que el talento de Schatzberg hubiese sido doblegado por el narcisismo de Alan Alda como productor y protagonista del filme.

**Días de gloria**, el segundo largometraje producido por Terence Malick en 1978, fue una tan enorme sorpresa al momento de su estreno, atendida la belleza de sus imágenes y la dimensión cósmica de su solemne dramaturgia, que una elemental cau-

tela obligaría a conocer otras películas de su autor para determinar hasta qué punto los méritos expresivos de esa película correspondían a una riqueza de estilo o eran simplemente hallazgos de una experiencia concreta afortunada. Si algún reparo hubiera que hacerle a **Días de gloria** debiera recaer en su preciosismo fotográfico. En todo caso, la conjetura que abrió esa película continúa pendiente en la medida en que Malick sigue siendo un desconocido en Chile. Su primera película, **Badlands** (1974) es una de las tantas deudas insolutas de los circuitos locales de exhibición con el espectador nacional, a pesar de haber sido considerada como una de las manifestaciones más logradas del nuevo cine americano. Malick todavía no llega a los 40 años y, al igual que Coppola, hizo estudios sistemáticos de dirección, en su caso en el American Films Institute. Este factor de alguna manera lo acerca a las experiencias

comunes del grupo de cineastas más representativos de la renovación filmica norteamericana de la década pasada.

## Otros nombres, otros títulos

Mezcla de reconocimientos críticos y de factores de producción imperantes en un momento determinado, las fronteras del nuevo cine americano son difusas. Desde un punto de vista ortodoxo el catálogo de los realizadores no debiera excluir a Paul Mazursky, cuyos *Amantes de Venecia*, *Harry y Tonto*, *Barrio bohemio*, *Una mujer descasada* y *Willie y Phil* dieron indistintamente motivos de entusiasmo y desilusión a quienes tomaron en serio su trabajo. Pareciera ser un hecho que su carrera ha ido perdiendo envergadura y orientación.

El caso de Paul Schrader es menos controvertible si se tiene en cuenta que, al innegable interés de películas como *¿Dónde está mi hija?* (del año 79, prohibida por la censura chilena), *American gigoló* (1970) y *La marca de la pantera* (1982), suma su decisiva colaboración como guionista en *Taxi Driver* y en *El toro salvaje* con una de las figuras claves del nuevo cine americano, como lo es Martin Scorsese.

Quizás deba pasar mucho tiempo todavía antes que sea posible situar en su justa perspectiva la obra de Michael Cimino dentro del contexto del cine norteamericano de los años 70. La susceptibilidad política malogró la apreciación por parte de la crítica de *El francotirador* (1978), una obra que era un espléndido y honesto reencuentro con las ruinas de algunas utopías norteamericanas después de Vietnam. Su realización siguiente, *La puerta del cielo* (1980), fue blanco de las arbitrariedades de la crítica neoyorkina. La versión mutilada que se exhibió internacionalmente induce a pensar que se trataba de un proyecto que merecía un destino y una acogida mejor. Críticos europeos que vieron la película en su versión original hablan de una obra maestra incorporada desde ya a las antologías del cine maldito.

Ni el más sintético panorama del cine norteamericano debiera omitir una referencia a la obra de Woody Allen, a quien se debe, por *Manhattan* (1979), uno de los filmes más intensos y hermosos del cine contemporá-



*Confesiones Verdaderas* de Ulu Grosbard

*La Puerta del Cielo* de Michael Cimino



neo. La filmografía de Allen comenzó a cobrar vuelo en 1977 con *Dos extraños amantes* y con *Interiores*, del año siguiente. Es cierto que las películas que Allen filmó posteriormente, *Recuerdos* y *Comedia sexual de una noche de verano* son experiencias —aquella más que ésta— que de-

jan mucho que desear. Pero, en cualquier caso, quien haya filmado una cinta de la inteligencia y envergadura poética de *Manhattan* debiera tener derecho a unir su nombre durante mucho tiempo al mejor cine norteamericano de ahora y de siempre.

Héctor Soto

# el cine visto por...

El cine me apasiona, por supuesto. Yo soy un fanático del cine desde chico, pero soy un profano total. Me abandono totalmente a la película y pierdo todo sentido de crítica formal, y mis gustos cinematográficos para muchos amigos míos son totalmente risibles. Por ejemplo, me gustan mucho los westerns. Hay amigos que no entienden mi afición por el western.

## Godard y la vanguardia

Me interesan algunas cosas de Godard y otras no me interesan nada. En general, sus últimas películas me irritan mucho. Me parece que se ha quedado en una especie de juego brillante. La última película suya que realmente me interesó fue *Pierrot el loco*. Me interesó mucho esa descripción de cierto tipo de alienación. Es algo que ya se veía más o menos en *Una mujer casada*, cierto tipo de escisión, de alienación.

A mí me parece que la creación de nuevas formas o la sustitución de formas antiguas tiene que estar justificada, tener una razón de ser. Creo que si se quieren expresar nuevos contenidos, contenidos que las formas tradicionales, tanto en el cine, la literatura o la pintura, no conseguían expresar o expresaban de una manera mistificada, es perfectamente lícito crear nuevas formas para expresar nuevos contenidos. Creo que Godard en algunas películas ha conseguido eso. En sus mejores películas, efectivamente, consigue destruir el viejo tiempo de la na-



# Mario Vargas Llosa

ración cinematográfica, para mostrar cosas que las viejas formas no conseguían mostrar. En *Una mujer casada*, por ejemplo, hay eso: esa descomposición de la imagen humana, del cuerpo humano, tiene mucho sentido. Esa mujer fragmentada, mostrada por partes, por miembros, está expresando lo que es espiritualmente, intelectualmente, esa mujer. Es una mujer que está atomizada por una sociedad que no la deja vivir de una manera unitaria, ser ella misma. Vive una alienación extraordinaria de todo tipo. Entonces, creo que ahí hay una gran consecuencia entre la forma elegida y la materia que está expresando la película. Como en *Pierrot el loco*, donde Godard alcanza tal vez una coherencia mayor entre materia y forma, para decirlo de algún modo. Pero en cambio, en otras películas, *Week-end* por ejemplo, me parece que hay ya un juego. Un poco lo que hay en los últimos libros de Michel Butor: la creación de formas por la creación de formas, simplemente la destrucción de formas antiguas sin que ello esté justificado por un contenido nuevo, por una realidad inédita que se quiere expresar o que se consigue expresar. Entonces me parece que ahí

hay gratuidad, y la gratuidad no me interesa nada, ni en el cine ni en la literatura.

En *Loin de Vietnam*, hay, me parece, una especie de frivolidad del tema político. La utilización del tema político es un nuevo pretexto para hacer ciertos experimentos formales. A mí me irritó mucho esa película. En *Week-end* a ratos la provocación de Godard es significativa. En este sentido, *Sin aliento* me impresionó mucho.

Ahí hay todo el tiempo una provocación sistemática que no es gratuita. Realmente hay una actitud de rebelión contra todo tipo de valores, contra todo lo establecido, incluso las formas establecidas. Entonces, ahí está justificado, por ejemplo, ese montaje tan irracional, tan delirante.

## Literatura y cine

Yo creo que sí se puede establecer un cierto paralelismo entre las vanguardias literarias y Godard. Pero en ese sentido yo no diría que es una gran novedad. La gran literatura, por ejemplo, siempre se ha alimentado de



la actualidad. Creo que el problema está en la forma como se asimila esa actualidad, como se integra a una nueva visión o se convierte en material para la clarificación de una realidad autónoma, independiente. En Godard no hay a veces esa asimilación, lo que hay son pequeños juegos, pequeñas citas, pequeños guiños que van destinados a cierto público. Por ejemplo, *Le petit soldat* es muy irritante: está llena de sobreentendidos y alusiones que sólo podía entender cierta gente de París y amigos de Godard. Ahí, evidentemente, no hay una asimilación de esa actualidad. Al contrario, hay una especie de juego que es completamente frívolo. En cierto tipo de literatura experimental contemporánea, hay también una utilización de la actualidad sin una asimilación real. Y yo creo que tanto una novela como una película, si no consiguen crear una realidad más o menos soberana y autónoma, están destinadas a desaparecer en el momento que ese contexto desaparezca.

Respecto a eso, el *Ulises* no ha perdido actualidad. El *acorazado Potemkin* no ha perdido actualidad. Las grandes películas que yo recuerdo, las siento muy actuales. *Senso*, por ejemplo, que es una película completamente clásica, pero está llena de vida.

Sobre la oposición entre formas clásicas y formas renovadas, en literatura se ha dicho lo mismo. Se ha dicho que a partir de ciertos autores que han creado un nuevo lenguaje, una nueva manera de organizar los datos de una historia, las formas tradicionales quedaban como algo muy importante (como un contexto, una tradición) pero anacrónico, incapaces de expresar una realidad actual.

El hecho de que haya aparecido hace algunos años una novela como *Cien años de soledad* y le haya ocurrido, lo que le ha ocurrido, demuestra que esa tesis cae por la base. *Cien años de soledad* es una novela escrita como se escribían las novelas de caballería del Siglo XIV (tiene toda la organización, la estructura e incluso la temática y las motivaciones de una novela del Siglo XIV) y es una novela que desprecia lo que se consideran grandes hallazgos de la literatura narrativa contemporánea: el monólogo, las intromisiones de narradores intermedios, etc. Y nos parece todo menos anacrónica. Eso no destruye de ninguna manera las nuevas formas, pero yo creo que no hay una noción de progreso en lo que respecta a las formas, a la estructura misma de la narración, tanto literaria como cinematográfica.

¿Ustedes conocen ese texto de Borges que se llama *Pierre Menard, autor del Quijote*? Es un autor francés inventado por Borges que en el Siglo XVIII o XIX decide escribir de nuevo *El Quijote*, sin modificar en nada la obra original (en puntuación, en vocabulario, en división de capítulos) y la escribe. Borges demuestra por qué esa obra absolutamente igual a *El Quijote*, es una obra totalmente distinta. Por el hecho de haberla escrito en el Siglo XIX utilizando determinado lenguaje, la visión de la realidad ha cambiado totalmente. Porque está expresando una realidad mediante un vocabulario que ya no es de época, lo que significa que esa visión es distinta. Con *Cien años de soledad* pasa una cosa parecida, o con los autores contemporáneos como Borges por ejemplo, que escribe cuentos de una manera muy tradicional y muy clásica.



## REVISTA MENSUAL CON TODA LA CULTURA

"SIN CULTURA POPULAR NO HAY CULTURA NACIONAL"

Macedonio Fernández

CULTURA viene de CULTIVAR

Cultivamos: Las bellas artes, la literatura, las ciencias; las ideas y la política; la filosofía, el pensamiento, el lenguaje y su significado; el hombre como habitante y como fuente del humanismo.

Es un jardín para el cultivo trascendente.

Suscripción anual \$ 1.650 Semestral \$ 850

Extranjero anual US\$ 50 (Vía Aérea)

Europa anual US\$ 60 (Vía aérea)

Solite representante al teléfono 2220171

\* Pídala todos los meses en su Kiosko

Yo no creo que las formas evolucionen tanto y cambien tanto. Creo que en poesía, por ejemplo, sí ha habido revoluciones formales. Es difícil hoy día escribir un poema utilizando la estructura del poema del Siglo XVII. Pero en la narración no ha ocurrido lo mismo. Es decir, la narración nació ya con ciertos patrones, y en realidad esos patrones no han cambiado tanto. Se han adaptado, se han modificado un poco con la aparición de nuevos sectores de lo real que se desconocían y que la literatura ha incorporado. Pero creo que la novela más o menos ha seguido respetando esas estructuras con las cuales nació, e incluso los autores que parecen más revolucionarios y renovadores de las formas, de la escritura narrativa, en realidad lo que han hecho es modificar mucho ciertos canales, ciertas pautas tradicionales. Es el caso de Joyce o incluso el caso de Proust.

### Narrativa cinematográfica

Creo también que esos patrones, esos modos de narrar que nacieron con la literatura, son los que el cine ha utilizado y ha adaptado a su propio lenguaje. Creo que en este sentido, el cine no significa ninguna revolución, ningún progreso en relación con la literatura. Lo que ha hecho, claro, es utilizar ciertas formas que le convenían más, que se adaptaban más a sus fines, tomándolas directamente de las formas narrativas, y luego las ha hecho más visibles, las ha puesto más en evidencia, y de ahí, de rebote, han llegado a popularizarse contemporáneamente en la literatura. Pero en la narración clásica, en las nove-

las de caballería, por ejemplo, se utiliza una serie de recursos, de modos de organizar los datos de una historia, que muchas veces, al ser utilizados por el cine resultan revolucionarios, novedosos y de allí han rebotado a la literatura. Pero no creo que el cine haya sido un gran creador de formas narrativas. En realidad, en ese sentido, el cine es muy parasitario. Por ejemplo, el procedimiento que yo llamo de los vasos comunicantes, es una cosa muy corriente en el cine, porque es muy sencillo de hacer con imágenes: fundir dentro de una unidad narrativa episodios que ocurren en sitios distintos o en planos de realidad distintos. *Rachel, Rachel*, por ejemplo, está narrada desde un principio hasta un fin en tres planos: las cosas que ocurren, las cosas que ella imagina que pueden ocurrir y las cosas que ocurrieron. Todo esto está narrado dentro de un mismo movimiento. No hay prácticamente transición entre las cosas que ocurren en la realidad objetiva, las cosas que ocurren en la realidad subjetiva (la mente de esa mujer) y las cosas ya extintas. No hay ninguna dificultad para cualquier tipo de público en identificar, luego de un momento, en cuál de estos tres planos de lo real están ocurriendo las cosas que muestra la imagen. Eso es una cosa que el cine hace constantemente. Ese tipo de fusiones dentro de una unidad que consta, en realidad, de planos de realidad distintos, de espacios o tiempos, o niveles de realidad distintos, como en el caso de *El año pasado en Marienbad*. Eso parece muy cinematográfico, característico del cine, y es una de las formas primeras de la narración. En toda la novela clásica uno ve narrar, incluso dentro de una misma frase, dentro de un mismo movimiento de lenguaje, cosas que



ocurren objetivamente, cosas que ocurren en la mente de un personaje, y de fundir también, dentro de una misma narración, cosas que ocurren en el presente, en el pasado, o que van a ocurrir en el futuro (en el *Amadís de Gaula*, por ejemplo) y todo eso está mezclado en una misma fluencia narrativa. Para un lector del Siglo XV o XVI era algo normal, estaba familiarizado con ese tipo de narración. Y se podrían dar muchos otros ejemplos: el procedimiento de los datos escondidos, por ejemplo, eso de narrar por omisión, mediante silencios, de ocultar los datos esenciales. Eso que hace tanto el cine, es también una forma vieja de narrar.

Naturalmente, no quiero decir que la palabra sea lo mismo que la imagen, ni mucho menos. Hay diferencias, desde luego. Pero en cuanto a estructuras narrativas, creo que no hay una diferencia esencial entre el cine y la literatura. Me parece que en ese sentido el cine no está independizado totalmente de la literatura. No estará independizado mientras no pueda liberarse de la palabra y el diálogo.

Ahora, la palabra y el diálogo tienen un registro y una función muy distinta en el cine. Por otra parte, al insistirse en los puntos de contacto narrativos entre el cine y la literatura, se deja de lado la capacidad de mostración que tiene el cine, que es su capacidad más esencial, de recoger los objetos como tales . . .

También el poder del cine, por el hecho de su capacidad realista, está en la posibilidad de síntesis. Por ejemplo, una acción de personajes contiguos que la literatura necesita mucho espacio para describir, el cine la puede sintetizar en un solo plano, en una sola imagen.

Pero sólo en la medida en que la realidad sea visualizable. Hay niveles, sectores de la realidad, que no son visualizables. Claro, un fragmento de segundo muchas veces le basta al cine para mostrar lo que a un escritor le toma páginas. Son dos órdenes de narración distintos. Pero no creo que sean completamente autónomos, y me parece improbable que vayan a una autonomía total.

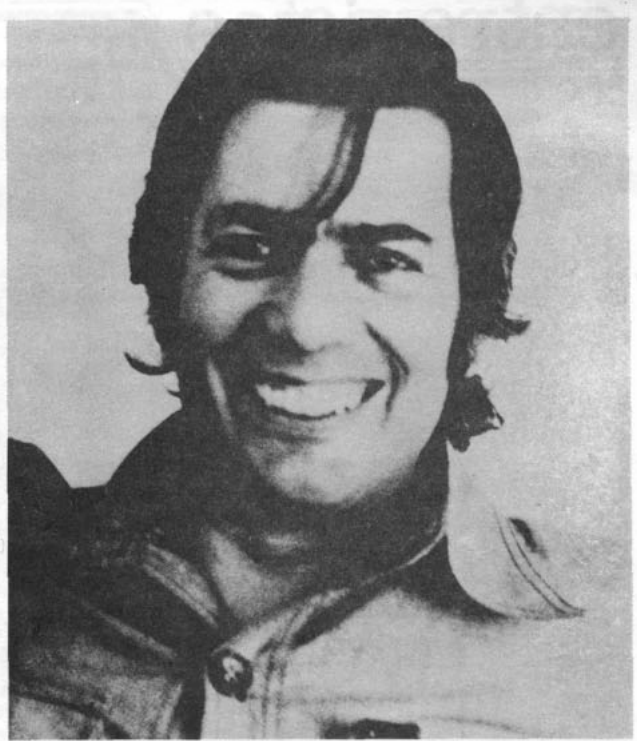
Con la creación creo que hay una gran diferencia. El hecho de que la creación cinematográfica sea de equipo y colectiva establece una diferencia radical. Narrar a través de imágenes o narrar a través de conceptos son cosas distintas, esencialmente distintas. Lo curioso es que moviéndose en lenguajes tan distintos, como el de la imagen y la palabra, las estructuras no sean tan distintas y sean tan similares.

Yo no he visto una sola película —documentales incluso— que no sea narración, así como no conozco ninguna novela que no sea narración..

## Problemas de la adaptación

Lo más que se puede decir es que el orden temporal en el cine es un orden muy particular, un orden sui géneris.

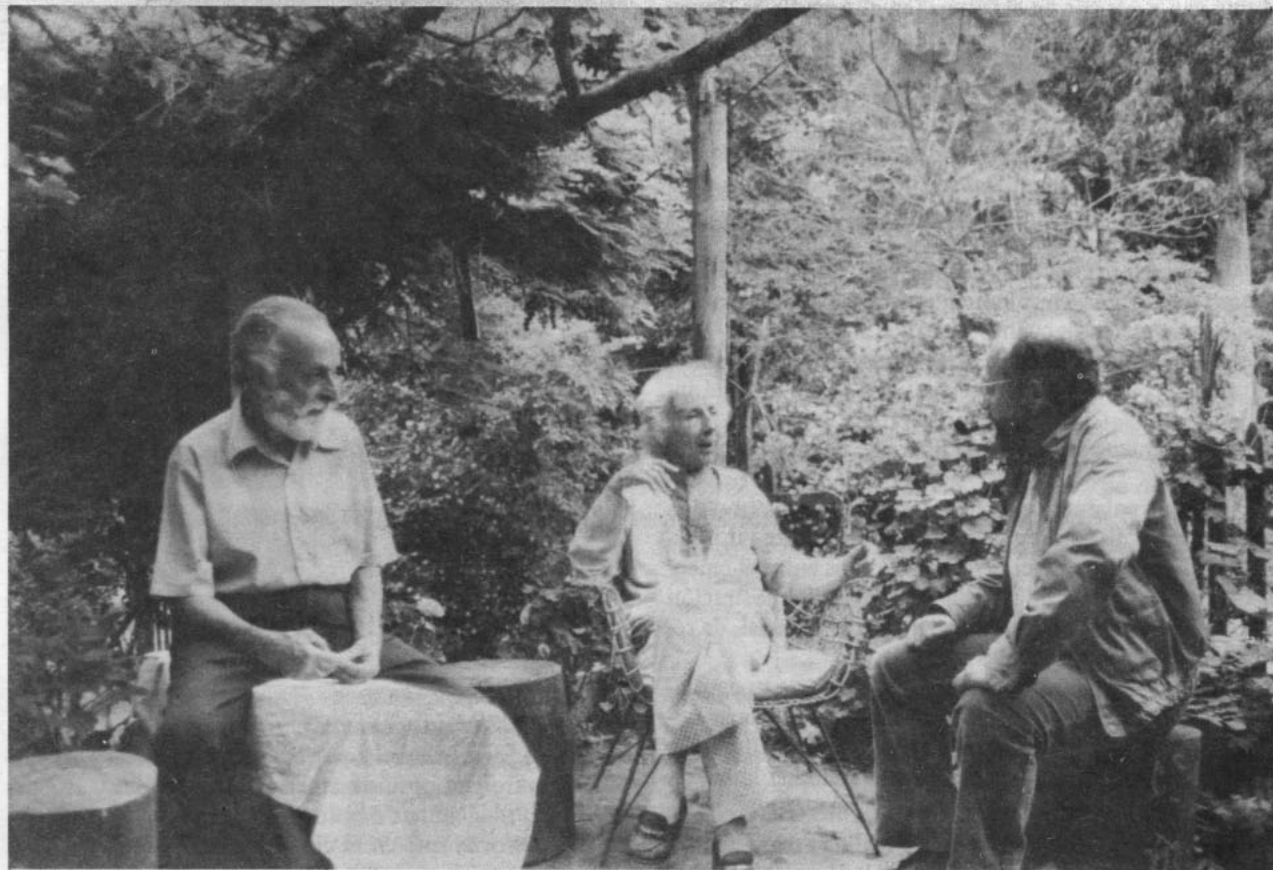
La forma como las cosas duran dentro de una novela o un cuento es una forma completamente distinta a lo que duran en la vida real. La idea de simultaneidad, de causa y efecto, de fluencia temporal es completamente distinta en un mundo construido a base de palabras o imágenes, que en el mundo de la experiencia vivida. Cla-



ro que todo depende de lo que se quiera definir por narración.

Puede ser una anécdota muy tenue como en las películas de Godard, o una historia sin pies ni cabeza, o puede ser un fragmento de historia. Pero todo eso es historia. Y hay historias que en el cine funcionan bien, y que en literatura serían absurdas, banales. Al respecto, a mí me dijo Buñuel una cosa muy divertida: que nunca filmaría una buena novela, porque consideraba que es imposible hacer una buena película de una buena novela. En cambio, las malas novelas eran un magnífico material para hacer buenas películas. El, por ejemplo, es una novelita ridícula.

A mí me cuesta mucho trabajo ver las cosas que yo he escrito convertidas en historias cinematográficas. Me gustaría que se hagan, por supuesto, pero yo creo que serían otra cosa. Tengo vagamente un proyecto de hacer tal vez un guión a partir de *Los cachorros*. Es una historia que yo veo bastante bien en imágenes, y es un tipo de trabajo que me gustaría hacer. Es la única vez que me ha pasado con algo que he escrito: la anécdota, la historia vino asociada a una manera de contarla. De todas las cosas que yo he escrito, siempre la historia eran algunas imágenes, personajes o situaciones, y después me ha costado muchísimo trabajo encontrar el lenguaje que convenía más a esa historia, y la estructura en la que debía estar organizada. Pero con *Los cachorros*, no. Tenía la idea de un drama contado por un narrador plural, que era un nosotros, un grupo, del cual la historia va siendo, digamos, segregada, transpirada, con esa alternación del personaje singular y del plural, del yo y del nosotros, del tú y el ellos. Esa historia está contada más a través de ruidos que de imágenes. Mi idea es ahora convertir esos ruidos en imágenes. Es una idea un poco vaga, no sé si la llegaré a hacer. Pero de todo lo que he escrito, es lo único que yo he pensado que pudiera ser una historia filmable.



JORGE DI LAURO Y NIEVES YANKOVIC

## Entrevista en dos tiempos

El caso de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic es quizás el más singular del cine chileno. Forman una pareja que desde hace más de treinta años proyecta con vehemencia su vitalidad al quehacer cinematográfico nacional. Llevan 37 años de matrimonio y son dueños de ese reposo espiritual que reportan las ideas claras, los gustos sencillos y la voluntad de ser auténticos.

Nadie más lejos que ellos sin embargo para mirar el pasado y tomar demasiado en serio la experiencia que tienen. Seres infatigables como pocos, siempre se están prodigando en mil actividades, preocupaciones, iniciati-

vas y proyectos que acaso nunca vean materializados. Pero por empeño no se quedan. Eternos postergados, jamás han trabajado para obtener provechos personales. Sus nombres invariablemente están al margen de las estructuras de poder, de los movimientos en boga, de las modas en uso y de los éxitos publicitados. Incluso hablan un lenguaje distinto al del resto de los cineastas nacionales. Y los valores que respetan arrancan de sólidas certidumbres morales y religiosas, inmunes al oportunismo, a la vanidad, a la pedantería y a la traición.

Tienen un temperamento muy distinto.

Nieves es un ser incansable, seguro de sí en su fragilidad, de una franqueza que llega a la agresividad y de palabras abundantes, fáciles, torrentosas. No oculta su curiosidad por conocerlo todo, por definirlo todo. Sus gestos son bruscos, enfáticos. Su risa, espontánea. Se diría que no conoce el sarcasmo. Es demasiado bondadosa para usarlo con sus amigos y demasiado leal para administrarlo a sus adversarios. Ama las definiciones totales y no conoce mucho de matices intermedios. Siendo franca ante todo, de lata sin embargo continuamente su carácter con reacciones maternas que hablan de su generosidad, de su

apasionamiento y de su aptitud para apedonar el sentimiento a la idea, la piedad y el perdón a la rigidez y al rencor.

Jorge di Lauro, en cambio, es breve de palabras. Prefiere observar y escuchar con atención. Sabe exponer sus puntos de vista con lucidez y en forma extremadamente razonable. Sus juicios son el resultado de una equilibrada ponderación que nunca llega al escepticismo y, menos, a la ambigüedad. Ni él ni su esposa se lo perdonaría.

Se dirá que todos estos son asuntos morales, irrelevantes en la descripción de un cineasta, dada su filiación estrictamente privada. La observación sería justa si la pareja Yankovic-di Lauro no hubiera hecho públicos esos rasgos y atributos en su obra, y en las dos películas que mejor la reflejan, esto es en *Andacollo* e *Isla de Pascua*.

Hay que ver nuevamente esas dos obras —cortometraje en 16 mm. la primera, medimetraje en 35 mm. la segunda— para advertir que de un tiempo a esta parte el cine documental chileno ha avanzado poco y retrocedido mucho. Ninguna de esas películas se concibió para adoctrinar, escandalizar, agitar, deslumbrar o subvertir. Ambas se limitaron a registrar cuestiones concretas sin concesiones al subjetivismo evasivo ni a la instrumentalización vergonzante. *Andacollo* es probablemente una de las cumbres del documental chileno. E *Isla de Pascua* también lo sería si no fuera porque la obra no pudo concluirse en los términos que estaba prevista (faltaron algunas tomas) y porque su clave poética no fue lo bastante clara para vertebrar todas las imágenes. Pero aún así, junto a *Andacollo*, esta cinta debe considerarse como el resultado de una de las experiencias

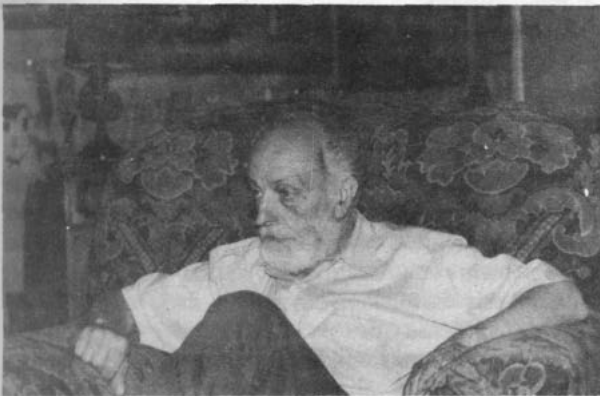
más rigurosas realizadas en este género en el país.

Estas consideraciones explican los términos de las entrevistas que se reproducen a continuación.

La transcripción trata de respetar la identidad de la participación de cada uno de los entrevistados. En definitiva, sin embargo, esta distinción no interesa en cuanto di Lauro y su esposa forman un dúo inseparable que se expresa en las palabras de cualquiera de ellos. Y no sólo en las palabras, puesto que cuando filman comparten por igual todas las fases del proceso creativo.

Alguien ha dicho que tienen la misma identidad. Y hasta se parecen en la profundidad de sus miradas.

(H.S.G.).



### Primer tiempo: abril de 1973

*Al nivel de la realización ustedes tienen Andacollo, Isla de Pascua y . . .*

(Nieves). Bueno, tenemos un montón de documentales. Pero todos de encargo. Los que son nuestros, realizados con dineros nuestros, son sólo esos dos. En casi treinta años de trabajo no es mucho ¿verdad? Porque hasta *Los artistas plásticos* es una película de encargo. La realizamos el año 1960 y es la primera en Cinemascope que se hizo en Chile. Si tú consideras que en treinta años de trabajo —treinta años que son sesenta, porque somos dos ¿verdad?— solo hemos realizado dos películas podrás deducir que hemos tenido varias etapas en blanco . . .

(Di Lauro). Y las dos experiencias con muy malos resultados financieros. Pero creo que Nieves se olvida de otra película, *Encrucijada*, realizada por Patricio Kaulen el año 46. Entramos trabajando en ella como colaboradores y terminamos asumiendo su financiamiento. Yo era el jefe de producción y Nieves mi ayudante. Y ocu-

rió, por efectos de esos azares inexplicables de la cinematografía, que los capitalistas de la empresa fueron desapareciendo. Y como ya se habían suscrito varios contratos y compromisos, nosotros, como un buen par de idiotas, nos sentimos responsables de un proyecto que en verdad no era nuestro . . .

(Nieves). Es que moralmente éramos responsables, puesto que tú, Giorgio, eras el jefe de producción.

(Di Lauro). Sí, no lo niego, pero no era el que había tenido la idea de lanzar la película. Total que terminamos buscando el dinero necesario, invirtiéndolo en la película y encallándonos por secula . . . Por lo demás el argumento de la película a mí no me gustaba.

(Nieves). Y fíjense que después esa película se quemó. Así terminó la historia, . . . menos mal. En fin, son historias del pasado. Nuestra vida ha sido muy azarosa. Y nuestra obra cinematográfica yo no la puedo juzgar como algo bueno o algo malo. Lo único que te puedo decir es que hemos hecho lo que creíamos que debíamos hacer. Quizás hubiéramos podido hacer mucho más, pero eso habría importado transar en lo nuestro. Y en esto somos bastante testarudos.

*En el cine que ustedes realizan vemos un tremendo respeto por la realidad. Más que interpretarla, a ustedes pareciera interesarles registrarla . . .*

(Nieves). Mira, yo creo que esto se trata de un respeto a la verdad. A la verdad de cada cosa, de cada objeto . . .

*Exacto. Es ese justamente el cine que en Chile, en estos momentos, casi nadie realiza, puesto que los documentales que se producen son, antes que nada, cine de manipulación, cine fabricado en las mesas de montaje. ¿Podrían ustedes conceptualizar la experiencia que tie-*

nen? *Creo que sería de mucha utilidad para quienes recién se están iniciando en el campo del documental.*

(Nieves). Yo creo —y en esto voy a parecer beata— que lo primero es el amor a lo que uno está haciendo. De lo contrario no se logra ver y no se logra profundizar. Antes que nada un documentalista debe amar la realidad, globalmente, en forma desinteresada. No basta quedarse con una faceta. Sin ir más lejos, la fiesta de Andacollo uno podría tomarla por mil modos diferentes y parciales. Pero a mi entender lo que es verdadero parcialmente en el fondo es falso. Fíjense ustedes en los grandes maestros del documental —Flaherty, Grierson, Ivens— y verán que jamás falsean la realidad. En ellos aparece de nuevo lo que decía Samuel Román, o sea la santidad del oficio, la entrega, la entrega incondicional. Quien se está iniciando en el documental debe tener muy en cuenta esto. También debe dominar las diversas técnicas y los recursos expresivos fundamentales del cine. Pero, más allá del aspecto artesanal, lo principal es que el individuo se despoje. Cezanne decía algo maravilloso: “Todo lo que no es necesario es perjudicial”. El cineasta, pues, debe despojarse de todo barroquismo para lograr que la realidad se le entreabra y se le entregue en profundidad. Si él va a ella con prejuicios, esquemas y florituras, se le cerrará herméticamente. Yo sé que postular todo esto, actualmente, con las contradicciones que existen, parece un poco absurdo. Es casi emplear el mismo lenguaje de San Juan Bautista, del que predica en el desierto. Pero no nos importa estar fuera de la moda y de la corriente del momento. Nos importa sí recoger y rescatar en lo nuestro la realidad. Nos importa hacer del cine un medio de expresión y no un fin en sí mismo.

Nos importa hacer de él un instrumento de conocimiento de la realidad y de su sentido. Porque pienso que el sentido de la realidad está en la realidad misma y no en el que uno, arbitrariamente, le puede imponer desde fuera.

(Di Lauro). En cine ocurre algo parecido a lo que sucede con los buscadores de oro. El oro —se dice— jamás se entrega al que lo busca para hacerse rico o por un desmedido sentimiento de ambición y avaricia. El oro sólo se entrega al que sabe amarlo, al que aprende a amarlo. Y algo debe de haber de cierto en todo esto porque casi nunca quienes explotan las minas de oro son sus descubridores. A éstos no les interesa hacerlo. Con el cine ocurre casi lo mismo. A nosotros nos interesa sólo como un medio para dar a conocer la realidad como es y fijar nuestra posición frente a ella honestamente. Trabajando de esta manera hemos llegado a amar la realidad.

*¿Qué es para ustedes lo más importante del oficio de un documentalista?*

(Nieves). Les voy a responder con lo que nos dijo un día Samuel Román, gran amigo nuestro, escultor extraordinario, cuando estábamos filmando *Los artistas plásticos* y le formulamos una pregunta parecida. “Para mí —dijo— lo más importante es la santidad del oficio”. Eso es. Porque si tú te conviertes en un realizador de cintas de moda, en un realizador de éxitos calculados, pues bien, empiezas a perder la santidad del oficio, empiezas a perder tu creatividad y terminas corrompiéndote. Es muy difícil mantener la integridad cuando se dispone



de los recursos para hacer lo que a uno se le ocurre o cuando para obtenerlos se emplean métodos sospechosos. Por eso creo que lo que Giorgio ha ganado acá, en esta vida tan dura que hemos vivido juntos, terriblemente dura, es algo si tú quieres insignificante que, sin embargo, nos ha permitido mantener una cierta juventud y una cierta veracidad de nuestra visión de los valores encarnados. Probablemente en Argentina él habría tenido mejor situación, más éxito. Pero no habría dado el testimonio que da acá. Pienso que esta integridad personal es fundamental en el documentalista. Hacer un documental es recrear la realidad, es saber verla y captarla. Y la realidad jamás se abre al engreído y al vanidoso. Por eso es que les he respondido con esa frase de Samuel Román, un hombre que vendía sopaipillas y pan amasado en la Plaza de Melipilla, uno de los más grandes escultores del país. El habló de la santidad del oficio refiriéndose a un factor que para mí es fundamental en toda actividad creativa.

(Di Lauro). Y conste que Samuel hablaba de la santidad del oficio sin ser creyente. No lo decía por beatería o cosa que se le parezca.

*Todas estas ideas que ustedes han expuesto, en forma conmovedora diríamos, y que a más de alguno le parecerán obvias, tienen a nuestro modo de ver una serie de implicancias. Entre estas implicancias está la necesidad absoluta de que el cineasta conozca la realidad que él quiere dar a conocer. Esta necesidad es necesidad de estudio, de documentación, de indagación . . .*

(Nieves). Claro que sí. Es fundamental. Es imposible penetrarse del sentido de un hecho si uno recién lo conoce. Yo creo que en nuestras películas, y no sólo en *Andacollo* e *Isla de Pascua*, el período de indagación es

el más largo. Sobre **Isla de Pascua** estuvimos varios años documentándonos. Esto puede ser una exageración, pero así fue porque, en primer lugar, sentíamos la necesidad de investigar y, por el otro, no nos resultaban las tentativas de viajar a la Isla. Eisenstein decía que para escribir un guión o filmar una secuencia el cineasta debía conocer todo el pasado cultural en que ese guión o esa secuencia incidía. Y agregaba que sólo entonces el cineasta estaba en condiciones de hacer un aporte efectivo al patrimonio de la cultura con miras al futuro. Considero que si bien el acto de creación en definitiva es un milagro a él no se llega por simple inspiración. Para esto existe una metodología, cuya exigencia elemental es justamente la necesidad de investigación.

*En lo que ustedes han dicho hay toda una concepción del cine. Porque si el cine es una mirada, la concepción que ustedes tienen les permite ir al registro fiel y directo de una realidad que no tratan de manipular ni de revestir con esquemas prestados. Ahora bien, se advierte en el cine de ustedes, asimismo, una aproximación a las raíces culturales del pueblo.*

(Nieves). Sí, es curioso, varias de nuestras películas constituyen aproximaciones de este tipo, no solo **Andacollo** e **Isla de Pascua**. Porque también **San Pedro de Atacama** era un acercamiento a las raíces del comportamiento nacional y la película en que estamos trabajando actualmente —**La unidad obrero-campesina**— también incide en lo mismo. Aun más, tenemos un proyecto, que jamás hemos podido filmar por falta de recursos, que aborda el caso de la cultura de Chiloé.

(Di Lauro). Nuestro interés de rescatar valores culturales, en el caso de **Isla de Pascua**, llevamos hasta el extremo de recoger un material invaluable en canciones y música de la Isla que, a estas alturas desgraciadamente, ya no se interpreta. Ocurre que bajo la influencia de la radio los jóvenes ya no cantan ni interpretan esos temas. Y si llegan a hacer, lo hacen en tiempo de música brasileña, mexicana, o . . . qué sé yo. La música popular del continente ha ido desplazando el folklore tradicional. Creo que por este solo concepto **Isla de Pascua** es un aporte significativo al patrimonio cultural del país.

(Nieves). Lo mismo hicimos en el Norte, con la música y el folklore de los pueblos del interior, en **San Pedro de Atacama**.

(Di Lauro). Allí se repitió la situación. El padre Le Paige, que tiene la fama de un hombre hosco y temperamental, no sólo nos entregó información sino que incluso accedió a actuar en la película.

(Nieves). El nos entregó estudios muy valiosos sobre craneometría que había realizado en sus estudios de la antigua cultura atacameña . . . Y terminamos convertidos en expertos en la materia. Pero no crean que sólo en torno a estos asuntos se puede hacer documental. Creo que el tema puede ser cualquiera . . . hasta una cebolla. ¿Por qué si Neruda escribe una oda a la cebolla nosotros no vamos a poder hacer un documental sobre ella? . . .

*¿Qué les parece la experiencia que el cine chileno registra en los últimos dos años?*

(Nieves). Ay . . . Es bien triste ¿no? Para mí, fuera de Patricio Guzmán, del cual vimos las películas que trajo de España y que me parecen extraordinarias, y su cor-

to sobre las elecciones municipales que está incluido en **El primer año**, fuera de esto digo, el resto me parece bastante mediocre. Creo que de esta mediocridad escapan, asimismo, Rubén Ubeira, autor de un corto de animación extraordinario. Del resto, poco es lo que hay que decir. Se han hechos varios documentales, pero desgraciadamente . . .

(Di Lauro). Sí, se han hecho documentales, pero ninguno convence. Son películas hechas bajo consignas que dan la sensación de que ni siquiera sus autores están convencidos de lo que tratan de probar . . .

(Nieves). A mi modo de ver, de concebir el documental, la experiencia es lamentable. El famoso documental comprometido ha fracasado estruendosamente. Creo que la forma de trabajo ha sido superficial porque se ha estado tratando de deslumbrar con el panfleto. Decir esto quizás sea comprometedor, porque que se podría creer que lo decimos porque nos sentimos unos maestros del género, pero sinceramente no hay nada de esto.

*¿En que trabajan actualmente?*

(Nieves). La película que estamos haciendo actualmente es política. Queremos ir a las raíces de la explotación, del subdesarrollo. La película está planteada a partir de la entrega de lana que hicieron unos campesinos a Paños Continental, con el propósito que la industria no quedara paralizada por falta de materias primas. A partir de entonces, se estableció entre esos trabajadores una relación muy amistosa, cuyas mentalidades, siendo completamente distintas, deciden hacer en un momento dado causa común para sumarse a una fuerza popular que se plasma en los cambios. Ese es el nudo de la película. Se trata, si tú quieres, de una exaltación de las virtudes ancestrales de dos sectores populares que, unidos, forman una gran fuerza. No creas, sin embargo, que se trata de una película de consignas políticas. Muy por el contrario, es la crónica de una vivencia muy real y muy concreta.

*¿Trabajan mucho en la cuerda del cine-verdad?*

(Nieves). Mira, no tanto. Somos un tanto alérgicos a él, porque hay en él mucho de moda y poco de recurso expresivo eficaz. Sergio Bravo, me acuerdo, decía que primero en Chile se hizo un cine de marchas. El mismo había realizado una película sobre la marcha del carbón.



Después vino a Chile Edgard Morin y logró imponer el cine-verdad, con sus famosas encuestas. Y en estos dos últimos años ha sobrevenido una racha de películas con entrevistas, racha que yo encuentro abrumadora . . .

(Di Lauro). Claro, ahora se usa la entrevista, aunque el espectador no entienda nada lo que se está diciendo. A nosotros nos interesa la entrevista no en tanto es tal sino, más bien, en tanto nos permite realizar algunas investigaciones en torno al lenguaje. Pero es precisamente en este sentido que la entrevista se usa muy poco entre los cineastas chilenos.

*¿En qué medida te expresa el trabajo de sonidista?*

(Di Lauro). El trabajo de sonidista me gusta mucho. Lo malo es que en Chile no se ha utilizado en toda su profundidad el lenguaje del sonido. Ocurre que los realizadores se limitan a agregarle sonido —ruidos, música incidental, locuciones, etc.— a sus películas, pero en forma bastante rutinaria. Nunca, por ejemplo, se concibe una secuencia en torno a las posibilidades expresivas de la banda sonora. En otras palabras, no se utiliza el lenguaje sonoro como un aporte dramático a las películas. Reconozco que trabajar en estas condiciones es un poco frustrante puesto que uno se tiene que limitar a trabajar artesanalmente, en forma correcta, si se quiere. Fuera de esto, sin embargo, es poco lo que en este campo actualmente se puede hacer.

(Entrevista realizada por Héctor Soto y Sergio Salinas en abril de 1973).

## Segundo tiempo: noviembre de 1983

*¿Cómo llegaron al documental?*

(Nieves). Como actriz trabajé con directores ignorantes y sin ninguna preparación y lo encontré espantoso. Yo era egresada de Bellas Artes y tenía inquietudes artísticas. Cuando llegó Carlos Borcosque, decidí ponerme detrás de las cámaras, como asistente. Ahí conocí al Giorgio y me casé con él.

*¿Había algún movimiento documental en esa época?*

(Nieves). Estaba Pablo Petrowitsch, pero no había un movimiento. Nosotros ni siquiera vimos sus películas. Se decía que eran muy buenas. Mi interés por el documental empezó por otras razones. Yo era atea, pero estaba evolucionando hacia el cristianismo. Porque el ateo llega hasta un límite y ahí se golpea contra el muro de no poder entender ciertas cosas. Yo sobre todo era anticlerical y me chocaba lo que la Iglesia había dicho sobre la religiosidad popular. Para mí era la expresión de fe de un pueblo que tenía una cultura. Ellos tienen sus dioses, en toda América Latina, la Madre Tierra, la Pachamama, la fertilidad. Por eso que en América Latina cundió tanto el culto mariano, porque venía de todo su ancestro, que era la fecundidad, porque eran pastores y agricultores.





Cuando llegó el cristianismo se fusionaron la religión autóctona y la cristiana y se enriquecieron ambas. La Iglesia, sin embargo, estaba en contra de los bailes, los cantos y las manifestaciones de alegría de raíz autóctona. Cuando si uno lee el Antiguo Testamento, ve que el rey David bailaba y una de las expresiones de amor es el canto, el baile. No eran muestras de paganismo. Entonces se nos metió en la cabeza que había que mostrarle eso a la Iglesia.

(Di Lauro). Habíamos estudiado las distintas manifestaciones de la religiosidad popular y encontramos que Andacollo era la más auténtica. Data de 1584 y es la más antigua no sólo de Chile, sino que probablemente de Latinoamérica.

(Nieves). Entonces acudimos a un amigo que era gerente de Kodak que nos proporcionó un stock de película vencida y vendiendo algunas cosas conseguimos plata para arrendar los equipos.

(Di Lauro). Yo ya había hecho documentales de encargo para Emelco. Se nos fue haciendo fuerte la idea de que Chile es un país de cine documental. Como que el largometraje no le corresponde porque es un cine mantenido eminentemente por la parte comercial, basado naturalmente en las necesidades culturales que tienen todos los países, pero con raíces comerciales para su supervivencia. En Chile no hay razón para que esto suceda. En aquella época todavía había alrededor de cuatrocientas salas. Ahora hay aún menos. Por eso el cine de largometraje es un poco extraño a este país.

(Nieves). Para hacer la película pedimos permiso a la autoridad eclesiástica y nos dijeron que no. Pero cuando a mí se me metió algo en la cabeza tienen que demostrarme que estoy equivocada. Entonces acudimos a los sacerdotes que tenían el santuario, los padres claretianos, quienes nos enviaron a hablar con el único ateo de Andacollo, un regidor radical, que resultó nuestro ángel guardián.

(Di Lauro). Fue el que hizo más por que realizáramos la película.

(Nieves). Llevamos el guión al Cacique de los "chinos" y lo encontró maravilloso, ofreciéndonos toda su ayuda. Ahí descubrimos que lo único que se podía hacer era trabajar con la realidad.

Cuando terminamos la filmación, teníamos seis mil pies de película, en 16 mm., sin numeración, sin pizarra y con sonido directo. Filmado, además, con tres cámaras a cuerda.

*La película tiene una estructura muy coherente, con una cronología bastante estricta.*

(Di Lauro). Nosotros estábamos muy documentados. Incluso Nieves escribió el guión antes de ver la festividad. No fue como en San Pedro de Atacama en que teníamos una autenticidad de datos comprobados en el terreno. Sin embargo, la fiesta fue coincidiendo con los textos del guión.

(Nieves). En el fondo lo más importante es que en la creatividad primero está el sentimiento, el captar emocionalmente la realidad y después viene el proceso intelectual, de organizar el material en forma racional. La realidad es múltiple para el hombre. Cada uno la interpreta a su manera.

*En Andacollo es perceptible una aproximación a lo*



*humano muy sentida, muy profunda. ¿Ustedes tenían claro desde un comienzo que la película podía lograr esa dimensión?*

(Nieves). Sabíamos. Después de haber hablado con el Cacique, con su dignidad, su limpieza, su pureza, su respeto, era como ver a todo un pueblo consciente de su dignidad, consciente de que estaban viviendo una realidad que ellos habían elegido y que la interpretaban a su manera. No había una imposición sobre ellos de tipo cultural ni espiritual ni manipulación de ningún tipo. Esa libertad de poder adorar a su Dios a su manera, les daba una cosa tan respetable, tan noble, tan hermosa. Puedes verlo en los movimientos, en la forma en que hablaban. Además con una naturalidad inmensa. De igual a igual en el diálogo con la divinidad. Pero a la vez, en su condición de hombre, de creatura. Todo el comportamiento de los "chinos" es el comportamiento de un pueblo con una cultura inmensa, aunque anden a "pata pelá" y aunque coman cebollas. Se veía un ancestro, una cultura grandiosa y fuerte como la cordillera detrás de ellos. Y que esta fusión con el cristianismo era real y no impuesta.

*El estilo de la película es acorde con ese respeto. En el montaje hay respeto por la realidad. No hay una manipulación de ésta. ¿Ese estilo fue elegido antes de la filmación?*

(Nieves). Esa es una manera de vivir, de enfrentarse con la vida. Tiene que ver con los valores éticos. Si no, todo el aparato intelectual se derrumba. Y también el aparato emocional. Tiene que ver con amar a la gente en sus manifestaciones auténticas. Es la única forma de respeto que yo conozco. Amar al otro y aceptar que sea "él", y no como yo. No es cuestión de ir a catequizar. En Andacollo fue mostrar la realidad. No hablábamos nosotros. Fueron ellos quienes nos dieron el sentido verdadero de ese acto.

*¿Cómo trabajaron la cámara? ¿Había una planificación previa?*

(Di Lauro). Había tres cámaras. Una cámara fija, en trípode, que hacía los planos generales en que estaba Andrés Martorell y dos móviles en que estaban Hernán Garrido y Jorge Morgado.

(Nieves). Giorgio estaba en el sonido. Yo corría con Morgado y de repente con Garrido para captar los detalles.

(Di Lauro). La cámara de Martorell era la que establecía la situación, el lugar en que se desarrollaba la acción. Las otras captaban detalles de pies, rostros, o pequeños grupos. Por eso la película tiene esa riqueza de material. Yo todavía me asombro por esa variedad de emplazamientos distintos que tiene, tratándose de un documental en el cual se está captando una acción que no está bajo el control de uno. Que es una fiesta en la que no puedes intervenir, no la puedes modificar, detener ni hacer repetir.

(Nieves). Por eso te digo que siempre en el documental la realidad te da milagros que ni el intelecto, ni el conocimiento ni toda la información previa te la pueden dar. Hay algo que tú no manejas, que tú no dominas, pero que está ahí.

(Di Lauro). Que se te está ofreciendo y si tú eres capaz de verla tienes que tener la inmediatez de que eso se capte en forma de que sea utilizable para tu finalidad en el documental. Ahí es donde interviene el oficio.

(Nieves). Hay una secuencia que fue dada por la realidad. Al día siguiente despiertan los peregrinos: hay un plano de una madre amamantando a una criatura, después el desayuno con la familia alrededor del fuego, una mendiga con un perrito. Hay una continuidad temática perfecta.

(Di Lauro). Ahí interviene tu capacidad de montaje. De darle a esas tomas un ordenamiento racional, continuado, que pudo no haber sido la continuidad que tuvo la filmación o la continuidad en la cual los acontecimientos sucedieron en la realidad. Pero tú construyes tu realidad fílmica sin manipularla, o sea, sin que altere para nada lo que fue la verdadera realidad. Pero creando la realidad para el cine, la que debes alterar no para cambiarle el significado, sino para que conserve el significado que tuvo en la realidad.

(Nieves). En *Andacollo* intervinieron muchos factores ajenos a nuestra voluntad y es eso lo que hay que captar, porque te enriquece y te abre a lo inesperado. Porque si vas a captar una realidad archi conocida en que no hay más el milagro ni la magia ni lo imprevisto, te queda una cosa como seca. Como dice el poeta Aragón: "Porque el hombre no es una torta que se corta con un cuchillo". Y lo que dice Neruda: "Porque el hombre es más ancho que el mar y sus islas". Esa es la riqueza inmensa que te da el documental. Tú puedes haberte documentado mucho, pero cuando llegas a ese mundo que no conoces, surgen cosas, como por ejemplo en *San Pedro de Atacama*, cuando el padre Le Paige hace un recorrido habitual, cotidiano y se pierde en el desierto y se convierte en mito. Toda esa cosa mágica te la da el clima, el paisaje, el aire.

#### ¿Cómo financiaron "Isla de Pascua"?

(Di Lauro). Vendimos copias de *Andacollo* al Ministerio de Relaciones Exteriores y a la Dirección de Turismo y con esa plata compramos el material virgen. Lo hicimos en 35 mm. con algún material filmado en 16.

(Nieves). Queríamos hacer dos versiones, una realmente antropológica y arqueológica y de toda la tradición de la cultura megalítica. Una versión iba a ser en 35 mm. y la otra en 16. Cuando nos falló el camarógrafo

Ricardo Younis, pedimos a Sergio Bravo que hiciera ambas cámaras. Aunque no había trabajado antes en 35 mm. hizo un trabajo hermosísimo. Porque es un artista, un creador.

Fueron tres años de documentación. Todo lo que se ha escrito sobre la cultura pascuense fue leído. Todo lo que se muestra en la película es la realidad y la verdad.

Fueron diez días y filmamos 22.000 pies de material. Nos levantábamos a las cuatro de la mañana y filmábamos hasta que hubiera luz. Después hacíamos las grabaciones.

#### ¿Y Operación Sitio?

(Nieves). La película empieza con una foto fija de una boca que es un hoyo negro y la voz de una mujer grita: "¡Sitio!". Que es lo que está gritando ahora la gente. ¿Sabes quién fue el que dió la solución para todos los planes habitacionales en la época de Frei? Fueron los pobladores. Ellos les dijeron al Gobierno: "dennos créditos para tener un sitio y nosotros hacemos la autoconstrucción". Nosotros le dijimos a un amigo del Ministerio de la Vivienda: "Es una maravilla lo que ha hecho el pueblo. Muéstrenlo". Y de ahí surgió la película.

#### Entre los proyectos no realizados, ¿a cuál le darían ustedes preferencia?

(Nieves). Gabriela Mistral. Tengo el guión más hermoso...

(Di Lauro). Había dos proyectos, uno era sobre Gabriela Mistral sola y otro de ella junto a Violeta Parra. Se trataba de mostrar el contrapunto de las dos mujeres, una del norte, la otra del sur; la mujer intelectual, la mujer popular. A cada obra de la Mistral hay un contrapunto de la Violeta Parra. Y por último terminar con la cantata que le hizo Violeta Parra a "Santa Gabriela Coronada", que es una maravilla.

(Nieves). Esas dos mujeres con su destino tan trágico. En el fondo, todos estos seres proféticos son los que realmente ven el presente y el porvenir.

#### ¿Lo harían con material ya filmado sobre ellas?

No. Posiblemente usaríamos algunas tomas de archivo, que habría que buscar, pero no es lo más importante, ni remotamente.

(Nieves). Gabriela decía que cuando un ser humano era bueno con ella, le venía a la memoria la imagen del agua que le daba la madre, en una jarra, donde se reflejaba su rostro cuando chiquita. Así empieza el guión de la película. El agua era la vida.



Quien captó muy bien el personaje de Gabriela en su exposición fue Roser Bru. Nosotros la filmamos. Pero nadie quiso financiar el proyecto.

*Siempre se menciona a ustedes y a Sergio Bravo como los documentalistas chilenos. ¿Ven alguna afinidad entre el trabajo de ustedes y el de Bravo?*

(Nieves). Hay muchas cosas en común con Sergio, porque él es realmente artista. Es brutalmente sensible, capta la realidad y además tiene talento creativo. Para mí *Láminas de Almahue* es una de las grandes películas de Sergio. El tiene una visión de la belleza de las formas, de la exquisitez de los detalles, de la construcción de la imagen.

(Di Lauro). Yo creo que hay una diferencia fundamental. Sergio apunta siempre más a lo intelectual y nosotros no. Nosotros amamos más la realidad tal como es.

(Nieves). Sergio busca más lo estético que nosotros.

(Di Lauro). Nosotros apuntamos más a lo humano porque creemos que lo más importante es el ser humano.

(Nieves). Jamás desligamos al hombre de su entorno, de su habitat, de su trabajo.

(Di Lauro). Creemos, además, que dentro del momento muy especial que está viviendo el mundo, lo más importante es trabajar sobre el hombre y no distraer tiempo ni esfuerzos alrededor de cosas que son puramente estéticas.

*¿Estarían de acuerdo con Jean Rouch, que afirmaba en el Festival de Venecia que el único cine que va sobrevivir es el documental?*

(Nieves). Yo creo que es el cine que tenemos que hacer los del Tercer Mundo. El cine de nuestra realidad, de nuestra cultura, de nuestras raíces, de nuestro ser, de nuestra verdad.

(Entrevista efectuada el 5 de noviembre de 1983 por Constanza Johnson, José Leal y José Román)

---

## Filmografía de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic

- 1958. *Andacollo*. Guión y realización, 16 mm. color. Producción Independiente.
- 1959-60. *Los Artistas Plásticos Chilenos*. Guión y realización, 35 mm., color, Cinemascope. Producción CINEAM.
- 1961. *Isla de Pascua*. Guión y realización, 35 mm., color. Producción independiente.
- 1962. *Verano en Invierno*. Guión y realización, 35 mm., color. Por encargo de la Dirección Nacional de Turismo.
- 1963-64. *San Pedro de Atacama*. Guión y realización, 16 mm., color. Por encargo de la Dirección Nacional de Turismo.
- 1966. *Cuando el Pueblo Avanza*. Guión y realización, 35 mm., color. Por encargo de la Alianza para el Progreso.
- 1970. *Operación Sitio*. Guión y realización, 35 mm., color. Por encargo del Ministerio de la Vivienda.
- 1972. *Obreros Campesinos*. Guión y realización, 35 mm., color. Producción Chile-Films. Sin estrenar.

(Establecida en "Re-Visión del Cine Chileno", de Alicia Vega. Ed. Aconcagua. Stgo. 1979).

# Jorge López

## "EL ULTIMO GRUMETE" Y SUS RAZONES

El estreno de *El último grumete*, a fines del año pasado, dio a conocer a un nuevo cineasta chileno: Jorge López, 31 años, soltero. El realizador planteó su película como una tentativa de desarrollo de un cine de alcan-

Filmación de *El Último Grumete*: Jorge López en la cámara



ces masivos, compatible con el establecimiento de una cierta infraestructura industrial para la cinematografía nacional. En general, la crítica juzgó su trabajo con numerosas reservas, sin perjuicio del interés que puede ofrecer a largo plazo un proyecto como el suyo, toda vez que pueda sustentarse en realizaciones profesionales y de un buen nivel expresivo, superior por cierto al que ha mostrado su primer largometraje.

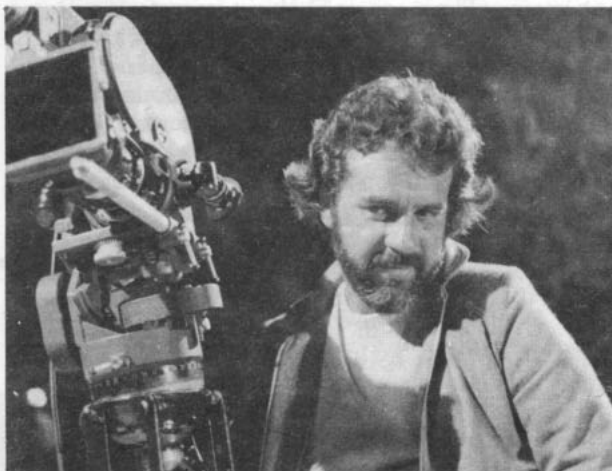
Más que un comentario sobre la película, **Enfoque** prefirió entregar

en esta oportunidad un material de perspectivas más amplias para dar cuenta del estreno del filme. Con tal propósito los redactores conversaron con Jorge López, le plantearon sus reparos y apreciaciones y tomaron nota de los puntos de vista del realizador. Una síntesis de ese encuentro entrega el texto que se reproduce a continuación.

Entre los redactores de la revista el consenso de opiniones en torno a **El último grumete** no es absoluto y esta circunstancia explica que no to-

das las preguntas que se le formularon al entrevistado progresen en el mismo sentido. La diversidad de apreciaciones está determinada, más que por la película misma, por las distintas percepciones que suscita el proyecto de cine profesional que promueve López a partir de su obra concreta.

Durante el verano, **El último grumete** había sido vista por más de 100 mil espectadores y sólo se había exhibido en dos salas de Santiago y en una de Valparaíso.



## ENTREVISTA A JORGE LOPEZ

*¿Cómo nace tu interés por el cine y cuál es tu formación?*

Cuando yo tenía apenas 13 años comencé a hacer películas con el poeta Diego Maquieira, que entonces tenía 14. Mi padre tenía una cámara de super 8, se la sacábamos a escondidas y hacíamos películas surrealistas. Más tarde, en 1973, monté "**Jesucristo Superestrella**" en el teatro Municipal de Santiago. Fue entonces cuando decidí estudiar cine. Durante un año seguí los cursos de cine de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica y del Instituto Chileno Norteamericano. En seguida partí a Estados Unidos y estudié en el San Francisco Art Institute y en Los Angeles. En Norteamérica conocí a Miguel Littin, cuando él preparaba las copias de **Viva el Presidente** para el Festival de Cannes. Entonces me invitó a trabajar con él en **La viuda de Montiel**, en México.

*¿En el guión?*

En todo, como asistente suyo, no para participar en una parte creativa específica.

*¿Qué te aportó esta experiencia?*

Fue sumamente importante para mí, la oportunidad que yo estaba esperando en mi formación. Al trabajar en **La viuda de Montiel** desde cero, desde la idea, asimilé el proceso completo de lo que significa hacer un filme en Latinoamérica. Esta experiencia fue realmente mi univer-

sidad, donde aprendí como hacer una película en la práctica, en castellano, que es completamente diferente que hacerla en Estados Unidos. Lo que implican las negociaciones, la incertidumbre. En Estados Unidos yo trabajé en algunos filmes, en labores secundarias, en **Car wash**, por ejemplo y te puedo decir que allí no tienes tanta incertidumbre de llegar al resultado final como en Latinoamérica, donde, directamente, no sabes que va a pasar mañana. Aprender a vivir con eso y a sacarle el mejor partido es, creo, mi mejor enseñanza dentro de esta etapa. Fue además importante trabajar cerca de Gabriel García Márquez, quien tiene el concepto intelectual, teórico, de lo que deben ser las comunicaciones esenciales en este continente, muy claramente definido. Trabajé también en algunas pequeñas películas y conocí a varios de los nuevos cineastas latinoamericanos, que estaban en México, todos más o menos de mi edad. De ellos sólo Fernando Cámara ha hecho una cinta en México y Pepe Pelayo otra en Venezuela.

*Esta experiencia tuya con García Márquez y el cine latinoamericano, ¿cómo la ves traducida en "El último grumete"?*

Yo diría que única y exclusivamente en que el filme pretende —y lo dirá el tiempo— ser el primer paso. Lo que buscaba con él era empezar a hablar de cine chileno, en términos masivos, con la problemática de cifras de espectadores, de lanzamientos, de estrenos, etc. O sea, volver a poner en la palestra el cine nacional. Porque uno de los problemas importantes que veía y sigo viendo es que nuestro cine estaba tremendamente desprestigiado en el público, por lo que era académico hablar de cine chileno, en circunstancias que no existía. Ya que estaba sólo **Julio comienza en Julio** y el resto eran todas experiencias, si bien muy interesantes, que no tenían un alcance masivo.

*¿Te refieres al cine de corte experimental, en 16 milímetros?*

Sí, al cine de Cristián Sánchez y de Bustamante, al cine en 16 milímetros y a los videos. Sin entrar a calificar, porque si es por eso lo encuentro fantástico, muy aplaudible. Pero creo que para poder hablar de cine nacional, éste debe tener algún carácter masivo. Entonces **El último grumete** cumple esa labor, la de "meterse de pavo" en esto del cine chileno.

*Cuéntanos algo sobre el nacimiento del proyecto y la elaboración del guión.*

Leí la novela cuando tenía 15 años y me gustó mucho; siempre retuve una idea visual del texto. Después de cinco años de permanencia en Norteamérica volví a Chile a comienzos de 1981 y trabajé en publicidad, pero ya venía con la intención de hacer un largo aquí. Al llegar empecé a trabajar en un proyecto de una serie de cuentos chilenos para televisión, que partieran con una versión larga de **El último grumete**. Al poco tiempo me di cuenta que ese proyecto crecía, que se transformaba en algo autónomo y que era eso lo que yo quería hacer realmente. Entonces escribí un pre-guion, hice las gestiones para que me permitieran filmar en el buque escuela "Esmeralda" y luego presenté el proyecto a Chile Films. Se interesaron pero tardaban mucho en decidirse y entonces empecé a trabajar con Gerardo Cáceres en el guion, como si se hubieran decidido, un mes antes del rodaje. Por haber comenzado tan tarde, en la práctica el guion se fue reescribiendo a medida que se filmaba, sin posibilidad de revisión, lo que, creo, se nota bastante en la película. Se revisaban los diálogos, por ejemplo, se les entregaban a los actores, se ensayaba y luego se replanteaban con ellos. Esa fue la génesis del guion.

*Te pregunto eso porque me parece que lo más débil de la película es el guion. La historia me parece menos interesante en el filme que en el libro, un tanto floja dramáticamente. Porque en la novela, la aventura del muchacho no sólo es importante para él; es decisiva, es su vida. Para el espectador, en cambio, queda simplemente como un niño que busca a su hermano y luego regresa a su hogar; algo bastante más relativo, más flojo. Entonces, con ese guion, me parece difícil hacer una película con garra, interesante.*

Estoy de acuerdo contigo en eso. El guion tiene problemas de estructura que se fueron parchando, lo que se complicó por exigencias de la producción, rodajes en locaciones muy distantes, etc. Lo que sucedió fue que al plantearse esos problemas de antemano, acepté esa posibilidad, porque para mí era más importante hacer la película. Y hacerla lo más honestamente posible, sin aspavientos. No andar diciendo, antes de tiempo, "estamos haciendo películas chilenas", las que después no se terminan nunca. Calladamente, salir con una película, eso era lo importante.

*¿Tuvo alguna participación Francisco Coloane en la adaptación?*

No. Llegamos a un acuerdo previo en ese sentido, entre otras cosas porque él dice que no entiende de cine.

*En el filme se hicieron una serie de cambios en relación con la novela, desarrollando más el personaje del sargento Escobedo, incorporando personajes nuevos, etc., ¿con qué criterio se hicieron esas modificaciones?*

Yo no pretendía hacer un homenaje a Francisco Coloane. Quise demostrar que se podía hacer un filme a partir de un cuento chileno, pero dando a la película autonomía total. Básicamente le agregué tres personajes nuevos y explayé el del sargento Escobedo. Estos cambios cumplen un propósito esencialmente cinematográfico, para ir apoyando la narración de las aventuras que le ocurren al muchacho.

*De hecho, el personaje de Escobedo es el más interesante, el que tiene una evolución. En cambio al protagonista lo encuentro desvaído, sin un proceso de desarrollo.*



Teresita Rivas y Gonzalo Meza en *El Último Grumete*

Sí, creo que es un defecto de la película. Hay algo, por ejemplo al final, cuando vuelve a Valparaíso vestido de marino y había salido como niño de colegio. Pero estoy de acuerdo en que no es muy profundo.

*Otro cambio en relación al libro es la supresión del nivel de lo fantástico que hay en él. Lo dejas como un relato más realista.*

Sí, buscando una textura documental. La intención siempre ha sido no competir con la novela, sino actualizar una visión de ella aprovechando la narrativa a que está acostumbrado el público joven que ve televisión.

*En la novela hay más material sobre el aprendizaje náutico del protagonista, lo cual cumple una función relacionada con el desarrollo del personaje ¿quisiste obviar deliberadamente eso, temías que resultara algo como esos documentales que enseñan como ingresar a la Fuerza Aérea, por ejemplo?*

Lo que temía era que resultara un spot de la Escuela Naval o de la Escuela de Grumetes, lo que no podía ser.

*¿En qué consistió el apoyo de la Armada para la realización del filme?*

Sólo en el permiso para filmar en el viaje de Punta Arenas a Valparaíso, con un equipo de tres personas.

*¿No fue adquiriendo la película, por esta colaboración de la Armada, una cierta orientación ideológica en el sentido de exaltar la vida militar naval? ¿No sentiste ese riesgo?*

El riesgo sí y lo combatí siempre. Es indudable que existe al estar trabajando en un ambiente militar, que es como una isla, y por el mismo realismo que yo perseguía. Pero no creo que la película tenga características militaristas. Lo que tiene está referido a la vida de los hombres de mar. Además, la vida a bordo de la "Esmeralda" no es absolutamente militarizada, por razones lógicas. Conviven 300 o más hombres, sin ver tierra, a veces por períodos muy largos. Entonces la disciplina militar estricta no puede imperar todo el tiempo; existe durante un cierto número de horas al día, mientras trabajan. Y el resto del tiempo son amigos, es como una especie de club. Creo que la película no queda de ningún modo como una exhibición militarista, sino como un reflejo bastante auténtico.

tico de cómo son los hombres de mar en Chile.

*Yo no veo en la película una exaltación de la vida militar. Tampoco veo, por cierto, una crítica a esa forma de vida. Me parece que el filme no se hace cargo del tema.*

Exacto, esa era la intención. Por eso desarrollé el carácter cotidiano de la relación entre el grumete y Escobedo, una relación de aprendizaje que es común en todas las marinas del mundo, me parece.

*Pero le criticaría a la película, justamente por no hacerse cargo del tema, que permanece en una suerte de intemporalidad. La época no está situada de manera precisa.*

Intencionalmente . . .

*Está como en un limbo.*

Sí, y que también lo tiene la novela.

*Yo tampoco veo que haya exaltación. Ciertos estereotipos, como "Brazas a ceñir", por ejemplo, que podrían haberse incorporado, no están.*

No veo una intención patrioterista.

*Hablando de los actores, me parecieron bien algunos como Domingo Tessier, Juan Cristóbal Soto. Mal, en cambio, el protagonista —aunque aquí puede tratarse más de un problema de personaje que de actor— y mal también, el capitán ¿se podría concluir que te es más fácil trabajar con actores profesionales?*

Sí, aunque también está el caso de Teresita Rivas, que interpreta a Valentina, y que se desempeñó notablemente bien.

*Nota dos polos en las actuaciones. Algunos intérpretes expresan poco como el que encarna al capitán. Otros, en cambio, como Cora Díaz, sobreactúan ¿porqué te sucedió esto? ¿cómo trabajas con los actores?*

Trabajo con cada uno en forma muy particular, no te podría decir que tengo un método. No lo tengo.

*A propósito de estereotipos, lo que menos me gustó en el filme fue la secuencia con los indígenas onas. Eso en Coloane es muy poético, con una dimensión incluso ecológica. En la película, en cambio, me pareció que tenía un carácter carnavalesco, poco respetuoso.*

En toda esa parte tuve muchos problemas por la premura del tiempo y la inexperiencia del equipo. Fue difícil el trabajo con el actor que interpreta al hermano. Estoy de acuerdo en que esa parte es débil. Normalmente uno debiera tener la capacidad de salvar esos obstáculos pero en este caso yo no la tuve. Es un defecto o incapacidad mía.

*¿En qué proporción filmaste?*

Aproximadamente 12 a 1.

*Un lujo para el cine chileno . . .*

Probablemente. Pero no creo que nadie que pretenda hacer una película seriamente pueda prefijarse una relación. En verdad, la relación tiene tan poco que ver con el resultado. En algunos casos tuve que repetir mucho, en otros resultaba de inmediato. Tuve problemas por ese motivo con Chile Films, porque yo decía, en un momento, necesito tal cantidad de piés y luego decía necesito el doble. Pero así se hace cine. No se puede filmar con una cantidad restringida de material.

*¿La falta de un guión más definido determinó que también el montaje planteara modificaciones respecto a la idea original?*

Sin duda. Hubo muchas soluciones de montaje, in-

cluso montaje correctivo. De hecho, la película tuvo formas distintas en las diversas etapas: de escritura, de rodaje, de montaje, de sonorización.

*¿Emerges de esta experiencia persuadido de que el guión es decisivo?*

Indudablemente y es por eso que en mi próximo esfuerzo estoy poniendo un cuidado exhaustivo en el guión. Pero al mismo tiempo siento que las necesidades que se plantean durante el proceso son las que mandan. Por ello no pretendo, tampoco, amarrarme ciento por ciento a un guión.



Jorge López dirigiendo a los protagonistas

*¿Te pareció satisfactoria la solución de filmar en 16 mm. para ampliar después?*

Hubiera preferido filmar directamente en 35. Pero por la situación novedosa que planteaba esta cinta en cuanto a producción, filmar en 16 implicaba un costo, en un comienzo, mucho menor, la mitad. Con Chile Films tuve que adaptarme a un presupuesto inicial de diez millones de pesos y eso implicaba filmar en 16. Ahora, resulta que esa mitad que no gastas al comienzo debes gastarla después en la ampliación. Viendo entonces todo el proceso, termina siendo más complicado y quizás más caro filmar en 16. En todo caso, no me pareció mal porque eso le dió a la imagen el grano que tiene. Era, eso sí, un riesgo grande, que se salvó porque la ampliación se hizo en movielab y resultó bien.

*Salvo en la escena de la tormenta ¿no?*

Mucha gente me dice que se oscurece demasiado. Pero era intencional; yo pretendía que las noches, que la tormenta, fueran oscuras.

*Pero resulta confuso porque además de la oscuridad hay mucho montaje.*

En todo caso no es un problema de ampliación. Lo que sucede es que era una idea muy ambiciosa; yo lo quería muy oscuro, con movimientos a base de siluetas. Pero de allí a lo que resultó, son dos cosas distintas.

***Al parecer estás bastante molesto con la crítica ¿no?***

No propiamente molesto. Digámoslo así: me hubiera gustado que una reunión como ésta se hubiese hecho en un principio con toda la crítica, que todos hubiesen tenido la actitud de ustedes: veamos de qué se trata, y no, lancémonos a destruir a este tipo, sin más. Ahora, nadie ha planteado una crítica con la que yo no esté de acuerdo. Sólo me dolió que no conversaran conmigo antes. Lo que yo sentí en un comienzo —y aquí les planteo la pregunta a ustedes— fue que en el medio, entre los profesionales, había la impresión de que ésta era una película gobiernista y fue en ese esquema que nadie se quiso meter a preguntar nada. Creo que la película, a medida que se ve, ha ido demostrando que no es eso. Pero es cierto que el rol de la crítica es criticar y lo ha hecho honestamente. Sólo objeto que se haya juzgado el filme con demasiada severidad.

***Sobre tu pregunta, me parece que era el riesgo de trabajar con Chile Films, que no había realizado ningún largometraje, ésta era su primera producción y por tanto, podía esperarse que fuera una película del régimen. Y aquí entra la duda en cuanto a qué compró Chile Films: ¿tu nombre, una obra de Coloane o un tema militar? Es la duda que puede tener mucha gente en un momento como el actual, en que se producen definiciones políticas, lo que tal vez se refleja en críticas que se han formulado.***

Sí, creo que existía esa actitud antes de conocerse la película y la tenía casi todo el mundo. Creo que eso se fue despojando a medida que la película se veía. En cuanto a Chile Films, pienso que tomó este proyecto por razones de orden comercial. Como ellos están en lo del autofinanciamiento, imagino que el proyecto les pareció rentable y el acuerdo se produjo por lo que yo planteaba al comienzo, por mi voluntad de romper el hielo, el estancamiento: estamos haciendo cine, podemos demostrar que tenemos buenos actores y que somos capaces de hacer un filme que se financie en tres meses.

***¿Se paga la promoción en televisión nacional?***

Sí, no hay nada gratis. Los spots de televisión se pagan con arriendo de estudios.

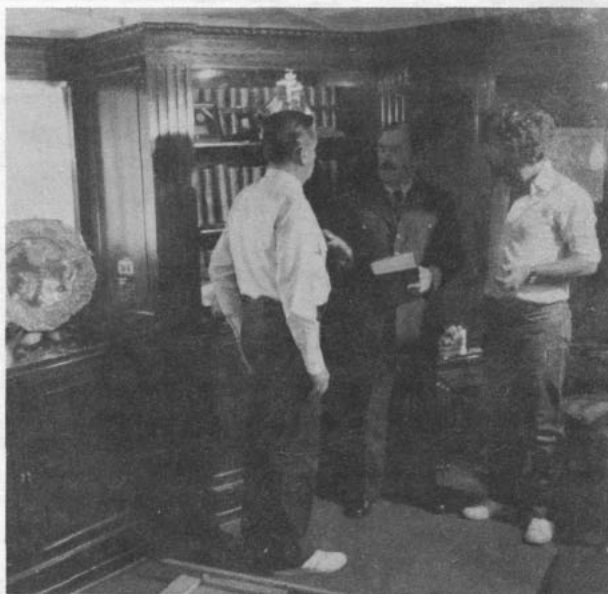
***Esa misma promoción ¿no te parece que deja la imagen de que la película va dirigida al público conformista de la televisión, a la mentalidad del espectador de teleseñales?***

En ningún caso esa fue la intención. Como análisis de consecuencias, puede ser cierto.

***¿Qué te ha parecido la reacción del público?***

Fantástica, muy buena. Participan plenamente, aplauden, se ríen, se meten de lleno en la historia. Una de las cosas que aprendí es que hay dos tipos de público: uno, el del medio profesional, que ve la película de una manera y otro, ese público absolutamente inocente, que se mete en el filme, que se lo cree todo. Que ve lo que no ve ninguno de nosotros. Y es eso lo que yo debiera terminar logrando: sacar de la butaca a todo el público, tanto al espectador común como al especializado.

***Por último, una pregunta de carácter general. Frente***



El director durante el rodaje

***a los grandes temas que los cineastas latinoamericanos se proponen: el rescate de una identidad nacional, reflejar al hombre de nuestras tierras, ¿te los has planteado alguna vez?***

No una vez; me parece algo fundamental de todo el trabajo. Considero imposible hacer cine si no se busca la reflexión del hombre de la calle, del hombre normal y corriente, que vive en esta zona y no en ninguna otra. El cine que no refleja eso es un cine híbrido, que no le gusta a nadie, no interesa a nadie y no hace nada. Ahora, si se considera que la generación anterior a la nuestra partió de la premisa de que primero son latinoamericanos y después cineastas —me refiero a la declaración del Festival de Cine de Viña— en el sentido de preocuparse primero de la problemática que vive el continente y luego de la calidad artística del producto; frente a eso creo que ha llegado el momento de un replanteamiento, por diversas circunstancias, de las que de ningún modo son responsables estos cineastas. No es que se hayan equivocado o que ellos hayan provocado la aridez que existe hoy. Pero, obviamente, las experiencias de las dictaduras en todo el continente han hecho que este planteamiento original de los cineastas latinoamericanos sea inválido y el planteamiento hoy tiene que ser: volvamos a hacer cine, volvamos a tener cine. Entonces ahora no sólo hay que ir un paso más adelante, sino que también un paso más atrás, empezar a readaptar al público a un cine propio. Que no vayan al cine a leer películas; porque en Chile la gente va a leer los filmes, no a verlos.

***¿Lo dices en el sentido de descifrar los subtítulos?***

Claro, si ven sólo los subtítulos. Entonces resulta que en ese contexto el sonido nunca es importante —¿se han fijado en los tristísimos sistemas de sonido de las salas chilenas?— y lo demás es todo subliminal en relación con los textos. O sea, la película misma funciona en un nivel casi fuera de foco, como fondo, como decorado. Por eso digo que más que dar un paso adelante nos corresponde dar un paso atrás, volver a los esquemas básicos para lograr, en un momento dado, que se produzca un avance.



# Zelig

El personaje de Zelig, escapando al emplazamiento rigurosamente realista de los seres que pueblan el mundo de Woody Allen, resulta una suerte de estilización retrospectiva de ese payaso algo morbosos, quejumbroso y piadosamente autoindulgente, a través del cual el realizador se ha venido expresando.

Un ser mimético, incluso físicamente, un "hombre camaleón" no podía sino manifestarse como un fenómeno de feria en esa convulsionada década del treinta en que Allen sitúa su película. Observado como un "caso de Ripley", Zelig carece de patetismo y casi de entidad en ese juego en segundo grado que nos propone Allen como relato.

Una de las obsesiones que recorren el cine del realizador se transforma en el eje de su historia: la vehemente defensa que hace el personaje Allen de su individualidad en un

mundo de masificación, transacciones vergonzantes y camaleonismos de todo tipo. Explícitamente Allen nos ha hablado en sus otros filmes de sus paranoias y temores de segregado y agredido por su condición de judío, frágil y miope en una sociedad algo racista y cultora del músculo por sobre el intelecto. El mimetismo como mecanismo de defensa (aludido otras veces como un contagio hipochondríaco), aparece como una reacción hipertrofiada en su personaje.

Zelig llega a transformarse en una especie de fenómeno de feria, y a partir de él se evidencia la monstruosidad de la sociedad que lo rodea, como ocurría en el *El Hombre Elefante*. La insensatez humana es observada tanto en las reacciones del hombre de la calle ante el fenómeno Zelig, como en las declaraciones de científicos y hombres públicos.

La paradoja está en que su exacerbado mecanismo de defensa hace a Zelig especialmente vulnerable en un mundo que no perdona rarezas.

La evolución del personaje: conejillo de Indias, rebelde, desaparecido y reaparecido en la Alemania nazi, explotado por sus familiares, readaptado, vuelto a recaer en su excentricidad, posee sólo una cronología aproximada y en ella se confunden los presuntos hechos reales con las conjeturas.

Si el humor y el distanciamiento



de Allen neutralizan la ferocidad de de las situaciones, no disipan el malestar específico que se va acumulando a lo largo de su discurso.

Lo más interesante es, sin duda, la construcción del filme. Se nos informa de Zelig a través de los testimonios de personalidades (algunas reales, como Susan Sontag y Saul Bellow) que declaran haberlo conocido (en una especie de parodia a las entrevistas efectuadas por Warren Beatty en *Reds*), alternándolas con fragmentos de noticiarios y documentales, apoyados por un locutor en "off". No hay otro nivel de reconstrucción ni de elaboración del material narrativo. Si por una parte, la parodia de los reportajes a bizarras celebridades, con sus diversas formas de mistificación, lugares comunes y prejuicios resulta un tanto monótono, no lo es la curiosa iconografía en que el personaje es introducido: junto a Hitler, al Papa, en antiguas fiestas hollywoodenses, etc.

Allen nos propone, de partida, la renuncia a las conquistas del cine en el terreno del lenguaje. Renuncia al relato tradicional, a la puesta en escena, al montaje, a los raccords, a la composición fotográfica e incluso a la nitidez conseguida por la evolución de la técnica.

Filmada o copiada con una vieja óptica, al estilo de los antiguos noticiarios, con una cámara fija o vacilante evidenciando constantemente su presencia, con una composición "sucia" y como improvisada, Allen salta de anacronismo en anacronismo visual, sin transigir en su voluntad de no-lenguaje.

Zelig se construye como personaje solamente a través de esa visión fragmentaria, indirecta, borrosa, que lo sitúa ya en su tratamiento psiquiátrico, ya participando en importantes acontecimientos de la época. Resulta curiosa la elaborada tecnología usada tendiente a conseguir un cine "imperfecto", que simula los defectos del documento fotográfico, válido sólo por su contenido de instante irrecuperable.

Independientemente de cualquier juicio valorativo, es indudable que pocas experiencias del cine comercial actual funcionan tan en los límites como ésta de Woody Allen.

José Román



# Diva

No es de extrañar el deslumbramiento que produjera en cierta crítica esta película de Jean-Jacques-Beineix. Como suele suceder con las primeras obras, el realizador ha volcado en ella todos sus conocimientos de cinéfilo aplicado y de asistente diligente de otros realizadores (René Clément, Claude Berri, Claude Zidi). Se moviliza, además, en un terreno entrañable para la crítica y el público adicto: el cine "negro". Desde sus primeras imágenes demuestra conocer bien sus códigos y convenciones y haber asimilado importantes lecciones tanto en lo referente a estructuras como a imagería visual y sonora.

Basándose en una novela de Delacorta, Beineix combina al menos dos elementos que, entrelazados, conducen su relato por los vericuetos del "thriller" y por la sofisticación visual de un lirismo subrayado por los aires operáticos.

Jules, el protagonista principal, es un joven cartero obsesionado por una cantante de ópera. Su obsesión va desde los temblores de su espíritu conturbado por una voz prodigiosa, hasta la perversión de un fetichismo

sustitutivo. Como ocurre de ordinario en el cine negro, la historia se complica por un hecho casual que da la partida a los presupuestos de la intriga. Una víctima de la trata de blancas arroja un cassette que contiene una comprometedor confesión en el bolso del cartero. Este, por su parte, ha grabado en secreto y contra su voluntad, la voz de Cynthia, su ídolo. El filme adquiere, entonces, una curiosa simetría. Jules ha robado la reproducción de una voz que es plenitud de vida y recibe, sin desearlo, la voz de una mujer ya muerta. Lo sublime y lo sórdido se mezclan extrañamente. Dos criminales persiguen a Jules en busca de la cassette, que involucra a un alto jefe policial; dos taiwaneses lo acosan por la grabación de Cynthia, para hacer una edición pirata. Los primeros quieren destruir la cassette, los segundos, difundir la grabación de la cantante. Ambas pajas utilizan medios criminales.

Una muchacha vietnamita y un refinado aventurero que ayudan a Jules, completan la galería de seres extraños y marginales que se entrecruzan. Ellos son algo así como el centro de estos dos grandes polos en que se desarrolla la acción. El mundo sórdido y peligroso del delito, con sus sombríos garages y callejones y el

minos lugar de encuentro de Jules con Cynthia, despojado y abierto, a los acordes de "La Wally" de Catalani.

Beineix no escatima elegancia visual, rebuscados emplazamientos de cámara, armoniosos movimientos envolventes, ingeniosas transiciones que confieren al filme una impresión de refinamiento y dominio de los medios expresivos. La escenografía, por su parte, prodiga rebuscadas estructuras "pop". Tampoco está ausente la cita cinéfila (el ventilador que levanta las faldas de una Marilyn transeúnte, a propósito de nada) ni los guiños de complicidad al espectador.

Por último, para demostrar su dominio del oficio, Beineix hasta organiza una persecución en motocicleta por el interior del Metro, con un brío y profesionalismo que le enviarían las series de televisión.

José Román



Vittorio y Paolo Taviani

# La noche de San Lorenzo

La noche de San Lorenzo confirma en la obra de Vittorio y Paolo Taviani (1) una de las propuestas culturales y estéticas más interesantes y originales del cine contemporáneo. La fuerza expresiva del filme, la exactitud de su realismo unida a su notable vuelo poético, obligan a reconocer que los Taviani han superado muchos de los desgastados dilemas del cine italiano de los últimos años. No sólo los han superado. Se diría que también han abierto perspectivas renovadas de aproximación a la realidad y a la cultura, desde las cuales esos dilemas — tradicionalmente presentados como excluyentes — lejos de neutralizarse, se funden en una proposición de trabajo bastante más amplia y compleja. En ella caben, con iguales derechos, el cine social y el intimista, el individuo, pero también la colectividad, el dato naturalista, en fin, cara a cara al lirismo de la disgresión subjetiva.

Esta capacidad de rescate por par-

---

La notte di San Lorenzo. Producción italiana. 1982. Realización: Vittorio y Paolo Taviani. Guión: V. y P. Taviani, Tonino Guerra y Guilani G. de Neri. Fotografía: Franco di Giacomo. Música: Nicola Piovani. Montaje: Roberto Perpignani. Intérpretes: Omero Antonutti, Margarita Lozano, Claudio Bigagli, Massimo Bonetti, Norma Martelli, Micol Guidelli. Duración: 105 minutos.

---

te de los hermanos Taviani de planteamientos que han animado el desarrollo y la grandeza del cine italiano en los últimos 40 años revela, además de inteligencia, un dominio envidiable de la trayectoria de esta cinematografía. De hecho, los realizadores asimilan y hacen concurrir a su obra numerosos legados filmicos que, al interrelacionarse entre sí, dan lugar a renovadas aproximaciones a los problemas del hombre y la sociedad. Al hacerlo así, también sacan al cine ita-

liano de muchos pantanos donde diversos realizadores permanecen desde hace años embancados.

La noche de San Lorenzo es una película que se remonta a los días de la liberación de Italia. Sus protagonistas son los habitantes de San Martino, un pueblo de la región toscana próximo a Pisa, que fue donde nacieron los Taviani. El relato da cuenta de la decisión que adoptaron numerosas familias de la ciudad cuando salieron al encuentro del avance aliado, rehusando un ofrecimiento de protección que les formularon los fascistas y los alemanes. Las casas del pueblo estaban a punto de ser dinamitadas y los nazis dieron garantías de inmunidad a quienes se refugiaban en la catedral. Gran parte de los habitantes aceptaron el ofrecimiento, pero hubo otros, encabezados por la familia de Galvano, que prefirieron abandonar la ciudad para establecer contacto con las fuerzas norteamericanas que, estando cerca, de-

bían tomar el control de San Martino de un momento a otro.

Así planteada, esta historia en principio no difiere en gran cosa del argumento de una película neorrealista del período más ortodoxo (1945-1952). Las similitudes, sin embargo, no van mucho más allá. **La noche de San Lorenzo** dista mucho de ser una crónica objetiva de la guerra, como lo era por ejemplo **Roma, ciudad abierta**, y su planteamiento dramático está enteramente condicionado por el punto de vista que el filme acoge en su narración.

No es una casualidad que la cinta se abra y termine con una escena de corte decididamente fantástico. Desde una acogedora habitación, la cámara muestra el intenso azul del cielo de San Martino recorrido por estrellas luminosas, mientras el espectador escucha la voz de una mujer que, en la noche de San Lorenzo,

se propone contar los acontecimientos ocurridos en esa localidad poco antes de la liberación. La narración va dirigida a su hijo pequeño y tiene el tono, la calidez y la raigambre de un cuento infantil que, junto con dar cuenta de los hechos que la madre vivió cuando pequeña, también incorpora los elementos míticos y legendarios con que el episodio ha sido transmitido y conservado en la memoria de los habitantes del pueblo.

**La noche de San Lorenzo**, en ese sentido, es antes un intento por recuperar un fragmento de la memoria colectiva que un esfuerzo por reconstruir, bajo las formas del cine documental, un pasaje extremadamente doloroso de la última guerra. Hechos, personajes y situaciones están percibidos a través de la mirada aterrada, fantásica y perpleja de una niña chica que vive los acontecimientos al margen de los elementos de juicio para interpretarlos. La percepción de los hechos pasa por su propia subjetividad como protagonista y está infestada por los recuerdos e invenciones que han reforzado, corregido, embellecido y simplificado en la tradición popular el episodio, en términos que no le restan vigor persuasivo y que lo transforman en experiencia histórica y en ideas vividas y asimiladas.

La preeminencia de la mirada de la protagonista sobre los hechos no corresponde en la cinta a una arbitrariedad narrativa y es, por el contrario, un inspirado expediente de sus autores para imponer entre las imágenes y el espectador un margen de distanciamiento. El filme renuncia deliberadamente a un modelo narrativo autoritario y prefiere por la inversa presentar los datos de la experiencia de la gente de San Martino en términos que cada cual pueda asumirlos, comprenderlos e interpretarlos según sus pro-

pias valoraciones y en función de los diversificados polos dramáticos que coexisten en la historia.

Esta suerte de pluralismo dramático en estricto rigor configura una experiencia ejemplar en materia de cine distanciado. La desdramatización, a diferencia de lo que ocurre en muchas películas contemporáneas, no es en **La noche de San Lorenzo** un juego intelectual estéril, sino una exigencia que fluye de la necesidad de penetrar a zonas de la conciencia colectiva que no son permeables a la crónica documental tradicional, sino a formas de relato menos excluyentes y más libres.

Probablemente el mejor índice de la funcionalidad que alcanza el distanciamiento en la película — traducido en conciencia de estar asistiendo a una representación estilizada de un momento de la historia de San Martino — se reconoce en la fuerte emotividad que tienen las imágenes, no obstante el esfuerzo de los Taviani por rebajarles su perfil dramático y por eludir cualquier forma de extorsión sentimental. Esta discreción y este pudor le confieren a las imágenes una autoridad y una vehemencia infinitamente superior al de películas que, a través de hábiles manipulaciones, hipotecan no sólo las facultades críticas, sino también los sentimientos del espectador.

**La noche de San Lorenzo** tiene algo de crónica (el ataque a la catedral), algo de cuento infantil (la batalla en el trigal resuelta como un juego de escondidas) y algo de relato popular. Sus verdades remiten antes a la vida que a la historia. Probablemente la carga autobiográfica de las imágenes es fuerte, pero no más fuerte que el énfasis colocado en la imposibilidad de separar el destino individual del destino colectivo, idea sobre la cual los Taviani erigieron en **Padre Padro-**

---

(1) Vittorio Taviani nació en septiembre de 1929. Su hermano Paolo, en noviembre de 1931. Ambos trabajan en cine desde 1954. Debutaron con el cortometraje **San Miniato, luglio 44**, que es una encuesta a las matanzas de los nazis en la región toscana. Lo realizaron con la colaboración de Valentino Orsini. Formando el mismo equipo, estrenaron a partir de 1960 tres largometrajes: **L'Italiano e' un paese povero**, con intervención de Joris Ivens, **Un uomo da bruciare** y **Fuera de la ley del matrimonio**, esta última sobre el tema del divorcio y que alcanzó a ser estrenada en Chile. Con posterioridad, dirigieron en forma independiente **Soversivi** (67) **Bajo el signo de Escorpión** (69), **San Michele aveva un gallo** (71), **Allosanfan** (74), **Padre Padrone** e **Il prato** (79). Los biógrafos de los Taviani destacan en la formación de ambos algunas experiencias teatrales y la participación, como asistentes de dirección, en realizaciones de Roberto Rossellini y Luciano Emmer.

---

# ¡VIVA EL CINE, MI

¡ABAJO LA  
CENSURA!

Arnaldo Valsecchi, Ignacio Agüero, Mauro Valsecchi, Hernán García, Cristián Lorca, Guisella Montenegro, Pilar Fernández, Juan Osvaldo Claramunt, Patricio Bustamante, Juan Carlos Bustamante, Mario Fernández, Carlos Baeza, Carlos Millas, Loreto Gallegos, Claudio Guivernau, Pepo Vives.

ne una de las películas más destacadas de esta época.

A diferencia del cine de implicaciones sociales y políticas más baratas y directas, no es fácil reducir este largometraje de los hermanos Taviani a una tesis simplificada. Lo más probable es que ni siquiera la tenga. Los temas e ideas del filme (la infancia y el mundo adulto, la traición, los ciclos de la naturaleza, de la vida y de la historia, la conducta individual y colectiva, etc.) corren por debajo de las imágenes en un discurso que posee aliento cósmico y que, al hablar de la tierra y de la maternidad, de la vida y de la muerte, de la sangre y de la sexualidad, del sol y de la lluvia, del pasado y del futuro, del rito y de la comunión, está atravesado por reveladoras observaciones sobre la condición humana y sobre las luchas del pueblo italiano en particular.

Obra austera, contagiada por el primitivismo del paisaje que presen-

ta y dueña de un intenso poder convicción que emerge, antes que nada, de su recogimiento y concentración en los datos más próximos, definitivos y perceptibles de la naturaleza y de la conducta de los hombres, **La noche de San Lorenzo** debe gran parte de su envergadura poética a la exactitud de su escritura y a la complejidad de su enfoque. Esa exactitud bien puede ser asociada a los planos generalmente muy quietos y prolongados del filme, que logran trascender la dimensión anecdótica de las situaciones con un vigor que recuerda a Rossellini. La amplitud de las perspectivas del filme, por su parte, está conectada al rechazo del llamado cine de tesis en el campo político que, desde Elio Petri a Francesco Rosi, ha poblado al cine italiano de cándidas y fatuas denuncias acerca del maridaje de la corrupción con la policía y el poder. Los Taviani descreen abiertamente de estas coartadas para el cine polí-

tico y si aún en este campo el cine de ellos tiene indudable relevancia es porque, refutando toda simplificación, son capaces de albergar en sus películas ideas contrapuestas, que invariablemente enriquecen la dinámica de sus postulaciones.

El cine de los Taviani, por lo que dejan ver **Padre Padrone** y **La noche de San Lorenzo**, está muy lejos de reconocerse en el naturalismo. La puesta en escena no disimula sus estilizaciones y la forma de interpretación de los actores, casi todos provenientes del teatro, tiende a descomponer primero y a restaurar después la integridad de los mecanismos de identificación psicológica del intérprete con el personaje. Tampoco esta opción es caprichosa, y responde al esfuerzo de los Taviani por hacer del cine que ellos conciben una instancia de reflexión crítica y no un motivo de enajenación.

Héctor Soto



# The Wall

**Pink Floyd. The Wall** de Alan Parker es una película que, al margen de sus mayores o menores méritos cinematográficos —que los tiene, y muchos—, llama a una reflexión sobre algunos puntos importantes de la cultura contemporánea. Su visión —y pocas veces este término adquiere todo su peso como en esta obra, cosa no rara en Alan Parker: recuérdese

ese impresionante descenso al infierno de droga y cárcel que es **Expreso de Medianoche**— provoca una profunda inquietud, por no decir desazón. El filme está basado en un espectáculo rock del conocido conjunto Pink Floyd, un rock pesado que desde ya provoca un cierto malestar. Hay mucho ruido, mucho efecto, mucha electrónica. No es en absoluto

música de diversión. El estilo “sinfónico” de este conjunto tiene indudables intenciones de trascendencia, de ir más allá del aspecto puramente frívolo asociado a esta música. La obra de Pink Floyd es, como la de otros conjuntos de esta línea (The Who, Yes, Genesis), una producción musical popular que intenta transmitir ciertos mensajes codificados, que la puesta en escena primero, y la versión cinematográfica después, buscan hacer accesibles a públicos más amplios. El rock inglés, expresión de una cultura y una época, deja de ser patrimonio local, generacional y de clase, para ser universal, antropológico y democrático. En esta expansión del alcance de la obra no es menor la contribución del cine, al documentar en imágenes ricas ese proceso. Y además con la mano hábil de un director como Alan Parker, que ya había intentado otro musical notable: **Fama**.

El filme está construido siguiendo la línea argumental de esta especie de ópera-rock, y en cuanto tal, es una obra que hace uso de medios múltiples. Es una película compleja que excede el marco de lo puramente musical o cinematográfico para incursionar en expresiones o temáticas propias del video, el dibujo animado y la

comedia musical. Para empezar, es fácil reconocer elementos propios del llamado "arte conceptual", especialmente del "body art" europeo de los años 70, y del cine de animación "adulto", mezclando las líneas del erotismo sensual y levemente pervertido de Walt Disney con la obscenidad genital de Ralph Bashki y las asociaciones libres de corte surrealista de McLaren y sus discípulos. Todo el ritmo de la película sigue el de la obra musical, hasta el punto de que la partitura a veces se lleva a las imágenes, lográndose esa emoción profunda propia a la magia de la música que el buen cine musical suele lograr.

Obra ambigua, hecha de brillantes intuiciones y de imitaciones burdas. Tal como en el mismo conjunto Pink Floyd hay mucho de la tradición pop británica sintetizada en su sinfonismo grandilocuente, en lo cinematográfico hay reminiscencias de toda una época del cine inglés contestatario, que diera obras maestras, desde *If* de Lindsay Anderson a *Tommy* de Ken Russell, pasando por *Billy el Mentiroso* de John Schlesinger y *Por la patria* de Joseph Losey, sin olvidar, por supuesto, a *La naranja mecánica* de Stanley Kubrik. Sin duda, la película se inscribe dentro de esta tradición, al reiterar algunos temas e imágenes. Vuelve a denunciar el sistema educacional, el militarismo ciego y obseso, las secuelas de la guerra, el sexo como algo pérfido y devorador, los traumas de la infancia. Y en este sentido, la película es también deudora, como todo ese cine, de un movimiento literario que nos recuerda a grandes escritores como D.H. Lawrence y William Golding, con sus espesas problemáticas erótico-filosóficas, heredadas de los horrores morales de la era victoriana.

*Pink Floyd. The Wall* es así algo más que la documentación de un fenómeno teatral-musical. Es una reflexión sobre la Inglaterra contemporánea, casi 25 años después de la aparición de los Beatles y los cambios fundamentales que se produjeron en la sociedad británica en ese entonces. Es una película llena de hallazgos, un compendio de patologías sociales del mundo moderno, casi un documento de época. Es impresionante ver planteado de nuevo cómo la tal revolución que encabezaron los Beatles en la línea de los "angry young men" y

cuyos sucesores fueron los "hippies", los "punk" y otros movimientos, desemboca finalmente en formas particulares de fascismo ordinario. La tal ruptura de murallas deja paso al hábito nauseabundo de la bestia totalitaria. La exterioridad de esa tal rebelión nos deja ver la debilidad de sus bases. El héroe del filme lucha contra formas de opresión para imponer otras; se debate contra una educación que uniformiza y oprime para fundar un proyecto que repite, con otro signo, los mismos males sociales. Y en este sentido, *Pink Floyd. The Wall* es una película ejemplar. Caótica y tumultuosa, molestará a muchos, pero está lejos de ser una obra insignificante.

Curioso síndrome de nuestra era

contemporánea: el joven rebelde evolucionado en verdugo; el perseguido por diferente metamorfoseado en racista; el niño sensible petrificado en tirano. La tremenda carga de desesperanza y hastío de toda una generación perdida, que probó el sabor de la libertad con el movimiento pop, y que hoy día no tiene más que cesantía, misiles y contaminación, produce personajes como el antihéroe de esta película. Personaje cuyo único horizonte es ser para la muerte, y al no poder suicidarse, destruye a los demás. Es una mirada sin párpados, a través del hoyo en la muralla, a los orígenes del horror del mundo de hoy.

José Leal

## El regreso del Jedi

Esta película, producida por George Lucas y dirigida por Richard Marquand, no merecería ser comentada en esta revista cuyo objetivo básico es ocuparse del cine en cuanto a arte. *El regreso del Jedi* es por sobre todo un fenómeno comercial, pero tan especial y reiterativo que nos vemos en la necesidad de referirnos a él. No en

vano se trata de una película, y bien hecha, si nos atenemos a los cánones estéticos tradicionales. Por lo demás, hemos sido "obligados" a verla: la cartelera nacional no ofrece casi otra cosa, la publicidad que la rodea es abrumadora y no podemos olvidar que Lucas es el realizador de la magnífica *American Graffiti*. Digamos de

El director Richard Marquand y el productor George Lucas



partida que esta película pertenece a esa serie de engendros que la maquinaria transnacional del cine ha hecho su especialidad, y que comprende mediocridades tales como **Superman III**, **Tiburón III**, **Juegos de guerra**, **Sobreviviendo** (digamos de paso, ¡qué desperdicio del gran talento de John Travolta, en manos del nefasto Sylvester Stallone!) o **Flashdance**, por sólo nombrar sus manifestaciones del momento. Los amantes del cine tenemos que sufrirlas por desgracia, ya que simplemente monopolizan los escasos cines del país, con la sola y heroica excepción de las salas de cine-arte y algunas de reestreno. Lanzarse contra el **Jedi** es, por lo demás, sospechoso: las acusaciones de snob, tonto serio o amargado social le pueden caer a cualquiera que intente un análisis más profundo de este fenómeno.

En fin, repitamos que todos estos elementos no bastarían para ocuparse de este filme torpe y tedioso. Pero, hay detrás de esto cosas muy serias. El **Jedi**, como otros de los productos comerciales mencionados, esconde una ideología que, aparte de ser abominable, es profundamente dañina para los espectadores a quienes va dirigida: los niños (y los que nunca dejaron de ser niños, si aceptamos la jaculatoria de la parafernalia publicitaria adjunta), los que tienen que tragarse lo que en el fondo son estas películas: una apología de la guerra, la crueldad y la violencia. Se exaltan antes que nada los valores del poder en su forma más brutal e inhumana, entendido éste esencialmente como capacidad destructiva, definiendo arbitrariamente lo que es el bien y el mal. Un mundo en blanco y negro sin complejidades; una visión exclusivista del mundo, puritana, maniquea: ellos representan el bien y los demás el error. Los interlocutores son negados, no hay diálogo posible sino imposición violenta.

Todo tipo de imágenes del mundo de los niños —desde osos de peluche (convertidos en gran negocio después de esta película) a monstruos obesos— están al servicio de un universo donde solamente cuenta la capacidad de ganar guerras para imponerse contra pretendidos pérfidos enemigos.

Sin entrar en sutilezas sobre la educación infantil y los peligros de una pedagogía de este tipo, la facilidad



Carrie Fisher y Harrison Ford

con que la muerte física se transforma en motivo de diversión es algo que llama a meditar. A nadie se le ocurre pensar que detrás de cada nave espacial que supuestamente explota, o cada soldado que cae perforado por el rayo laser del héroe, hay, aunque sea en el mundo virtual de la ficción cinematográfica, un ser humano que deja de existir para siempre. En el niño espectador y en el espectador niño se crea, así, una falta de respeto esencial por la vida, una pérdida de la conciencia de la muerte que servirá para propósitos de impredecible proyección. Es todo un proceso de condicionamiento de las mentes adornado con la brillantez de las imágenes de la película, con su sucesión de ingeniosos muñecos monstruosos —impregnados, por lo demás de un racismo primario, en la línea de E.T., por cuanto imitan, en rasgos y acentos, a seres humanos de otras razas: una mofa de las tribus aborígenes australianas, por ejemplo, metamorfoseadas

en groseros y carnalescos osos de peluche. Tal como en otras películas de esta onda hay una mofa de la historia (**Los cazadores del arca perdida**). Nos deslumbra el virtuosismo técnico de las batallas interplanetarias —recurso bastante agotado ya, cabría agregar— y el resto de los oropeles de la serie.

Lo que define este cine tan distinto del mejor cine norteamericano, tan de esta era de Reagan es, por resumirlo así, el derroche de recursos. En función de ciertos objetivos superiores —el nunca bien definido “bien”—, se destruyen planetas y flotas enteras, maravillas de la tecnología, y se masacran cantidades incalculables de seres vivos (humanos incluidos). Todo para vencer a un imperio dirigido por una especie de monje demente con aires de inquisidor, y lanzarnos a un “final feliz” groseramente feliz en que una curiosa “Santísima Trinidad” sonriente bendice el triunfo de las fuerzas del bien. Potpurri ideológico que intenta hacer, a nivel de “mentalidad”, de los niños enanos locos y sanguinarios y de los adultos infantes crueles e inconscientes.

Nos parece irresponsable continuar tratando engendros como esta película como si fueran obras maestras del cine por unos cuantos efectos técnicos, o como si fueran meras diversiones inocentes. Nos parece peligroso legitimar con el comentario neutro lo que es un tenebroso lavado de cerebro. Los juegos de guerra de estos tiempos no son los de antaño. El cine de piratas o el viejo western eran de alguna manera el enfrentamiento más o menos leal de hombres contra hombres. Este otro cine es el de la destrucción masiva, más cercano al holocausto nuclear que a la aventura épica. No hay la angustia de la razón versus el sentimiento, o la reflexión ante la muerte, que hacían de ese cine (también popular, también de diversión) análisis trascendente de la naturaleza humana, sino el vértigo del azar y el caos. El hombre es juguete de fuerzas superiores, y a esa situación tendremos que adaptarnos cuando la guerra finalmente llegue, parece ser el mensaje.

Digamos finalmente que **El regreso del Jedi** es mucho más que una película de verano. Es una parte del actual proceso de transnacionalización

# Una muchacha de provincia

de la cultura, que persigue, entre otras cosas, una uniformización de los gustos y de las conciencias. Este proceso es, por lo demás, paralelo al de la transnacionalización de la economía mundial, con su complejo juego de dependencias, con su uso irracional y desmesurado de recursos. El cine es un producto más en este esquema esencialmente economicista, jugando además su rol de transmisor de valores ideológicos y culturales. Los valores de la crueldad, la masificación, el irrespeto a la vida humana, el racismo, el despilfarro de recursos, tan típicos de esta sociedad mundial, aparecen crudamente manifestados en estas películas.

La película revela, tanto en su forma como en su contenido, todos los valores de esta cultura. En sí misma es una superproducción hecha a todo costo (32 millones de dólares) con inversiones gigantescas que deben ser amortizadas en el menor plazo posible (la película rindió 212 millones de dólares en los tres primeros meses de exhibición). Es un fenómeno comparable al de la Coca-Cola (más que a otra película como, por dar un ejemplo, *Fresas Salvajes* de Bergman), donde partir de un producto inicial impuesto a punta de publicidad más o menos mentirosa, y que de alguna manera produce la fascinación del consumidor, se construye un imperio que después se ramifica y extiende por el planeta. Es lo que un autor llamaba la "Losangelización" del mundo actual, el regreso en gloria y majestad del imperio en contraataque: Hollywood. Desde una perspectiva más cinematográfica, es nuevamente el "cine de productor" el que predomina, en lugar del "cine de autor". Lucas deja de dirigir para transformarse en productor. Más que nunca los sueños de dominio de una sociedad se manifiestan en la forma de entretención para todos, incluso los enemigos. Enemigos que pueden convertirse al "bien", por supuesto, previa una adecuada dosis de fuerza. Es toda una imagen de la dualidad mundial del poder, de la locura colectiva de estos avanzados años ochenta. Mérito sin duda de este *Jedi*, de los que vendrán y del resto de la producción del oligopolio transnacional del cine: nos dan, querámoslo o no, el pulso de la época.

José Leal

Junto con Alain Tanner y Michel Soutter, Claude Goretta es una de las principales figuras dentro del movimiento renovador del cine suizo surgido a partir de la década del sesenta. Por supuesto, ninguna obra de esa cinematografía ha llegado hasta las pantallas locales y de Goretta sólo se conocía una película, rodada como ésta, en Francia: la excelente *Amantes* ("La dentellière", 1977). No obstante, Goretta goza de un amplio prestigio en el cine europeo actual; la crítica extranjera destaca la calidad, humor e imaginación de sus largos "L'invitation" (1973) y "Pas si mechant que ça" (1975), dos comedias realizadas luego de una etapa inicial de trabajos para la televisión suiza, y su afianzamiento como un temperamento creativo mayor a partir de *Amantes*.

Varios son los rasgos que vinculan a ese filme con *Una muchacha de provincia*. En ambas películas la to-

nalidad dominante está entregado por la presencia de una sensibilidad fina, con frecuencia sutil, ejercida a través de la observación de las conductas de los personajes y del estudio de las relaciones que se establecen entre ellos. En las dos cintas llama la atención el tipo de personajes que Goretta establece en el centro del relato: mujeres de apariencia sencilla, sin ningún atractivo externo ostentoso, en las que el director descubre una gran riqueza interior, una coherencia moral que entra en conflicto con un medio en que predomina la corrupción, la inconsecuencia y diversas formas de intolerancia. Así establecido, este conflicto asume caracteres esencialmente éticos. Se trata de una oposición en la que el polo negativo está representado por diversas manifestaciones de la vida en la que gran urbe moderna: la incomunicación, la promiscuidad, la mercanti-

Nathalie Baye



lización de las relaciones humanas, el arribismo, el prejuicio.

En *Amantes*, Goretta lograba representar este conflicto de una manera matizada, nada maniquea. No se trataba de una ingenua oposición vida sencilla versus sofisticación intelectual, sin más. La fuerza de ese filme residía en el poder de observación concreta sobre los personajes, en el acierto con que estaban encarnados. De allí se podía deducir que un vehículo expresivo muy importante para este realizador es la dirección del actor, la capacidad de éste para comunicar con el gesto más que con la palabra. Parcialmente, esto también es aplicable para *Una muchacha de provincia*. Un logro mayor de estas películas reside en las interpretaciones excepcionales de las protagonistas: Isabelle Huppert (*Amantes*) y Nathalie Baye (*Una muchacha...*).

El argumento de este filme es sencillo. Una mujer de alrededor de treinta años abandona su Lorena natal, donde la crisis económica la ha dejado sin empleo, para probar suerte en París, ilusionada por las aparentes mayores posibilidades que ofrece la gran ciudad. En la capital intentará infructuosamente lograr un trabajo estable, experimentará el desarraigo, la soledad y una frustrada aventura amorosa, para, finalmente, adoptar la decisión de retornar a la provincia. La mayor parte de la película transcurre en París y describe las sucesivas tentativas de la mujer para conseguir un empleo. Esta forma de exposición permite ir introduciendo una galería de personajes con los que la protagonista se relaciona, todos ellos representativos de alguna faceta característica de la vida en las grandes ciudades contemporáneas: el arquitecto mercantilizado, torpemente seductor; el productor de cine publicitario que ha optado por adaptarse al medio asumiendo el cinismo como forma de vida; otro publicista atrapado en una crisis matrimonial y existencial que lo conduce finalmente al suicidio, etc.

En este planteamiento, sin embargo, cabe formular ciertas objeciones respecto del tratamiento elegido por Goretta. El estudio de los sentimientos y reacciones de la protagonista, de su paulatina toma de conciencia, es plenamente satisfactorio y convincente por la intensidad con que está realizado y por la gran canti-

dad de matices que lo enriquecen. No ocurre otro tanto con los demás personajes que la joven conoce en París. Si bien hay inteligencia y agudeza en la forma de presentarlos, ocurre luego que estos personajes no evolucionan, quedan como fijados a un rol predeterminado, cumpliendo una función asignada de antemano: todos ellos representan diversas alternativas de perdición para la protagonista, pero carecen de entidad psicológica y dramática en sí mismos. Esto es cierto incluso para los que poseen un grado mayor de desarrollo: la amiga que se prostituye (Angela Winkler) y



el amante, interpretado por Bruno Ganz. El espectador no llega a comprenderlos cabalmente, sus conductas no parecen motivadas de manera suficiente.

Es aquí donde la comparación de este filme con *Amantes* redundante en la afirmación de una neta superioridad de este último. Sin perjuicio de centrar el relato en Isabelle Huppert, *Amantes* desarrollaba en profundidad el personaje masculino, logrando de esta forma un equilibrio dramático que hacía verosímil, más aún, necesario, el desolado desenlace de la historia. En *Una muchacha de provincia* no existe un contrapeso para Nathalie Baye o, si se quiere, éste es abstracto, ideológico: es la sociedad, en general, o la crisis de valores en la urbe

deshumanizada. Esto vale también, y quizás principalmente, para aquella secuencia clave, hacia el final, con las mujeres compitiendo en una carrera por un premio en dinero. Es un expediente muy eficaz para apoyar la idea central del filme, pero obtenido al costo de una acentuada simplificación; los personajes que allí intervienen casi no son tales sino representaciones genéricas de ciertos roles o tópicos (empresarios jugadores, profesionales enriquecidos, mujeres frívolas) que ni siquiera quedan definidos visualmente de manera clara.

Es por esto que el filme resulta más débil que *Amantes* desde el punto de vista dramático y psicológico, lo que no quiere decir que carezca de méritos. Es, de hecho, una buena película, en la que nuevamente se aprecia la peculiar sensibilidad de Goretta. El estilo de este cineasta tiene poco que ver con las corrientes en boga. Su rasgo característico es una serenidad, un reposo, muy poco frecuentes en el cine actual; las imágenes, de un delicado cromatismo con reminiscencias pictóricas, transmiten una suerte de diaphanidad, de pureza, que se corresponden adecuadamente con los valores postulados por el director —un humanismo de matices intimistas, tal vez con raíces cristianas— siempre encarnados admirablemente en los personajes femeninos centrales.

Todas estas virtudes se dan cita en el inicio del filme, diez o quince minutos ambientados en Lorena que constituyen a nuestro juicio, lo mejor de la cinta: la escena del coro, la fiesta de despedida, los preparativos del viaje, las imágenes de la ciudad envueltas en las brumas del amanecer, la partida desde la estación. Es un fragmento lleno de inspiración y contenida emoción, que trasunta el amor y el respeto del realizador por esos seres y por ese paisaje. Y si en el resto de la película se hacen sentir ciertos vacíos y debilidades ello se debe, seguramente, a que se percibe que un director capaz de filmar como Goretta lo hace al comienzo es mucho más que un artesano aplicado o un buen ilustrador de tesis. Se trata, sin duda, de un creador de fuste que en cualquier momento puede volver a entregar una obra de la envergadura de su excepcional filme anterior.

Sergio Salinas R.

Verano - Otoño 84



Dziga Vertov: **EL CINE OJO. Textos y manifiestos.** Editorial Fundamentos, Madrid, 1973.

Denis Arkadievitch Kaufman nace en 1896 en Bylistok (actual Polonia), cuando el cine aún se encontraba en sus albores. Estudia música, escribe poemas, sátiras y novelas de ciencia-ficción, para dedicarse después a estudiar medicina en San Petersburgo. Empieza en esta época sus investigaciones acústicas, se proclama futurista y se cambia de nombre: Dziga Vertov, nombre simbólico que significa movimiento perpetuo. En 1918, en los inicios del Estado Soviético, se transforma en redactor y montador del primer noticiero de actualidades: Kinonedelia. De allí comienza una larga, prolífica y controvertida carrera de documentalista. En 1923 escribe su primer manifiesto, "La revolución kinoks", que es el primero de sus textos con sus revolucionarias teorías acerca del cine (kinok - cine-ojo), lo que siguió desarrollando en sucesivos textos y manifiestos posteriores, hasta su Autobiografía, publicada antes de su muerte en 1954.

Básicamente se trataba de "tomar la vida de improviso" y la cámara entendida como un observador más del mundo y los seres humanos.

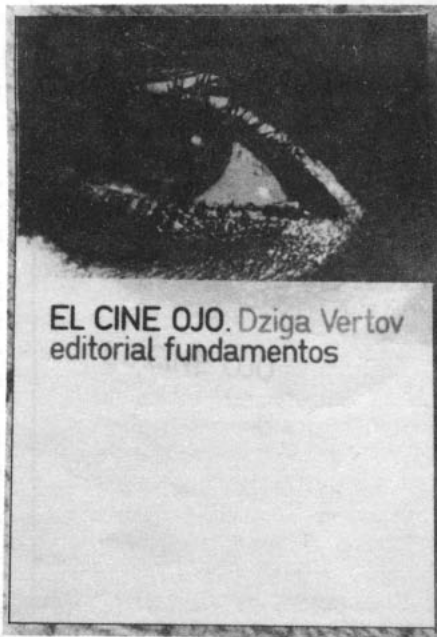
Un film adscrito a la teoría del cine-ojo sería un intento por crear "una obra cinematográfica sin participación de actores, decoradores, realizadores; sin utilizar el estudio, vestuarios . . ." Para él "los artistas son la vida". Y ésta debe reflejarse en la pantalla sin artificios ni maquillaje.

Su búsqueda no era sólo un planteamiento teórico, sino que Vertov también ejemplificaba cómo deberían filmarse ciertas situaciones, lo que había que tomar en cuenta. Así, postulaba que la utilización de todos los medios técnicos (sonido, imagen, etc.) eran necesarios para ayudar a mostrar la **verdad**, hacer "visible lo invisible". La técnica fílmica debía ponerse al servicio de esta verdad, aunque ésta pasara desapercibida ante nuestros ojos. Todas las tomas son válidas: "la toma de vistas rápida, la microtomas de vistas, el rodaje atrás, la animación, el rodaje desde un ángulo inesperado, etc., no son considerados trucajes sino procedimientos normales, ampliamente utilizables". Así también se debían utilizar todos los medios existentes dentro del montaje, "yuxtaponiendo y pegando mutuamente cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film".

Dziga Vertov fue un gran admirador del poeta futurista ruso Maiakovski, de cuya poética popular se sentía muy cercano. Llegaría así a escribir "El cine ojo es un Maiakovski (faro) sobre el fondo de los tópicos de la producción cinematográfica mundial".

En otras facetas de su doctrina, Vertov aboga por imponer lo que hoy llamaríamos cine de autor, en oposición a la tiranía de los productores. En esta lucha se mantuvo durante toda su vida como realizador plagada de malentendidos con la industria soviética del cine.

Su contribución no ha sido, sin embargo, totalmente comprendida. Como lo afirma Georges Sadoul: "El mérito de Vertov fue llegar a imaginar, cuarenta años antes, las posibilidades abiertas por estas innovaciones técnicas. Se llamaba "futurista ruso" y, al igual que su maestro Maiakovski, supo (de una forma u otra) anunciar y describir los tiempos futuros, los tiempos a los que vamos a entrar ahora".



EL CINE OJO. Dziga Vertov  
editorial fundamentos

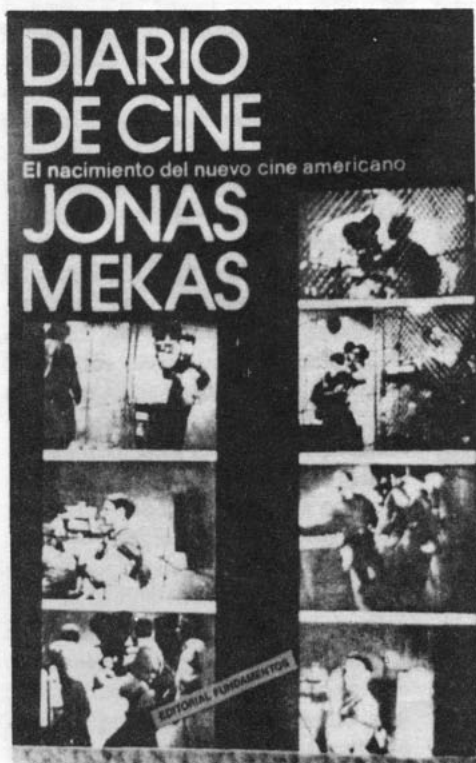
Jonas Mekas, cineasta y crítico de cine, es el impulsor del cine "underground" americano, y como tal fundó a mediados de los años 60 una corporación de realizadores independientes que produjo filmes experimentales, muchos de ellos en 16 mm. y con un presupuesto exiguo, de donde saldrían posteriormente nombres ilustres en la cinematografía mundial. Lo importante es que todo esto se hacía al margen de la industria hollywoodense.

En este libro Mekas recopila y selecciona sus ensayos en forma de diarios que van desde 1959 a 1970, donde proclama a gritos este nuevo cine americano, inexistente pero posible, básicamente subterráneo (underground). Para Mekas lo más importante del cine de la época son las realizaciones que se encuentran fuera del circuito comercial, en eterna pugna con el criterio de Hollywood, y su imposición de reglas y gustos.

La "nueva ola" francesa proponía por la época el término "realizador" en oposición al tradicional de director. Mekas comenta entusiastamente en sus textos este movimiento. Cineastas como Godard y Resnais son vistos como modelos para un cine independiente. A propósito de Godard, Mekas escribe: "El cine de Godard es un cine de ideas. El cine ha sido demasiado reducido a emociones solamente. Godard trabaja con imágenes y con ideas. El cine de ideas no existe todavía". Este cine, que no sólo es concreto, vital, sino que muestra mediante imágenes lo abstracto, o sea el concepto que hay detrás, es lo que el movimiento "underground" buscaba. Así las teorías de la "nueva ola" son asumidas por Mekas y su grupo de cerca de 200 artistas, entre ellos plásticos, actores y dramaturgos. Gente ligada al Living Theatre, admiradores de Ginsberg y William Burroughs, jóvenes experimentadores del LSD, adictos a las religiones orientales.

En este heterogéneo mundo destacan algunos plásticos del movimiento "pop", como Claes Oldenburg y Robert Whitman, el que "combinaba la acción en vivo con la imagen. Hacía que sus personajes actuaran delante de la imagen sorpresivamente y con humor (los mismos personajes aparecían en el film y en escena)"; y Robert Rauschenberg, que en esa época experimentaba con las posibilidades plásticas de la imagen filmica. Pero sin duda el artista plástico más destacado dentro del cine fue Andy Warhol, quien realizó varios irónicos super-largo-metrajés, escandalizando y enfureciendo a los espectadores y desorientando a los críticos. Películas como *Sleep*, con una duración de 8 horas y que no muestra más que un hombre que duerme, y *Empire*, que dura un poco menos, 6 horas, y que registra con una cámara fija el edificio Empire State durante la noche. Mekas entrevista al autor, preguntándole por qué filmó esto, a lo que Warhol responde: "No importa la manera que el visitante llegue a Nueva York . . . Por aire, por tierra o por mar . . . una de las primeras cosas que ve es el edificio del Empire State . . . Esta enorme hazaña es un imán que atrae a la gente desde todos los rincones de la Tierra y hace que se maravillen ante su belleza, ante la impresionante gloria de la vista que desde allí ofrece la ciudad más grande del mundo". Warhol satiriza el mundo de las estrellas de cine: para él el Empire State es una estrella más, y con mayores méritos. Warhol tiene una larga trayectoria cinematográfica, destacando *Chelsea girls*, que obtuviera respetables ganancias y fuera proyectada en numerosas salas. El film es ampliamente comentado en el *Diario* de Mekas, que llegó a compararlo a las obras literarias de Joyce y Victor Hugo, por su capacidad de representar a los seres humanos y a la vida en su gran complejidad, con un lenguaje coherente con esto último.

Es interesante destacar que los artistas plásticos "pop" se inclinaron desde el principio por estudiar las posibilidades del cine, sin intención de hacer un cine argumental tradicional por una parte, y desmistificando los mecanismos habituales de la visión del cine, al introducir en el



espectáculo filmico personajes de carne y hueso, por ejemplo, buscando una solución de continuidad entre lo cinematográfico-teatral-plástico.

Jonas Mekas mismo realizó algunas películas, entre las cuales se encuentra **The Brig** obra que asimila ese especial fenómeno teatral llamado el happening; es una adaptación teatral de un drama que transcurre en una cárcel y es interpretada por miembros del Living-Theatre.

En este **Diario de Cine**, el autor no sólo comenta numerosos filmes, sino también entrevista a diversos cineastas de la corriente "underground": Peter Kubelka, los hermanos Maysles, Shirley Clarke, John Cavanaugh, Stan Vanderbeek, Harry Smith, Gregory Markopoulos . . . etc., cineastas casi todos ellos desconocidos por nosotros. Hacia el final del libro Mekas presenta un ensayo escrito en diciembre de 1967 que titula: "Sobre cómo el UNDERGROUND engañó a Hollywood". Cuenta la manera en que muchos cineastas independientes se acercaban a los estudios de Hollywood esperando algún tipo de cooperación o préstamos de estudios o equipos, recibiendo siempre negativas. Hollywood sistemáticamente se negó a ayudar a jóvenes cineastas. Los realizadores "underground" tuvieron, por lo tanto, que adaptarse a filmar con escasos recursos, ausencia de estudios y bajo costo de producción lo que originó necesariamente una nueva técnica, o mejor dicho, distinta de la hollywoodense: "cámaras manuales, las tomas fuera de foco, la interpretación improvisada, los fotogramas únicos, la vibración de la cámara y los cortes abruptos". Cuenta Mekas que Hollywood para no quedar "out" de esta "técnica peculiar" finalmente la adopta. Y es entonces cuando los grandes estudios descubren que no necesitan ni quieren utilizar ni los trípodes ni los dollies, los que quedan arrumbados en los estudios. Hollywood ahora ofrecía a los "underground" sus inútiles trípodes y dollies.

Lo que conviene destacar de todo este movimiento al margen de los grandes estudios y distribuidoras, aunque muchos cineastas sean desconocidos por nosotros, es que ellos impusieron un nuevo estilo en los cerrados estudios de Hollywood, y dieron la base para el nacimiento de un nuevo cine norteamericano. Cineastas independientes como John Cassavetes, quién al filmar **Sombras** demostró que era posible realizar un excelente largometraje con escasos recursos financieros; o Peter Bogdanovich con su film **Un héroe anda suelto**, de quien Mekas dice "es uno de los realizadores de más talento entre los recién llegados al film narrativo"; o Norman Mailer con **Wild 90** y Brian de Palma con **Greetings** que demostraron que era posible hacer un cine fuera del sistema. De Palma demostraría después que es posible hacer un buen cine dentro del mismo sistema. Todos ellos nacieron con el "underground" y hoy en día son considerados entre los cineastas más importantes del mundo.

Constanza Johnson

## NUEVO CINE ALFIL

( Alameda 776 )

Posiblemente UD. no ha visto estas películas. AHORA el Cine ALFIL se las ofrece a solo \$80 toda la semana y con la comodidad de los mejores cines de centro.

Proximos Estrenos:

EL TAMBOR · JUEGOS DE GUERRA

LOS 10 MANDAMIENTOS

E.T. EL EXTRATERRESTRE

RETO AL DESTINO · ZICA DA SILVA

STAYING ALIVE · FLASHDANCE

LA FUERZA DEL CARÍO

YENTL · CABARET

LA FURIA DE LOS NINJA

VERANO CALIENTE

LO QUE EL VIENTO SE LLEVO



Señores  
Revista ENFOQUE  
Presente.-

Estimados amigos:

Me gustó la revista porque lograron un equilibrio muy importante entre la seriedad de los artículos y el hecho de estar dirigidos a un público culto pero no especialista. Evitaron el escollo del lenguaje abstruso y demasiado técnico, tentación en que caen muchas revistas cinéfilas que comienzan, creyendo así estar a la altura del "Cahiers du Cinéma". Pero resulta que hasta el "Cahiers" ha abandonado esa línea, ya que la tuvo durante un tiempo. Ojalá que el público responda. ¿Cómo les ha ido al respecto? Hay detalles, lógicamente, en que uno puede no estar absolutamente de acuerdo, como por ejemplo la afirmación de Héctor Soto de que el cine norteamericano sigue siendo el mejor, a pesar de todo. Yo creo que el cine alemán, aunque haya perdido parte de su impulso inicial, tiene creadores de mayor interés que los yanquis. Y hay algunos nuevos que se perfilan, como Robert von Ackeren, cuya carrera hay que seguir. Es de esperar que en su segundo artículo, Héctor se refiera más a Robert Altman, que es uno de los pocos que se atreve todavía a hacer una obra más personal. Y que no olvide a Terrence Malick. Discutible me parece también el comentario de José Leal sobre Bertrand Tavernier. Fue demasiado benévolo con ese calamitoso representante de la "calidad francesa". Pero es muy cierto lo que José afirma sobre el hecho de que hay que revalorizar el papel de Margueritte Duras en "Hiroshima, mi amor" de Alain Resnais. Como ejemplos se pueden dar los dos últi-



mas películas de Resnais, que son, sobre todo la última, bastante mediocres ("Mi tío de América" y "La vida es una novela"). Ambas pertenecen al mismo guionista, Jean Gruault. Resnais depende, pues, absolutamente de la capacidad de su guionista. Si esto es bueno, tanto mejor, pero si no, es incapaz de salvar con su talento personal el filme. ¿Y éste es el autor tan venerado por algunos?

Y a propósito de autores, ésta parece ser la polémica actual de la cinefilia francesa. El último "Cahiers" fue el que dio el grito de alarma. El filme de autor está corriendo peligro. El público parece alejarse de este tipo de películas. Y muestra el caso de una serie de obras de jóvenes realizadores que han sido un fracaso de taquilla estos últimos años. Y aún el público sofisticado parece alejarse, o bien ir solamente a ver los autores confirmados. Ya no tiene, por ejemplo, curiosidad por descubrir películas de cinematografías diferentes (de

otros continentes e incluso de otros países europeos). Y estas afirmaciones son fáciles de confirmar, amigos. Al principio uno se deslumbra ante la variedad de la cartelera parisiense. Pero con el tiempo uno empieza a darse cuenta de que esta variedad es a veces más aparente que real. En muchos cine-arte se empiezan a repetir las mismas cosas: el mismo tipo de películas, los mismos realizadores. A veces da la impresión de que el único cine que existe es el norteamericano de los años 30, 40 o 50, que los cine-arte repiten hasta la saciedad. Interesante, sin duda, pero... El cine comercial, por su parte, está dominado fundamentalmente por el cine francés y norteamericano. El resto son una que otra película italiana o alemana, en general de autores muy consagrados, una que otra película del Este. De España apenas conocen a Carlos Saura, y de otros continentes, muy poco. Muchas de las películas que menciono y mencionaré en esta carta se ven en festivales, que, eso sí, todavía abundan afortunadamente. Pero si hay alguna que te interesa especialmente, tienes que verla en un día y hora determinada. Si no, estás frito, ya que su salida comercial es muy insegura (y cada vez más a juzgar por lo que dicen las revistas de cine).

Lógicamente, la cartelera de París es muy superior a la de Santiago, pero uno mide a París con otros parámetros, ¿no les parece? Si la élite comienza a fallar, ¿qué queda para el grueso público? Las mismas tonteras que tienen éxito de taquilla acá son las que tienen éxito allá.

Pienso que la élite europea ha perdido toda curiosidad, como les decía. Por lo tanto, ver una película latinoamericana, por dar un ejemplo,

es como buscar una aguja en un pajar. Pero cualquier inepticia yanqui de los años 30 es seguro que la encuentras. Ahora también se han puesto a revalorizar el cine francés de los años 30 y 40, ése que la "nueva ola" calificaba de "cine de papá". ¡Dios nos libre! A pesar de todo, encuentro preferible el cine yanqui de la época.

El "Cahiers", pues, lanza un grito de alarma sobre el cine de autor. Claro que los ejemplos que da no son de lo mejor. Uno de ellos, "Un juego brutal", es una mediocridad tal, que por esta vez estoy de acuerdo con el público: si esto es lo que tratan de promover como cine de autor... Poco después se lanza en una campaña de promoción, junto con gran parte de los medios de comunicación de masas, del último filme de Maurice Pialat, "A nuestros amores". ¡Qué fenómeno tan interesante! Todos los medios imaginables se ponen al servicio de la promoción de la película. Al fin aparece EL AUTOR que reconciliaría al público y a los críticos. Un coro de ditirambos como pocas veces se ha visto lo salud, premios, retrospectivas de sus películas: Pialat el nuevo genio francés del cine. ¿Y cuál es la muestra de su genialidad? Una película, nada de mala, es cierto, que muestra sin complacencia (Pialat no es Claude Sautet), a través de un adolescente, un retrato cruel de la horrenda pequeña-burguesía francesa.

Pero solamente muestra y nada más, de ahí sus limitaciones. La película es de tan corto alcance como los personajes que presenta. Es un filme naturalista prácticamente, pero como todo naturalismo, se queda en la superficie de las cosas (releer al maestro Lukacs). Y en ningún caso es la obra maestra que los críticos franceses tratan de presentar. Los franceses tratamos desesperadamente de creer que todavía tenemos algún creador cinematográfico que valga la pena y nos aferramos a cualquiera que sobresalga un poco de la mediocridad ambiente. Y cuando algunas de nuestras viejas glorias todavía es capaz de pitear un poco, entonces las muestras de adoración llegan al ridículo más completo. Ejemplo: la última película de Jean-Luc Godard que se acaba de estrenar: "Nombre: Carmen". Superior en todo caso a las anteriores, pero de ninguna manera comparable a su período más fecundo, el de la década del



60, ha suscitado artículos tan babeantes de admiración, que francamente han sobrepasado los límites de lo grotesco.

Y a propósito, el tan añejo tema de Carmen se ha puesto súbitamente a la moda a través de una serie de películas ("Carmen" de Carlos Saura, "La Tragedia de Carmen" de Peter Brook, la ópera "Carmen" filmada por Francesco Rosi y esta versión modernizada de Godard). ¡Lo que muestra que la imaginación no está precisamente en el poder actualmente en Francia! Pero, ¿por qué este tema naftalinoso se puso de moda y no otro? No sabría decirlo.

Pero hablo mejor de algunos filmes de interés que, sin pretender ser obras maestras del cine, me gustaron mucho más que esas "genialidades" que les mencioné. En primer lugar, el último filme de Ermanno Olmi: "Camina, camina". Olmi trata de representar, utilizando campesinos de Toscana, y a la manera de ciertas representaciones populares, el peregrinaje siguiendo a la estrella de Belén, de varios personajes que van en busca del Salvador cuyo nacimiento se anuncia. El cineasta italiano hace una hermosa y no conformista versión de este episodio de la Historia Sagrada, al estilo del "Evangelio según Mateo" de Pier Paolo Pasolini. Además, es tan distinta a las modas actuales del cine, que parece hecha en otro planeta (y de ahí su escaso éxito de público).

"Los jugadores de ajedrez" del hindú Satyajit Ray, es una bella, melancólica e irónica versión de la caída de uno de los últimos reinos hindúes en manos de los ingleses en el siglo pasado. "Camada negra" de Manuel Gutiérrez Aragón, es una película llena de violencia, sonido y furia, sobre un grupúsculo de extrema derecha español y un adolescente fascinado por él. Este es un realizador español poco conocido, al que no hay que perder de vista: hizo antes la notable "Demonios en el jardín". "Anima" de Titus Lever, austriaco, se refiere a la "Sinfonía fantástica" de Berlioz, en una visión onírica, surrealista y estéticamente muy hermosa. Estas dos últimas pude verlas en festivales. También son interesantes "La balada de Narayama" de Nagisa Oshima y "La nave va" de Federico Fellini, un divertimento felliniano con personajes ídem, que se ve con agrado sin estar a la altura de la gran época de Fellini. Y otro filme digno de verse es "Erendira" del portugués-brasileño Ruy Guerra, basado en el cuento de García Márquez. No me dejó totalmente satisfecho "Las tres coronas del marinero" de Raúl Ruiz. Pero, que Raúl es lo mejor que hay en Francia actualmente en cine, no se puede negar. Sobre todo por una imaginación a años-luz de la chatura de buena parte de la producción francesa actual.

Bueno, amigos, buena suerte con el próximo número, y ¡hasta la vista!

Jean Borie

ecran

M. R. N.º 689  
APARECE LOS MARTES

Santiago de Chile, 4-IV-1944



H E D Y L A M A R R

CINE DEL RECUERDO



EDWARDS CHAPLIN FULLER PASOLINI  
LO SEY RAY CONTI ZURLINI  
LOUIS VISCONTI LESTER PAKULA  
RUIZ KAZAN POLANSKI DE PALMA HERZOG  
ROSSEN SCOLA RITT PECKINPAH  
ALDRICH ALLEN PONTECORVO  
LOY BROOKS HUSTON WILDER  
STENO OLMI OKS ASHBY BUNUEL SCHATZBERG  
FERRIS RESNAIS ROSI NICHOLS  
FELLINI WYLER PENNMAN TRUFFAUT  
BERGMAN

# CINE ARTE NORMANDIE

Alameda 139 - Fono 392749

Una alternativa para el cine de calidad

**PROXIMO  
NUMERO:**

**carlos  
saura**

**norman  
mclaren**

**el cine visto por...  
borges**

**entrevista a  
caiozzi**

**cine peruano**