

Primer plano

REVISTA DE CINE VOL. I N° 3 INVIERNO 72
EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO



"EL NIÑO SALVAJE" Y
FRANCOIS TRUFFAUT /
ENTREVISTAS CON
ALDO FRANCA, COSTA
GAVRAS, PIER PAOLO PASOLINI,
KRZYSTOF ZANUSSI Y
MANUEL OCTAVIO GOMEZ /
LOS PROBLEMAS DE
LA EXHIBICION /
CRITICAS.





Un día de agosto de 1962 decidió poner fin a sus melancolías y temores. Unas cuantas pastillas, un cuerpo que se crispa, la noche, la inmensa soledad de su habitación. Rosas negras para Marilyn Monroe. El más grande mito del cine parlante, la más frágil estrellita de Hollywood, la heroína de Preminger, Cukor, Huston, Hawks, Wilder, se desplomó suavemente sobre nuestros sueños. "Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes. Para la tristeza de no ser santos, se le recomendó el Psicoanálisis".

CINE CHILENO

- 3 Entrevista a Aldo Francia: Todo cine es un engaño (O. W. Muñoz, S. Salinas, R. Acuña, H. Balic, A. Squella y H. Soto).
18 La exhibición: problemas, dudas, soluciones (Franklin Martínez y Sergio Salinas).

CINE LATINOAMERICANO

- 21 Antecedentes para un estudio del cine cubano (II) (Luisa Ferrari de Aguayo y José Román).
26 Cine mexicano (Héctor Soto G.).

CINE EUROPEO

- 29 Pier Paolo Pasolini: El mundo único de un autor (Amílcar Romero).
39 Festival de cine polaco (José Román).
41 Conversación con C. Zanussi: Arte, sueño y socialismo (Amílcar Romero).
52 Confesiones de Costa Gavras (H. Soto, S. Salinas, J. A. Said, H. Balic, R. Acuña, y F. Martínez).

ESTUDIOS

- 61 Cine y teatro: una relación difícil (Fernando Cuadra).
65 Aproximación a Truffaut (H. Balic M.).

ZOOM

- 71 Cine en la televisión (Róbinson Acuña P.).
73 Festival de cine clásico (Sergio Salinas Roco).
77 Acercamiento al surrealismo (Franklin Martínez R.).
79 Primer Plano más allá de las fronteras.
80 Obituario (Juan Antonio Said).
81 Bitácora internacional de directores (Juan Antonio Said).
82 Fichero de estrenos.

CRITICA

- 83 Ya no basta con rezar (Orlando Walter Muñoz).
87 Otra vez (Franklin Martínez Richards).
90 Amantes sanguinarios (Héctor Soto G.).
92 Crónica de una señora (Juan Antonio Said).
93 El rey Lear (Franklin Martínez Richards).
94 El salvador (Róbinson Acuña P.).
96 Espías, un misterioso mundo salvaje (Agustín Squella N.).
97 Mi joven amor (R. Acuña P.).
98 Ultimo domicilio conocido (Agustín Squella N.).
98 Soplo al corazón (José Román).
100 Los asesinos del orden (José Román).
101 El diálogo de América (H. Balic M.).
103 Consejo de Guerra.

SECCION BIBLIOGRAFICA

- 105 Hablemos de cine, N° 63 (H. B. M.).
106 Hacia un tercer cine (H. B. M.).

Este tercer número de Primer Plano incluye cinco entrevistas exclusivas a otros tantos realizadores. Dos son del tercer mundo (Aldo Francia, chileno, y Manuel Octavio Gómez, cubano); otros dos son europeos (el italiano Pier Paolo Pasolini y el gallo Costa Gavras), y el quinto pertenece a la zona de las cinematografías socialistas: el polaco Christopher Zanussi.

De estos cinco y dilatados diálogos (más de 90 carillas originales), dos de ellos nos es posible publicar gracias al entusiasmo y dedicación de nuestro amigo y colaborador Amílcar G. Romero, de quien, en el número anterior de Primer Plano, dimos a conocer un esclarecedor trabajo teórico que él tituló El Culto de la Antiestética. Ahora, sus conversaciones con Pasolini y Zanussi, no hacen más que acercarlo definitivamente al espíritu central de la revista, que se define por el rigor en el análisis del fenómeno cinematográfico y, simultáneamente, por una pasión irrestricta por todo lo que tenga relación con la auténtica creación cinematográfica.

Con respecto a la entrevista a Costa Gavras, queremos puntualizar lo siguiente: el Consejo Editorial debatió largamente en torno a la extensión e importancia que debía otorgársele. Y esto por una razón fundamental: los redactores de Primer Plano, en forma unánime, no comparten la visión que del cine tiene Costa Gavras ni la manera cómo la ha concretado a través de sus películas: Crimen en el Coche Cama (Compartiment tueurs); Donde Sobra un Hombre (Un homme de trop); Z y La Confesión (L'Aveu). Sin embargo, siendo, a nuestro juicio, un director absolutamente menor, no se podían desconocer dos hechos fundamentales que, por sí solos, justificaban, en definitiva, la reproducción in extenso de la conversación que sostuvimos con él: 1) Su presencia en Chile, donde rodó gran parte de Estado de Sitio, su quinto largometraje (sobre el cual no quiso hablar por los problemas políticos que se suscitaban en nuestro país con ocasión, precisamente, de la filmación de la película), y 2) Por el prestigio de que goza su cine en amplios sectores tanto nacionales como extranjeros.

En las siguientes páginas también podrá encontrarse el inicio de una reflexión sobre las nunca muy bien precisadas relaciones entre el cine y el teatro. Tanto el artículo del profesor Fernando Cuadra, que se inserta en la sección Estudios, como la crítica de Franklin Martínez del filme soviético Rey Lear se aproximan, por caminos notoriamente distintos, a un tema apasionante, polémico, conceptualmente abierto a los juicios más encontrados.

Finalmente, deseamos informar que en el presente número debía incluirse un comentario del libro de Rafael Sánchez sobre el montaje cinematográfico. Desgraciadamente, por razones de fuerza mayor, no nos fue posible incorporarlo al material de Primer Plano N° 3. En todo caso, en nuestra edición de primavera José Román se hará cargo detalladamente del trabajo de Sánchez, publicado hace ya varios meses por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile.

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

DIRECTOR:
Héctor Soto Gandarillas

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

COLABORAN EN ESTE NUMERO:
Amílcar G. Romero
Fernando Cuadra

DIAGRAMACION:
Allan Browne E.
Alejandro Rodríguez M.

FOTOGRAFIA:
Juan Hernández T.

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

Comité de Extensión Cinematográfica (CEC):
Hugo Arellano, Hvalimir Balic, Raúl Bernal, Gastón Bonizzoni, Gerardo Donoso, Luisa Ferrari de Aguayo, Aldo Francia, Sergio Klenner, Orlando Walter Muñoz, Luis Nicolini, Agustín Squella y Héctor Soto G.
Salvo indicación expresa, **PRIMER PLANO** no solidariza necesariamente con las opiniones emitidas con los artículos publicados. La revista está abierta a las sugerencias y consideraciones de los lectores. Escribir a revista **PRIMER PLANO**, Vicerrectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Valparaíso, Casilla 4059 (Avda. Brasil 2950), Valparaíso, Chile.

Representante legal: Oscar Luis Molina S.
Las suscripciones deben solicitarse a:

**EDICIONES UNIVERSITARIAS
DE VALPARAISO**

CASILLA 3798, VALPARAISO - CHILE

Valor de la suscripción anual:

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

Derechos reservados
Prohibida su reproducción

PRECIO: E° 80.-

PORTADA: El niño salvaje, de Francois Truffaut.

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

cine chileno



ENTREVISTA A ALDO FRANCIA

“TODO CINE ES UN ENGAÑO”

El 20 de mayo, en su casa del barrio Chorrillos, de Viña del Mar, el Dr. Aldo Francia concedió una extensa entrevista a los redactores Orlando W. Muñoz, Sergio Salinas, Héctor Soto, Robinson Acuña, Agustín Squella y Hvalimir Balic.

La conversación se prolongó por espacio de más de tres horas. A continuación se reproducen los pasajes más relevantes del diálogo con el realizador de Valparaíso, Mi Amor y Ya No Basta Con Rezar.

—Comencemos por tu profesión, comencemos por Aldo Francia médico. ¿Cuál fue el tema de tu memoria?

—Bueno, eso fue por ahí por 1948. De mi memoria no quiero acordarme. Me produce tal vómito, tal vómito intelectual, que ni siquiera me acuerdo de su nombre. Era una memoria que hice con Cruz Coke. Cuando me dio el tema no lo conocía. Y cuando empecé a estudiarlo me di cuenta que sobre él ya se había trabajado mucho en otras partes del mundo. El tema era desesperante: había que trabajar con ratones, alimentarlos todos los días, hacerles una dieta especial, hacer experimentos que duraban cuatro horas diarias. La cosa estuvo bien durante un año. Un tiempo después, por suerte, se quemó la Escuela de Medicina, se quemaron los ratones y la memoria se dio por terminada (risas).

—¿Por qué elegiste la Pediatría como especialidad?

—Cada médico elige la rama de la medicina que más le gusta, que más afinidad tenga con él. El siquiatra elige la siquiatría porque tiene algo

de loco. El fisiólogo elige la fisiología porque es muy probable que haya estado enfermo del pulmón. El pediatra elige la pediatría porque tiene algo de niño. Me gustan los niños. Para ser pediatra hay que ponerse a la altura de los niños, hay que entender a los niños, si no la comunicación entre médico y paciente no se da. Debo agregar que elegí la pediatría porque es la única parte de la medicina que me resulta interesante. Puedo decir que hasta odio la medicina, con excepción de la pediatría. Porque la medicina, en mi concepto, es una profesión sumamente pesimista: se trata de controlar un lento avance hacia la muerte. Mientras que la pediatría es controlar un rápido avance hacia la vida. Se trata de algo optimista. En resumen, soy pediatra porque me gustan los niños, tengo alma de niño y soy optimista.

—¿Cuándo y cómo nació tu interés por el cine?

—Ya desde niño me gustaba mucho el cine. Al comienzo, me interesaba sólo como diversión. Iba mucho al cine. En 1945, 1946, empezó a interesarme en forma más re-

flexiva, más adulta. La primera película que me impactó realmente fue *Ladrón de Bicicletas*, de De Sica. De inmediato me dieron ganas de hacer cine, de filmar. Mi pasión por las imágenes nació como una cosa solitaria, individual. No había en esa época cine-clubes, ni nada parecido. La actividad cinematográfica era muy pobre. Aunque, claro, hasta nosotros llegaban las discusiones en torno a la naturaleza del cine. Habían unos caballeros que decían que no era un arte. Yo siempre sostuve, en esta materia, que el cine empezó a ser un arte, en forma enteramente clara y definitiva cuando apareció la televisión. ¿Por qué? Porque la TV comenzó a adquirir el carácter de ópera del pueblo que el cine tenía. Antes, la gente iba al cine a olvidarse de sus problemas diarios. Cuando apareció la TV se quedó en sus casas. El cine tenía, entonces, sólo un camino para recuperar al público: mejorar su calidad. Porque no podía competir con la TV en el aspecto de diversión. Tenía que renovarse. Y así lo hizo. Y, en ese momento, logró una plena jerarquía en todos los ambientes culturales.



—¿Te interesó algo del cine chileno en esa época?

—Sí, algunas películas chilenas filmadas por realizadores extranjeros. Por ejemplo, Pierre Chenal. Ahora, la serie de Verdejo, que era de muy mala calidad, me divertía. Pero todo ese cine chileno era, francamente, de un tono menor.

—Tú llegas al cine por la vía del documental. Ahora bien, incluso en tus dos largometrajes se traduce muy nitidamente esa vocación tuya por el cine documental. ¿No habría sido mejor agotar completamente tu vena documentalista?

—Antes que nada, hay varias formas de llegar al cine. Una es la del autodidacta. Hay que partir de la base de que yo trabajaba como médico y que mi única posibilidad de hacer cine era filmar en los ratos en que no tenía obligaciones médicas. Y uno, en los ratos perdidos, filma documentales. La otra posibilidad de llegar al cine es el teatro. Es el caso de Raúl Ruiz. La otra que existía era la TV. Yo estaba muy lejos de la TV y, en esa época, prácticamente no había. Y la otra posibilidad de llegar al cine son las escuelas de cine, pero en Chile tampoco existían. Por todo ello, el único camino que yo tenía a mi alcance, con mi máquina de 8 mm., era el documental. Ahora, si todo en mi cine tiene un aspecto documental se debe a este hecho. Sólo en este último tiempo he ido adquiriendo experiencia en el mane-

jo de la ficción. Pero todavía no me siento muy seguro, aún tengo que aprender muchas cosas. Ahora, en lo profundo, el cine que yo hago es documental. Eso no lo pongo en duda.

—¿El cine documental puro no te interesa actualmente?

—No, no me interesa. Me interesó antes. Pero eso fue en una etapa de aprendizaje del oficio cinematográfico. Uno, a medida que avanza, aprende cosas nuevas. Hubo un período en que estaba obsesionado por la continuidad y me dediqué a aprender sobre esto lo más posible durante dos años. Después, me interesó la simbología cinematográfica. Esto me sirvió mucho para hacer tanto *Valparaíso*, *Mi Amor* como *Ya No Basta Con Rezar*, porque las dos películas son simbólicas. Ahora, si yo fuera una persona dedicada exclusivamente al cine, seguramente habría avanzado de una manera diferente, más rápido. Ya lo decía: todavía me quedan muchas cosas por aprender. No se olviden de que soy médico y hago cine a ratos. Una de las cosas que me fallan es la dirección de actores. En mis películas hago todo lo posible por trabajar con actores que se parezcan mucho a los personajes. Cuando tengo elegido al actor, adapto el personaje a ese actor. ¿Por qué? Porque, en este momento, es la única posibilidad que tengo para filmar. Si supiera dirigir actores, posiblemente adaptaría el actor en función del personaje.

—Aldo, ¿cómo te definirías tú: como un cinéfilo o como un cineasta?

—Como un cinéfilo-cineasta. O sea, yo amo al cine, hago todo lo posible por ver películas, por seguir las escuelas, y los directores, pero, todo eso, trato de captarlo, de amoldarlo, de plasmarlo, y adaptarlo a lo que yo quiero expresar. En *Ya No Basta Con Rezar* hay una serie de trozos de otros directores, adaptados a mi temperamento. O sea, en ese sentido soy cinéfilo, ya que hago todo lo posible por aprender. En mi caso no se puede hacer una diferencia entre ambos conceptos, porque uno sirve de base al otro.

—Cronológicamente, ¿qué cinematografía te ha ido gustando más, influyendo más?

—Dejemos a un lado la época en que yo consideraba al cine como una mera entretenimiento. Hablemos del cine de autor. Bien, lo que más me impactó, en un principio, fue De Sica. También todo el neorealismo. Después, la *nueva ola*, especialmente Truffaut. También el Godard de *Sin Aliento*, filme que he visto unas doce veces. Luego, Antonioni, Fellini. Actualmente, Bertolucci. El paulatino conocimiento de los clásicos me ha impactado mucho. Clair, *El Nacimiento de una Nación*, también *El Acorazado Potemkin*.

—Tú una vez dijiste que el cine debe entretener. También, ahora, has citado a Truffaut.





Bueno, el propio Truffaut ha dicho algo sobre el sentido de la entretención cinematográfica. Cuando rodó Fahrenheit, dijo que no le interesaba el tema de Ray Bradbury, sino lo que le interesaba era ver quemarse a una mujer, el colorido que podía darle a la fotografía, la plástica del movimiento de los actores; en suma, la puesta en escena. ¿En ese sentido hablas de entretención, en el sentido de la puesta en escena, o en el sentido de diversión?

—Para mí, la entretención es básica en el cine. El espectador debe sentarse a ver un filme hasta el final, sin irse, sin bostezar, o sea, mantener el interés por la película. Para mí eso es lo fundamental. Sea el cine que sea. Lo que pasa es que hay un tipo de cine que se limita, exclusivamente, a eso y hay otro cine que aspira a algo más. Este es el cine que, además de entretener, despierta un interés artístico, o un interés didáctico, o un interés social. Pero, para mí, toda película, aspire a lo que aspire, debe entretener, para que el espectador pueda captar lo que el director quiere decir. Porque, si no, se va a ir de la sala antes que termine la función, no va a captar lo que el director quiso decir, le va a hacer mala propaganda a la película, se va a perder el capital y el director no va a poder hacer otra película.

—En todo caso, cuando tú hablas de entretención, tomas la palabra en un sentido amplio...

—Justamente. Lo que pasa es que, para mí, la entretención debe ser más o menos masiva, para todo el público. Pero el público busca algo más que una simple entretención. Hay que fusionar ambas cosas. El público que quiere idiotizarse no tiene más que sentarse a ver televisión. El público que va al cine exige un filme con calidad artística, que lo entretenga, sí, pero que tenga nivel, que tenga calidad.

—¿Has tocado el problema de las relaciones entre el cine y la televisión y las diferencias que pueden existir entre ambos? ¿No crees que la televisión es, respecto del cine, un proyector, un lugar de proyección y nada más?

—Creo que hay una enorme diferencia entre el cine y la televisión. En cuanto a la técnica y en cuanto a todo. En una sala de cine se produce, inmediatamente, una comunicación directa entre pantalla y espectador. Está el silencio, la obscuridad. Frente a una pantalla de televisión, no. La televisión se ve en un ambiente familiar, con ruidos. Muchas cosas pasan inadvertidas. Por eso, creo, no vale la pena hacer filmes de calidad para la pantalla chica. Por otra parte, hay que reconocerlo: la televisión ha ayudado

al cine en dos sentidos: lo ha obligado a superarse en cuanto a calidad y le ha aportado al lenguaje cinematográfico una serie de elementos novedosos: cámara en mano, la entrevista, etc.

—Hablemos un poco del cine chileno actual. Algunos entusiastas, pensando en Littin, en Ruiz, en Soto y en ti, han dicho que el cine chileno ha resurgido de entre las cenizas o que ha nacido un nuevo cine chileno. ¿Cómo conceptualizarías la actividad cinematográfica chilena de los últimos años?

—El nuevo cine es un fenómeno común a muchos países latinoamericanos: Argentina, Cuba, Brasil, Bolivia. Es un cine que trata de liberar al espectador. El cine, en general, es un opio, porque el espectador a través de él se libera, y no hace nada por liberarse en forma real. El espectador siempre es un ente pasivo. Justamente, entonces, este nuevo cine trata de liberar, de activar, desenajenar, provocar al espectador. Esto es lo que yo entiendo por nuevo cine en América Latina, un cine con perspectiva social. En Chile creo que ha nacido un nuevo cine, tal vez no muy bueno aún. ¿Por qué? ¿Por qué afirmo esto? Porque no tiene nada que ver con el cine anterior, que buscaba sólo la entretención barata del espectador, y no le interesaba para nada lo artístico. El nuevo

cine chileno trata de activar, de motivar al espectador y esto lo conecta con las otras experiencias que se están dando en nuestro continente.

—*Históricamente, ¿dónde ubicas el comienzo de este nuevo cine chileno?*

—Yo lo ubico en los Festivales de Cine de Viña del Mar. También en los encuentros de cineastas del continente que también se llevaron a cabo en Viña del Mar. Hasta esa época todos estábamos influidos por los grandes maestros del cine europeo. Fue el momento en que nos dimos cuenta de la existencia de un cine latinoamericano nuevo, fue el momento en que nos dimos cuenta que teníamos que cambiar nuestra forma de apreciar el cine. En los Festivales de Viña del Mar se estrenaron *Tres Tristes Tigres*, *El Chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso, Mi Amor*.

—*Tú hablas de nuevo cine chileno en bloque. ¿No crees que se impone un distingo entre las obras de Ruiz, Soto, Littin y la tuya con lo que se está haciendo en el campo del documental?*

—No, yo creo que se trata de un solo cine, que se desarrolla a través de dos líneas de trabajo que son paralelas.

—*En todo caso, ¿divisas algunas diferencias entre ambos?*

—El documental, en sí, tiene diferencias fundamentales con el cine argumental. En cuanto

al objeto, el documental es mucho más panfletario, actúa en forma directa sobre el espectador, buscando su reacción. Los que hacen este tipo de cine creen que es lo mejor para estimular al espectador y para que se comprendan las ideas del actual Gobierno. En cuanto a los costos, se puede hacer con pocos capitales. Los que hacemos largometrajes, somos menos panfletarios. Tratamos de estimular a la gente en forma distinta. Además, tenemos que hacer un cine más entretenido para lograr que la gente asista al espectáculo y poder seguir filmando. Los costos, ustedes lo saben, son muy altos.

—*Aldo, yo no sé si está muy diplomático, pero no sé hasta qué punto podrías filmar una película panfletaria si te garantizaran que vas a recuperar los costos. Porque si ese es el único problema...*

—Mira, sobre el panfleto: yo estimo que los mejores panfletos son aquellos que, justamente, no se notan. Creo que, y con esto no quiero referirme a los compañeros documentaristas, si el panfleto se ve como panfleto no capta ninguna simpatía. El espectador rechaza la película en cuanto comienza a verla. Para mí, el mejor panfleto es aquel que no se ve. Para mí, la mejor medicina es aquella que el niño recibe sin que se dé cuenta, sin saber que la está tomando. Si el niño descubre que es una medicina, la rechaza o la vomita. Si le encuentra buen gusto se la to-

ma y el remedio actúa. Si yo tengo la necesidad de hablar contra la riqueza, contra una clase social que oprime a otra, y muestro un niño, vago, todo andrajoso, miserable y empiezo a decir: *Esta es la consecuencia de la sociedad capitalista, de la sociedad opresora, etc.*, el espectador me va a rechazar de partida al niño vago y tiene derecho a pensar que todo no es más que una componenda mía para embaucarlo, para imponerle mis ideas. Si yo, por el contrario, al niño vago lo hago pasar por el fondo de la pantalla, sin decir nada, y muestro pasando al lado del niño un auto lujoso, con gente muy contenta en su interior, el efecto será mucho mayor y más eficaz.

—*¿No crees que esa sería una especie de teoría del engaño cinematográfico?*

—Todo cine engaña. La realidad hay que falsearla. Si filáramos la realidad de una manera completa y absoluta, nadie creería en ella. Es necesario cambiar las cosas en la pantalla y, como te decía, falsear un poquito la realidad.

—*Por lo que has dicho, tu cine se plantea con una fuerte intención social. Me gustaría que nos explicarás algo de esto.*

—Creo una cosa fundamental en torno a esta cuestión: el cine, en todo país subdesarrollado, debe estar íntimamente ligado y comprometido con los procesos de cambios. No se puede hacer un cine de



mera diversión. Además, en última instancia, todo cine es político. Si busco, con mis películas, hacer del espectador un ente pasivo, estoy defendiendo un sistema político, estoy vendiendo el conformismo. Esta es una forma de cine político. La otra, la que hago, la que me interesa, es aquella que trata de hacer conciencia en el espectador de los problemas sociales que vive. Trato de que no se escape de su realidad, sino que, por el contrario, que reaccione frente a ella. Por otra parte, no podemos permitirnos, en este momento en Chile, hacer un cine escapista. Debe hacerse un cine de apoyo a lo que está pasando. Debemos mostrar una serie de problemas, de errores, de cosas malas y buenas, para que la gente las apoye, apoye al Gobierno, y critique todo lo que existe de negativo en este proceso. O sea, en una palabra, el cine chileno tiene que estar comprometido con los cambios en este momento de la historia.

—¿Se trata de apoyar al Gobierno o a una cierta idea de socialización?

—Yo creo que son términos que están unidos: Gobierno y socialismo.

—Te lo pregunto porque se podría hacer un cine en favor de los cambios sociales, como también se podría hacer un cine en favor del Gobierno que los está impulsando.

—Se puede hacer películas a

favor de los cambios sociales, así en general, como, por ejemplo, *Valparaíso, Mi Amor*. Pero, en estos momentos, cuando hay un Gobierno que está ejecutando esos cambios, hay que apoyarlo en forma directa.

—A propósito, ¿tiene el Gobierno una política frente al cine? Este es un asunto muy controvertido. ¿Qué piensas tú?

—Creo que la tiene y que, poco a poco, está tomando forma, principalmente, a través de Chile Films. Es cierto, por otra parte, que desde que asumió el Gobierno, no ha existido una eclosión masiva de realizadores y películas. El Gobierno está tratando de aunar todos los esfuerzos para que el cine chileno salga adelante y rinda frutos concretos, pero, hasta el momento, esto no se ha logrado.

—Pienso que el Gobierno anterior hizo más. En ese periodo se concretó todo el boom del nuevo cine chileno y, además, estuvieron los Festivales de Viña del Mar y se produjo una actividad cinematográfica muy grande...

—Pero, con este Gobierno, hay posibilidades de hacer mucho más. De eso no me cabe duda. En el Gobierno de Frei se hizo bastante, pero en forma independiente. La actividad de Chile Films fue muy pobre. Ahora, toda la eclosión cinematográfica que se producía tenía antecedentes históricos: toda una generación de cineastas, de críticos, de uni-

versitarios con amor al cine, comenzaron a entregar frutos concretos. O sea, se dieron las condiciones para que naciera una cinematografía pujante, sólida. Pero, desgraciadamente, esto no pudo materializarse por una serie de factores: querellas internas, financieras, etc., que no son del caso de analizar ahora. Sin embargo, la energía de esta generación, pienso, no se ha perdido y puede, perfectamente, ahora, volver a renacer y a entregar resultados aún más positivos.

—Creo que el llamado nuevo cine chileno son, fundamentalmente, en el campo del largometraje, cuatro nombres: Littin, Ruiz, Soto y Francia. ¿Qué opinión tienes de tus compañeros, digamos, de generación, por usar tu expresión, y a pesar de la disparidad de edades que existe entre Uds.?

—Bien, para mí, el más inteligente de los cuatro es Helvio Soto. Desgraciadamente, sus enormes cualidades intelectuales no han podido plasmar, todavía, una gran película. *Voto Más Fusil*, fue un gran avance, pero Soto aún no ha dado todo lo que tiene que entregar. Raúl Ruiz, es, sin duda, el más talentoso de todos. Para mí, sería el gran genio del cine latinoamericano si junto a esa enorme imaginación que tiene fuera capaz de plantearse con más racionalidad frente a las cosas. La mayor virtud de Raúl es su talento; también es su peor defecto. Es un genio, pero no tiene ningún orden. Cambia

rápido en su forma de pensar y nunca termina lo que está haciendo. Miguel Littin, es el más comprometido de todos. *El Chacal de Nahueltoro* es una gran película. Respecto a mi caso, bueno, es duro criticarse a sí mismo, pero un realizador debe hacerlo. Considero que en el cine uno debe tener cinco virtudes básicas: primero, una cultura general sólida; segundo, tener una formada cultura cinematográfica; tercero, capacidad de análisis y síntesis; cuarto, sentido de la crítica y la autocrítica; quinto, imaginación. Esta última virtud es la que me hace más falta. Carezco de ella. Las otras cuatro creo poseerlas. Ahora, como me falta imaginación, me apoyo mucho en los guionistas. Esta carencia de imaginación me pone en desmedro en relación con mis compañeros. Pero, con respecto a las cuatro primeras virtudes, creo estar bien equipado. Por eso hago cine sin muchas pretensiones, pero en el fondo, aceptable.

—¿Crees, entonces, que a Raúl Ruiz le falta ordenamiento racional?

—No. Lo que pasa es que su imaginación es tan abundante que siempre está volando; Raúl siempre está drogado sin estarlo. Para mí el efecto de la droga es el mismo del sueño: evitar la corteza del cerebro. Si uno, justamente, elimina su corteza, que es la que domina al consciente, se provoca un gran desborde imaginativo. Las personas que tienen una espesa corteza son

muy racionales y poco imaginativas. Raúl tiene el subconsciente en la superficie, lo que hace que su imaginación salga a luz con mucha facilidad.

—Me queda claro, pero ¿crees que todo esto afecta a los resultados artísticos de la obra de Ruiz?

—No. Sucede, sólo, que hoy se interesa por una cosa y mañana por otra y, así, no termina ninguna. Raúl debiera trabajar con otra persona al lado para que termine las cosas que él empieza. Porque, si Raúl en vez de filmar tres películas seguidas, hiciera una, ésta sería la obra maestra de Latinoamérica, pero desgraciadamente tiene una imaginación tan grande, tan enorme, que no puede concentrarse sólo en un proyecto concreto. Por eso tiene una serie de películas hechas y una sola terminada.

—Aldo, tú has vinculado en términos absolutos el destino del cine chileno, y también del latinoamericano, con el problema de los cambios sociales. Te quiero preguntar: ¿puede existir una buena película reaccionaria?

—Claro, puede haber una excelente película reaccionaria. Pero tú me preguntas por el cine nacional. Bueno, yo creo que nuestro cine debe estar profundamente comprometido con el proceso de cambios. Además la calidad de un filme depende, en última instancia, de lo que quiere decir el director y en cómo lo dice. Si él tiene una idea clara y la ex-

presa con nitidez, hará una buena película. Y si no tiene ninguna idea que comunicar y lo hace bien, en cuanto a la forma, el resultado será una película hueca.

—¿Crees que ya pasó el llamado "boom" del cine latinoamericano?

—Creo que ha pasado el "boom" del cine brasileño y el del cine cubano. Pienso que ahora le toca el turno al cine chileno. *Caliche Sangriento, Voto Más Fusil, El Chacal de Nahueltoro, Tres Tristes Tigres* y *Valparaíso Mi Amor*, de alguna manera ya han anticipado este boom que se va a producir no tanto por la calidad que este nuevo cine chileno pueda tener, sino por la realidad social que él va a reflejar. La única posibilidad que tenemos de competir con otras cinematografías más desarrolladas es, justamente, a través del compromiso con lo que está pasando en Chile. Por ejemplo, yo, en *Ya No Basta Con Rezar*, planteo el problema de los curas comprometidos con los cambios sociales. Esta problemática no puede plantearse, en igual forma, en Argentina, Brasil ni en ninguna otra parte. Los países vecinos no pueden tratar, en sus cinematografías, una serie de problemas, por los gobiernos que tienen. Tampoco los países de Europa y los Estados Unidos pueden hacerlo porque no los sienten, no los viven.

—Quisiera volver al problema de activar al espectador. Hay filmes, como el de Ruiz, que



comprometidos con una realidad social determinada, no provocan la activación, la participación del espectador, sino por el contrario, tienden a hacer reflexionar a los que los ven.

—Reflexión y activación es lo mismo. El cine enajenante es, justamente, el que no provoca ninguna reflexión. La reflexión es una preactivación pero integra una sola cosa que nace como consecuencia de un cine social que busca romper con la pasividad del espectador.

—Yo te hacía la pregunta pensando en los postulados de aquel cine que persigue, directamente, la participación política. Los que defienden este tipo de cine han afirmado que la proyección no termina en la sala, sino que se prolonga hasta la actividad política del espectador. ¿Qué piensas de esto?

—Mira, son dos tipos de participación diferentes. A mí me interesa provocar la participación en general. Yo busco siempre un público amplio al cual llegar. Es la intención de *Ya No Basta Con Rezar*. Con este filme quise dirigirme a los cristianos, al público cristiano. A mí no me interesa la activación directa, partidista. Me interesa hacer participar al público emotivamente. Me interesa hacerle nacer un espíritu de protesta y no incitarlo a correr a la sierra para que tome las armas y luche contra los reaccionarios.

—Pero esto de tratar de activar al espectador no es algo nuevo. Claro, se puede dar en tu película, en la de Raúl Ruiz, pero también ha existido este fenómeno, por ejemplo, en el cine norteamericano de las décadas del 30, del 40. O sea, toda obra cinematográfica de algún valor provoca la reflexión, el análisis crítico. Me imagino, entonces, que te estás refiriendo, específicamente a una nueva modalidad en esta materia, surgida a la luz de las realidades de Chile y de toda América latina. Sólo de esta forma, se podría hablar, propiamente, de un "nuevo" cine.

—Estoy de acuerdo que el cine desalienante ha existido antes. Es decir, en este sentido, continuamente, han ido naciendo, a lo largo de la historia del arte cinematográfico, "nuevos" cines. Y todos están emparentados. Sigo creyendo, entonces, que el cine o produce la evasión del espectador o lo activa. Esa sería la distinción fundamental que tiene, desde luego, una tradición histórica muy fuerte.

—Claro, el buen cine nunca va a ser enajenante, siempre será activante y el mal cine siempre será alienante...

—No, mira, hay excelentes películas que son enajenantes. Por ejemplo, esos filmes europeos que tratan de la incomunicación, de la deshumanización, etc., son enajenantes porque abordan problemas que a nosotros, países subdesarrollados,

no nos tocan. Uno se puede entusiasmar, claro, con la parte artística de esos filmes, pero nada más. Por el contrario, los intelectuales rebeldes de Europa, que están en contra del sistema establecido, se entusiasman con nuestras películas porque a ellos, de alguna manera, a lo mejor vaga, los motivan y los hacen interesarse por nuestra problemática.

—Veo en tus palabras una descalificación de la obra cinematográfica, un poco peligrosa y arbitraria...

—Entendámonos. Para mí, cada país debe producir un cine que esté de acuerdo con sus problemáticas fundamentales. La problemática yanqui, alemana o italiana son enteramente diferentes a la nuestra. Lo que para ellos puede ser una problemática activante, para nosotros resulta enajenante. Piensa en esa trilogía de Antonioni, *La Aventura*, *La Noche* y *El Eclipse*: son tres excelentes películas, que plantean todo el problema de la sociedad de consumo, pero aquí, en Chile, no tiene ningún sentido hacer películas con esa temática.

—Posiblemente, pero ese es un problema de producción, no de exhibición. Por ejemplo, encuentro muy sano que en Chile se exhiban películas de Hitchcock.

—Enteramente de acuerdo, siempre que por otra parte el cine chileno sea consecuente con nuestra propia realidad

social. En esta línea de ideas, yo descalifico una película como *Natalia* de Felipe Irrázabal. Esa es una obra europeizante. También descalifico algunas películas del cine mejicano más reciente, como *Muñeca Reina*, porque no se avienen con lo que está pasando en Latinoamérica.

—Pero, ¿no crees que hay algunas temáticas, digamos generales o universales, que están como más allá de cualquier coyuntura histórica y sobre las cuales siempre será legítimo hacer una película?

—De acuerdo, pero, y aquí vuelvo a los ejemplos médicos: si un niño tiene, simultáneamente, una neumonía y una enfermedad a la piel, yo antes que nada trato de sanarlo de la neumonía, y cuando ésta haya desaparecido, le comienzo a tratar la infección a la piel. En Chile hay problemas graves. El cine tiene que reflejarlos en forma prioritaria. Cuando estos problemas se hayan solucionado, podremos hacer películas sobre amor, el despertar del sexo, etc.

—Yo diría que una vez que se hayan abordado, y no solucionados, los problemas básicos porque éstos, difícilmente, podrán ser solucionados definitivamente.

—Claro. En el fondo sólo es un problema de prioridades.

—Aldo, creo que es hora de que entremos a conversar sobre tus dos largometrajes:

Valparaíso, *Mi Amor y Ya No Basta con Rezar. Tú te has definido siempre como un hombre optimista. Sin embargo, el final de Valparaíso...*, era bastante pesimista. ¿Por qué?

—Ya les he dicho que mi optimismo está en relación con la pediatría y viceversa. *Valparaíso...*, trata sobre niños. Sobre los niños pobres, maltratados, sobre los niños que sufren. Mi profesión me ha enseñado que no bastan las policlínicas, las obras de caridad, las casas de menores, para solucionar los problemas de la niñez abandonada, y de los hogares miserables que tienen en su seno muchos niños. Mi profesión me ha enseñado que es necesario cambiar la sociedad para que los pequeños sean instruidos, alimentados y puedan tener una vida feliz. El filme trata sobre un cesante que, para alimentar a su familia, roba y mata vacas. La justicia lo apresa y nadie se acuerda de la familia que queda botada tras él. La película es, en lo profundo, un alegato en contra de la justicia de clases. Bueno, esta justicia clasista, como les decía, no se preocupa de los problemas sociales que genera. Así, los niños que quedan abandonados porque su padre está cumpliendo la pena deben enfrentar la vida antes de tiempo de una manera brutal: uno se convierte en delincuente, el otro aprende el oficio de ladrón, otro se muere y la cuarta se hace prostituta. *Valparaíso...*, está directamente

inspirada en la realidad, en un caso concreto que sucedió en nuestro primer puerto. Como dije antes, el cine es un engaño. Pero un engaño que trata de reflejar la realidad, y si yo soy optimista, debo hacer una película pesimista para despertar el interés de los demás para que ayuden a cambiar las cosas. E hice la película con la esperanza de que las cosas iban a cambiar.

—Sí, pero la película termina con un círculo cerrado absoluto. No hay esperanza. Una sociedad injusta triunfa, totalmente, y vence a los desamparados, a los seres inocentes.

—La salida del círculo vicioso está en el cambio de sistema. La película era un terrible panfleto en contra de las injusticias sociales. Aquí en Chile la gente no se dio bien cuenta de esto. Pero en el extranjero, en muchos países, sí. Ahora, si la solución está en el cambio de las estructuras sociales, pretendo que el espectador se dé cuenta de ese hecho fundamental. Por eso, en tono menor, le insinúo que dentro de un determinado esquema de organización social no hay salvación para ese hombre que roba por necesidad, para su mujer, para esa familia, para esos niños. El filme es pesimista, pero en relación a una sociedad injusta. Y es optimista en la medida que cree que, produciéndose un vuelco social, un cambio profundo, el destino de las familias pobres no será el mismo. Además, acuérdense que *Valparaíso...*, fue realizada antes



del 4 de septiembre de 1970. Ese es un dato importante para comprender el sentido que tiene la crítica social de la película.

—Me parece que en Valparaíso... hay una mezcla híbrida entre las técnicas del neorrealismo italiano y las de la nueva ola. O sea, que conviven una muy específica manera de acercarse a los hechos de la vida real con un procedimiento narrativo emparentado con los que hemos venido conociendo en los últimos años. ¿Por qué esto es así?

—La idea era de hacer un filme, más o menos, de la misma forma como uno mira al vecino, a través de la ventana o del ojo de la cerradura. O sea, que la gente se viera siempre lejana, de una manera impersonal. Quisimos, sobre todo, tantear la realidad. De ahí esos largos plano-secuencias. Los plano-secuencias son la realidad absoluta. No caben en ellos trampa de ninguna especie. Un papel importante jugaron, también, la cámara en mano y la improvisación. La idea de la película era que la cámara estuviera mirando, que fuera un espectador más. Sí, la película es algo híbrida en la medida en que se apoya en los dos elementos que tú señalas. Pero en toda la película, de cualquier director, hay hibridez. Quisimos ser fieles a la realidad, aun cuando el caso mismo que nos inspiró fue, en verdad, mucho más trágico que lo que nosotros mostramos. Por ejemplo, los niños eran ocho y no cua-

tro; la niña que se prostituye, que tenía 8 años y no 12 como en la película, trató de suicidarse, etc. Cuando digo que fuimos fieles a la realidad, me refiero a una realidad general, a un estado de las cosas. Un hecho de la vida real nos inspiró y a través de lo cotidiano nos acercamos a sus causas, a su verdad.

—¿Cómo trabajaste el guion de la película?

—Bueno, el hecho real fue el punto de partida. Yo hice un primer guion que después se lo pasé a José Román. Sobre el mío, él elaboró el otro. Después, trabajamos juntos en un tercer guion, que fue el definitivo. Claro que no tan definitivo porque durante el transcurso del rodaje fuimos cambiando muchas cosas.

—Una de las críticas más duras que se hizo de Valparaíso... fue la relacionada con la dirección de actores. Se dijo que ella fue débil, por momentos desastrosa. ¿Qué nos puedes decir sobre este punto? ¿Cuál fue tu experiencia?

—Mira, en la película prácticamente el noventa por ciento de los personajes que aparecen sólo se limitaron a hacer ante las cámaras lo mismo que hacían en la vida real. Los niños vagos eran niños vagos, las prostitutas del puerto eran prostitutas, los carabineros eran carabineros y así por el estilo. Sólo los roles principales fueron confiados a actores y para algunos papeles de im-

portancia se buscó la persona adecuada. Incluso, muchas veces, se cambió el guion en función a las características del actor elegido. Sí, sí, la dirección de actores fue débil, muy débil. Sin embargo, la actuación no resultó mala porque todos los actores tenían un gran talento o una gran experiencia, o ambas cosas a la vez.

—A mí no me gusta Ya No Basta Con Rezar, pero sí Valparaíso. Sin embargo, noto un progreso, en cuanto a lo narrativo, entre ambos filmes. Lo estrictamente narrativo, ¿te interesa mucho?

—En *Ya No Basta*... hay un lenguaje mucho más claro, un montaje mucho más preciso y una simbología que funciona adecuadamente. En *Valparaíso* hubo que hacer una serie de retomas. En *Ya No Basta*, prácticamente ninguna: todo salió bien a la primera vez. En la segunda película, evidentemente, lo narrativo está más logrado. Ahora, es probable que, en cuanto a la ambientación, *Ya No Basta*, sea inferior en algunas cosas.

—En todo caso, los reparos míos a Ya No Basta, no son tanto de orden estético, como de contenido. Yo creo que la película falla, fundamentalmente, por el guion y, además, la encuentro altamente demagógica.

—No creo que la falla esté en el guion. Simplemente, interpreta lo que para mí es lo principal en estos momentos: la necesidad de unir a los



“Valparaíso, mi amor”: primer largometraje de Aldo Francia

cristianos y los marxistas. Desde hace quince años llegué al cristianismo-marxista. Cuando pronunciaba, en aquella época, esta palabra provocaba mucha hilaridad. Si los cristianos y los marxistas no se unen va a suceder lo mismo cuando llegaron los españoles y trataron de desconocer la realidad indígena. Pero, cuando descubrieron que era posible la fusión entre los elementos de la cultura indígena y de la cristiana echaron pie atrás y se produjo una alianza que ha durado por cuatro siglos. Ahora llega el marxismo a Latinoamérica y trata de imponer sus métodos. La gente no lo entiende, no lo capta. Lo que

podría captar, muy fácilmente, es la unión del marxismo con la cultura indígena-cristiana. Es imprescindible producir esta unión para el avance de los procesos revolucionarios. Los marxistas se interesan para construir una sociedad sin clases. Hasta ahí llegan. Los cristianos siguen más allá, buscan un sentido final, trascendente, al mundo. Por lo tanto, pueden transitar juntos el camino de la historia. Todo esto es como un auto que representa la historia: mientras los marxistas dan la explicación de cómo se mueve este auto, de cómo avanza, los cristianos explican la dirección del mismo y proponen una

meta final que se ubica más allá de la sociedad sin clases. Por eso, al final de la película, no digo “la izquierda unida, jamás será vencida”, sino “el pueblo unido, jamás será vencido”, porque, para mí, el pueblo desborda los marcos de la izquierda, llega mucho más allá de la acción de ésta.

—Eso me queda claro, aún cuando, personalmente, no creo que cristianismo y marxismo sean conciliables. Sin embargo, lo que tú acabas de decir me parece respetable, no así el filme, que te repito, es muy demagógico.

—Sí, podría aparecer como de-



magógico. Sobre todo, al final. Pero eso no es lo importante. La película quiere ser sólo un camino o mostrar un camino.

—A mí, Ya No Basta, me resulta descuidada. Hay muchos elementos de la puesta en escena que nada tienen que ver con los personajes, con los acontecimientos que se narran.

—Lo que sucede es que la película es tremendamente simbólica. De principio a fin. Y muchos de los elementos que integran la puesta en escena están en relación con ese simbolismo básico del filme.

—El sacerdote protagonista, ¿es, en verdad, un sacerdote?

—Es un sacerdote que, hasta el momento en que decide abandonar su parroquia, vive de los libros lleno de dudas. Cuando este sacerdote deja los libros lo hace en una secuencia que termina, justamente, sobre la cruz de su Biblia. Inmediatamente después, producida su conversión hacia el mundo de los trabajadores, de los pobres, se ve otra cruz, que ya no es de un libro, sino que es de madera, real. El la toma del suelo y la lleva a plantar frente a la parroquia obrera. Es el nacimiento de la nueva Iglesia, del nuevo cristianismo.

—Al final de la película, ¿el sacerdote lo sigue siendo o termina por ser sólo un cristiano?

—Esta película no fue hecha para los sacerdotes, sino para los cristianos. Lo que sucede es que buscamos un arquetipo de fácil comprensión para desarrollar la idea de la película. Por otra parte, el sacerdote, al final, es más sacerdote que antes, y es capaz de hacer la comunión verdadera. En el filme hay tres comuniones: la de los ricos, la de los pobres, que es mucho más verdadera y una tercera que no se ve y que aparece en los tramos finales. Es la comunión del júbilo, es la real. Es la comunión de la acción: el personaje, al entregarse a la causa de los pobres, se penetra con Cristo y se transforma en Cristo.

—Faltaría la comunión del Cuerpo Místico de Cristo.

—De alguna manera es la primera. En la última comunión ya no está el Cuerpo Místico sino el propio Cristo.

—¿Crees en las verdades fundamentales del cristianismo? Me estoy refiriendo a las verdades teológicas.

—Soy religioso, porque para mí la religión es unirse, volver a ligarse. Ahora, no soy católico porque pienso que el catolicismo es una herejía del cristianismo. Por otra parte los marxistas son hombres religiosos sin saberlo porque provocan el avance del mundo hacia un fin último. Soy cristiano, en lo fundamental, porque pienso que la materia se va, lentamente, espiritualizando. En ese sentido, estoy totalmente de acuerdo con la vi-

sión del mundo y del hombre que propone Teilhard de Chardin.

—En Teorema, al revés de lo que sucede en Ya No Basta, si bien el cristianismo está muriéndose es algo vivo, en contraste con el marxismo que aparece como algo estático, sin vida. De la mezcla de ambos surge una nueva síntesis que hace apasionante y original el filme de Pasolini. Es decir, la mezcla da resultado. Nada de esto ocurre, me parece, en tu película.

—Es que mi película no es, estrictamente, una mezcla. Por de pronto, no es un filme marxista, sino cristiano hecho para mostrarles un camino a los cristianos. Nada tiene que ver con el comunismo. Y, además, está lejos de las intenciones del Pasolini de Teorema.

—Encuentro que Ya No Basta, es una película esquemática y terriblemente ambiciosa. No era así Valparaíso, que partiendo de una riquísima meditación sobre la injusticia social, arribaba a unas imágenes humildes, sencillas, plenas de verdad. Ahora, no creo que lo fundamental del filme sea el problema religioso, el compromiso de los cristianos con la revolución y todas esas cosas sobre las cuales hemos conversado. Lo fundamental del filme, la parte más lograda, es otra vez, la ciudad de Valparaíso. Por eso Ya No Basta, me resulta, sobre todo, un documental de hermosos matices sobre una ciudad que tú amas y que se te aparece por todos

lados, en todos los rincones de los fotogramas. Valparaíso, *Mi Amor, es, después de Tres Tristes Tigres, la mejor película del nuevo cine chileno.* Ya No Basta a nuestra cinematografía. Tal vez sólo aquello que te decía: una visión de Valparaíso resuelta de una hermosa manera. Todo lo demás, el conflicto mismo, los curas, la crisis de la Iglesia, son aspectos secundarios y hasta sin un interés real.

—Antes de hacer la película sabíamos que el principal problema que íbamos a tener era el de la posible superficialidad en que podíamos caer al tratar un tema tan vasto o complejo como el que propone *Ya No Basta*. Sin embargo, nunca quisimos hacer una crítica directa a la Iglesia Católica. Solamente deseábamos despertar una inquietud en los cristianos. Nunca quisimos hacer una película “profunda”. Yo diría que lo esquemático no es casual, sino intencional. Elegimos un camino que fuera fácil de comprender para la masa de espectadores. No se podía seguir el camino de *Valparaíso*, que era, en lo fundamental, un filme de ambientación, complejo.

—¿Podrías precisar un poco cuál es la ética que subyace en *Ya No Basta*?

—La película está dirigida en contra de una moral de tipo sexual que ya dura más de cuatro mil años, en el centro de la cual está la problemática de la defensa de la mujer por

parte del hombre, una moral donde todo es pecado, una moral que en la película está retratada con la Pastoral del Obispo sobre el bikini, y que es de liberación y salvación personal. ¡Claro, se mantienen policlínicas para que los niños no se mueran! Pero, ¿con el dinero de quién? De los ricos, sin duda. Así se justifican los burgueses, así salvan sus almas y se olvidan del problema social que necesita, para ser superado, de un cambio severo y total, en todos los niveles. La película está dirigida a los que creen que esa moral sexual, en el mundo de hoy, debe ser cambiada por una moral social.

—Entonces, la película, de alguna manera, también está dedicada a los católicos burgueses para que se den cuenta de que la caridad no basta.

—No, la película no está hecha para los católicos burgueses. Está dedicada a los cristianos por ser cristianos, porque, para mí, como ya les dije hace un rato, un católico no es un cristiano: el catolicismo es una herejía del cristianismo.

—¿Por qué un cura como protagonista, entonces?

—Justamente porque ese sacerdote católico se convierte al cristianismo. Comienza actuando como un hereje, pero después comienza a convertirse a lo cristiano, se identifica con Cristo y llega a ser, finalmente, Cristo mismo. Cristo rompió con todo el sistema.

Cristo fue el principal revolucionario de su época, porque fue el primero que habló del amor al prójimo. Fue capaz además de destruir el Imperio Romano. Con la sola fuerza del amor de aquellos que lo siguieron.

—¿La película es un llamado a desertar del catolicismo?

—No diría eso. Más bien, es una invitación a ser cristiano.

—¿Qué te pareció la reacción oficial del Obispado de Valparaíso en contra de *Ya No Basta*?

—La esperábamos. Muchos sacerdotes de Valparaíso se reconocen en la película, escuchan sus propias palabras en los diálogos y, lógicamente, se resienten.

—Aldo, ¿cómo explicas que algunos sectores de izquierda ataquen al filme y, por el contrario, las publicaciones de la extrema derecha lo defiendan?

—Mira, a mí esto me ha extrañado mucho. Me explico la reacción de ciertos sectores de la crítica de izquierda, porque han creído ver en el filme un llamado a la revuelta, una apología a las posiciones ultras. Nada de eso es verdad. La película funciona enteramente con símbolos que, si son mal interpretados, pueden hacer pensar que yo estoy defendiendo a los ultraizquierdistas. No se acuerdan esos críticos que la película se desarrolla históricamente en un Chile de hace cuatro o cinco



años. Bueno, y en relación con la acogida de las publicaciones de derecha, como PEC, ella se puede explicar porque esa crítica se fijó, sobre todo, en la calidad artística de *Ya No Basta*.

—¿Cuál es tu próximo proyecto?

—Mi próximo proyecto es una película sobre la juventud chilena en el momento actual. Trataré de hablar de cómo cada grupo de jóvenes, los hippies, los de la Unidad Popular, los no afectos al Gobierno, los adictos a las drogas, los que creen en la violencia como camino para solucionar

los problemas de Chile, etc., tratan de liberarse. No creo que sea una película realista, sino, más bien, inspirada en la realidad. No descalificaré, a priori, a cada uno de esos grupos en sus actuaciones, sino que trataré de buscar y encontrar las causas por las cuales adoptan una u otra actitud. Pero será una película, al igual que *Ya No Basta*, referida a la situación política y social que el país vive en estos momentos.

—¿No llegará tarde el filme? Te lo pregunto porque pienso que *Ya No Basta* llegó también algo atrasada al debate sobre la colaboración entre

cristianos y marxistas. Con mayor razón esto podría sucederle a una película que habla sobre los jóvenes. El mundo de ellos es tan cambiante y resulta peligroso abarcarlo en su totalidad y ofrecer un fresco sobre su situación en nuestra sociedad.

—Sí, estoy totalmente de acuerdo. Es un riesgo. En los tiempos que corren cambian tan rápidamente las cosas y las situaciones que lo que es enteramente válido hoy puede que no lo sea mañana. Pero, en definitiva, ese es un riesgo que siempre existe cuando se hace cine.

BIO FILMOGRAFIA DE ALDO FRANCIA

El Dr. Aldo Francia nació en Valparaíso, el 30 de agosto de 1923. Recibió su título profesional en 1948. Su pasión por el cine data de los años de niñez. Al comenzar la década del 50 se interesa por la realización. Una cámara de 8 mm. constituye su primer nexa con el trabajo filmico. Ubica la génesis de su filmografía en 1958 con el corto *París en otoño*.

Su labor en el campo de la difusión cinematográfica no ha reconocido límites: fundador del Cine-Club de Viña del Mar; organizador de los festivales de cine de esa ciudad; charlista, profesor universitario, redactor de la revista especializada *Cine-Foro* (seis números en total, entre 1964 y 1967), productor, moderador de foros, actor, etc.

Casado desde 1950, es padre de cuatro hijos.

FILMOGRAFÍA

CORTOMETRAJES

- 1958: *París en Otoño* (8 mm.).
- 1959: *Paseña* (8 mm.).
- 1960: *Carnaval* (8 mm.).
- 1961: *Andacollo* (8 mm.).
- 1961: *Lluvia* (8 mm.).
- 1962: *El Rapto* (16 mm.).
- 1963: *La Escalera* (16 mm.).
- 1967: *Solo* (16 mm., sin montar).

LARGOMETRAJES

- 1969: *Valparaíso, Mi Amor*.
- 1971: *Ya No Basta Con Rezar*.

EN PREPARACIÓN

- *Libertad, Libertad*.

PROBLEMAS, DUDAS, SOLUCIONES

Detrás de la mera exhibición de una película y su éxito o su fracaso de público hay un complejo engranaje donde juegan importantes intereses de diversa índole. Esta compleja organización queda completamente confusa para el espectador medio que sólo se interesa por entretenerse, ver a sus artistas preferidos, pasar el tiempo. En nuestro número anterior hemos intentado dar un panorama de las fases de producción y distribución del cine en Chile. Sin embargo, la visión de la infraestructura del espectáculo cinematográfico no podría quedar completa si no abordáramos también la fase de la exhibición. Por el tratamiento que hemos dado a estos artículos pudiera pensarse que la distinción entre las distintas instancias mencionadas fuera nítida, pero no es así. Hay que tener muy presente que se trata de un solo complejo donde los diferentes aspectos, aunque pueden ser enfocados separadamente, están en una estrecha interrelación y sobre todo los dos últimos, la distribución y la exhibición.

La reciente crisis a que llegó la distribución de películas en Chile por el conflicto del gobierno con las compañías distribuidoras norteamericanas tuvo, lógicamente, una repercusión inmediata sobre la exhibición de películas en el país. La gran escasez de estrenos a comienzos de año llegó a ser agobiante. Los cines recurrieron al reestreno indiscriminado de toda clase de películas. En la actualidad, es cierto que todavía permanece el conflicto con esas compañías y, por lo tanto, la posibilidad de que dejemos de ver el cine que ellos importen; cine del cual no es posible prescindir totalmente pues comprende títulos importantes de la producción europea y norteamericana. Por otra parte, no es menos cierto que los problemas creados al público por esta situación han sido solucionados en buena medida por el rol que ha pasado a jugar la Distribuidora Nacional de Chile Films, de reciente creación, que ha aportado a la cartelera cinematográfica un mayor número de títulos, algunos de ellos de real interés. Además, una destacable iniciativa de Chile Films en el rubro de la exhibición ha sido la organización de Festivales que han permitido co-

nocer cinematografías que anteriormente, por el predominio de las compañías norteamericanas, no llegaban a nuestro país (por ejemplo, la excelente muestra de cine húngaro presentada en el mes de julio).

Lo importante de la creación de una empresa estatal actuando en este campo es no sólo satisfacer pasivamente las necesidades del público sino también contribuir a la formación de un público distinto. La indiscriminada actuación de las compañías privadas ha provocado o intensificado una serie de alienaciones con las cuales debe necesariamente contarse. ¿Estará la compañía estatal obligada a seguir en forma irrestricta las exigencias de ese público? Es necesario cambiar la mentalidad de la gente respecto a una serie de asuntos. Crear un interés verdadero por el cine como expresión de concepciones estéticas e ideológicas. Es absolutamente necesario incorporar al cine al proceso de la cultura nacional, rompiendo las estructuras alienantes en que se le ha usado. Hasta ahora el cine no se ha llegado a ver en la importancia que tiene como fenómeno cultural. Su enorme capacidad para comunicar ideas a las masas ha pasado desapercibida o ha dado lugar a panfletos retóricos sin ninguna repercusión en la realidad. En este sentido ha influido también decisivamente la inexistencia de una cultura cinematográfica en nuestro país. Se puede afirmar que salvo raras excepciones o intentos sin continuidad ni permanencia, no ha habido en nuestro medio una verdadera crítica cinematográfica, una actividad orgánica de cine-clubes o cadenas de cine-arte (sólo desde hace pocos años funcionan dos cine-arte en Chile), como asimismo no se cuenta con cinematecas de real importancia. Todo ello se relaciona y reconoce una de sus causas en una política de exhibición que hasta la fecha ha proporcionado al espectador una visión fragmentaria e incompleta del desarrollo del cine.

Examinar el fenómeno global de la exhibición (tanto comercial como no comercial, en 35 ó 16 mm.) en todas sus implicancias, rebasa los límites del presente artículo. Debemos circunscribirnos por el momento a una visión

del estado actual y de los problemas existentes en el ámbito de la exhibición comercial. Para ello, con el ánimo de entregar al lector un panorama lo más objetivo posible, PRIMER PLANO ha recogido las opiniones y criterios sustentados en los dos principales sectores que inciden directamente en la exhibición: la Distribuidora Nacional de Chile Films y la Asociación de Industriales Cinematográficos de Chile (ASICI). No consultamos en esta oportunidad a los representantes de las empresas norteamericanas porque, en primer término, éstas prácticamente no mantienen salas de cine en el país y, en segundo lugar, porque sus puntos de vista ya quedaron expuestos en nuestro anterior reportaje a la distribución¹.

Don José Daire, presidente de la ASICI, en conversaciones sostenidas con nuestra revista, respondió de la siguiente manera el temario que le propusimos:

¿Cuáles piensa usted que han sido los factores determinantes en las variaciones de la afluencia de público al cine durante el último tiempo?

"Estimo, y así creo está demostrado históricamente, que el auge masivo del cine se inició al término de la década del 20 con el advenimiento del cine sonoro y, posteriormente, hubo nuevos crecimientos en la asistencia de público a los cines con la aparición del color y de las pantallas anchas. El período de mayor auge se alcanzó después de la última guerra mundial, en la década de los años 50 al 60.

"Este proceso ha sido un fenómeno mundial y también se ha reproducido en nuestro país. Por lo tanto, las razones determinantes de este constante aumento se deben, a mi juicio: 1º A los tres elementos ya nombrados (sonoro, color y pantallas anchas); 2º A la permanente búsqueda de mejoramiento en la calidad de la producción filmica que, como todo factor de creación, vive en constante superación tanto en su aspecto artístico como técnico.

"A partir de la década del 60 se observa una disminución notoria en la concurrencia a los cines, debido al perfeccionamiento y extensión masiva de la televisión, la atracción de los eventos deportivos, especialmente el fútbol, y, también, las grandes atracciones teatrales, musicales, etc., que recorrieron el mundo causando impacto en los públicos de diferentes latitudes. También ha influido en este decrecimiento el aumento masivo del automóvil que día a día va extendiéndose a las

distintas capas socioeconómicas. Estos factores empezaron a influir en Chile a partir del año 1962, en que se lleva a efecto en nuestro país el Campeonato Mundial de Fútbol, que trajo como consecuencia la aparición de la TV en forma incontestable en nuestro medio. A contar de ese año se produce una apreciable declinación en la asistencia de público a los cines, que llega a su nivel más bajo, en mi opinión, entre los años 1969 y 1970. A partir de 1971 se registra un ligero aumento que podría cuantificarse en un término medio de un 10%, comparando los años 1970 y 1971. Este aumento tiende a mejorar apreciablemente en el presente año, lo que creo se debe a la baja que han experimentado las atracciones nombradas anteriormente, al mayor poder adquisitivo del público, ya que la entrada no ha experimentado un aumento de precio sustancial".

¿Qué nos puede decir acerca de las utilidades que han percibido los exhibidores en los últimos años?

"La utilidad de los exhibidores en Chile no solamente ha sido baja en los últimos años, sino que en muchos casos se ha transformado en pérdida, lo que se comprueba con el cese de las actividades de algunos empresarios y el cierre masivo de salas. Este problema se ha solucionado en parte con el alza del precio de las entradas decretada a comienzos de año aunque ésta resulta todavía insuficiente. El valor actual de las entradas lo podemos dividir en un 33%, más o menos, que corresponde a impuestos directos, un 64% a costos generales y probablemente un 3% correspondería a las utilidades siempre y cuando lográramos mantener una alta frecuencia de asistencia a los cines".

¿Cómo influye en la exhibición el problema de los costos de operación de las salas?

"El constante aumento en los costos de operación de los cines perjudica a las empresas exhibidoras, debido a que estos costos son fijos y las posibilidades de venta imponderables, por cuanto los cines no comercializan elementos físicos de producción sino que, como una excepción rara en el comercio, vendemos un espacio de tiempo diariamente, y si éste un día no es bien vendido, ese espacio es irre recuperable. Las soluciones que hemos propuesto en forma permanente en nuestra Asociación es bajar los costos fijos, como es el arriendo de las salas, tarifas eléctricas, de agua, derechos de autor, publicidad, etc."

¿Cuántas salas funcionan en Chile, cuántas se han cerrado y cuántas se han abierto durante los últimos años?

¹ Ver PRIMER PLANO N° 2, pp. 21-28.

"En Chile, funcionan aproximadamente 350 cines; tenemos conocimiento que sólo en Santiago, en los últimos 10 años, se han cerrado 26 salas, y a contar de 1962 no tenemos antecedentes que haya sido construida una nueva sala de cine en esta misma ciudad".

¿Cuántas personas trabajan en las actividades de la exhibición en nuestro país?

"En la exhibición cinematográfica, en términos aproximados, trabajan alrededor de 7.000 personas, y unas 3.000 en forma indirecta en la distribución, publicidad, transporte, etc.".

Hasta aquí las opiniones del presidente de la ASICI.

Otro punto de vista nos entregan los personeros de Chile Films respecto del problema de la exhibición. Según ellos, el Estado, a través de esa empresa, puede pasar a desempeñar un papel importante en la exhibición cinematográfica. Existirían las bases necesarias para crear en el futuro una red nacional de cines administrada por la empresa ya que con la incorporación al área social de la economía de numerosos bancos y otras instituciones propietarias de salas de cine estaría creada la infraestructura para operar en este sentido. Por otra parte, esto posibilita la función que debe cumplir Chile Films de dar a conocer un cine hasta hoy ignorado o mal apreciado por el público de nuestro país. Por el momento, ello se está consiguiendo en cierta medida con la extensión de las actividades de Chile Films al área de la distribución y el inicio de sus funciones en el campo de la exhibición propiamente dicha, al haber pasado a administrar dos salas en la capital (cines Bandera y Pacífico). El objetivo esencial de esta política es crear una nueva receptividad en el público, rompiendo los hábitos mentales en que se acostumbra ver el cine. Dentro de este marco hay que situar la iniciativa de ofrecer festivales de cinematografía de valor, prácticamente desconocidas por el espectador chileno. Ello sin perjuicio de aportar al mercado películas que puedan llegar a diferentes clases de público. De este modo, Chile Films ha traído al país filmes fundamentalmente de entretenimiento destinados a un público masivo (*El gendarme se casa*, *El arquero de fuego*), y, al mismo tiempo, obras de gran calidad artística tales como las películas de Miklos Jancso, o ideológicamente comprometida; este último sería el caso de filmes como *El coraje del pueblo*, de Sanjinés o *De América soy hijo...*, de Santiago Alvarez.

Al preguntárseles sobre los argumentos entregados por la Asociación de exhibidores respecto de las bajas utilidades que obtendrían en la explotación de los cines, precisan que por el hecho de haberse abocado Chile Films desde hace muy poco tiempo al problema de la exhibición, no pueden entregar aún un criterio definitivo sobre esta materia, para lo cual se requeriría disponer de estudios de costos acuciosos y completos. Pero señalan en principio un criterio discrepante con el sustentado por la ASICI, ya que basándose en su breve experiencia como exhibidores han podido comprobar que aún en los cines donde se han programado películas que según criterios tradicionales no serían taquilleras, éstas han estado lejos de constituir un desastre económico. Por otra parte, las eventuales pérdidas que ocasionen esos filmes se pueden compensar ampliamente con las ganancias obtenidas en la explotación de otra clase de películas.

Agregan que éste es precisamente el modo cómo operan los exhibidores privados, a lo que hay que añadir que éstos trabajan en la mayoría de los casos simultáneamente como distribuidores y exhibidores y aun considerando sólo este último rubro, ellos se agrupan en cadenas de exhibición que les permiten cubrir posibles pérdidas. Por último, destacan que el actual gobierno ha sido el único en muchos años que ha decretado una rebaja en los impuestos que gravan las entradas (alrededor de un 5%).

Frente al argumento del cierre de salas, especialmente de barrio, que estaría demostrando la escasa rentabilidad de esta actividad, responden que este fenómeno se debe a dos razones: primero, a que nunca los empresarios se preocuparon de invertir parte de sus ganancias en la mantención y mejoramiento de estas salas, con su consiguiente deterioro (mala proyección, servicios sanitarios deficientes, carencia de comodidades mínimas); y, en segundo lugar, porque hubo una época en que imperó entre los exhibidores la ley del más fuerte, y en esa dura competencia se produjo la quiebra de muchos empresarios pequeños. A futuro, Chile Films considera que debe seguirse una política totalmente distinta con las salas de barrio, convirtiéndolas en centros de recreación y cultura de los respectivos núcleos poblacionales, sin que sea necesario que funcionen continuamente como cines. Estas salas podrían presentar durante ciertos días de la semana obras de teatro, ballet, espectáculos musicales, etc.

Franklin Martínez Richards
Sergio Salinas Roco

cine latinoamericano

ANTECEDENTES PARA UN ESTUDIO DEL CINE CUBANO (2)

La siguiente entrevista al realizador cubano Manuel Octavio Gómez, preparada por nuestra redactora Luisa Ferrari de Aguayo, constituye la segunda parte de un trabajo de largo aliento que hemos titulado Antecedentes para un estudio del cine cubano (Ver PRIMER PLANO N° 2).

La entrevista al realizador de La Primera Carga al Machete y Los Días del Agua fue hecha en La Habana, a comienzos del presente año, tanto por Luisa Ferrari como por José Román.

Cuando conversamos con Manuel Octavio Gómez el pasado enero, en La Habana, el tema principal de nuestra charla fue su último largometraje *Los Días del Agua*, visto por nosotros allá y respecto del cual José Román y yo planteamos una serie de preguntas. De ahí, entonces, que la entrevista que aquí se reproduce se refiere, esencialmente, a ese film, conteniendo sólo algunas apreciaciones de orden más general.

Manuel Octavio Gómez, de 37 años, luego del triunfo de la Revolución se integra a la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, donde comienza su actividad cinematográfica como asistente de dirección del primer documental hecho en Cuba revolucionaria: *Esta Tierra es Nuestra*. Con posterioridad desa-

rolla la misma función en otros documentales. Su primer largometraje no lo menciona porque, en su opinión, "es bastante malo"; en seguida realiza *La Primera Carga al Machete*, *Tulipa* y, más recientemente, *Los Días del Agua*.

Muy bien recibida por el público cubano, esta última película es su primera obra en color y exigió un arduo trabajo al director de fotografía, Jorge Herrera, quien debió enfrentarse a los colores "demasiado bonitos", "bellos a veces en el peor sentido" del eastmancolor, siendo necesario un minucioso empleo de filtros y luces de color, "para ofrecer algo más real, más duro, más de acuerdo a los objetivos de la película". En el último Festival de Moscú, la película mereció el

Premio Especial del Jurado, el Premio de la Crítica Internacional y el Premio a la Mejor Interpretación Femenina.

Basada en un hecho real, la existencia en Pinar del Río en 1936, de Antoñica Izquierdo, una especie de "curandera" que logra generar a su alrededor toda una mística irracional, la película, a través de ese ambiente y de los personajes que surgen en él (el periodista, testigo también alienado por el medio; Tony Guaracha, el comerciante que descubre la veta comercial que "el hecho Antoñica" significa; el político que se aprovecha en su beneficio y para obtener dividendos políticos del poder adquirido por Antoñica Izquierdo; Felipe, el creyente, que se rebela, entre otros) configura todo un panorama de un momento histórico que, lo expresa más adelante el propio Manuel Octavio Gómez, es una visión de la Cuba prerrevolucionaria, de la seudorrepública.

—¿Hiciste antes alguna experiencia de puesta en escena en teatro?

—En teatro no, ni antes de hacer cine ni después. Nunca he tenido ningún tipo de relación con el teatro, salvo como espectador. Mi formación ha sido más bien práctica como ha sido la de la mayoría de nosotros, salvo Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinoza que tuvieron una formación cinematográfica. Ellos estudiaron en Italia. Y fueron los maestros de nosotros. Pero nuestra real formación se fraguó haciendo películas, "metiendo la pata" muchas veces, tratando de sacarla otras. Fue una formación, naturalmente, a base de comenzar como realizador de documentales. Antes de hacer mi primer largometraje hice como 6 documentales, de algunos de ellos conservo bastante buena memoria; el mejor que hice, indudablemente y uno de los documentales importantes del ICAIC, fue *Historia de una Batalla*, sobre el año de la alfabetización. Es un documental que todavía se puede ver. Después, pasé al largometraje.

—¿Por qué usas el reportaje, tanto en *La Primera Carga al Machete* como en *Los Días del Agua*? Parece que te sientes más cómodo enfocando los temas a través del reportaje. ¿O le das otra significación a ese hecho?

—Yo no sé exactamente. Pudieran intervenir varios factores en esto; no creo que sea solamente uno. Hay una cosa: antes del triunfo de la Revolución estudié periodismo. El periodismo es algo que me interesa mucho. Creo que es un modo de acercarse, en forma muy directa, muy rápida y muy certera, si se emplea bien, naturalmente, a una realidad. En *La Primera Carga al Machete* está el em-

pleo del reportaje; lo periodístico está dado solamente en un aspecto. En *Los Días del Agua*, no. En *Los Días del Agua* hay diferentes facetas, es decir, está el empleo del periodismo o de las formas del periodismo, para acercarse, como método, a una realidad. De manera que creo que el reportaje, el periodismo, es un método. Esto no quiere decir que todas las películas las tenga que hacer, necesariamente, con el mismo método; pero sí me parece que es un método muy bueno para acercarse a la realidad y para enfocarla de una forma directa.

—*Acerca de esta película que acabamos de ver me gustaría que nos dieras antecedentes respecto a la documentación, al hecho real mismo en que se basa y que nos dijeras, también, cuál es el objetivo que te planteaste al realizarla.*

—Esta película está basada en un hecho real que sucedió, específicamente, en el año 1936. La película no es exactamente una descripción total y fiel del hecho real, sino que he tratado de interpretar lo que significó ese hecho real, lo que representó la República, nuestra República, antes del triunfo de la Revolución: una República frustrada, una República totalmente mediatizada. A través de este hecho, del hecho irracional en este caso, de una mujer que se cree con poderes sobrenaturales para curar todo tipo de enfermedades y todo tipo de males, aún sociales, se ha tratado de dar esa que pudiéramos llamar panorámica de la República. Entonces, como decía, no es que la película sea una biografía, ni es un objetivo de la película hacer una biografía de esa mujer, Antoñica Izquierdo, sino sacar de los hechos que ella vivió lo que fue más representativo, para dar toda la cosa irracional, toda la cosa mediatizada, frustrada, que significó la República. Junto con esto, junto con el hecho real, junto con la anécdota sacada directamente de la realidad, hay otras anécdotas que no sucedieron ni en la misma época, ni en el mismo lugar, ni con los mismos personajes, sino que sucedieron a lo largo de todo el período de la seudorrepública, las cuales se integraron en la película. O sea, que nosotros hicimos una labor de documentación partiendo de un hecho y tratamos de enriquecerlo a través de otras anécdotas, de otras realidades que robustecieron la idea central. Esta era, en definitiva, hacer una descripción, una panorámica, de ese período de nuestra historia.

—*Tú hablaste del objetivo principal de la película. ¿Podrías explicarlo más detalladamente?*

—Sentimos la necesidad de hacer *Los Días del Agua* cuando realizamos nuestra película



Manuel Octavio Gómez

anterior, *La Primera Carga al Machete*. Ahí nació una inquietud no sólo en nosotros, sino en todos los directores que, de una u otra forma, rodamos películas que trataban de nuestra lucha por la Independencia. Al ir a la fuente más inmediata y más directa, descubrimos cómo la historia de nuestro país había sido totalmente tergiversada. Uno lee ahora los libros de historia con los que le enseñaron en primaria o en secundaria y ve cómo los hechos eran o tergiversados, o presentados en forma fraccionada u ocultados, todos los cuales han tenido una marcada influencia en nuestra nacionalidad y en nuestra forma de ser. Entonces, una de las cosas que nos propusimos en *La Primera Carga al Machete* fue, precisamenté, rescatar la verdad de nuestra historia. Creo que es importante poner los puntos sobre las íes y tratar la historia de verdad y decir cómo fue realmente ésta y cuáles fueron los elementos que intervinieron en ella. Ese es uno de los objetivos principales de la película, el tratar de hacer una revisión, de buscar el verdadero encuentro con nuestra historia y, en esa línea están *La Primera Carga al Machete*, *Los Días del Agua* y películas de otros compañeros, como *Lucía*, por ejemplo.

—¿Tiene también la película como objetivo el combatir la supervivencia de algunas formas de misticismo?

—Fíjate, hay una cosa. Indudablemente que la cosa de tipo místico, de tipo supersticioso, aún tiene importancia en nuestro país. Es más, por ejemplo, se da el caso que existe una secta, "los acuáticos", en Pinar del Río, y que son seguidores directos de Antoñica Izquierdo. Esta secta es muy reducida. Sin embargo, hay otras formas de superstición y de misticismo que están más arraigadas, que tienen más tiempo y muchos más seguidores. En realidad, no ha sido exactamente ése uno de los objetivos de la película aunque está implícito.

—¿A quién va dirigida principalmente la película?

—Bueno, es una pregunta que nunca me han hecho. Uno cuando se plantea a quién va dirigida la película que hace, primero que nada descubre que va dirigida a un público inmediato o al público de uno, al público de su país. Principalmente, está dirigida a ese público. Ahora, indudablemente que la pe-

lícula rebasa los límites nacionales y creo que es un filme que trata no solamente de hechos que han ocurrido en nuestro país, sino que trata de algo que, de una u otra forma, todavía sigue sucediendo en la mayoría de los países de América latina. Por lo tanto, está dirigida, también, a ese público.

—¿Tu relación con los actores, cómo se plantea? ¿Hay un trabajo previo? ¿Usas algún método especial en la dirección de actores?

—Se puede decir que en *La Primera Carga al Machete* y en *Los Días del Agua*, se ha empleado el mismo método. ¿Cuál es este método? El método es discutir con los actores. Para ponerte un ejemplo más concreto, yo jamás le pido a un actor que se aprenda de memoria el texto, sino que capte su sentido, la esencia de lo que hay que decir y que después lo diga con sus palabras. Naturalmente, hay actores que aunque tú les digas esto, se van a aprender el texto de memoria. Ahora bien, lo que yo trato de darle a los actores es la mayor libertad expresiva. Es lo mismo que trato de hacer con el Director de Fotografía. A él no le digo: vamos a encuadrar de esta forma o de esta otra, sino que me pongo de acuerdo, en principio, tanto con él como con los actores. Con los actores tengo largas conversaciones, lo que pudiéramos llamar trabajos de mesa, en los cuales llegamos a discutir exhaustivamente todos y cada uno de los detalles de la película, todos y cada uno de los objetivos que nos planteamos. Esto no quiere decir que con todos y cada uno de los actores yo trabaje de la misma forma. Hay actores a los cuales sí les exijo más, en el sentido de que al no responder con esa espontaneidad, con esa libertad que les pido, entonces los dirijo de otra forma, marcándoles más lo que quiero que hagan. Pero, en un sentido general, hay una gran espontaneidad y hay una gran libertad en cuanto a mi trabajo con los actores, siempre claro, partiendo de ese estudio previo que se hace y de esos objetivos que se aclaran muy bien. Hay veces en que la espontaneidad es total y absoluta. Hay otra cosa en esta película, que también hay que tener en cuenta: que se trató de captar lo que iba surgiendo en el momento. *Los Días del Agua* se trabajó toda, absolutamente toda, con sonido directo. Solamente hay dos escenas que después se doblaron. Hay una escena que es muy representativa de la forma cómo se hizo el filme: la que antecede al final, cuando Felipe ya se va a rebelar, cuando empieza a quitarle la medalla a la santona Antoñica. Afortunadamente esa escena se filmó en orden. Esa es una de las cosas que siempre trato de exigir, por lo menos que las secuencias, no la película entera, porque eso es imposible, se filmen en orden aunque a

veces tengamos que saltar otra vez al lugar donde comenzamos. Entonces, debido a eso, en esa secuencia, se pudo lograr que el actor que interpreta a Felipe, Adolfo Llauro, debido a que tenía que gritar, a que tenía que decir una serie de cosas, se fuera volviendo afónico, se fuera poniendo ronco, lo que nosotros aprovechamos con el sonido directo, cosa que no se hubiera logrado jamás después del doblaje. Aprovechamos, precisamente, eso de que él se fuera volviendo rónico y que la voz se le fuera poniendo cada vez más dura, más rasgada. O sea, que tratamos también de aprovechar todo lo que nos dio la realidad en el mismo momento del rodaje, buscando la improvisación, improvisación que naturalmente no es absoluta y total, en el sentido de dejar que todo surja como sea. En definitiva, se trata de buscar los elementos que están en la realidad, que aporta la realidad, para incluirlos en la realización.

—*Esta mañana conversamos con Julio García Espinoza. De la conversación se desprende que habían varias tendencias en el cine Cubano en lo que a forma de enfrentar el cine se refiere. Es decir, algunos preferían un cine ensayo, otros un cine entretección, otros un cine más elaborado, etc.: ¿cuál es la posición que tú tienes con respecto a este problema?*

—Mira, primero que nada yo no creo en un cine totalmente elaborado. Yo creo que se debe partir siempre con una idea muy clara de lo que se quiere decir. Ahora bien, a la hora de hacer la película, de filmarla, creo que hay que tener un grado sumo de libertad y de improvisación para poder captar la verdad, la realidad; porque la realidad, ni aun una realidad reconstruida, la realidad de los años 30, del siglo pasado, no la puedes construir a través de moldes y decir: bueno esto tiene que ser así, porque sabes que ha sucedido así. Tienes que contar con un grado de libertad y de improvisación dentro de la misma filmación para que la realidad del momento te influya dentro de lo que estás haciendo. Por lo tanto, no creo en un cine totalmente elaborado, en un cine en que digas: el guion hay que hacerlo de aquí a aquí y éste rígido y estricto. Creo que es necesario tener libertad a la hora de filmar, que es lo que, en definitiva, va a hacer que esa realidad, la realidad de la filmación, del momento en que tú estás filmando, influya también y la puedas recoger y meter dentro de la película. Hay otra cosa: yo soy de los que creo que si el cine tú lo vas a hacer para que lo disfruten 3 personas y lo entiendan 3 personas, él deja de ser válido, en el sentido que solamente llega a esas tres personas. Una persona puede sentarse a escribir y gastar y em-



“La primera carga del machete”, de Manuel O. Gómez

plear en lo que va a escribir todas las horas de su vida aunque lo que escribió después llegue nada más que a tres personas. Eso, quizás, sea válido. Pero el cine es un medio que, primero, agota a todo el mundo que interviene dentro de la realización de una película, o sea los agota en el mejor y en el peor de los sentidos: en el sentido que el esfuerzo que realizan todos los que intervienen en una película es agobiador, y los medios tanto económicos como de toda índole que se emplean en una película no son los que emplea un escritor al escribir una obra, sino que son medios de mucho más alcance. Por eso, una película, para que de verdad resulte efectiva, debe ser una película que llegue. Naturalmente, esto no significa hacer un cine comercial, no significa hacer un cine que haga concesiones. Se debe tratar de hacer un cine que, diciendo cosas, llegue a la mayor cantidad de personas posible, y de una forma en que lo puedan, por lo menos, discutir o que salgan del cine choqueados totalmente. Pero que salgan con algo. Al mismo tiempo, no estoy de acuerdo en absoluto con un cine, ese cine sí que lo detesto, para complacer. Ese cine que uno va a ver y sale totalmente complacido, sin que la película le deje nada. Yo creo que el cine, en definitiva, es un arma con la cual hay que combatir y con la cual

hay que decir cosas. Entonces, una de las funciones del cine debe ser, precisamente, que el espectador tome partido y participe y llegue a estar en desacuerdo con la película o a estar de acuerdo, pero que participe, que no salga inactivo del cine, que no salga del cine como si hubiera tomado un refresco y punto.

—¿En qué estás trabajando en este momento?

—En realidad no me gusta hablar de mis proyectos, pero voy a tratar de hacerlo. Estoy trabajando en el guion de una película que transcurre dentro del período del triunfo de la Revolución. La acción se ubica en un lugar donde sucede un sabotaje, producto de un infiltrado de la CIA, en el cual hay una serie de pérdidas materiales y humanas. Debido a este sabotaje se produce un juicio popular con la participación de todos los que han intervenido en los hechos. Y a través de esa historia, de ese juicio, se va viendo la participación directa o indirecta que todos han tenido en el sabotaje. Más o menos es esa la anécdota. Ya no estaría la cosa periodística ni nada de eso. Sería una investigación que se produce en el mismo juicio; la película tendría toda una serie de retrospectivas. Más o menos esa es la idea en la que estoy trabajando.

CINE MEJICANO

En forma imprevista pero bastante publicitada llegó al país, a mediados de abril, una muestra de cine mejicano actual que no por pura casualidad coincidió con la visita a Chile del Presidente Echeverría. Se mostraron en total seis películas y unos cuantos actores, divas, funcionarios y cineastas, todos los cuales hubieron de resignarse a los aires decadentes del Teatro Santiago y a la conducta de un público poco enterado que no se distinguió por su finura ni por su agudeza.

En términos generales, una muestra discretamente organizada, que se dio incluso el lujo de disponer para los espectadores de un folleto impreso sobre su contenido, folleto que pudo alcanzar mayor vuelo de haberse limitado más al cine y menos a ese americanismo retórico, continuamente proclamado, que terminó por confundirlo todo.

UN SUELO POCO ABONADO

En la actualidad, el espectador chileno no está en condiciones —ni lo ha estado jamás— de subvalorar una posibilidad como ésta para ver un cine que no conoce y que, por deformaciones de la distribución cinematográfica que no es del caso reseñar, probablemente nunca conocerá.

Ver sólo una película de interés de aquellas que no llegan a los circuitos regulares ya es una gracia; dos, una pequeña fiesta y más de tres, todo un privilegio del que muy pocos pueden disfrutar.

Lamentar, por lo tanto, la eventual falta de representatividad de las películas exhibidas puede resultar un tanto presuntuoso. En primer lugar porque en Chile se desconoce por completo la producción mejicana experimental que aparece al promediar los años sesenta y, además, porque ni la más completa reseña sería suficiente para abonar la ignorancia sobre esta corriente de producción de la cual sólo se tienen referencias parciales, de segunda mano, pero ninguna comprobación personal.

Conociendo apenas *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), *La soldadera* (José Bolaños, 1966) y *Fando y Lis* (Alejandro Jodorowsky, 1968), es temerario pontificar acerca del cine mejicano, sobre todo cuando esas tres cintas dejan saldos muy diversos e irregulares que van desde el entusiasmo contenido en el caso de Ibáñez, a la indignación furibunda

en el de Jodorowsky, pasando por la admiración en el de Bolaños.

RESEÑA DE UN TIRA Y AFLOJA

Obviamente, hay mucho más que eso. Quizás todo parta de la imperiosa necesidad de una industria cinematográfica de remozarse a sí misma para conquistar nuevos mercados y afianzar los que posee. Si ese fue el improbable punto de partida, no cabe la menor duda que la industria echó pie atrás. La historia de los últimos siete u ocho años del cine mejicano es la crónica dolorida de un largo y desigual tira y afloja entre los patriarcas del negocio cinematográfico y las nuevas promociones que tratan, de alguna manera, de superar la esclerosis cultural, económica y profesional de un cine hipotecado al mal gusto, al capital extranjero y a una estructura abiertamente burocrática.

Desde 1964 tienen lugar una serie de concursos patrocinados por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas Mejicanas. Ese año, en el experimental, aparecen los nombres de Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Sergio Véjar y Juan Guerrero que pasan de inmediato al cine comercial. En 1965 es convocado el concurso de guiones que, un año después, confiere tres premios y recomienda once proyectos. De estos, sólo dos llegaron a la pantalla, en medio de enormes dificultades (caso de *Los caifanes*) que parecieron irrelevantes comparadas con las que afrontó el segundo concurso de cine experimental en 1967. Entonces operó un agravante: las presentaciones fueron mediocres y los procedimientos del jurado —según se asegura— sospechosos. La crítica señala que el único filme de interés, *Juego de mentiras* de Archibaldo Burns, pasó inadvertido en medio de repartijas y transacciones conformistas.

1968 no fue una jornada más provechosa. Los disturbios juveniles y la feroz represión contra el estudiantado enturbió con la sangre de 500 muertos y 400 heridos la apacible y sospechosa tranquilidad política del país. El concurso experimental fue suprimido. Al año siguiente, al fundar el Instituto de Capacitación Cinematográfica, la Dirección General de Cinematografía prometió realizar una nue-

va competencia de guiones, eso sí que con mayores garantías. Todo quedó en promesas y la mejor respuesta a ellas tuvo lugar ese mismo año en la formación de "Cine independiente", cooperativa de producción marginal, dispuesta a financiar sus propias producciones y a dar carta de dignidad al 16 mm. Allí se destacaron Felipe Cazals, Arturo Ripstein (*Tiempo de morir, La hora de los niños*), el operador Alexis Grivas, Rafael Castañedo y otros.

Fue una respuesta enérgica, pero no del todo consistente. Al poco tiempo, Cazals desertaba al cine comercial para gran desconsuelo de quienes habían visto en él a un rupturista insoportable. "Cine independiente" perdió con él a uno de sus puntales, quedando entregada la cooperativa al esfuerzo individual de sus miembros y a la suerte de una producción iracunda, experimental, que pretende abrirse paso en medio de una industria particularmente implacable con quienes le representen un riesgo o un desafío.

Como casi todas las industrias, por lo demás.

ALGUNAS CONSTANTES

Cuál más, cuál menos, cinco de las seis películas integrantes de la muestra presentan ciertas constantes que, dentro de los escuetos retazos del panorama actual del cine latinoamericano que desde Chile se alcanzan a divisar, no pueden pasar inadvertidas.

1. Si bien las cinco películas rompen en varios sentidos con el cine mejicano tradicional (de mariachis, cuates y corridos; de galanes añosos y chicas contundentes, invariablemente muy maquilladas, muy peinadas, en bikini y calzadas de taco alto con extremada vulgaridad), si bien es cierto, en fin, que por aquí no asoma ese subdesarrollo más descartado que cultiva el grueso de la producción azteca, no es éste propiamente un nuevo cine mejicano. El hecho de contar con amparo oficial le impone, de partida, enormes limitaciones formales y conceptuales. Sería sin embargo un error —en el que por supuesto ya han incurrido los que insisten en atribuirle al cine una vocación francotiradora— descalificar por esta sola circunstancia la validez de estos esfuerzos que son discutibles por muchísimas razones, menos por ésta.

2. Efecto de lo anterior, el cine que dejó ver esta muestra revela escasa atención a las realidades sociales más inminentes de México. Es un síntoma peligroso. No porque desatienda ese "compromiso" político que ahora sirve de justo título para reclamar la condición de cine importante, sino porque es dudosa la consistencia de una cinematografía que se aísla del contexto cultural en que se desarrolla.

3. Finalmente, las cinco películas dan cuenta de una considerable solvencia artesanal, producto si se quiere de su filiación industrial. Este rasgo hay que entenderlo referido más a los óptimos niveles de producción (color, actores profesionales, decorados, utilería) que a la eventual corrección de la puesta en escena o de la sintaxis cinematográfica.

CAZALS, ¿DESERTOR O IMPOSTOR?

Dirigida por Felipe Cazals (35 años, egresado del IDHEC, realizador de *La manzana de la discordia, Familiaridades* y *Emiliano Zapata*), *El jardín de Tía Isabel* es una ficción ambientada en los albores de la conquista americana que no oculta sus pretensiones más o menos desorbitadas y sus referencias a la actualidad. Intento de reflexión sobre América y sobre la conducta de un grupo de naufragos expuestos a los riesgos de la naturaleza, el filme divaga sobre el poder, la libertad, los falsos y los verdaderos valores de la cultura que surgiría en estos jardines de la Reina Isabel, la Católica. Todo está expuesto en una clave que, queriendo partir del realismo, intenta mayores generalizaciones. No lo logra. Confabula en su contra una tremenda falta de imaginación encubierta en la grandilocuencia más odiosa y, lo que es peor, unos diálogos redactados en castellano antiguo, recurso que en sí ya es discutible y francamente reprochable cuando se pretende dar alguna actualidad a estas antiguallas.

Cazals no queda en mejor pie que en *Emiliano Zapata*. En este filme —estrenado comercialmente poco después de concluida la muestra— también hay grandilocuencia y arrebatos esteticistas, con una variación importante: servidumbre al gobierno mejicano. El oficialismo que trasunta la obra, bien puede ser una garantía de los 9 millones de pesos invertidos en esta superproducción, pero despoja por completo al filme de la independencia crítica para analizar a un personaje como Zapata, al que no es lícito despachar con ortodoxas invocaciones a la justicia social y al mesianismo más repugnante. Si en 1952 Elia Kazan, constreñido por el melancólico realismo social que Steinbeck impuso en el guión, abordó el caso Zapata para justificarse a sí mismo, Cazals, dieciocho años después, hace otro tanto para la justificación de un régimen que acaso no la tenga. Es, por último, una posibilidad que debió haber tenido en cuenta.

CINE, QUE FALTA QUE ME HACES

En su primer largometraje, Salomón Laiter (35 años, arquitecto, estudios de cine y televisión en Londres) traduce a imágenes con muy poca fortuna el itinerario moral de un

personaje deshumanizado en constante huida de la sociedad y de sí mismo. Metafórico como los más trasnochados filmes de la época muda, arbitrario en su desarrollo, poblado de símbolos, claves, pistas y contrapistas, *Las puertas del paraíso* constituye la expresión agresiva de un hermetismo pequeñoburgués, más añejo que decadente, superado por la novela, el cine y acaso hasta por el espiritismo, la astrología y la clarividencia. El filme abunda en referencias homéricas, en reiteraciones a una relación afectiva que no se consuma sino al final y en vagas sugerencias a una conducta homosexual. Lo único que escasea, aun al nivel de las veladas insinuaciones en que el filme se mueve, es el sentido del cine.

TRIPLE DESENCUENTRO

En *Tú, yo, nosotros*, tres directores se hacen cargo de una historia dividida en tres episodios que escrutan la conducta de unos mismos personajes en situaciones diferentes, conformando un relato que hace lo posible por mantener su unidad. Lo consigue en alguna medida, aunque no enteramente por efecto de la dirección de tres cineastas de diverso calibre. Gonzalo Martínez, con ineptia y ordinario, se encarga de masacarar el *Tú*. Más discreto y parejo, Juan Manuel Torres da consistencia al *Yo* y finalmente Jorge Fons (35 años, asistente de Juan Ibáñez, autor de dos largometrajes y algunos episodios de películas colectivas) remata en *Nosotros* la experiencia con dominio artesanal primero y con genialidad después. Todo ello dentro de un melodrama necesariamente desigual que, por lo expuesto, carece de identidad y, lo que es imperdonable en el género, de ajuste y vitalidad.

UN SENTIDO INNATO

Sergio Olhovich (31 años, nacido en Indonesia, estudios en Colombia, Venezuela, México y la Unión Soviética) no es sólo un buen viajante como hace presumir su escueta biografía. Tiene un dominio artesanal que bien puede haber adquirido en tres cortos y un mediometraje, y un sentido del cine por lo visto innato. De ambas habilidades da cuenta *Muñeca Reina*, su primer largometraje, que basado en un cuento del letal Carlos Fuentes registra las evasiones a la infancia de un personaje que no encuentra en la realidad más que rutina, desapego y banalidad. Olhovich sabe situarse en el tiempo, sabe infundir fuerza dramática a un relato que naturalmente no la tiene y muestra una insólita capacidad para extraer resonancias horribles de situaciones cotidianas, sin transgredir un realismo

que de partida acepta, y sobrepasa. El resultado puede que no sea una obra maestra, ni un manifiesto de ruptura, pero tiene el mérito de agotar las posibilidades de una proposición inicial nada fácil de desarrollar con lucidez y corrección.

LA PASIÓN DE UN CINEASTA

La mejor película de la muestra es dirigida por "el hombre de confianza del cine de recetas", según la desorientada sentencia de los desconocidos de siempre. Autor de seis largometrajes, normalista, campeón olímpico, dibujante, pintor, ceramista, crítico y cineasta por añadidura, Alberto Isaac no posee la artesanía de Olhovich, pero sí una endiablada capacidad para crear atmósferas. Y *Los días del amor* es pura atmósfera. Historia de la iniciación sexual de un adolescente, crónica de la vida pueblerina, nostálgica evocación de una casona poblada de tías, militares, parientes y beatas, este filme no puede ser sino el producto de una pasión autobiográfica, administrada paciente, minuciosa, inspiradamente. Enriquecida con pequeñas observaciones, alcances y matices, el filme tiene una fluidez que recuerda al mejor cine norteamericano y un reposo estético que rehúye todo estrépito formal e ideológico. El guión, firmado por Emilio García Riera e Isaac, sólo descuida, entre tanto crepuscular detallismo, situar con mayor precisión el conflicto político en medio del cual el relato se inserta. Obra admirable en su modestia, maestra en algunos momentos (toda la secuencia de la cena y del juego de miradas), *Los días del amor* es una de aquellas cintas que menos se pueden esperar del cine latinoamericano pero que, sin embargo, más entusiasman.

LA OVEJA NEGRA

De las seis películas de la muestra, *Reed: México insurgente* de Paul Leduc es la más insólita. Filmada en blanco y negro virado al sepia, en 16 mm, sobre la base de las crónicas de la revolución escritas por John Reed, se aparta por completo de las constantes anotadas al comienzo. Desde luego, ha sido producida por capitales independientes, con evidentes economías, y se hace cargo, a diferencia de los filmes exhibidos, de una problemática nacional y política. Por desgracia no puede considerarse una experiencia feliz. Quizás logre entregar parcialmente la visión de Reed de la revolución mexicana, pero fracasa rotundamente al describir la progresiva identificación del protagonista con la causa revolucionaria, aspecto que sin duda era el de mayor interés.

Héctor Soto Gandarillas

cine europeo

PIER PAOLO PASOLINI EL MUNDO UNICO DE UN AUTOR

Esta nota es la consecuencia de tres declaraciones sucesivas de Pasolini: la conferencia de prensa que dio, junto a María Callas, a todos los periodistas del Festival de Cine de Mar del Plata (1970); una conversación bastante informal al día siguiente, en los comedores del Hermitage Hotel, con varios críticos argentinos y en la cual tomé parte y, la restante, un mano a mano, 36 horas después, en el que volvimos a tocar todos los temas tratados, aclarando algunos, comentando otros, ratificando los más. Por razones obvias he resumido las tres en una sola, como si se tratara de la última. O quizás sería mejor decir: he completado y ajustado esta última, agregando lo que había sido dejado latente o sobreentendido y que consideré importante agregar. Pero algunos de los temas tratados —en honor a la verdad— se originaron en inquietudes planteadas por participantes en las anteriores. No creí necesario especificar cuáles me pertenecen y cuáles no: me pareció un personalismo estúpido, amén de que salvo el nombre de dos o tres amigos, de los restantes ni me acuerdo. Y lo que es más: Pasolini en ninguna de estas conversaciones, ya que en todas estuve presente, habló en secreto o para alguien en particular. Por lo tanto, lo que me parece más correcto especificar, ese interlocutor que aparece dialogando con el realizador italiano puede ser cualquiera, inclusive usted, que ahora nos va a leer.

Otra cosa. Como a más de alguno le resultará notorio, el asunto de su opinión personal acerca del marxismo y del cristianismo no fue tocado en la última conversación. Consideré preferible que Pasolini, antes de autodefinirse, lo hiciera mediante sus opiniones sobre asuntos que atañen directamente al cine como medio de expresión y a todas las implicancias que este hecho tiene. Por lo demás, creo que a través de sus respuestas esto está bien claro. La honestidad y la sinceridad con que en todo

momento se manejó, su proba modestia, su actitud indagatoria, sus contradicciones y, por fin, su postura ante la vida —no sólo ante el arte en particular, lo cual sería una aberración— su obra por último, hablan más que las normales y corrientes frases pomposas y grandilocuentes en que suelen refugiarse los reporteados célebres cuando les asestan preguntas del mismo calibre. Para concluir resta decir —aunque sea obvio— que las conclusiones, las definiciones y su utilidad quedan a cargo de los lectores, que en verdad son los destinatarios reales. Si así fuera —y creo que Pasolini opinará lo mismo— la función de este trabajo está cumplida con creces.

—En su conferencia de prensa de hace dos días el diálogo giró casi exclusivamente sobre el tema de la mitología. Y no fue responsabilidad suya, sino de quienes le hicieron las preguntas. Pero creo que eso es bien sintomático. ¿Qué es lo que le interesa?

—Le repito lo que les dije a los periodistas argentinos: el mito o la leyenda tienen actualidad. Y eso es lo que busco.

—Bueno, pero ¿por qué insiste con esa temática?

—¿Insisto? Yo no me limito a ese campo.

—Está bien. Usted ha filmado otras cosas; basta recordar sus primeros filmes. Pero estas reiteraciones en las preguntas están referidas a que últimamente no se ha apartado de allí. Quiero hablar sobre Medea. Usted ha tomado el libro de Eurípides y cuando llega a un cierto punto es como si algo se quebrara: reinterpreta todo. No sé si me equivoco o esquematizo, pero pareciera ser una táctica proposición entre el mundo sagrado, antiguo, religioso, y el actual, esencialmente laico y tecnificado. ¿Es así?

(Asiente cabeceando lentamente).

—Pero al apartarse de las leyes propias de la tragedia, ¿acaso no se desmorona la tesis que parece estar —o que está— detrás del filme?

(Sonriendo). —Yo sólo me he basado en Eurípides, en un texto para tratar de hacer un

puente, un nexo, una continuidad entre el mundo antiguo y el moderno. Nada más. Es lo único que he querido.

—Usted ha señalado que no le interesa el mundo bíblico o clásico por lo que significan en sí sino como referencia al mundo que representan, muestran y describen, para hacer desde allí referencias a la actualidad, tanto sea del Tercer Mundo como del neocapitalismo.

—Así es.

—Entonces, ¿por qué si usted en su primera época —recordemos Accatone y Mamma Roma— se manejó directamente con un estilo de realismo ahora prefiere dar todo un rodeo y no toma directamente los temas de actualidad a que usted alude en sus parábolas? ¿Por qué lo hace? ¿Es una necesidad del espectáculo? ¿Se refugia en el prestigio cultural de esos textos? ¿O se trata de alguna comodidad para evitar ciertos problemas?

—Bueno, creo que se comete una cierta injusticia si se deja a Teorema fuera de esa lista. No, no es así como usted lo plantea. A mí, básicamente, lo que me importa transformar del estilo clásico es sólo una cosa. Desgraciadamente, acá no se ha visto Porcile. Allí les sería fácil advertir y comprender lo que estoy diciendo. A mí no me importa tanto la acción como la poesía. Yo no enfrente al cine como acción. No lo uso como un instrumento para intervenir directamente en los problemas. ¿Me explico?

—Sí. ¿Y usted cree que hay más poesía en el mundo antiguo que en el contemporáneo?

—No. Lo que yo he querido decir es que si prefiero un argumento de la antigüedad es porque allí me es más fácil, más cómodo, abordar y transformar un problema. Es una comodidad.

—Pero usted, Pasolini plantea esos problemas como una dicotomía. Y detrás de esa dualidad entre dos mundos, ¿no subyace la vieja concepción maniquea, teológica, entre el Bien y el Mal? Si así fuera... la herramienta no sería muy pertinente para juzgar nuestra realidad actual. Nuestras sociedades de racional sólo tienen la corteza...

—Estoy de acuerdo. Sí. Lo que pasa es que cuando yo dicotomizo esa dualidad lo que hago es separar el mundo del Bien —Medea, para referirnos a este caso— y el del Mal, que es el de Jásón.

—Usted ha dicho que se identifica con Medea...

—Sí.

—Me gustaría que aclarara esto. ¿Cuáles serían los elementos, concretamente, que hacen que el mundo de ella sea el del Bien y el de Jásón el del Mal?

—¡Ah! No sabría decirle exactamente cuáles son los elementos. Es un criterio estrictamente personal... En cierto sentido, si usted quiere, hasta patológico, completamente irracional.



Pasolini dirigiendo "El Evangelio según Mateo"

-No entiendo...

-Voy a tratar de explicarle. Yo siento irracionalmente el mundo de Medea. ¿Por qué? Porque yo amo más el mundo campesino. Yo aborrezco el mundo de la técnica y de la industria. Pero, como usted puede apreciar, esto no es objetivo sino totalmente subjetivo.

-Y, ¿cuáles serían los datos irracionales —o que se le tornan conscientes, por lo menos— con que usted cuenta para querer más al mundo campesino que al industrializado? Acepto ese criterio de irracionalidad en lo que hace a preferencias e inclinaciones, pero usted, Pasolini, es un intelectual, y generalmente —lo cual no deja de ser una desgracia— a los intelectuales se les exige otro tipo de definiciones. Usted maneja otro tipo de conceptos. ¿Por qué opta

por un mundo que es del pasado, irrecuperable y no por este otro, el nuestro, que es el presente?

-De acuerdo. Estoy obligado, como intelectual, a darle toda una serie de razones objetivas. Sí, lo sé bien. Pero las razones objetivas que usted me pide —y que yo puedo darle— son banales.

-¿Cuáles son?

-Bueno, no amo la cultura de masas, no amo la técnica, no amo esa necesidad compulsiva del consumo, no amo la sociedad actual. ¿Vio? Estos son todos criterios de negación. Son pasionales.

-¿Y la relación entre Medea y...

-Es la relación que existe entre ese mundo antiguo, religioso, del Tercer Mundo diga-

mos, y otro moderno, laico, el del neocapitalismo.

-¿No piensa que el lenguaje de Medea, su película, es un tanto hermético para un público general?

-Sí, claro, seguramente es difícil.

-Y no sólo desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico.

-No. Lo es por muchísimas razones. Allí hay toda una serie de alusiones históricas y estéticas que indudablemente no están al alcance de todos.

-¿No le interesa el gran público?

-Sí, ¡claro que me interesa! Pero no por eso voy a dejar de lado el rigor de mi estilo.

-Usted habla de rigor estilís-

tico. *¿Está satisfecho con lo logrado en Edipo Rey y Medea?*

—Bueno, entre una y otra cinta hay notables diferencias. Lo único en común que tienen es que he recurrido al mundo antiguo. Pero en *Edipo Rey* me referí al mito en lo que hace a su contexto freudiano; en *Medea*, en cambio, la relación está entre esos mundos de que hablamos, el religioso y el laico. No creo que puedan ser comparables.

—*¿Y qué diferencia encuentra entre Medea y Teorema?*

—Creo que usted podría constatar mejor que yo a esa pregunta. Son dos ambientes diferentes en donde transcurre el Bien y el Mal. Uno ocurre en Corintio y otro en el Milán de nuestros días.

—*Usted recurrió a la Biblia para hacer El Evangelio según Mateo y también a los clásicos griegos. ¿Dónde trabajó más a gusto? ¿Dónde encontró más base de apoyo para elaborar y transformar esos problemas que son su preocupación?*

—Lo que yo busco, tanto en uno como en otro, es la esencia, la relación que pueda tener con la actualidad. Pero esa dicotomía entre el mundo arcaico y religioso por un lado, y el mundo laico y moderno por el otro, existe. Yo quisiera que lo racional diera una respuesta y yo estoy a favor del mundo de la irracionalidad.

—*Usted dijo que si le interesaban los temas antiguos o de la mitología era debido a que le facilitaban una recreación poética determinada de cierta problemática con vigencia actual. ¿No es cierto?*

—Sí.

—*Concretamente, al filmar El Evangelio según Mateo, ¿qué fue lo que más le interesó de Jesús como rescate y reafirmación?*

—Bueno, generalmente las cosas que uno elige son decisiones improvisadas... irracionales (sonríe). Lo lógico es que uno piense después de haberlas tomado o elegido, no antes.

—*¿No le encuentra usted solución a la dicotomía que plantea entre esos mundos a que aludía anteriormente?*

—No. Yo no me propongo resolver los problemas. Apenas si los expongo (sonríe).

—*¿Y cómo concilia todo esto con su intención, al menos manifiesta, de hacer un cine no-burgués?*

—No, yo no puedo hacer un cine para el proletariado. Lo único que puedo hacer es la historia —y lo digo con dolor— burguesa. Todo lo que se puede hacer, por ahora, se identifica con la lucha de clases. Por lo tanto, va a contar con la burguesía como protagonista porque la burguesía aún existe, gobierna y rige esta parte del mundo.

—*¿De esto hay que deducir que para Pasolini no existe un cine proletario? ¿Nada más que un cine para intelectuales pequeñoburgueses de izquierda?*

—Sí, así es (sonríe).

EL MUNDO DE UN REALIZADOR

—*Usted normalmente apela a la gente común, de la calle, en sus filmes. ¿En qué criterio se basa para seleccionar a esas personas?*

—Bueno, antes que nada habría que distinguir entre la comparsa¹ y los personajes. Por otro lado, yo siempre elijo

la calle, la gente común, como escenario, como trasfondo. Un periodista me preguntó por qué yo, varias veces, había tomado la Plaza de los Milagros como lugar para algunos exteriores. La razón es sencilla: esa plaza trasunta pureza. Yo la elegí por eso. Pero volviendo a lo que usted me preguntaba, si tengo que elegir a mi actor protagonista y encuentro a un profesional adecuado para el personaje que se trata, desde luego lo tomo a él. Pero si encuentro que un hombre de la calle puede hacer lo mismo o lo puede hacer mejor, no vacilo un instante en elegir al hombre de la calle.

—*Y, ¿en qué criterio se basa? ¿Pura corazonada, intuición?*

—Ah, sí, sí. Lo elijo irracionalmente.

—*En teatro hay un director que encara todas las puestas en escena, tanto da que sea Shakespeare o Brecht, con un criterio político. Me refiero a Piscator.*

—Sí.

—*Esta pregunta ya se la hicieron y no creo que se trate de andar buscando parentescos culturales o padrinazgos, pero sus filmes, ¿no tienen un sentido similar, de alguna manera, a lo que Piscator hace en teatro?*

—No. Y no porque yo, durante muchísimo tiempo, no he amado para nada el teatro. Salvo en estos últimos dos o tres años, en que le he tomado algún cariño; antes, nada. Quizás en *Porcile* hay varias escenas que pueden considerarse brechtianas. Pero, en líneas generales, no existe nexo alguno entre mis filmes y Piscator o Brecht.

—*Yo sólo se lo mencionaba para establecer cierto paralelo. Culturalmente, ningún fenómeno sucede en forma aislada,*

¹ Término de la jerga cinematográfica que designa a los extras en general, aunque éstos pueden ser ocasionales, como cuando, al filmarse en una calle, se toma a los transeúntes que pasan ocasionalmente.

más allá de la ignorancia o talentos individuales. Piscator decía que el teatro tiene que estar al servicio de sus ideas políticas y usted también considera que...

—No solamente Piscator, ¿eh? Eso lo han dicho millares de personas. Aristóteles, entre otros.

—De acuerdo. Vayamos al tema por otro atajo. ¿Qué opina del método brechtiano?

—Lo respeto, claro. Pero por mucho tiempo he sentido realmente aversión a él. Un cierto fastidio por esa manera de esquematizar y por ser continuamente pedagógico. Eso me irritaba. Sin embargo, luego me interesé por él.

—Salgamos un minuto de esto y luego volvemos. Usted, según sus propias declaraciones, estructura los filmes a base de secuencias que son unidades por sí, unidades que se agotan en sí mismas, sin estados intermedios, eslabones mediante los cuales la acción va creciendo. Las ha llamado mónadas figurativas.

—¿Qué cosa?

—Mónadas, Léibniz.

—Ahora sí, entiendo.

—Lo que quiero preguntarle es que esa estructura a base de mónadas es bien perceptible en otros filmes y no en Medea. ¿Se apartó de ese criterio?

—No, no creo. Mi teoría está más allá del naturalismo; yo amo los sentimientos en sus momentos culminantes y de allí la estructura en mónadas que está presente, me parece, también en Medea.

—Es posible, pero no son fácilmente perceptibles. Pero lo que a mí me interesa saber es cómo maneja los actores para llevarlos a esos momentos cul-

minantes dentro de la acción, cómo fabrica el climax —si es que lo utiliza— para que ellos entren a accionar; cómo hace, en definitiva, para que entren a funcionar cada uno de esos momentos.

—Muy sencillo. Yo no le exijo al actor que pase de un momento a otro sin intervalos. Le voy a dar un ejemplo. Primero hago que exprese odio, luego amor. No le exijo que psicológicamente me pase de uno a otro. ¿Está claro?

—Pero, ¿cómo introduce al actor en el momento breve odio, en el momento breve amor?

—¡Ah! Yo no intervengo en el actor. Soy muy simple para dar órdenes. Todo depende de lo que uno acentúe, inicialmente, en forma muy concisa, concreta. Yo le digo ríe, llora, odia, sé dulce. Le digo cosas muy elementales al actor.

—Entiendo. Es un método muy factible con actores de la calle, ¿pero sucede lo mismo cuando tiene que enfrentar a un actor profesional que lleva años y años de formación técnica, con un manejo propio de las expresiones y, por qué no decirlo, con no pocos vicios?

—Claro, usted tiene la razón. Mi forma de trabajar es más accesible a los actores no profesionales.

—¿Qué opina del método de la improvisación con actores?

—Bueno, por un lado, da gran libertad; por otro, no tanto. Por ejemplo, si yo a la Manganano o a la Callas le digo sé dulce, no le digo cómo hacerlo, sino que las dejo sueltas, que interpreten esa orden como ellas la sientan.

—¿Y si no la sientan? ¿Cuál es entonces su papel?

—Bueno, en ese caso intervengo muy delicadamente. Trato

de demostrar al actor en qué se equivocó. Pero le voy a decir que esto es muy difícil que ocurra. Todo depende del acento inicial que uno haya puesto sobre el intérprete, la orden precisa.

—Pasolini, para meterse dentro del mundo del actor, ¿no sería necesario contar con un método? Pongamos por caso el de Stanislavsky o del de sus continuadores, por dar un ejemplo. A veces en un actor no dotado expresivamente, sin técnica, sólo hay una riqueza interior en potencia, inhibida. No cuenta con los medios para hacer aflorar ese rico mundo interior. ¿O hay otros medios para trabajar?

—Mire, yo por un lado manejo al actor de la calle como un pequeño tirano y por el otro le otorgo libertad, pero no la libertad de que puede disponer, por ejemplo, un actor de teatro. Porque, ¿qué es un actor de teatro sino un actor de plano-secuencia? ¿Qué es el actor teatral sino un plano-secuencia? En cambio, en el cine yo tengo la posibilidad de manipular, de regular, de utilizar parcializaciones. Yo siempre hago tomas muy cortas. Muy rara vez me paso del medio minuto; cuando mucho llego al minuto. En cine se trabaja a la inversa que en teatro.

—¿Usted ha dirigido teatro?

—No, yo siempre he odiado el teatro. En Italia el teatro es horrible. Pero he escrito algunas obras.

—¿Cree en los conservatorios, en las escuelas de arte escénico?

—No, para nada. En Italia no. Y eso porque nosotros no tenemos una unidad en nuestro lenguaje oral. En cada región

² Más adelante el propio Pasolini aclara el sentido del término.

nuestra se habla un dialecto, un lenguaje distinto, con características propias, y en esas escuelas enseñan un italiano único, lo cual falsifica todo.

—¿Qué opina sobre la ópera?

—(Medita un instante). Sé poco sobre este problema, ¿eh? Como hecho actual, no es sentida por el público. Esto es indudable. Al igual que el teatro, primero fue un privilegio de las cortes, después de la gran burguesía. En la medida que ha surgido cierta democratización en los espectáculos, en la medida que se ha posibilitado la concurrencia de grandes capas de la sociedad, estos géneros privilegiados han entrado en decadencia.

—¿Están condenados?

—La única posibilidad de surgimiento que el teatro tiene, a mi juicio, es en la medida que se opone a la cultura de masas. El teatro jamás será un espectáculo masivo. Y por una razón muy sencilla: en su esencia misma reclama la presencia del actor y el espectador. No puede ser hecho en serie. Así concurren cien, doscientos mil; siempre van a ser cien, doscientos mil individuos. Allí no hay masa. Y como tal se opone a la característica fundamental de los espectáculos contemporáneos. Entonces, yo creo que puede resurgir como una protesta casi física, digamos, contra la cultura de masas. Pero no creo que pueda ocurrir lo mismo con la ópera. Acá el asunto es diferente. Porque mientras aquél puede ser montado con gran simplicidad, en ésta la cosa es muy complicada, muy costosa.

LOS CAMINOS DE LA EXPRESION

—¿Qué relaciones o contradicciones hay en su actividad como novelista y poeta y su actividad como cineasta?

—Yo no establezco diferencias

entre una y otra. El mundo del autor es único. La única variación está en la técnica expresiva que se utilice, pero el mundo del autor es uno solo.

—¿Usted sabía que los censores argentinos mutilaron Edipo Rey a tijeretazos y que, luego, prohibieron Teorema?

—Bueno, me enteré aquí porque me lo preguntaron. No lo sabía.

—¿Cuál es su opinión al respecto?

—(Sonríe). La misma que frente a todo tipo de censura: que no debería existir.

—A su juicio, ¿qué es más importante, la relación entre el cine y el espectador o entre la literatura y el lector?

—La relación de la literatura con el público es un viejo problema. Secular, digamos. En cambio, la relación cine-espectador es más actual. Y es ésta la que me interesa. Por ejemplo, un compatriota suyo me ha dicho que *Medea* es demasiado... ¿discursiva se dice?

—Sí, correcto. Eso le dijeron.

—Bueno, discursiva. No comparto ese juicio. Creo que el cine es, esencialmente, un medio de expresión audiovisual. Un creador tiene la libertad de hacer su poesía recalando uno de los dos elementos. ¿No es cierto? Puede hacer poesía esencialmente con la imagen. Puede también hacer una poesía de palabras y hacerla jugar a través de las imágenes. No existen reglas fijas en este terreno.

—Pasolini, se ha dicho no pocas veces que el cine de Bergman y de Godard es burgués. ¿Comparte este criterio?

—Bueno, ya de alguna manera lo hablamos antes. Yo creo que todo el cine es burgués.

Porque, ¿quién hace cine? ¿Alguien ha visto a un proletario haciendo cine? ¿Algún analfabeto ha hecho cine? No. Los cineastas son todos burgueses. ¿Y por qué? Porque somos todos privilegiados.

—No era en este sentido...

—Sí, sí, claro. Yo creo que cuando se dice que el cine de Bergman o el de Godard es burgués, a lo que se está aludiendo es a la condición concreta del autor, a su formación, a su criterio, a su visión filosófica del mundo. El contenido concreto de estos filmes, en lo que hace a problemas y personajes, alude al mundo de la burguesía. Aquí es donde ellos son burgueses. Pero el contenido de mis filmes está relacionado a la problemática de los campesinos y proletarios. De los campesinos, más que nada.

—Lo que se ha dado en llamar cine de autor —el que hacen usted, Fellini, Visconti, Antonioni—, ¿qué repercusión tiene en Italia? ¿Atrae a las masas espectadoras? ¿Se recupera el dinero invertido en la producción?

—Bueno, el público responde de un modo absolutamente imprevisible. A veces nos apoya, a veces nos ignora (Sonríe). No, no se puede establecer una regla.

—¿Y qué pasa con sus filmes en particular?

—Teorema provocó discusiones, reacciones violentas, pero el productor no tuvo problemas. En cambio, *Porcile*, que yo considero para mí muy importante y que la crítica elogió, no constituyó ningún suceso. Accatone gustó mucho, como en general han gustado todos, exceptuando *Porcile*, *Pajarracos* y *Pajarillos* y *Mamma Roma*.

—¿Qué piensa de los festivales internacionales? No sea piadoso...



“El Evangelio según Mateo”, de Pier Paolo Pasolini

—(Sonriendo). Bueno, tienen algo de positivo. Por ejemplo en Italia uno puede ver los filmes latinoamericanos. Eso es lo único de bueno que yo les veo. Después para lo único que sirven es para estimular la competitividad: ganar premios, prestigio, etc.

—Y para hablar y conocer a gente como usted.

—Gracias, muy amable.

—No tiene por qué. Ahora me gustaría saber algo: ¿Está el cine en crisis? ¿Es cierto esto? ¿A qué nivel? ¿Realización, producción?

—Siempre hay que hablar de algo ¿no? Cuando no hay otro tema se recurre al de la crisis. Todo momento es crítico. Toda la historia es crisis.

DE LA TEORIA Y LA PRAXIS

—Usted habló recién del plano-secuencia. Ese es un tema importante y creo que provocó alguna polémica por ahí...

—(Sonriendo). Sí, yo escribía un ensayo.

—Bueno, antes le pedí que fuera intelectual para darme algunas razones; ahora le pido que lo sea lo menos posible.

—(Suelta una carcajada). Bueno, trataremos... Se trata de una acción completa, con la cámara fija o dotada con sus movimientos naturales, pero en un solo encuadre. La característica principal del plano-secuencia, a mi juicio, es que se trata del medio más naturalista de las figuras retóricas del cine.

—Deme un ejemplo.

—A eso iba. Si uno necesita recurrir a un naturalismo extremo para filmar una escena, bueno, recurre al plano-secuencia. Le doy el mismo ejemplo que di ayer. Filmemos esta charla entre nosotros. Yo pongo la cámara allí, junto a la ventana, fija, sin más movimiento que las panorámicas y tomo todo lo que está sucediendo aquí, entre usted y yo.

—Pero mi realidad tiene 360°, aunque yo...

—Sí. La única operación subjetiva, deliberada, reside en que yo he elegido el punto de vista, el lugar para instalar la cámara. Es lo único. Una vez que elegimos este punto de vista, todo lo que yo filme es una realidad tal cual, esa parte de la realidad tal cual. Pero desde el momento en que comenzamos a tomar primeros planos —suyos o míos, close-up de miradas o gestos, detalles de manos o cigarrillos, el movimiento que usted hace con el micrófono hacia su boca o la mía— y después voy a la moviola y monto todos esos planos, bueno, a partir de allí estamos haciendo una operación no naturalista. ¿Por qué? Porque he manipulado la realidad, la he estilizado.

—Esto tiene implicancias estéticas ¿no?

—Claro. Pero lo que yo observo ahora es cómo el cine, no desde el punto de vista estético

co, estilístico, sino desde el punto de vista puramente semiológico, es un plano secuencia infinito. En ese sentido, sólo en ese sentido, compare esa característica con la realidad. Porque nuestra vida concretamente, ¿qué es? Nuestra vida es un proceso de acciones, de palabras, de movimientos que sólo pueden representarse idealmente con una cámara funcionando constantemente y que toma ese plano-secuencia infinito. Entonces, sintetizando, desde el punto de vista ahora sí estilístico, el plano-secuencia es la forma más naturalista de representar la realidad. Pero desde el punto de vista semiológico es la sustancia misma del cine. ¿Está claro?

—Sí. Y esto nos lleva a otros temas, a la diferencia entre esos dos tipos de lenguaje cinematográfico que usted establece: el de prosa y el poético. Ahora bien: en la literatura es mucho más fácil, es casi bizantino distinguir entre uno y otro. En cine no ocurre lo mismo. Cinematográficamente hablando, ¿habría un lenguaje intrínseco que ya de por sí va más allá del naturalismo..., que lo supera?

—Ayer dije algo al respecto y es lo que yo sostengo. Pienso que todo realizador tiene un lenguaje que va más allá del naturalismo. Este, en forma pura, en la práctica no existe. Tomemos un ejemplo sencillo, accesible. Veamos cualquier filme neorrealista de la postguerra —*Ladrones de bicicletas* de De Sica, sin ir más lejos— donde el plano-secuencia es de la mayor importancia, ya que el máximo ideal de este movimiento fue presentar la realidad tal como se presentaba ante nuestros ojos. ¿No es así? Bien; si lo miramos con atención ¿qué vamos a poder observar? Que sólo es naturalista en las intenciones y, en cierta medida, en la realización. Pero, en

realidad, si analizamos a fondo, no lo es.

—¿Por qué?

—Por la manipulación del autor. Tomemos un ejemplo: la elección de los actores. Allí De Sica realizó un verdadero acto creativo. Recordemos el personaje, el rostro del niño: allí se cumplió un acto más allá de la realidad. Eso no fue obra de la casualidad. Naturalismo y realismo, en la práctica, no existen: son un ideal irrealizable. Cada realizador supera al naturalismo de diversos modos, lo quiera o no lo quiera. Y en el polo opuesto del neorrealismo tenemos a Eisenstein: *Octubre* es un filme de montaje, todo de estilo, para nada naturalista.

—Algunos críticos burgueses usan esa distinción entre un cine y otro con un criterio valorativo...

—Sí, pero yo hago una distinción estética cuando hablo de cine de prosa y cine poético. Mi distinción es puramente lingüística. En literatura es fácil distinguir un lenguaje de prosa de un lenguaje poético, ¿verdad? Basta abrir un libro para que sepamos rápidamente de qué se trata. La poesía tiene cosas como la rima, la diversa disposición tipográfica, ciertas palabras —no sé si en español, pero sucede en italiano— que tienen un uso poético exclusivo.

—¿Cómo hacemos ese correlato al cine?

—En este terreno este tipo de distinción ciertamente no se ha estudiado. Uno ve un filme y no se hace una diferencia rápida entre un lenguaje y otro. Yo escribí ese ensayo que usted mencionó precisamente para caracterizar este distingo.

—Yo pienso que viendo su cine se plantean estos problemas...

—Sí, claro.

—¿Y eso no estaría dado por el contenido concreto de sus imágenes? No como sucede con las palabras, en la literatura, sino por cierto contenido simbólico, por cierta fuerza peculiar en el montaje, que hace que trascienda a los objetos o a los personajes encuadrados.

—Sí... Pero no es por este sentido que pueda tratarse de cine de prosa o de poesía. Yo creo que habría que ver en la moviola si mis filmes son de prosa o de poesía. Por mi parte, pienso que el mío es un cine de prosa poética.

—¿Qué caracteriza al cine de poesía?

—Yo diría que, fundamentalmente, un tipo especial de montaje, un cierto movimiento de las imágenes filmadas, un todo extremadamente expresivo. Por eso, mis filmes no son como algunos de los de Godard o del "Underground" norteamericano, que son un violento ataque de imágenes, deformaciones de la realidad. En cambio mi cine no tiene la expresividad pura de la poesía: siempre hay cierto orden, cierta lógica y cierta coherencia en ellos. Un movimiento, digamos, que es típico de la prosa, pero de una prosa poética.

—En *Teorema*, sin embargo, hay cierta inmovilidad. Allí la imagen es algo estática...

—Sí, es estática. Tiene razón. Pero fue intencional; quería lograr cierta expresividad.

—Hay cierta notoria dispersión en el mundo moderno —usted mismo plantea la dicotomía entre dos mundos— y a mí me parece que esta dispersión se manifiesta, se refleja en cierto tipo de montaje. ¿No está de acuerdo?



“El Evangelio según Mateo”, de Pier Paolo Pasolini

—No lo veo tan así. La función del montaje, esencialmente, es la de recrear una unidad. Claro, nosotros, tanto los latinoamericanos como los europeos, vivimos en sociedades esencialmente contradictorias, vivimos en una íntima relación con la contradicción; pero, en el fondo, estas sociedades son extraordinariamente coherentes. La característica principal de la sociedad burguesa es tratar de encontrar la forma adecuada de absorber, de anular esas contradicciones.

—Pero el lenguaje con que un realizador pretende expresar, extraer esa contradicción, ¿no se da esencialmente a través de cierto cine de montaje en algunos filmes europeos, una cierta dualidad entre la acción y el entorno por un lado y las palabras, las ideas por otro? No hablo de que se dé en una forma mecánica, pura, pero creo que es allí donde se da

la contradicción, la incapacidad —a veces— de superar y plantear a fondo esa problemática.

—No. Yo creo que la contradicción de una sociedad se expresa a través tanto de una obra literaria como de un filme. Cualquiera de estas dos obras son, precisamente, la expresión de esa sociedad. Evidentemente, tanto la contradicción interna de una sociedad neocapitalista, como de la que yo provengo, o la de una sociedad latinoamericana se produce dentro de la obra. Ahora bien, en lo que a cine se refiere, no creo que esa contradicción de que hablamos esté en el montaje, ya que éste es el medio con que se cuenta para recrear la unidad que es toda la obra —una unidad estilística, por lo menos— que tiende a manifestar la contradicción en su seno, no separadamente.

LATINOAMERICA DESDE ALLA

—¿En Europa conocen en profundidad ese nuevo cine latinoamericano que se ha dado en llamar de Liberación o del Tercer Mundo?

—No, no vemos cine latinoamericano. No nos llega, porque no se distribuye.

—¿El nuevo cine brasileño tampoco?

—Tampoco. En Italia el cine latinoamericano no entra al circuito normal. Si se lo ve es en funciones especiales y en festivales. Yo, desgraciadamente, por razones de trabajo, no tengo tiempo de ver lo poco que llega.

—¿Cuál sería la razón? ¿Cierta descreimiento hacia nuestros productos culturales?

—Como creer, se cree. Eso no.

Por ejemplo, se conoce la literatura latinoamericana.

—*Algunos jóvenes cineastas latinoamericanos plantean la imposibilidad de filmar dentro de nuestra actual situación. Sostienen que el único cine posible, aquí y ahora, sería un cine marginal de los circuitos comerciales, subversivo, de agitación política, clandestino por lógica consecuencia. Tome en cuenta, Passolini, que las contradicciones para ustedes, en Europa, son muy diferentes. Le pregunto: dadas estas condiciones concretas nuestras, de subdesarrollo y dependencia a todo nivel, ¿sería ese el único tipo de cine factible?*

—Bueno, a mí, personalmente, no me parece que el cine, como medio de expresión, sea un arma de acción inmediata, un elemento de agitación. No lo creo. En este sentido, considero el cine al mismo nivel de la literatura o la poesía más logradas. Y éstas no son agitativas, pragmáticas: tienen siempre un efecto mediato, de largo alcance. Con este mismo criterio juzgo al cine. Puede que en ciertos momentos el cine político se justifique. Pero no como género. Cuando se convierte en tal —tipo *China se acerca* de Bellocchio, por ejemplo, que encuentro muy bello— deviene siempre en algo contemplativo, distante, que a la larga desemboca en un cine costumbrista como el de Pietro Germi. (Hace un gesto con la mano). Y esta no es una observación maligna; es mi opinión franca, leal. Pero fatalmente es lo que ocurre con este tipo de cine.

—*¿Eso vale incluso para un Francesco Rossi?*

—Sí, sí, un poco. Para *Salvatore Giuliano* quizás no.

—*¿Qué ha significado para Italia esa invasión de productoras de Hollywood?*

—Bueno, sobre la invasión de capitales norteamericanos, nunca, hipócritamente nunca me he ocupado del problema. Aquí mi conciencia es falsa: al hacer cine, yo acepto un mundo que rechazo fuera del cine. Por eso siempre he evitado abordar este problema: por debilidad. Pero es bien claro que esos capitales son un grave peso para nosotros, inclusive para nuestra libertad.

LO QUE VENDRIA

—*¿Hay una nueva corriente de cine italiano entre los jóvenes realizadores?*

—Sí, indudablemente, los jóvenes tienen características propias. Son seguidores de Godard.

—*¿En qué sentido? Me gustaría que aclarara.*

—De acuerdo. El neorealismo italiano pasó a Francia a través de la mixtificación intelectualista de Roberto Rossellini; allí, años después, se genera el fenómeno de la "nouvelle vague" y retorna a Italia de la mano de Godard. Los nuevos realizadores están operando sobre esa base. Pero los más jóvenes, los últimos, están más bien influidos por el "Underground" norteamericano.

—*¿Eso significa que han cortado todos los lazos con el neorealismo de la primera época?*

—(Dudando). Sí... El neorealismo pasó a Francia, como le dije, y allí es donde acabó por ser mixtificado del todo. Sus personajes ya no fueron los obreros, los hombres y las mujeres del pueblo, sino los personajes de la vida cotidiana burguesa. Bertolucci y Bellocchio están tras esos pasos.

—*Hasta aquí llegaron noticias de que usted, respecto de los movimientos estudiantiles europeos, habría adoptado cierta*

actitud de desprecio porque eran todos hijos de papá y...

—¡Ah!, por una poesía... (Sonríe).

—*Eso no lo sé. Lo único que sabemos es que usted habría manifestado cierto desprecio porque todos eran burgueses, hijos de...*

—Bueno, la redacción de ese poema es algo complicada y contado así adquiere otro sentido. Sí, hasta cierto punto es un poco así. Yo escribí la poesía antes del mayo de París, no después. Mostraba simpatías por los movimientos que se habían dado en Pisa, en Trento y en otros lugares. Pero yo señalaba allí, debido al origen de la mayoría de esos jóvenes, algunos defectos fundamentales: el moralismo, entre otros, y también el neozadanovismo³, que pretende que el cine sirva directamente a la política. Yo no acepto esto. Escribí esa poesía y allí aparecieron esas críticas. Pero en general yo estaba de acuerdo. No fue así como lo difundieron, seguramente, las agencias noticiosas.

—*¿Qué piensa hacer, en lo inmediato, en el futuro?*

—Mi próximo filme será el *Decamerón* de Boccaccio. Por lo tanto, vuelvo a ese cine inspirado totalmente en el mundo popular. En cierto sentido me siento como bloqueado al presentar el mundo burgués: *Teorema*, *Porcile*, *Medea*... Me siento prisionero de ciertas recetas formales. Con *Medea*, de alguna manera, he arribado a la culminación de una investigación expresiva, de una búsqueda es-

³ No tiene traducción literal al español. Se trata de la relación que se establece entre un interlocutor y el oyente (pasivo o no, uno o varios), pero también designa la forma dialéctica en que éste va influyendo, condicionando el mensaje, dándole un nuevo sentido, diferente o más enriquecido, el que a su vez vuelve a ser modificado por el interlocutor y otra vez por el oyente y así sucesivamente...

tilística. Ahora siento la necesidad de liberarme de todo esto. Retorno al mundo popular.

—¿Por eso vuelve al pasado?

—¡No! No retorno al pasado. Voy a hacer un *Decamerón* todo ambientado en Nápoles de hoy, moderno.

—Medea, entonces, habría cerrado un ciclo. ¿Boccaccio abre uno nuevo?

—No sé, no sé... Tengo la

impresión de que no voy a continuar haciendo cine. Creo que el *Decamerón* va a ser mi último filme⁴.

—¿Cómo? ¿Abandonará el cine? ¿A raíz de qué?

—Porque... Mire, haciendo un examen de conciencia muy, pero muy sincero, me he dado cuenta que no amo al cine como lo amaba antes, en un

⁴ Pasolini no sólo estrenó el "Decamerón" sino también "Los cuentos de Canterbury" con posterioridad a esta entrevista.

principio. Entonces, si uno no ama a una cosa total, acabadamente, de una manera digamos completa, es mejor renunciar a ella. Eso creo yo.

—¿Eso significa que vuelve a la literatura?

—Sí, por supuesto. Aunque, claro está, yo nunca he dejado de escribir. He estado haciendo poesía constantemente. No hay duda que si abandono el cine voy a retornar con más amor, con más fervor, a la literatura.

FESTIVAL DE CINE POLACO

La feliz iniciativa de Chile Films de ofrecer periódicamente muestras cinematográficas de países por largos años excluidos del mercado de exhibición nacional (se ofreció después un Ciclo Búlgaro y otro Húngaro que serán reseñados posteriormente), nos permitió conocer algunas de las producciones más representativas del nuevo cine polaco. Las circunstancias de haber sido exhibidos sólo por un día y el anuncio de su posterior distribución regular, nos aconseja reducirnos a la sucinta reseña que ofrecemos a nuestros lectores, dejando un análisis crítico más exhaustivo para el momento del estreno de cada uno de estos filmes.

UNA LARGA AUSENCIA

Nuestro conocimiento del cine polaco se remitía al de algunas memorables obras de Andrzej Wajda (*Kanal* y *Cenizas y Diamantes*) estrenadas comercialmente en nuestro país y a una muestra ofrecida hace algunos años por la Cineteca de la Universidad de Chile, la que incluía el clásico *El Hombre sobre los Rieles*, de Andrzej Munk; *El Cuchillo en el Agua*, de Roman Polanski; *Cómo ser Amada* y *El Manuscrito de Zaragoza*, de

W. Has; *El Atentado*, de Jerzy Passendorfer, y *Yovita*, de Janusz Morgenstern. Dos obras de Jerzy Kawalerowicz, *El Faraón* y *Madre Juana de los Angeles*, esta última presentada también por la Cineteca Universitaria, completaban nuestra magra visión de una de las cinematografías más importantes del mundo.

LOS FILMES*

La selección exhibida en la muestra se caracterizó por la heterogeneidad de temáticas, estilos y ubicación generacional de sus realizadores. Así, junto a obras recientes de "veteranos" como Wajda y Kawalerowicz, se exhibió un consagrado filme de un joven realizador: *La Barrera*, de Jerzy Skolimowski. Común denominador dentro de la variedad de estilos y niveles fue el dominio del lenguaje cinematográfico y la perfección técnica alcanzados por estos filmes, así como la preferencia por el uso del color y su expresiva utilización.

VIDA FAMILIAR, de Krzysztof Zanussi

En una atmósfera claustrofóbica y decadente, un grupo familiar visto por los ojos de un

extraño ocasional ajusta sus cuentas con el pasado y con su propia situación y relaciones recíprocas. En esta tragicomedia del absurdo, el decorado y la iluminación de interiores juegan un papel fundamental en la creación de ese universo desencantado y contradictorio, realizando el desajuste que experimenta ese grupo humano con las nuevas condiciones históricas. El conflicto generacional que, en este caso, no es sino un fenómeno de clases, es maduramente expuesto a través de la presencia de personajes complejos y atormentados que rehúsan cualquier simplificación maniqueísta. Sin duda, Zanussi se perfila como uno de los más importantes realizadores de esta nueva cinematografía polaca (Ver entrevista en este número).

LOKIS, de Janusz Majewski

Excelente adaptación del cuento homónimo de Prosper Mérimée, *Lokis* se aventura en el mundo inquietante de la licantropía, entregándonos una de las más bellas historias de un tema que se repite en el folklore de casi todos los países. El hombre-fiera, fruto de una posesión bestial, de una cópula de mujer y oso, será dominada tarde o temprano por el componente animal de su personalidad y retornará a sus ancestros subhumanos provocando la muerte y el horror.

El cuidado en la reconstrucción de época, la atmósfera alucinante que rodea a sus sombríos personajes, la amenazante soledad del paisaje, son elementos que permiten lograr en *Lokis* esa verosimilitud de lo fantástico tan difícil de encontrar en ese género.

TODO A VENDER, de Andrzej Wajda

La ausencia de Zbigniew Cybulski, uno de los más grandes actores del cine polaco, muerto trágicamente en el curso de una filmación, es el tema central de este filme, en el que los verdaderos personajes que rodearon al actor en su vida profesional y afectiva representan su propia experiencia frente al vacío que deja la personalidad compleja y genial del actor desaparecido. Es así como el propio Wajda, interpretándose a sí mismo, expone sus tribulaciones en el proceso de creación de este filme interrumpido.

Frecuentemente el cine ha reflexionado sobre su propio proceso creativo y el recuerdo de *Ocho y medio* es lo bastante reciente como para incurrir en la comparación. Pero hay en *Todo a Vender* una voluntad de sinceridad y sencillez ajena al barroquismo alucinante del filme de Fellini. La reflexión sobre la vida del actor, sobre sus relaciones afectivas, sobre la estructura del filme, tienen una frescura, espontaneidad y riqueza poética que lo si-

túan en un singular paréntesis en la obra de Wajda.

LA BARRERA, de Jerzy Skolimowski

Conocido anteriormente como guionista de *El Cuchillo en el Agua*, de Polanski, Skolimowski nos entrega tal vez la obra más importante de la nueva cinematografía polaca. Filme complejo por su estructura y sus referencias simbólicas plenas de ironía, su delicada recreación poética de ambientes y situaciones, *La Barrera*, a través del aparentemente incoherente itinerario de sus jóvenes protagonistas, discurre a dos niveles que se integran, se fusionan y constituyen un universo poético-reflexivo abierto a la receptividad de un espectador atento y sensible. En un nivel está la posición crítica sobre la juventud de la Polonia actual y los deteriorados nexos que la vinculan a la generación de la guerra y la liberación (escenas de los ex combatientes, aparición del ciego, etc.) y en otro, el libre juego surreal que reconstruye lo cotidiano en imágenes oníricas. Esta unidad crítico-poética la consigue Skolimowski mediante encuadres, angulaciones e iluminación que modifican la visión "real" fundamentalmente por cambios de perspectiva visual, sin alterar el carácter concreto de objetos y decorados.

TU HERMANO ABEL, de Janusz Nasfeter

André Bazin decía que la mayor parte de los filmes sobre la infancia son enfocados desde una perspectiva adulta y, por lo tanto, deformada. *Tu Hermano Abel* no escapa a esta característica. El mundo de la infancia, pretexto y base del filme, es desplazado por las pretensiones alegóricas al exponernos la violencia y la crueldad en las relaciones humanas, la situación de dominio y sumisión y el tema de la "víctima propiciatoria" objeto de todas las iniquidades y humillaciones. Visión unilateral, magnificación de la crueldad infantil, insistencia en el sufrimiento humano, este filme de Nasfeter no deja alternativa ni opción a los "débiles" en un mundo de violencia. La excelente dirección de los niños actores y la cuidada puesta en escena no evitan la sensación de "tour de force", de exposición maniquea destinada a la sustentación de una tesis.

LA MUÑECA, de W. Has

Transposición de la novela clásica al lenguaje del cine, en el mejor sentido de la expresión, *La Muñeca* nos entrega una historia de fines de siglo en la que la aguda penetración psicológica, la definición de tipos y caracteres, la descripción de ambientes y sus connotaciones

político-sociales nos hacen pensar en Balzac o Dostoievski.

Largos travellings sobre perfectos decorados de época; una iluminación expresiva, jugada en profundidad, resaltando las texturas de rostros y objetos; la excelente interpretación, hecha de matices y gestos, hacen de *La Muñeca* una obra sólida, bien narrada y deudora de las mejores influencias literarias.

El JUEGO, de Jerzy Kawalerowicz

Sorprende el hecho de que la misma vigorosa personalidad que dirigiera *Madre Juana de los Angeles* y *El Faraón*, se abandonara a esta afrancesada "puesta al día" sobre la fugacidad de las relaciones sentimentales en el me-

jor estilo de Marie Claire, Claude Lelouch o Claude Sautet. Con técnica impecable, Kawalerowicz se abandona a los flash-back, largos paseos en automóvil e intensas confesiones de hastío, abandono e incomunicación, vistas hasta el cansancio en el mercantilismo decadente del cine "a la moda".

SOL DE LA TIERRA NEGRA, de Kasimierz Kutz

La historia del levantamiento de Silesia de 1920 es mostrado con rasgos de humor que logran neutralizar la seriedad épica y hacer aceptable las descripciones de arrojo individual y sus virtudes ejemplarizadoras.

José Román

CONVERSACION CON CRISTOPHER ZANUSSI

ARTE, SUEÑO Y SOCIALISMO

Me gusta lo feo, lo horrible. Soy una humanista auténtica. Amo a la gente. ¿Comprendes? (Parlamento de Isabel en Vida Familiar).

Santiago de Chile, abril de 1972. La muestra de cine polaco, con motivo de la UNCTAD III, deja ver un filme inusitado y notable: *Vida Familiar*, cuyo guion y dirección pertenece a Christophe Zanussi. Y también reveló a una de esas actrices que aparecen muy de cuando en cuando: Maja Komorowska. Del joven realizador polaco —apenas 32 años— se tenían muy pocos antecedentes; entre otros, que *Estructuras de Cristal*, su ópera prima, se había alzado con el primer premio del último Festival de Mar del Plata. Quizás ese haya sido el motivo para que su presencia en Chile, con motivo de la muestra, haya pasado un tanto inadvertida. Los comentarios previos del ciclo cargaban las tintas hacia realizadores más conocidos y reputados, tales como Wajda y Kawalerowicz. A la película de Zanussi le correspondió el difícil papel de abrir el fuego y enfrentar todas las expectativas del público hacia el evento.

El primer contacto en vivo con el realizador tuvo lugar en Chile Films, donde volvió a

proyectarse *Vida Familiar* y donde mantuvo un diálogo con los trabajadores de ese organismo y con algunos jóvenes cineastas chilenos. Allí tuvo Zanussi la oportunidad de constatar una serie de hechos e inquietudes que están en el candelero, como así también la forma en que diferentes experiencias sociales promueven y conforman expectativas distintas. Modesto y casi tímido, cordial pero firme, el director polaco intentó en todo momento dejar transparente su experiencia personal y la de su medio. Pero es posible que no haya habido mucho entendimiento: un poco porque se le pretendió "exigir" posturas que —para los trabajadores de la cultura de un medio tan diferente como es Polonia hoy día— ya están como un poco distantes en el tiempo. Y esto produjo algunas actitudes irritadas.

Esa cerrazón de algunos fue evidente obstáculo para abrirse —pensamos— a un diálogo que hubiera sido más productivo y provechoso para todos: indagar, asimilar la experiencia de los polacos en la materia, en un camino que

los latinoamericanos intentamos —Cuba ya lo ha emprendido y Chile está en eso—, cada cual con su propio bagaje histórico y con vías diferentes, pero un camino que sin duda, como lo ha sido y lo es toda la historia, toca y tiene sus puntos en común. De ahí que esta inquietud fuera la que nos llevara a concertar una entrevista personal, a intentar un replanteo de cuestiones fundamentales sobre todo en lo que hace al manido y aún no agotado tema del marxismo y el arte y todas las implicancias que el caso tiene, la forma en que se resuelve la práctica en un país socialista, etc.

EL MARCO HISTÓRICO DEL LENGUAJE

—Lo que pasa es que muchas veces, indudablemente, las palabras tienen un significado diferente —comentó Zanussi, sonriendo. Lejos de la pedantería o de la suficiencia, acotó:— Hay una diferente experiencia cultural, social y económica. Dicho de otro modo, simplemente un diferente sentido emocional en cada palabra. Las palabras cambian.

—¿Tanto?

Vacila antes de responder.

—Ustedes pueden estar usando palabras que están de moda —dice pausadamente, midiendo— y que allá, quizás, no lo están.

Se volvió al tema del día anterior, a lo que había rondado como una obsesión en algunos cineastas jóvenes. Era lo que estaba esperando, para aclarar lo que había quedado en el aire: —Mira, por ejemplo, nosotros no usamos tanto la palabra política. Diría que no la necesitamos emplear tanto como la usan ustedes. Y esto es un problema semántico, pienso. Porque si queremos definir qué es política, se puede decir que los artistas siempre están hablando de política. Los artistas hablan de valores esenciales y estos valores son los objetivos de la lucha social, del desarrollo de un país. Toda medida política, ¿no es cierto?, conduce a cierta finalidad: llevar al individuo a aquellas circunstancias que permitan su desarrollo. Esta es una definición marxista.

—Estamos de acuerdo. La confusión existió. Sin embargo, Zanussi insiste:

—Para los artistas la política es un problema táctico y en el arte lo que interesa es la estrategia. O, para decirlo de otro modo, las finalidades últimas. Y como no se puede separar la táctica de la estrategia, no establecemos la diferencia. La política es un problema directo, de hoy, y la estrategia es un problema más distante, más importante. La política es para

los periodistas, para la lucha táctica de cada día. Los artistas deben tener una perspectiva más larga: deben pensar finalidades. Por eso se debe agudizar y acentuar tanto el problema del individuo y los valores.

—De acuerdo. Pero a mi juicio no se debió tan sólo a un problema de idioma o de experiencia. Aquí, en Latinoamérica, al menos definitivamente, hoy día dentro del marxismo hay posiciones encontradas con respecto al problema estético, sobre todo respecto a su utilidad o no, a su efectivismo mediato o inmediato. Sintetizando apresuradamente y tomando en cuenta a las que no sólo han esbozado cierta programática sino que esgrimen productos con qué ejemplificar, te podría decir que hay dos corrientes: una arranca de lo que todos conocemos, sin aún haber perdido todos los lastres del “realismo socialista” (más aún, ha vuelto a la carga con otras envolturas, más modernizado y con cierta cobertura liberal) y otra que aparece con posturas más radicalizadas. De todas formas, creo que a la luz de los hechos muestran algunos puntos en común; por ejemplo, cierta negatva o desconfianza ante el arte en general, argumentando la no comprensión de las masas, la perentoria necesidad de hacer todo aquello que sea accesible para las mayorías (y las evidencias muestran que éstas no son el verdadero destinatario) y también que los valores de la belleza son valores de las clases explotadoras que deben ser dejados de lado. ¿Es claro?

—Sí, comprendo perfectamente. Es una posición dogmática y muy razonable.

—Perfecto. Pero este argumento no alcanza para la discusión. No los toca que uno les diga que son dogmáticos y todo lo demás, mucho menos si cuentan con los medios para llevar a cabo lo que ellos creen que es lo justo y lo correcto.

—Claro. Son los que nos preguntan qué quieren las masas, pero en cambio van y lo dicen lo mismo. Son paternalistas, ¿no? —sonríe—. Pero este fenómeno no es nuevo, por cierto. Este paternalismo, hace veinte años, también tuvo su apogeo en Polonia. Los hombres del partido decidían, sin investigar, qué era bueno o no para las masas.

—¿Y ahora?

—En este momento, yo diría que tenemos una actitud más pragmática. Preguntamos, indagamos, escuchamos. Desarrollamos la sociología para estudiar cuál es la situación, la realidad, qué piensan los obreros verdaderamente. Eso sí, a la vez comprendemos y tenemos muy



“Vida familiar”: Maja Komorowska

claro que hay un constante peligro de estancamiento, de distanciamiento entre los grupos más avanzados de los dirigentes y las masas. Esto es siempre posible. Por eso pensamos que la gente muy revolucionaria, digamos, puede perder esta ligazón con el pueblo y no comprender cuál es la situación real.

ALCANCES DE LA POLÍTICA Y DOMINIOS DEL ARTE

—El obrero puede estar muy interesado por los problemas políticos, directos —continúa Zanussi—. En realidad, siempre lo está. Pero también se interesa mucho por otros problemas, por la solución del conflicto con sus hijos, con sus padres; es decir, también por esos problemas que la política no toca tan directamente. O sea, que el obrero busca en el arte aquellos conflictos que le permitan parangonar su situación, su condición con respecto a los demás, a los más cercanos.

Se toma un respiro y agrega con un dejo de cansancio: —Esto es también una zona de inquietud humana, ¿no?

—Yo creo que sí.

—Sin ir más lejos, los problemas de comunicación en la familia, entre un individuo y la sociedad, dentro de un grupo, el problema del colectivismo: todos estos problemas son humanos y tocan la política. Pero yo diría que no se pueden desarrollar, que no se pueden abarcar mediante lo que se llama “cine político”, a través de un cine político directo. Y la razón es sencilla: se trata de que son zonas diferentes. Por eso se debe buscar. Hay una necesidad de buscar un lenguaje cinematográfico que bucee en estos problemas y que, lógicamente, este lenguaje tenga un nivel comprensible, accesible para el gran público.

—Está bien. Pero habíamos partido de otro punto.

—Sí, tienes razón. Yo tengo miedo de esos que dicen que los problemas estéticos son problemas burgueses.

—¿Miedo? ¿Por qué miedo?

—Bueno, porque se trata de una reacción frente a cierto esteticismo que efectivamente es muy irritante. Pero de todas maneras es una

actitud muy peligrosa: las masas no piensan lo mismo.

—¿No?

—No. Las masas gustan, buscan las películas americanas, por ejemplo. Esas que muestran ciertos sentimientos: muchas veces, la gente busca en el arte algunos de sus ideales. Todos —cual más, cual menos— tienen sus propios ideales, y entonces quieren sus sueños (cualquiera, incluso aquellos que puedan ser ilusos) y uno no puede rechazarlos tachándolos de burgueses. La gente sueña; quiere ser mejor; quiere ver mejores tanto a la sociedad como a sí mismos; y no se puede responder con la negación de esos sueños o decir que están equivocados porque lo que buscan es, precisamente, la expresión de todo eso. Creo que cualquier arte da a la gente un sustituto para esos sueños y nosotros también tenemos que hacerlo. Por supuesto, lo hacemos desde cierta posición. Desde una posición de artistas comprometidos socialmente, no desde el individualismo. Y yo me considero un artista comprometido.

GUSTOS Y VANGUARDIAS

—Entre otras de las cosas que se hablaron ayer, alguien mencionó al realizador cubano García Espinoza como ejemplo, ya que la mayoría de los jóvenes embarcados en la segunda de las corrientes que te hice mención esgrimen un trabajo suyo como puntal máximo.

—Sí, sí. Conozco lo del “cine imperfecto”.

—Obviemos, entonces, las explicaciones. Lo más curioso es que se parapetan detrás de esa especie de antinomia de la belleza que ni siquiera es el culto de lo feo y un poco como que da la sensación de que ocultan ciertas cosas. Por supuesto, todo ello bastante entremezclado con banderas y consignas políticas.

—Sí. Nosotros conocemos una experiencia que Godard produjo. Es un cine “muy imperfecto”, muy revolucionario, pero es un cine que gusta solamente a los intelectuales burgueses. Los obreros se levantan y se van: no les gusta. Cuando exhibieron *Vladimir y Rosa* abandonaban la sala en mitad de la película. Yo creo que este tipo de cine confirma, en cierto sentido, la actitud que esta gente tiene en el plano psicológico: son también burgueses. Para nosotros, debo decirte, es un enorme peligro.

—¿En qué sentido?

—Nosotros, en nuestra sociedad, hemos tenido una experiencia muy importante en estos veinte años. —Hace una pausa:

—Pero yo preferiría hablarte de teatro, no de cine.

—¿Por qué?

—Para ser más claro. En el terreno del teatro los ejemplos son más explícitos. —Con la mano hace un gesto de desmenzamiento.

—Si es así, de acuerdo.

—Bueno; en Polonia existe una ciudad toda de obreros, cerca de Cracovia, que fue construida después de la guerra. Son todos ex campesinos y trabajan en una gran industria del acero que hay cerca. En esa ciudad, un grupo de artistas, hace ya algún tiempo, formó un teatro de vanguardia. A mi juicio, la idea fue muy interesante. Ellos pensaron que estos campesinos, que no conocían ningún tipo de teatro, podían aceptar uno de más avanzada que el público ya formado en su gusto por la pequeña burguesía. Y esto, hasta cierto punto, fue verdad. Un ejemplo: el teatro; el teatro de Brecht, de la comedia del arte, en un principio correspondía muy bien a este tipo de público, les gustaba mucho más que el teatro, digamos, de Chéjov, de ese realismo pesado, con una honda y fuerte tradición burguesa. Pero, ¿qué sucedió? Después de un tiempo se empezó a ver que ese mismo público prefiere el teatro tradicional. El experimento no marchó tan bien como se pensó en un comienzo. Se prefiere *My Fair Lady* y no Brecht.

—¿Y debido a qué este vuelco? —Mira con cierto azoramiento:

—Esa es nuestra realidad —dice—. Es contra nuestros sueños, por supuesto, pero esa es la verdad. No podemos forzar a la gente.

UN LABORATORIO DEL LENGUAJE

—¿Tuvo algo que ver Grotowsky en esa experiencia?

—Sí. Pero Grotowsky trabaja en otro ámbito. El, personalmente, dice que su teatro es un laboratorio, no un teatro para las masas. Allí trabajan para un nuevo lenguaje, el cual puede ser adaptado para otro tipo de teatro. Por ejemplo, Peter Brook, que estuvo estudiando un tiempo con él, emplea muchos de sus elementos en las obras más comprensibles para el gran público. Grotowsky, en cambio, realiza espectáculos para pequeños grupos: a lo sumo cien personas, no más. Su trabajo tiene otros objetivos. No se interesa en el gran público, en agitar las masas; dice que su labor es preparatoria para otro tipo de teatro, eso sí, masivo.

—¿Crees que realmente puede ser así?

—Yo pienso que su experiencia puede ser utilizada en espectáculos masivos. Y eso es posible porque Grotowsky busca cierta verdad humana en los actores, en el análisis de los textos. Todas sus teorías pueden ser adaptadas y usadas en un teatro más accesible y popular.

—Volvamos al cine. Tengo entendido que en Polonia hay cuatro corrientes de cineastas. Cada una correspondería a una escuela diferente, con sus propios planteos estéticos, con sus alumnos. ¿Es verdad?

—Bueno, sí... , prácticamente. Pero yo creo que hay dos concepciones básicas en el fondo de todas ellas y que vence aquella que menos... , que no se diferencia, digamos.

—No está claro.

—Lo que pasa es que cada grupo produce diversas películas, ¿comprendes? Si no, podría hacerse una diferenciación horizontal y otra vertical.

—¿De qué forma?

—Muy sencillo. Si no se hiciera eso, si no se produjera en cada uno diferentes películas, sucedería que cada grupo podría especializarse. Y en este caso, si fuera así, hasta se podría decir que también la gente se especializa en cada uno de ellos. En cambio, para que haya una competición constante entre los grupos es que se ha adoptado el tipo de producción que te mencioné. Nosotros creemos que en el arte es necesario que haya competición: es mejor. De este modo, todos los grupos producen diversos tipos de filmes.

—Por un problema...

—Esto es un problema práctico, más bien. Si un grupo se especializara en determinado tipo de género (cine para mayoría, uno; cine de tipo experimental, otro), entonces ahí se caería en la no competición. Vale decir, nos especializaríamos cada uno en su género. Si eso sucediera, el gobierno bien podría decir: "Bueno, a nosotros no nos interesa más determinado grupo". Entonces, para tener más independencia, pensamos que cada uno de los grupos debe componer cierta riqueza de proposiciones. ¿Está bien dicho en castellano riqueza de proposiciones?

—Un espectro más amplio, se podría decir también.

—Exacto: un espectro más amplio. Y esto es

lo que nos da la posibilidad de balancear ciertas corrientes.

—Dame un ejemplo concreto.

—Sí. En nuestro grupo hacemos lo siguiente: producimos dos o tres películas muy, muy difíciles, muy ambiciosas, y para balancear, realizamos unas cuatro o cinco destinadas al gran público. ¿Está claro?

—Ahora sí.

—Bien. Porque para nosotros hay un problema muy importante y yo tengo temor de que alguna gente no me comprenda claramente, ¿no?

—¿Cuál problema?

—Es un problema de valores —enfatisa—. Mira: aquí en el mundo capitalista, generalmente, se piensa que un valor positivo en una película es un valor comercial. O sea, que si más gente va, más buena es. Pero cuando no se cuenta tanto con el valor comercial, como es nuestro caso, es muy difícil saber qué otro valor existe. Te doy un ejemplo: un cineasta dice que una película mía es muy buena, muy revolucionaria, y otra persona, miembro del partido, dice: "No, esta película no es buena para nosotros". Puede ocurrir también que el público no quiera ver la película y el cineasta diga que el público es estúpido. El miembro del partido dice: "No, el público siempre tiene razón". ¿Qué hacer? No hay un árbitro. ¿Quién o qué puede ser árbitro?

—No existe un patrón de medida, en ese caso.

—¡Claro! Y la situación se torna muy compleja, ¿comprendes? Alguien puede argumentar: "Bueno, existen los críticos". Sí, pero éstos no son independientes. Los cineastas pueden refutar apoyándose en el criterio de que los críticos son reaccionarios. ¿Pero quién dice dónde hay un valor? Porque no se puede decir que hay un valor comercial; tiene que haber otro valor, y este es un problema esencial para aquellos países donde toda la producción cinematográfica es estatal y donde, por lo tanto, no existe una valorización automática, como podría ser la comercial. También se puede argüir: "Un éxito en el extranjero". Bueno, aquí sí; éste es un valor que todos comprenden. Pero también existe la posibilidad de que ese éxito en el extranjero sea producto de un escándalo político, un escándalo que no le sirve a nuestro país, por lo tanto un éxito que no nos sirve tampoco a nosotros.

—Como ves, todo esto es muy complejo. ¿Cómo crear un juego de fuerzas sociales que den las condiciones para desarrollar los valores profundos? —Se queda mirándome, escrutando. —¿Entiendes?

—Sí. Pero aquí es donde pesa nuestra historia: tenemos sólo una experiencia. Lo comprendo teóricamente; aún no lo hemos vivido.

—Claro. El problema, como te decía, es muy complejo. También suele darse el caso que se produce una película que los propagandistas estiman muy necesaria desde el punto de vista político. Como hay problemas con los jóvenes, bueno, entonces hay que crear un modelo de jóvenes para mostrar a todos. Una vez producido el filme, los mismos que han pedido esta producción la ven y dicen: "Eso no es nuestra idea, a nosotros no nos gusta". También puede suceder que digan: "¡Perfecto!, esto es exactamente lo que queríamos, lo que se necesita", y que después ocurra que nadie la quiera ver, que sea un fracaso de público. ¿Qué pasa aquí? Desde un punto de vista pragmático, esta película no sirve: nadie la ve, no tiene ninguna influencia sobre el público al cual estaba dirigida. Pero en el caso en que la gente sí vaya al cine y la vea, es posible que el público no acepte los valores propuestos y que una investigación sociológica posterior confirme que los resultados obtenidos son completamente diversos, que los resultados didácticos son completamente dispares de las intenciones primeras. Y por qué todo esto, me podrías preguntar tú. Bueno, porque resulta muy difícil saber, anticipadamente, cuál va a ser el resultado de una experiencia. Otro caso es que la gente que tiene el poder, la gente del partido, limite la explotación, la circulación de una película porque piensa que puede ser peligrosa para la sociedad y después, al tiempo, se ve que no lo es. Pero este es, también, un problema de ambición: un político que quiere anticipar ciertos hechos sociales tiene miedo de aceptar uno que ha sido un error. Pero éstos, claro, son problemas humanos. Lo fundamental es cómo crear un sistema que pueda solucionar, regular estos conflictos que existen siempre, puesto que son inevitables.

—¿Hay roces concretos entre los cineastas, por ejemplo, y los miembros del partido?

—Sí, claro, siempre. Y hay discusiones muy fuertes. Pero a menudo los políticos tienen razón. No se puede decir que siempre los políticos son los estúpidos, los equivocados. Nosotros, por supuesto —sonríe—, siempre pensa-

mos que la razón está de nuestra parte, pero también sucede que son ellos los que la tienen. Lo que pasa es que los sociólogos, encargados de sondear la opinión, no trabajan muy bien. El resultado de sus trabajos no siempre es óptimo. —Se ríe:

—Es muy difícil crear una especie de Gallup, una Gallup perfeccionada, digamos.

—Me imagino. ¿Entonces?

—Para nosotros, por ejemplo, un criterio de éxito es cómo una película influencia profundamente al público. Porque aquello que pudo haber sido un éxito comercial resulta que después de diez días fue olvidado totalmente como filme, como hecho. Lo único que se puede decir, en consecuencia, es que la vio mucha gente. Nada más. Pero sin ningún resultado. Y puede también suceder que otra, que fue vista por un pequeño núcleo, después de dos o tres años aún la recuerden y hablen de ella. Aquí sí, entonces, podemos decir que ha sido un éxito: ha formado una mentalidad, una conciencia en determinado sector, y esta idea, esta conciencia, se difunde entre las masas. Pero lo que siempre es difícil de saber por anticipado es qué va a pasar con tal o cual película. Eso nadie lo sabe.

LOS MECANISMOS DE FUNCIONAMIENTO

—Un poco antes afirmaste que toda la producción es estatal.

—Sí.

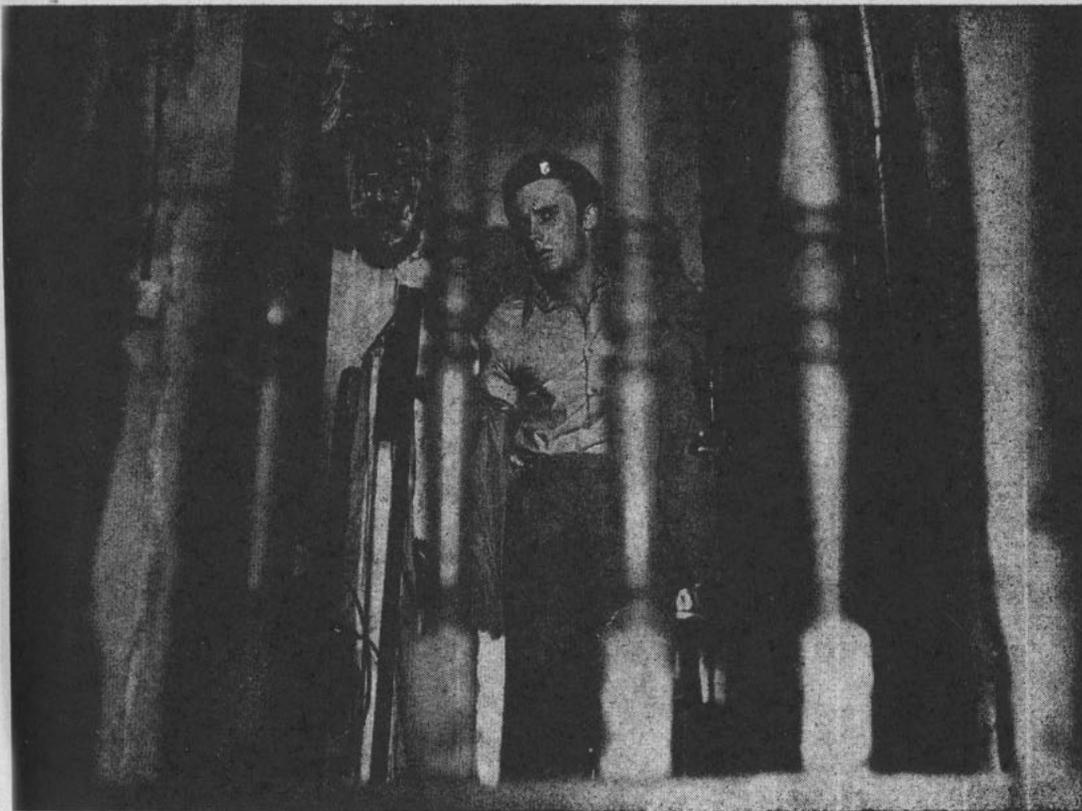
—Pero tienen una determinada autonomía, cada grupo decide qué va a producir durante un año, por ejemplo. Eso me pareció entender.

—Sí. Solamente el Ministro de Cultura, que es el jefe de cine, tiene derecho a veto, a decir no, a decir que esto o aquello es peligroso.

—¿Es el único trámite?

—No. Después, cuando la película está terminada, hay una comisión compuesta por cineastas, críticos, miembros de sindicatos, de organizaciones sociales y del partido (en total, unas treinta o cuarenta personas), que son los que ven y deciden qué tipo de distribución puede ser aplicada en cada caso. Por supuesto, estos hombres también cometen errores...

—Lógico. Pero su función, por lo que me dices, atañe sólo a un problema de exhibición. ¿O también pueden prohibir la circulación en forma total?



“Vida familiar”: Daniel Olbrychski

-Claro, pueden prohibirla totalmente.

-¿Y esto se da a menudo?

-¿A menudo? En un sentido estadístico... Bueno, basta una sola para que a uno se le cree un problema psicológico enorme. Porque esto es un obstáculo contra los artistas. El cineasta dice: “Yo creo que esta obra es una obra positiva”, y los otros dicen no; entonces nunca se sabe realmente quién tiene razón.

Me río:

-Un verdadero dilema histórico, ¿eh?

Zanussi también ríe:

-Sí, claro.

Después, otra vez con su seriedad habitual, agrega:

-Porque cuando una película no ha tenido su público, no se puede decir, no se puede estar seguro, de antemano, de cuál hubiera sido el resultado, su efecto, y queda sólo una suposición.

Entendido. Pero hay una cuestión de funcio-

namiento, Zanussi, que me gustaría fuera aclarada. El Ministro de Cultura revisa y aprueba un guión; luego se hace la inversión, el rodaje, la compaginación y se la exhibe ante la Comisión. ¿El criterio de esta última prima sobre el del Ministro?

-Sí. Pero el Ministro es el responsable máximo de esta Comisión.

-De acuerdo. ¿Pero no hay contradicción entre estas dos funciones?

-No, no creo. Lo que pasa es que el Ministro puede argumentar que el guión estaba bien, correcto, pero que la realización le ha dado otro significado. Y este sí es un problema estrictamente profesional. Hay hombres que leen un guión técnico y lo entienden perfectamente. En cambio, otros que no entienden de cine no lo comprenden y se fijan sólo en los diálogos. Pero un parlamento, escrito, es frío, indiferente, y una vez dramatizado, su sentido puede cambiar en forma radical, adquiere otro sentido, está vivo y no indiferente y frío como en el papel. Por eso, los encargados de leer el guión (que son neófitos en la materia) discuten mucho sobre los parlamentos, sobre tal o cual palabra, si se puede

o no decir. Pero pasa que yo, durante la realización, puedo hacer decir de diez maneras diferentes la misma palabra y en cada una de ellas su significado nunca va a ser el mismo. La puedo hacer decir con o sin ironía, por ejemplo. Por eso es muy diferente la lectura que puede realizar un hombre de cine de la de un político. En la práctica deberían ser una misma persona, pero no lo son. El Ministro tiene un Consejo, pero los consejeros son parciales debido, precisamente, a eso. Estos son los problemas de poder lógicos, prácticos, en un país socialista.

—De todas maneras, aunque no sé si por un problema de óptica, pero Polonia no ha pasado por conflictos tan graves como...

—Sí, eso es verdad —afirma con cierta vehemencia—. Pero esto también depende de la tradición. Nosotros, en materia artística, tenemos una tradición muy progresista. Siempre fue así. El esteticismo nunca fue posible en nuestro país: la historia ha sido muy dura. Los artistas siempre se preocuparon de los problemas nacionales, de los problemas de las masas, con las cuales han estado ligados, y esto ha sido muy importante para nosotros. Pienso que esta tradición ayuda mucho, en este sentido.

LOS CAMINOS DEL IDEALISMO

—También yo lo veo muy importante; eso, indudablemente, los exime de ciertas suspicacias en los planteos y discusiones. Pero quería pasar a otro tema. Hay cierta crítica dogmática que en el fondo trasluce sólo lo que resulta aceptable al héroe "positivo", o sea, que es maniqueísta en esencia: no acepta la contradicción dentro del personaje sino que éste debe representar "lo bueno" o "lo malo" en forma pura. Como que le aterran cierto tipo de "vacilaciones". Tácitamente, me parece, por un atajo reclama lo que tanto le ha criticado a Hollywood, por otro lado: los famosos *happy end* que impuso en su época de oro.

—Sí, esa es una posición dogmática conocida. Te comprendo; yo la conozco muy bien.

—Me imagino. Pero yo quería relacionar lo anterior con algo que sucedió ayer, tomando un poco como pie algo que se dijo ahí. Ante la pregunta que te hicieron (si no era posible hacer un cine expresivamente de vanguardia pero a la vez que sea accesible para las masas), diste una respuesta categórica y la cónica: "No". Creo que habrás reparado en que más de uno se quedó alelado, ¿no?

—Claro; también para mí es muy triste, pero

yo no puedo negar la realidad. Afirmar lo contrario sería caer en un idealismo muy peligroso: en un idealismo marxista, como se dice entre nosotros. Y es paradójico, pero los marxistas tienen una gran proclividad a caer en este tipo de idealismo. Vale decir, en negar cierto tipo de realidad, de evidencias. Es una enfermedad muy típica, muy característica de ciertos marxistas: lo que en inglés se dice *wishful thinking* *. O sea, todo lo que ellos quieren, todo lo que piensan, existe. Y esa no es la verdad. Después, ante los hechos, se sufren muchas desilusiones. Por eso te di antes ese ejemplo de teatro. Allí trabajaban durante casi todo el año, en todas las temporadas, y después al público dejó de gustarle por la influencia del gusto pequeño-burgués, que fue muy fuerte. Por eso yo pienso que el artista debe tener un gran respeto por la realidad; es muy importante, ya que aquellos que viven aislados en sus propias palabras, en sus propias ideas, se encierran en una torre de marfil, y esto es muy peligroso. Muchos hombres de izquierda tienen una tendencia marcada a cometer este tipo de error. De ahí que yo crea que los artistas tengamos el deber de escuchar, de palpar la realidad, los sentimientos humanos; y en un cierto sentido, más que los políticos, ¿no es cierto? Estos siempre son más apegados a pensar en maniobras, en problemas tácticos; en cambio, nuestro deber es vivir entre la gente, ver cómo piensan, cómo realizan, qué quieren, y dar en nuestras obras una imagen propia, veraz, auténtica. El arte no nace tanto de las ideas puras como de la experiencia personal.

LA OBRA DE ARTE COMO SÍNTESIS

—Yo creo que *Vida Familiar* toca conflictos sociales bastante claros (o que se insinúan, al menos, como tales), sin por eso desvirtuar en lo más mínimo la verosimilitud dramática o la vitalidad de los protagonistas. Pienso que es en ese punto de síntesis donde ocurre una obra de arte. Sin embargo, esa crítica dogmática a que hicimos referencia antes, suele soslayar uno y otro elemento, según le convenga. Por ejemplo, ante tu película recurriría a dos antípodas que le son clásicas. O diría: "Esto es la realidad, así es Polonia", o diría: "Sí... , está bien hecha, pero es sólo el problema de tres polacos, la gente no es así". Creo que estarás de acuerdo conmigo: o recurre a la generalización rotunda o subjetiva

* Una traducción literal sería pensamiento deseado, deseo ideal, anhelo. Pero el sentido del giro usado indica que la traducción más cercanamente correcta sería anhelar y dar como real algo que no lo es.



“Vida familiar”, de C. Zanussi

de una forma aberrante. Y esto no tiene nada que ver con la dialéctica, me parece.

Zanussi sonríe:

—Sí, eso es muy típico, muy típico —asiente.

—Entonces, a partir de esto, me gustaría ir un poco a lo que a nosotros se nos escapa por no conocer la vida diaria, cotidiana, actual, de tu país. De tu película se desprende que para cierto tipo de jóvenes, provenientes del campesinado, su modelo (por decirlo de alguna forma) humano se proyectaría en otros que provienen de una burguesía ya agónica, liquidada definitivamente como clase, y cuyos últimos representantes están como mirando y esperando la muerte (una muerte real, física), mientras que sus hijos vuelcan todos sus esfuerzos en adaptarse a los nuevos tiempos. ¿Es tan así?

Zanussi se queda meditando.

—Sí, es una clase liquidada, como tú dices —acepta—. Pero después de tantos años (y creo que esto es un poco difícil de comprender aquí, ya que entiendo perfectamente que se está viviendo otra experiencia histórica, algo distinto), después de tanto tiempo se debe observar que también en esa clase burguesa

derrotada existe cierto margen, ciertos valores que son muy interesantes para nosotros. Yo no voy a decir: “Una nostalgia”, ¿eh?; no, ésta es otra palabra, otra cosa; pero existe, por ejemplo, en esta clase, cierta riqueza de vida que para nosotros ya no existe más, porque el desarrollo social ha impuesto cierto uniformismo. Y esto que te señalo, este fenómeno, no se puede dejar de reconocer. Para nosotros es un problema; si uno mira a esos viejos que ya políticamente no son más peligrosos, que van muriéndose, yo diría que con ellos muere también cierta riqueza vital.

—Y una etapa de Polonia.

—Sí. Y esto, para toda sociedad, es una verdad. Aquí, en Latinoamérica, esto también puede ser así. En nuestro caso, yo creo que debemos observar este fenómeno.

—Visconti lo ha hecho muy bien en *El Gatopardo* y en *Sandra*, ¿no?

—Ah, *El Gatopardo*, sí, sí —acepta—. Pero eso es de una etapa anterior, de la aristocracia. En cambio, para nosotros ha sido la época de la burguesía, es decir, de otra etapa diferente, de una época de masas, con el proletariado

como participe. Así y todo, aceptando esta nueva etapa nuestra, se deben observar todos estos valores, ya que ellos constituyen un problema esencial en el artista. O sea, cómo abrir, cómo brindar a la gente una posibilidad más amplia, más rica de la vida, más diversificada, para que de este modo cada individuo encuentre su propia identidad. Hace una pausa y un gesto:

—Y esto es muy importante porque es una finalidad —agrega—, una meta a alcanzar, una ilusión, ya que no se trata solamente de dividir equitativamente los bienes materiales con más justicia. Esto no es una finalidad en sí misma; una finalidad última es dar, a cada hombre, una posibilidad de desarrollo total. Vuelve a detenerse:

—Y para nosotros también hay muchas desilusiones —dice—. Hay muchos aspectos que la revolución, en nuestro sistema social, no toca, no resuelve. Por ejemplo, un amigo mío ha realizado una película sobre las enfermedades incurables. Claro, se lo puede acusar de que este tipo de dolencia es igual en el capitalismo que en el socialismo; pero este realizador es un hombre muy enfermo, ya sin esperanzas; y entonces en este filme él cuenta su problema: qué pasa cuando uno vive rodeado de gente que se desarrolla, que tiene posibilidades, y que él, enfermo como está, ya no. ¿Comprendes? Ahí se ve que sus relaciones con la sociedad son muy difíciles: su vida no le pertenece. Por lo tanto, éste es, para nosotros, también un problema muy importante, digno de ser tratado.

LA ÉTICA Y LA TÉCNICA

—Estoy totalmente de acuerdo. Lo que sucede es que los que están tras esas posiciones secundarias parten de un punto real y concreto: ciertas prioridades que determinan las circunstancias. Y creo que eso no está en duda: hay momentos en que se hace imprescindible responder a la urgencia. Pero las discrepancias surgen con posterioridad: cuando pretenden imponer esas prioridades y excluyen todo otro tipo de manifestación. Pero volviendo a tu película y al trabajo excepcional de Maja Komorovska, me interesaría que contaras tu forma de dirigir a los actores. Zanussi cabecea, muy dubitativo.

—Bueno. Es un problema tan largo y tan complejo como el de la comunicación entre los seres humanos. —Sonríe—. Para mí, cada actor es un problema diferente.

—¿Desde qué punto de vista?

—Porque comprendo muy bien que para darle a cada actor una posibilidad real de invención, de creatividad, y no tratarlo como un objeto (algo para mí inaceptable desde el punto de vista ético, un error que tengo mucho miedo de cometer), para que tenga esa posibilidad, tengo que tratarlo como a un colaborador, razón que me lleva a la necesidad de llegar a ser su amigo. Y esto, también desde el punto de vista ético, es muy complejo, ya que muchas veces esa amistad se puede volver falsa, ser totalmente por interés, etc.

Se encoge de hombros:

—Como ves, se trata de un problema muy complejo desde un punto de vista global —insiste—. Pero en lo que hace la Komorovska, que es lo que a ti te interesa, yo de ella puedo ser su amigo: puedo aceptar su manera de pensar, su vida privada. Con otros, debo decir, esto no siempre es posible y de ahí que no tenga una respuesta categórica acerca de cómo trabajar con los actores en general.

—Acepto tu criterio, pero me interesa esta experiencia en particular.

—Bueno, ella ha trabajado con Grotowsky. Y hay una cosa muy típica en la Komorovska: tiene más independencia que los otros actores. Ella pregunta siempre qué efecto quiero lograr yo sobre el público en determinada toma y luego recién pregunta qué debe hacer si reír, llorar o qué. No acepta mi sugestión sobre la acción a llevarse a cabo. Ella pregunta qué efecto es para mí importante a esa altura de la película y luego si debe reír o si será mejor hacer otro gesto. Y esto es muy bueno porque refresca, renueva ciertas banalidades, ciertos lugares comunes, ciertos clisés. O sea que al preguntar primero sobre el efecto, que es la finalidad, recién después, a posteriori, busca con qué ilustrar para lograr el objetivo. En este sentido es que pienso que los métodos de Grotowsky son muy específicos.

—¿Ensayas mucho o prefieres que el actor vaya en blanco, virgen a la toma, que una vez frente a la cámara recién suelte el movimiento?

—Esto depende de cada película. En *Vida Familiar* hemos trabajado mucho antes, debido al tipo de filme que es.

—Es de suponer; tiene un movimiento muy teatral.

—Sí, es así. Pero después, ya que siempre el autor se rebela contra sí mismo —dice con tono irónico—, yo estaba cansado con este tip

de filme y he realizado otro de una forma completamente diversa.

—¿Tiene título ya?

—En inglés sería algo así como *Behind the Wall*°. Aquí también trabaja la Komorovska. Pero en esta película hay una posibilidad más amplia, pienso, de realización actuaral.

—¿Y debido a qué?

—Porque no hubo un diálogo preestablecido. Los parlamentos fueron completamente improvisados y lo mismo se hizo con el desarrollo de la acción.

—Pero trabajaste, digamos, con un patrón de ideas básico.

—Sí, claro. Por ejemplo, yo hablaba con el actor o la actriz antes de cada toma, pero siempre en forma separada, de tal manera que fueran a filmar desconociendo mutuamente sus ideas, los trucos, las cosas que les había sugerido a cada uno por su lado. ¿Comprendes? Y esto dio, por supuesto, un tipo de narración muy diverso.

LOS CAMINOS DE LA EXPRESIÓN

—Tengo entendido que has hecho literatura.

—Sí. Pero solamente he publicado, como novelas, los guiones de mis primeras dos películas: *Estructuras de Cristal* y *Vida Familiar*. O sea que he escrito sobre el guión, luego de la experiencia cinematográfica. Nunca he hecho otro tipo de literatura.

—Sin embargo, es una experiencia. Y lo que te quiero preguntar es tu criterio acerca de un tema que si bien está bastante trillado, no por eso está agotado. Tomando en cuenta esta época que nos toca vivir, ¿dónde encuentras que hay más posibilidades de expresión, más factibilidad para soltarse y abarcar un espectro, una gama más amplia de expresión: en el cine o en la literatura?

—Bueno; yo no tengo posibilidad de elegir porque no soy estrictamente un autor literario, no me considero tal cosa. Y esto, pienso, es un problema de talento. Por esta razón no puedo justificar, no puedo dar causas de la literatura. Estoy forzado a trabajar, a buscar en el cine. —Se ríe—. ¡Pero tengo muchísimos argumentos para defender el cine y aseguro que tiene un futuro enorme y que la literatura es muy limitada!
—¿Se queda serio otra vez?

° Detrás del Muro.

—Pero, por otra parte —agrega como si pensara en voz alta—, y esto desde un punto de vista muy personal, creo que tenemos la necesidad de desarrollar mucho más el cine intelectual, el cine de expresión, más que el cine de emociones, ese que agita sólo los sentimientos. Para mí, la diferencia entre el cine y la literatura estriba en que ésta expresa mejor el pensamiento. Pero los sentimientos se expresan mejor en el cine. Los espectadores se lloran; los lectores, me parece, no tanto.

—Yo no quiero defender la literatura, pero si ésta puede ser más “reflexiva” que el cine, en esto, pienso, incide mucho la relación con el objeto, dadas las características concretas de cada uno. Yo puedo volver atrás y releer cuantas veces quiera un libro. El tiempo de lectura, el tipo de relación, lo fijo yo —lector—, que casi lo poseo a destajo. En cambio, en el cine no sucede lo mismo. Sentado en una sala, estoy compelido a ver, en un lapso equis de tiempo, toda la película: de alguna manera, acepto un hecho total que me imponen de determinada manera. Después, a lo sumo, cuando mucho y si tengo plata, puedo volver a verla otra vez: pero completa, carece un poco de sentido, por la estructura misma del hecho cinematográfico, salvo que sea un especialista, detenerme en una secuencia o en determinada escena particular dentro de ésta.

—Claro; en eso estamos de acuerdo. Pero mi interés es romper con todo esto. Por esta razón, ahora, cuando vuelva a Varsovia, voy a realizar otra película.

—¿Y qué es lo que pretendes romper?

—Pienso que se puede dar al espectador un trabajo muy fuerte para hacer las asociaciones necesarias durante la proyección. Voy a usar el tiempo de otra manera y...
Vacila y vuelve a sonreír con ironía:

—Mira, me parece mejor que de esto hablemos una vez que esté terminada. —Se pone de pie; ya no hay tiempo para seguir; abajo lo están esperando.

—Tengo miedo que en una de éstas sea una película terriblemente pesada, ¿no? Quizás; es posible. Afrontar una obra siempre es una interrogante, un riesgo infinito.

De todas maneras, aunque lo dudemos, suerte, Christophe Zanussi. Y gracias.

Gracias por toda esa experiencia que necesitamos asimilar y que ojalá nos sirva para no abrir puertas ya abiertas y andar caminos ya transitados. Gracias y suerte, otra vez.

CONFESIONES DE COSTA-GAVRAS

H. Soto - S. Salinas - J. A. Said - H. Balic - R. Acuña - F. Martínez.

PRIMER PLANO: *En primer lugar, nos gustaría que nos hicieras una breve biografía y nos contaras cómo llegaste a esto de hacer cine.*

COSTA GAVRAS: Nací en Grecia en 1935. Y, como sucede a menudo con los jóvenes de mi patria, tuve que emigrar. Mi padre tomó parte en la resistencia griega y, por ese solo hecho, fue considerado comunista. Pro-comunista, al menos. Esto creaba muchos problemas. En 1953, las cosas en Grecia cambiaron mucho y no se podía hacer otra cosa que emigrar. Como deseaba estudiar, lo más lógico me pareció hacerlo en Francia. Me matriculé en la Sorbona. Quería estudiar literatura. Muy rápidamente el contacto con el medio estudiantil francés —era esa una época de grandes reivindicaciones, eran los tiempos de la guerra de Indochina y luego vino lo de Argelia— hizo que, poco a poco, me diera cuenta que el arte o la acción de escribir era para mí algo demasiado pasivo y que necesitaba de cosas más activas y más positivas que correspondieran a aquello que yo, verdaderamente, deseaba hacer. Así, comencé a descubrir mi personalidad. Paralelamente a este proceso, vi mucho cine y empecé a frecuentar, también, la televisión. Comencé a trabajar en una escuela de televisión, pero tenía un nivel inferior o diferente al que yo buscaba. Entonces, me concentré definitivamente en el cine. Por otra parte, me daba cuenta que la televisión estaba sometida completamente a la autoridad

e influencia del Estado y era casi imposible —hablo de 1956, 57— hacer cualquier cosa con libertad. Comencé a hacer cine y abandoné la Sorbona, un año antes de obtener la licenciatura, lo cual todavía me pesa. Me hubiera gustado terminar. Por una cuestión de orgullo personal. Me fui al Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París.

PP: *En Chile tenemos bastantes problemas con la distribución de películas. Sin embargo, como te lo decíamos hace un rato, toda tu obra se ha exhibido en Chile; mejor dicho, tus cuatro largometrajes: Crimen En El Coche Cama, Donde Sobra Un Hombre, Z y La Confesión. ¿Hay algo más en tu filmografía?*

CG: Durante el tiempo que trabajé como ayudante de dirección hice dos cortometrajes, pero sin ningún interés. No se puede tomar en cuenta el trabajo que se hace en dos semanas. Hice, también, algo para un director que estaba enfermo. Mi filmografía, en realidad, está sólo compuesta por esos cuatro largometrajes.

PP: *Entonces, tu inicio en el cine se plasmó a través de un filme policial: Crimen En El Coche Cama.*

CG: Claro, aunque mis inicios reales en el cine hay que referirlos a la Cinemateca francesa. En el I.D.H.E.C., me preocupé de los problemas del lenguaje cinematográfico. Todo esto se perfeccionó cuando trabajé como ayudante de

Jacques Demy y de René Clément. En contacto con René Clair creo que aprendí muchas cosas sobre el montaje. El me dijo que un director es, ante que nada, alguien que saber el último toque a la composición. Sobre el rodaje sobre la filmación misma, me enseñaron mucho Demy Clément.

PP: *¿Trabajaste como ayudante de otros realizadores?*

CG: Sí. También fui ayudante de Vernuil, de Marcel Ophüls de Jean Becker. En fin, durante cuatro y medio años, trabajé como ayudante de dirección en trece películas.

PP: *¿Cuál es la ayudantía que consideras más provechosa?*

CG: ¿De todas las películas? ¿De las de buenos directores y de las de los no tan buenos? Es difícil hablar de los no tan buenos; no estaría bien. Los mejores son para mí Clément y Demy.

PP: *¿En qué películas trabajaste con ellos?*

CG: Con Demy en *Fiebre* (La Baie des anges) y con Clément en *La Jaula del Amor* (Les Félines) y *El Día Y La Hora* (Le Jour Et L'Heure). No creo que sean sus mejores películas pero, en fin...

PP: *¿Por qué hiciste Crimen En El Coche Cama?*

CG: Un día yo leí la novela. Era muy complicada, casi imposible de llevarla al cine



Costa-Gavras responde a "Primer Plano"

Todo esto sucedió entre las filmaciones de las dos películas de Clément. La idea de la filmación me entusiasmó mucho. Leí el libro varias veces, tenía muchos personajes y eran todos muy complicados. Me propuse sacar adelante el guión. Al principio lo concebí como un mero ejercicio. Todo empezó así. De esta forma pasé trabajando durante dos meses y medio en el guión. Después hice el filme. Creo que estaba influenciado por el cine norteamericano, por películas como *Antesala Del Infierno* (Detective Story) de Wyler. Porque después de la guerra, y durante muchos años, vi una cantidad fantástica de cine norteamericano. La película fue una sorpresa para todos. Muchos se preguntaban, ¿por qué se hizo? Un crítico italiano llegó a decir que se trataba de un director muy importante que se ocultaba tras un seudónimo para que no se supiera que había hecho una cinta policial de ese corte. Y agregaba que todo lo había hecho por razones económicas, porque necesitaba dinero. Era muy folklórico el asunto.

PP: Entonces reconoces in-

fluencias del cine norteamericano.

CG: Creo que sí, seguramente.

PP: La película era un poco hitchcockiana en lo que se refiere al decorado. El uso del tren, sobre todo, la presencia del tren...

CG: Creo que el tren es un elemento permanente de la vida en Francia. Como aquí las micros. Sin el tren no habría existido la película. Claro, Hitchcock también lo ha usado mucho...

PP: ¿Hay algún director norteamericano que haya influido especialmente en tu forma de hacer cine?

CG: No. Más que de un director específico, yo hablaría de un conjunto de realizadores, de muchas cosas del cine norteamericano. Por ejemplo, Walsh, Wyler, también Hitchcock. Pero hay filmes de este último que yo detesto.

PP: Entonces, cambiando la pregunta, ¿existe una obra que te haya marcado, que ha-

ya ejercido una gran influencia sobre ti?

CG: Para mí, sólo *Los Siete Samurai*, de Kurosawa. También, probablemente, ese viejo filme de Raoul Walsh llamado *Gentleman Jim*. También Eisenstein. Claro, *El Acorazado Potemkin*. Esta película fue un descubrimiento enorme. Se produjo en mí una ruptura entre la forma que me proponía *El Acorazado Potemkin* y la del cine norteamericano que me gustaba mucho. Eran dos tipos de cine diferentes. Después, recibí el impacto del cine francés, que es un cine muy particular, bastante inaccesible al comienzo; cuando yo recién había llegado a Francia. Y es que la mentalidad francesa es muy distinta. Pero, poco a poco, la cultura francesa —y el cine galo la refleja muy bien— se va entendiendo. Por ejemplo, el cine de Jean Renoir, es un cine totalmente diferente a lo que se hace habitualmente. Es un cine propio de la cultura francesa. Bueno, creo que *Los Siete Samurai* es lo que más me impactó. Todo es impresionante en él: el contenido, la manera

de mezclar los contenidos, la relación entre el fondo y la forma. Todo.

PP: Jean Mitry dice que la Nueva Ola fue una especie de golpe de estado dentro del cine francés. ¿Cómo te sorprendió ese golpe de estado? ¿Fuiste actor o espectador del mismo?

CG: ¡Ah, sí! El cine francés se encontraba en "estado de sitio" en aquella época. (Risas). La Nueva Ola fue muy importante. No se trató sólo de una cuestión de hombres, de nombres. Fue también un asunto relacionado con la técnica. Por primera vez alguien tomaba la cámara con la mano y salía a filmar. Fue toda una experiencia que estaba muy cerca de la técnica televisiva. Me refiero sobre todo al reportaje de televisión. El cine francés se encontraba estancado. En cinco o seis años no se había registrado ningún cambio. Existía una rutina monstruosa. Bueno, y ahí viene la ruptura, la Nueva Ola, que fue hecha fundamentalmente por los críticos. Los únicos que conocían bien el cine francés fueron los que encontraron una solución para sacarlo de la postración. Yo viví el fenómeno como espectador. Estaba en IDHEC. El entusiasmo que había con la Nueva Ola hizo que me retirara de él. Comencé a hacer cine, pero mi cine estaba más cerca del tradicional que el de la Nueva Ola. Ya lo decía: el cine francés es producto de la cultura francesa y yo estaba recién llegado a Francia. La Nueva Ola era puro cine francés. Si se quiere comparar mi trabajo de esa época, el modelo de comparación que se puede usar es el cine que hicieron los emigrantes europeos en Estados Unidos. Un cine más o menos internacional. Yo no podía con siete u ocho años de permanencia en Francia retratar el fondo del alma francesa.

PP: En todo caso, tú partiste en el cine sin un intento de problematizar el lenguaje cinematográfico. Intentaste solucionar los problemas de la narración, principalmente. La Nueva Ola es toda una teorización sobre el lenguaje del cine. En alguna medida, es como una crítica que se hace al cine desde el cine. Tú tomaste una dirección distinta.

CG: No, no, creo que no. El lenguaje, probablemente, me preocupaba menos, y yo tomé un camino más tradicional. Pero lo formal siempre me preocupó. Sobre todo, después de *Crimen En El Coche Cama*. Claro que, para mí, lo más importante es el fondo. Creo que el cine debe dirigirse, primero, hacia la problemática del fondo. La forma de seguirla. Es decir, a medida que avanza el fondo y se desarrolla, la forma también logra avanzar y desarrollarse.

PP: Pero, ¿qué es la forma?

CG: Sí, ¿qué es la forma? O bien, ¿qué es la estética? Yo soy alérgico a la estética al estilo de la del siglo XVII, creada por una cierta clase de la sociedad para su gusto personal. Esa estética representa toda una visión del mundo. Esa estética se ha trasladado al cine. Por eso es que considero necesario cambiar los contenidos. Eso es lo importante. Con la forma hay que jugar de tal manera que ella sea fácilmente captable por la gran masa de espectadores. Se puede reprochar por ejemplo a Godard, a quien yo considero un gran cineasta, que haya seguido haciendo un cine de élite, dirigido a cierta clase que puede ver y comprender sus filmes. Godard ha dejado de lado a la gran masa. El espectador, en toda la profundidad del término, ha sido tratado con negligencia. Esto le ha pasado a Godard, que

es, repito, un gran cineasta de nuestra época. Mis películas, pienso en *Z* y *La Confesión*, se dirigen a una masa media, a una masa más politizada. Al juzgar la estética, yo pienso que, primero, hay que analizar el fondo y a través de él analizar y preocuparse por la forma. Yo busco la masa, pero una masa politizada. Por ejemplo, para ver *La Confesión* hay que conocer las ideas políticas, la problemática de los partidos comunistas. Si no, el filme no podrá ser comprendido cabalmente. Es necesario hablar al gran público, incluso a riesgo de esquematizar un poco. Pero el fondo hay que agotarlo totalmente, acudiendo a los detalles, metiéndose en los recovecos, en donde todo se da y todo se agudiza.

PP: En Donde Sobra Un Hombre se tratan temas históricos, es decir, de la Historia...

CG: Sí, temas históricos. Pero en esa película faltó algo a nivel del guión, la forma era muy tradicional. Yo quería, con ese filme, con esa forma, tratar de hablar de cierta problemática, de hacer un informe, un documento, sobre los pacifistas y los no pacifistas...

PP: Quisiera volver a lo de la forma. Más allá de lo elitista que pudiera resultar el estudio de la forma cinematográfica, ¿tú le niegas toda posibilidad a ella como un elemento para mejor profundizar en el contenido o en el tema que se está tratando? ¿No crees que la forma es un elemento expresivo en el sentido más exacto del término y no algo meramente decorativo?

CG: Claro, pero hay un problema. El lenguaje cinematográfico suele caminar tan aprisa que se produce un divorcio entre él y el público. Es el mismo problema de la estética elaborada en el pasado. Fijate

lo que pasó con la tragedia griega. Los estetas crearon reglas, absolutamente absurdas, para la representación de las tragedias. Eran unas reglas que se hacían entendibles en los medios aristocráticos. Ocurrió en la aristocracia francesa. Sin embargo, esto ha influido en todas partes hasta nuestros días. Y sabemos que la tragedia no tiene nada que ver con todo esto. La tragedia es el primer paso que dio el arte. Es, al mismo tiempo, la vulgaridad, el extremismo, la expresión de todos los sentidos, es la alegría, el miedo, la tristeza. Así se desnaturalizó la forma y, consecuencialmente, también el fondo. Creo, entonces, necesario volver a las formas cinematográficas primitivas. A las que conocemos. Tratar de usar esas formas y acercarnos a los problemas que hoy nos inquietan. Es verdad que la forma debe avanzar pero ella cambia, casi automáticamente, poco a poco. En cierto sentido, no es bueno que cambie muy rápidamente. Claro, la forma debe evolucionar. Entre *Z* y *La Confesión* hay una evolución, en cuanto a la forma, muy importante. Yo diría que es una evolución personal.

PP: *¿No crees que si a contenidos progresistas o de avanzada no se le suministra una forma adecuada, se corre el riesgo de que el producto final sea una película reaccionaria? ¿O crees que es el contenido el que determina totalmente la forma?*

CG: Yo no creo que un contenido se pueda volver reaccionario por la forma. El problema, en el fondo, es el siguiente: creo que nosotros, cineastas y ustedes, críticos, vemos las películas en algunos niveles y también en algunos cines, con gente de una clase social determinada. Ya sea en el centro de la ciudad, en los Campos Eliseos, etc. Pero, para la vida de una película, eso no

es nada. Eso es sólo el 10%. . . Cuando, después, una película se exhibe en las pequeñas ciudades, ahí sí que la cosa se vuelve muy importante. Porque, ¿qué ve, generalmente, esa gente? Ve Maciste, Hércules, John Wayne, en fin, todas esas películas. La forma que usan esos filmes es la que se acerca a ese público, que es el mayoritario. Entonces, de alguna manera, esas películas con esa forma que todo el mundo entiende, constituyen armas de la reacción, del imperialismo. Porque se trata de embrutecer a la gente manteniéndola en un cierto nivel cultural. Hay que estudiar esa forma, ya que es abordable, ya que está ahí, que es reaccionaria, si tú quieres, y buscar la manera de imponer, a través de esta forma, otro fondo para hacer reaccionar a la masa. Creo que el mejor ejemplo, y el más impactante, es el de *Z*. Porque *Z* está tratado un poco como un filme policial, como un western. Algunos han dicho que la película está hecha así porque quiere ser comercial. No sé. No creo que sea una opinión muy seria. Con la forma que adoptamos con Semprún, que tú bien llamas reaccionaria, el filme ha logrado penetrar por todas partes, en pequeños pueblos y ciudades. Siete millones de franceses han visto *Z*. Truffaut, llegó a decir que la película jugó un papel importante en la caída de De Gaulle. Claro que decir eso es exagerar un poco. En fin, esa es la gran experiencia de *Z*. Esa era la idea de Semprún cuando me dijo que hiciéramos una película que fuera profunda, pero que la gente comprendiera. Creo que el filme, como lo habíamos pensado con Semprún, caló hondo en mucha gente, en mucha gente.

PP: *Tú te has definido, en la televisión chilena, como un marxista-sartreano. Yo, en problemas de definición personal, no me meto. . .*

CG: Yo tampoco:

PP: *Por supuesto, pero en cuestiones de cine me suelo meter un poco (risas). Bueno, lo que te quiero decir es que, a mi juicio, ni *Z* ni *La Confesión* representan una postura marxista-sartreana. Yo diría que tu cine es liberal, en el mejor sentido del término.*

CG: Sí, estoy de acuerdo. Hay muchas cosas del liberalismo, como la defensa permanente de la dignidad humana, que lo asemejan al socialismo.

PP: *Claro. Yo uso la palabra "liberal" despojándola de sus connotaciones económico-sociales. Te hablo, más bien, de una actitud ante la vida.*

CG: Bueno, sí, creo que hay que hablar de dos cosas. Primero, lo referente a lo de marxista-sartreano. Yo me definí así. Pero eso necesita una explicación. El marxismo lo entiendo como una manera de ver las cosas, de analizar. En cuanto a Sartre, lo que me atrae es su capacidad de auto-crítica. Cuando se equivoca lo reconoce. Es un hombre de una vida personal y de una vida intelectual muy honesta. Pienso, por otra parte, que el mundo de hoy no tiene otra solución que el marxismo. Un marxismo adaptado a cada país. Todas las otras filosofías han fracasado hasta ahora. En cuanto a lo del liberalismo. Hay que pensar en el Lambrakis de *Z*. Yo quise ser fiel a él. Lambrakis no era un comunista. Era un humanista, un médico que atendía a la gente, sin cobrar. Un día se hizo diputado y entró a un proceso político absolutamente increíble para él. Era un hombre de izquierda dentro de la política griega. Era un gran humanista, un liberal de izquierda que actuaba junto a los comunistas. Y lo matan. Matan a un liberal. Desde 1953-54 no hay asesinatos de comunistas. Hay eliminación

de liberales. Matan a Lambrakis y no al Secretario General del Partido Comunista griego. Y lo matan porque el liberalismo significaba un paso adelante cierto. Los comunistas, por una serie de razones, no podían llevar adelante el cambio de estructuras políticas. Los liberales tenían más libertad de acción. Lambrakis era como Kennedy. Querían producir pequeños cambios, alterar algunas cosas. Y por eso los matan. También hay que ubicarse en el momento histórico. A Lambrakis lo matan en 1963. Es la época del resurgimiento del liberalismo en el mundo. Es la época de Kennedy, de Kruchoy, del Papa gordo éste, ¿cómo se llama?...

PP: Juan XXIII...

CG: Sí, Juan XXIII, en fin. Hoy sabemos que los liberales fracasan en todas partes. Comienzan la guerra del Vietnam, fracasan en Francia, etc. Hoy sabemos que fracasan. Pero en 1963 gobernaban. En ese contexto se mueve Lambrakis. Así eran las cosas.

PP: ¿No crees que el protagonista de La Confesión es una especie de Lambrakis II?

CG: Claro que sí. Es un Lambrakis II. Pero su problemática es completamente distinta. Lambrakis se comporta como un hombre solo. London no está solo, es un hombre de partido. Lo que hace no es para sí, sino para el Partido. Yo pienso que ser liberal es muy difícil. Los liberales son una raza muy difícil.

PP: Pienso que la crítica de La Confesión al stalinismo, no está hecha desde posiciones de izquierda. La crítica se hace, pienso, desde una postura social demócrata, por decirte algo.

CG: Mira, ¿quién ha hecho una crítica desde la izquierda

o la ultraizquierda al stalinismo? ¿Dónde está la autocritica o el análisis del stalinismo? Además, este problema no se puede abordar completamente con una película. Nadie ha hecho una crítica seria al stalinismo. Estuvo lo del XX Congreso, pero, después, la cosa se detuvo. La película trata la historia de un hombre: London. Lo que le sucede a un hombre, a un comunista, dentro del marco del stalinismo.

PP: En tus películas, sobre todo en Z, noto una tendencia a la maniqueísmo. El problema que veo en tus películas, más que un problema relacionado con la definición política previa, es uno que se refiere a la profundización de una realidad política. Existe en tu cine una simplificación muy marcada. En Z, los personajes reaccionarios son, al mismo tiempo, sucios, tontos, homosexuales, esbirros de la dictadura. Montand-Lambrakis, por el contrario, es un héroe, buen mozo, elegante, se viste bien. Esa simplificación, creo, perturba el sentido profundo de una posible crítica. Uno se encuentra con maquetas y no con personajes reales. Tampoco existe un contexto que permita comprender los acontecimientos.

CG: Creo que tú tienes una visión maniqueísta. Porque me dices que todos los personajes reaccionarios son sucios. No es así. No es verdad. El juez, por ejemplo, es un hombre de derecha, un reaccionario. Es un hombre elegido por la derecha pero que termina por no defender sus intereses. Hay reaccionarios y reaccionarios. Matices, diferencias. Compara la derecha brasileña con el juez, con la actitud del juez de Z.

PP: La impresión que me queda a mí del juez, y podría aplicarse también a Perrin el periodista, pero especialmente del juez, es...

CG: Es que el periodista tampoco es un hombre de izquierda...

PP: Sí, pero la impresión que me queda a mí es que podría haber sido designado juez instructor por la derecha, pero ésta se equivoca, porque él es muy honesto, entonces...

CG: Tú tienes una visión de la derecha muy maniqueísta. Claro que hay derechistas que son muy estúpidos y por más que a uno lo acusen de maniqueísta, no hay más remedio que mostrarlos como unos estúpidos. El juez es diferente. Después está el personaje de François Perier, que es un hombre de derecha, pero no sabe qué actitud tomar, está desorientado, aunque, finalmente, se inclina por los reaccionarios porque tienen más poder.

PP: En todo caso, pienso que tus películas son maniqueas y eso lo encuentro un defecto. La simplificación también alcanza a los personajes que secundan a Lambrakis. En ningún momento se les ve la inteligencia política que se supone deben tener los que actúan en política.

CG: Es que ellos no eran muy inteligentes. Tuvieron muchas debilidades. Cometieron muchos errores. Volviendo a lo del maniqueísmo, yo creo que cuando se habla de maniqueísmo en mis películas, se habla un poco a la ligera. Por ejemplo, los personajes de izquierda son negligentes, un poco como suelen ser, muchas veces, los políticos de izquierda. Creen en el buen Dios y en la buena suerte.

PP: ¿No crees que por la idea de querer humanizar a los personajes, tanto de las izquierdas como de las derechas, te hablo de Z, se tiende un poco a retomar ciertos motivos de la sociedad burguesa, como es el caso del juez in



Costa-Gavras durante la entrevista

corruptible, el héroe mítico que es Montand, el periodista imparcial, que es Perrin, que, en el fondo, le restan eficacia política al filme. Se da el caso de que Z es aplaudida por algunas personas de izquierda, pero también es aplaudida por gente de derecha.

CG: Bueno, habría que hacer un análisis. Preguntarle a la gente de derecha por qué la aplaude.

Tú hablas de humanizar, de humanismo. ¿Qué quieres decir con ello? Creo que hay que definir un poco más esta historia del humanismo. Toda la gente dice ahora que hay que acabar con el humanismo. Ya, bueno, acabemos con el humanismo. Pero, ¿qué ponemos en su lugar? ¿Qué ponemos en el lugar que ocupa ese sentimiento que se llama

el humanismo? ¿Por qué cosa lo cambiamos? Claro que el humanismo es un poco como el cristianismo: a veces no es algo muy lindo.

PP: *No se trata de estar contra el humanismo, sino que dado el hecho del cual trata la película, el acontecimiento mismo no era, quizás, la forma más eficaz de hacer cine izquierdista, de avanzada.*

CG: Mira, con respecto a la eficacia de Z, lo que ella ha aportado en cuatro años, creo que es mucho. No sé lo que habrá pasado en Chile con la película...

PP: *Creo que ayudó a Allen-der...*

CG: Bueno, de alguna manera, se puede, entonces, consi-

derar la película como eficaz (risas). En Europa el impacto fue grande. Hubo muchos discursos en contra de la situación griega. Claro que, si tú quieres, estas son cosas secundarias, porque la situación griega no ha cambiado, las cosas siguen igual. Los militares se mantienen en el poder. Pero, hay que preguntarse qué esperamos de una película, de dos horas de proyección. Yo creo que Z ha sido positiva porque llamó la atención sobre el problema griego.

PP: *¿Tu cine es revolucionario? ¿Has querido hacer cine revolucionario?*

CG: ¿Qué es el cine revolucionario?

PP: *Un cine es revolucionario cuando no sólo aporta nuevos*

contenidos, sino también una nueva forma. El cine de Eisenstein es revolucionario.

CG: Claro. Por ejemplo, los chinos han dicho que hay que hacer un cine revolucionario. Y para ellos consiste en hacer un tipo de películas que puedan ver todos los chinos. Me ha tocado ver algunos filmes chinos. Son casi invisibles para el público francés. Pero para el público chino eso es cine revolucionario.

PP: Cuando se estrenó en Chile *Z*, algunos sectores de la crítica de izquierda, hablaron de un cine revolucionario. ¿Andaban bien perdidos, ¿no?

CG: No creo que el mío sea un cine revolucionario. En estas cosas hay que ser un poquito lúcido. Más que hablar de cine revolucionario, así en general, hay que hablar de películas revolucionarias. Claro que ahora se le pone, a muchos filmes el cartel de revolucionario, sin saber a ciencia cierta de qué se trata el problema en el fondo. Subsiste la pregunta: ¿qué es el cine revolucionario?

PP: ¿Por qué en *Z* no se cita directamente a Grecia? ¿Por qué no se usa el nombre de Lambrakis?

CG: La película se hizo en Argelia, con actores franceses. No creo que fuera necesario hacer una referencia explícita a Grecia. Toda la gente sabía que se trataba de la Grecia de Papadopolus.

PP: ¿Hubo algunas imposiciones de producción en este terreno?

CG: No. Creo que si tú tomas la tragedia griega y vistas a la gente con trajes mapuches, las cosas no cambian mucho. Todo el mundo sabe de qué se trata. Además, se hizo un esfuerzo por genera-

lizar. El problema que plantea *Z* concierne a Grecia. Pero no sólo a Grecia. Se trata de presentar la problemática del imperialismo que se introduce en América latina, Grecia, Turquía, Irán, y usa mecanismos idénticos para controlar, tanto a las fuerzas económicas como políticas de un país.

PP: Tú recibiste un "Oscar" por *Z*.

CG: Sí.

PP: ¿No habría sido mejor no recibirlo?

CG: Pensamos mucho en este problema: ¿recibirlo o no recibirlo?

PP: Yo te pregunto esto y pienso un poco en el caso de Sartre con respecto al Nobel, claro que en diferente plano, por supuesto.

CG: Lo discutimos mucho y, en equipo, decidimos recibirlo. Yo no fui a Hollywood. Un productor lo recibió a nombre mío. Pensamos que con el Oscar una mayor cantidad de gente iba a ver la película y esto significaba que, tanto Lambrakis como la situación política de Grecia, serían conocidos por una gran masa de espectadores. Si no lo recibíamos, era probable que se produjera un escándalo que habría perjudicado la eficacia política del filme. Además, cuando la película ganó el Oscar, ya había hecho su trayectoria comercial. Por lo tanto, no existieron razones económicas para recibir el premio de Hollywood.

PP: ¿Tratas de defender alguna posición política en tus películas o haces una crítica a situaciones conflictivas desde una perspectiva que está por encima de las posiciones que se oponen?

CG: Creo que la cosa no es muy simple. De *Z* se ha dicho,

por ejemplo, que era una película política. Yo creo que sería mejor hablar de "un acto político" en contra de lo que ocurre en Grecia. Mira, pero yo creo que tu pregunta deben responderla ustedes mismos. Ustedes deben ver las películas, analizarlas y dar una respuesta.

PP: Yo te pregunto por tus intenciones porque, y esto ocurrió concretamente aquí en Chile, mientras *Z* fue aplaudida por la izquierda, La Confesión era defendida por la derecha y atacada por sectores de izquierda.

CG: La derecha, con respecto a *La Confesión*, empezó —porque, como recordarás, yo vine a Chile en la época que se estrenó el filme— a hacer una crítica muy favorable a la película antes de verla. Era el período de las elecciones municipales. Los reaccionarios dijeron que la película la iba a prohibir el Gobierno y los comunistas. Te repito que, entonces, nadie la había visto. Yo estaba en Chile y me entrevisté con Allende, con los comunistas, etc., y ellos, todos, me dijeron que *La Confesión* se podía estrenar sin problemas, cuando quisiéramos.

Pero fíjate que en Francia, la derecha y la nueva derecha, no recibieron bien la película. Se preguntaron: ¿qué quiere decir Gavras? Por otra parte, toda la izquierda francesa, y una parte del Partido Comunista, el PC italiano, el belga, el yugoslavo, el español, estuvieron a favor de la película. Bueno, creo que lo más correcto, con respecto a *La Confesión*, es decir que es una película que a muchos comunistas no gusta porque habla de cosas que no son muy cómodas. A mí me parece que hay que hablar de esas cosas. Por lo demás, la derecha siempre sabe manejar muy bien estos asuntos, y, sobre todo, una derecha como la chilena, que es bastante hábil.



Rodaje de "Estado de sitio": Costa-Gavras da instrucciones

PP: *Godard ha dicho, y es algo que yo comparto, que más que hacer filmes políticos, lo importante es hacer políticamente los filmes. No creo que esto sea un juego de palabras absurdo. Me parece que la expresión usada por Godard tiene bastante asidero, ya que hacer políticamente un filme significa dar un testimonio, no sólo en cuanto a las ideas que se expresan, sino también en cuanto a cómo se manifiestan las mismas. Creo, sinceramente, que no se puede hacer cine de izquierda, o cine revolucionario, distribuido por los norteamericanos, porque alguien se está engañando: o los norteamericanos o el realizador.*

CG: Te voy a recordar que las películas de Godard las distribuyen los norteamerica-

nos. Pero, en lo que tú dices, hay dos cosas...

PP: *No, hago abstracción de Godard. Es el problema de fondo el que me interesa tocar...*

CG: Bien, me parece que, con respecto a una película, hay que hacer un juicio sobre el papel político que juega. Ahora bien, creo que *Z* y *La Confesión* han jugado un papel político. De alguna manera. Con respecto a la distribución norteamericana, te he de decir que controlo, personalmente, todo lo que tiene que ver con la producción y venta de mis películas. La otra ventaja que tiene la distribución norteamericana, ya que también hay que hablar de lo positivo, es que los yanquis tienen una red de distribución fantástica

y uno siempre está seguro que la película se va a ver en todas partes.

PP: *Con respecto a La Confesión, yo no soy comunista pero, cinematográficamente hablando, creo haber visto pocas películas tan anticomunistas como la tuya...*

CG: Porque tú no eres comunista. Difícilmente puede haber alguien tan comunista como el Secretario General del PC español, y él vio la película y me dijo: "has hecho una película comunista". Yo tampoco soy comunista. Pero él dijo eso. Y la película le pareció comunista porque habla de los comunistas en la más dolorosa de las dudas.

PP: *Entonces, ¿La Confesión*

puede ser calificada como un filme antistalinista?

CG: Sí, más bien eso.

PP: Yo difiero en cuanto a pensar que la película sea anticomunista. Más bien estimo que se trata de un filme en contra de las aberraciones del comunismo.

CG: Sí, porque el comunismo, en principio, no debería tener aberraciones.

PP: El espectador medio, que es aquel al cual quieres llegar, fácilmente puede confundir La Confesión con un filme de John Wayne de corte anticomunista.

CG: No, creo que esa es una simplificación muy grande. La película fue hecha para el gran público, para un público ideal. Pero hay cosas que ese público no entiende fácilmente cuando ve el filme. Z era otra cosa. Por ejemplo, Z, en Buenos Aires, fue vista por 400 mil personas. Algo enorme, tremendo. La Confesión, en cambio, no pasó de las 18 mil. Te podría dar muchos ejemplos en este terreno.

PP: Me gustaría que precisaras cuál fue la intención central que te movió a trasladar el libro de London al cine. ¿Cuál es la clave de la película?

CG: La clave de la película está en esto: el stalinismo existió una vez, se habló de él, pero con el paso de los años, a muchos se les olvidó lo que pretendía. Y ocurrió lo

de Checoslovaquia. Eso fue una forma de noestalinismo. También una forma de colonialismo. Entonces, después de lo de Checoslovaquia, era absolutamente importante estar de acuerdo con London y Semprún, y con todos a los que les interesaba el problema, y volver a hablar del stalinismo, que es un problema más grave que otros, porque nos concierne directamente. Los enemigos imperialistas existen, y se sabe cómo combatirlos, pero el stalinismo es algo interno, que atañe a todos los partidos de izquierda. Por estas razones hicimos la película. Para hablar de este problema.

PP: Pienso que el drama de London es más impresionante que el de Lambrakis, pues éste es destruido por sus adversarios, por sus enemigos; en cambio, el primero es destruido por sus propios camaradas. Por eso, creo, que la denuncia en La Confesión es más estremecedora. ¿Es así?

CG: Claro. Creo que la diferencia entre las dos películas, es que London vive un proceso político y que su personalidad no puede jugar ningún papel, pues toda su vida anterior lo condiciona y actúa de acuerdo a ese drama básico. No pasa eso con Lambrakis. Cuando London, por ejemplo, dice que trabajó para la CIA, lo hace por el Partido. Como sus jueces creen que eso ayuda al Partido, confiesa eso aunque no sea verdad.

PP: Se ha dicho que tu cine

es eminentemente comercial. ¿Qué respondes a eso?

CG: Sí, se ha dicho eso: que mi cine es una tentativa comercial para ganar dinero. Si esto fuera verdad, si no pensara más que en ganar dinero, habría aceptado la proposición de hacer *Godfather*. Me habrían pagado entre 400 y 500 mil dólares. Pero ese es un tema casi pro mafia. Me negué. Distinto es hacer una película que va a dar dinero, pero en la cual uno se siente a gusto, en consonancia con sus principios. Es el caso de Z.

PP: No te da miedo, entonces, ganar dinero...

CG: No, el dinero es muy importante. Se puede hacer mucho con él. Películas, entre otras cosas.

PP: Respecto a tus planes futuros, ¿piensas perseverar en la línea del cine vinculado a los temas políticos, o tienes algún proyecto concreto para tratar otras temáticas?

CG: Verdaderamente, no sé. Es muy difícil, incluso en un país como Chile, hacer películas con contenido político. Después de *Estado De Sitio*, creo que voy a trabajar con Semprún en un libro que se llama *¡Oh, Jerusalén!* Es un libro de un éxito enorme y habla del período del 48 cuando los ingleses abandonaron Palestina, dejando tras de sí una situación monstruosa. Es un tema que me apasiona. Pero no sé todavía si el proyecto se concrete finalmente. Semprún va a escribir el guión. Cuando lo lea voy a decidir.

CINE Y TEATRO: UNA RELACION DIFICIL

por Fernando Cuadra



Con la presente colaboración de Fernando Cuadra, iniciamos una serie de artículos sobre el siempre polémico tema de las relaciones entre el cine y el teatro.

Fernando Cuadra, dramaturgo vastamente conocido en los medios culturales del país, director de grupos teatrales y ensayista es, actualmente, profesor en el Instituto de Lenguas y Literatura de la Universidad Católica de Valparaíso.

Las opiniones y juicios que se viertan en estos trabajos son de un carácter estrictamente personal y no representan la opinión de la Revista, a menos que se haga una mención expresa al respecto.

La relación Teatro-Cine ha sido postulada y cuestionada desde diferentes perspectivas, pero como tal relación existe; ha logrado una configuración concretizada en la adaptación de la obra dramático-teatral al nuevo medio de expresión y de comunicación que es el cine. Basta recordar las periódicas adaptaciones de "Romeo y Julieta" (Cukor, Castellani y Zefirelli) y aun la recreación del mismo mito sisperiano en *West Side Story*, con su contexto de barrio popular neoyorkino, inserto en una modalidad específica del espectáculo norteamericano como es la comedia musical.

La relación Teatro-Cine puede establecerse como dependencia-independencia si atendemos a los inicios del cine sonorizado norteamericano. La Imagen considerada suficiente —a pesar de las pancartas en el cine silente— perdió la supremacía, deslumbrados productores y directores por el descubrimiento de la palabra. Hasta en lo propagandístico se utilizó la incorporación del invento por encima de lo creacional. *Anna Christie*, de O'Neill apoyaba la máquina publicitaria en la frase "Carbo habla", el primer filme sonorizado de la esfinge sueca ya popular por *El Demonio y la Carne* o *El Torrente*, adaptación de la novela de Blasco Ibáñez, *Entre Naranjos*.

El Cine se vio atiborrado por la palabra y perdió, en el momento de confusión, la *especificidad de su semántica*: la Imagen como factor *esencial* de comunicación, expresividad y plasticidad significacional. Algún tiempo tardó en adecuar un equilibrio más o menos eficaz para conseguir en el Cine actual (Goddard, Antonioni, Fellini, Truffaut) la definición semántica necesaria. Aun el comerciante y chapucero Lelouch logra mantener su lenguaje cinematográfico en los límites de la especificidad. Descontando el aspecto taquillero, su *Un hombre y una mujer* y su detestable *Simón el bribón* alcanzan la concreción de una imagen condicionadora de la fábula y de la conceptualización conflictual.

Precisamente la especificidad de la semántica cinematográfica plantea el problema de la relación Teatro-Cine mediante la *Adaptación*. El problema se define en el aspecto estrictamente lingüístico, o más bien, en el *lenguaje*, ya que ambas expresiones creacionales proyectan sus contenidos y estructuras a través de factores de comunicación situados en perspectivas diferenciadamente categorizadas. El Teatro —sea éste aristotélico, épico-dialéctico o del absurdo— utiliza la palabra como el factor de comunicación determinante y casi excluyente. Entendemos, en este caso, *palabra* como *unidad significacional*, la cual integra lo sintáctico y también lo interjeccional. El Cine, en cambio, utiliza como unidad significacional básica y excluyente a la Imagen, la cual se

carga semánticamente de contenidos integrales, adecuados incluso para formular la *intra-historia* de los personajes y el planteamiento problemático existencial individual o colectivo. *El Nacimiento de una Nación*, del viejo Griffith, o *El Acorazado Potemkin*, de Eisenstein, ejemplifican con el lenguaje de sus imágenes la afirmación precedente. La ya clásica secuencia de la escalera (*El Acorazado Potemkin*) ilustra el contenido integral mediante la Imagen. La cuna que se precipita por los pedañes y el rostro de mujer que observa horrorizado *narran* una intrahistoria que no necesita de mayor elocuencia verbal.

El Teatro y el Cine poseen, en consecuencia, medios expresivos caracterizadores y excluyentes que parecerían dificultar o imposibilitar la relación entre ambas actividades. Sin embargo, las obras dramático-teatrales son adaptadas frecuentemente al Cine y, a veces, con el éxito masivo que el Teatro no puede conseguir de manera tan rápida y eficaz. Esta posibilidad de adaptación indica que algún elemento constituyente dramático-teatral contiene el nexo para convertir la *palabra-contenido* en *palabra-imagen-contenido*.

La obra dramático-teatral posee tres niveles lingüísticos básicos: apelativo, acotacional y representacional. De estos tres niveles son el primero y el segundo los que establecen la relación Teatro-Cine y más específicamente el segundo, el nivel, acotacional que es, al mismo tiempo, *transicional* entre lo apelativo y lo representacional. La acotación es la indicación mínima y sustantiva que el autor señala a sus re-creadores. Con la acotación se concretiza la presencia del autor como factor de vigilancia, cauteladora de determinados aspectos esenciales tanto en lo conceptual como en lo técnico. Dentro de las categorías fundamentales de acotaciones, observemos un tipo que ilustra la posibilidad de visualización y plasticidad: la acotación de interpretación y de significado, es decir, aquella que le señala al actor la reacción deseada integrada a la significación que conlleva. Valga la ejemplificación un tanto obvia:

"DUNIASHA.— (EMOCIONADA) ¡Ay, me desmayo; me desmayo!"

o:

"ANIA.— (CONTEMPLA CON TERNURA LA PUERTA DE SU HABITACIÓN) Mi habitación, mis ventanas, como si no me hubiera marchado".

o:

"VARIA.— (ENTRE LÁGRIMAS) ¡No hables! ¡No hables!"

(Chejov, Anton: *El Jardín de los Cerezos*. Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú, 1946).

Anton Chejov, el sutil dramaturgo ruso, también ha sido adaptado al Cine con suerte variada. Sus obras, apoyadas básicamente en el mundo interior de sus personajes, constituyen un magnífico material adaptable, mas lo que interesa destacar ahora es el nivel acotacional como factor relacionador Teatro-Cine.

Al observar las tres acotaciones de interpretación y de significado:

- a) "Emocionada";
- b) "Contemplando con ternura la puerta de su habitación";
- c) "Entre lágrimas",

podemos captar que en el lenguaje cinematográfico estas acotaciones corresponderían al ojo de la cámara evidenciado en un close-up o un plano americano o un travelling subjetivo. En consecuencia, la acotación así entendida permite la posibilidad de visualización y de plasticidad que un buen guión técnico debe saber evaluar en el ámbito de su propia semántica. Por ello, pensamos que la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia aunadas de un director y su camarógrafo podrían sustituir incluso la adaptación misma como labor adecuadora del lenguaje-palabra (Teatro) al lenguaje-imagen (Cine). Esto no implica lo que peyorativamente ha solido denominarse "teatro filmado". Al contrario. Implica el rechazo de una cámara monótona, incapaz de romper la rígida formulación escenográfica teatral y que además desprecia la riqueza del encuadre posibilitador de valorar contenidos emotivos o puramente conceptuales. Al aludir a la filmación de la obra dramático-teatral casi sin el trámite de la adaptación, postulamos el acondicionamiento de lo dramático-teatral a las necesidades de un lenguaje técnico determinado por la cámara, entendida ésta como un factor de apoyatura al texto. Es la labor que Mike Nichols realiza en *¿Quién le tiene miedo al lobo?*, de Edward Albee, cuyo texto escrito ha sido conservado casi en su totalidad, al igual que la escenografía teatral, la cual rompe sus límites en dos o tres breves secuencias. La obra dramático-teatral de marcados matices autobiográficos de O'Neill, *Largo viaje del día hacia la noche*, recibió un tratamiento cinematográfico semejante, apoyado en un cuarteto interpretativo de relevante jerarquía (Hepburn-Richardson - Robbarts - Stockwell) y en una cámara interpretativa, con sus movimientos seguidores del desplazamiento significacional de los actores y su close-up creadores de un acercamiento apto para meter al espectador en la áspera intimidad de los cuatro personajes.

Con un tratamiento así condicionado, aun los clásicos griegos han conseguido una eficaz concreción cinematográfica. Cacoyannis obtie-

ne un serio equilibrio entre texto e imagen en su cuidada versión de la *Electra*, de Eurípides. La cámara reemplaza los largos monólogos narrativos o explicitadores de circunstancias que han excedido los límites del escenario, definiendo además el paisaje caracterizador de lo griego clásico, factor que en el texto de Eurípides surge muy someramente a través de la palabra.

El tratamiento cinematográfico esquematizado no significa que sea el único ni el más adecuado. Permite, sí, en cambio, establecer la relación Teatro-Cine como probable y concreta, sin la antinomia que en muchas oportunidades se ha creído percibir. Hay, indiscutiblemente, otros tratamientos en los cuales lo dramático-teatral no se ve disminuido. Las tres versiones ya citadas de *Romeo y Julieta* son ejemplificaciones de distintos niveles de adaptación y en la cual es determinante la actitud conceptual y estética del director.

En la versión de Cukor evidénciase la preocupación por destacar lo puramente estético: el rostro de Norma Shearer surge irreal, eterizado; sólo le falta la aureola de estampa convencional para convertirse en una madonna. Esto revela la falsedad sustantiva del personaje así enfocado, dada la carga pasional con que Shakespeare dotó a su heroína. La versión de Castellani también se sustenta un poco o un mucho en lo plástico, pero derivado de la probable circunstancia histórica en que le cupo vivir a la joven pareja de amantes. Hay un intento por reflejar la época a través de escenarios y vestuarios ambientadores, pero el lirismo impuesto en la actuación le restan la fuerza pasional que hace tan conmovedora la historia de Romeo y Julieta precisamente por su juventud. A nuestro juicio, es la versión de Zefirelli la que observa mejor el sentido, la significación y la atmósfera de la obra sisperiana. Es cierto que la fábula de los amantes ha sido podada, alterado el orden dramático de algunos episodios, sintetizada en una sola secuencia las distintas escenas del balcón, pero la turbulencia de la época renacentista proyectada en la turbulencia de los jóvenes, en la oposición ingenuidad-madurez de Julieta, en la grosera picardía bufonesca de la nodriza —personaje habitualmente sentimentalizado—, en la clara premonición de la muerte de Mercurio, en la insolente juventud de Romeo, mostrada en el desnudo que escandalizó a más de algún sisperiano intolerante y tradicional; todo ello, pues, como conjunto integrador, entrega mediante la imagen —apoyatura de la palabra— el contenido trascendente del drama sisperiano. No aludimos siquiera a la enriquecedora y significativa visualización geográfica. O al creativo vestuario. O a la música configuradora de la atmósfera afectiva. Es el contenido el que Zefirelli logra aprehen-

der y proyectar a través de la gramática de una cámara imaginativa, sensible e inteligente. Es probable que sea este Shakespeare vital, dinámico, sensual e irreverente el Shakespeare que el público del Globo contemplaba fascinado en medio de su propia bullanguería, muy distinto al Shakespeare solemne y grave que el academicismo acostumbra a mostrar. Lirismo (Cukor), esteticismo (Castellani) y vitalidad existencial son aspectos que el Cine puede enfatizar con mayor rigor, ayudado por sus medios técnicos: la cámara que acerca al espectador la perspectiva que se pretende conseguir.

Algo semejante acaece con las adaptaciones recientes de otra obra sisperiana: *Hamlet*. Tanto el filme inglés como el soviético procuran destacar una perspectiva que pretende ahondar en el mundo interior del príncipe de Dinamarca, apoyados ambos filmes en una cámara interpretativa de auténtica proyección plástica. En el caso del filme ruso, la música de Shostakowitsch atenta, en más de algún sentido, contra la intencionalidad creadora del director, debido a la autonomía que adquiere por su jerarquía. Mas, a pesar de esta autonomía, la música logra acentuar el objetivo plástico de la fotografía, definida básicamente por la contrastación de los claroscuros que recuerdan a un Caravaggio sin los matices del color o a un Rembrandt en tono menor. El castillo de Elsinore muéstrase por medio de una escenografía en la cual las sombras configuran espacios caracterizadores de lo psicológico. El vestuario mismo constitúyese en una mostración significativa de la barroca fastuosidad decadente de la corte, evidenciada en los negros ropajes de la frágil Ofelia soviética después de la muerte de Polonio y en la vestimenta de la locura que esboza, por momentos, la semejanza con alguna secuencia de *Dies Irae*, de Carl Th. Dreyer.

La plasticidad delineada en las secuencias del fantasma del padre de Hamlet concretiza la atmósfera casi chejoviana que el director ha procurado estructurar. También el desplazamiento de los actores desempeña una función importante, como lo ejemplifica la larga secuencia de la representación teatral en la corte, con su "desgajamiento" colectivo cuando los cortesanos perciben la intención implícita en la trama desarrollada. Todo el desplazamiento obedece a una *coreografía significativa*, indicadora del futuro desmoronamiento de cuanto Gertrudis y Claudio piensan permanente.

Configurada de esta manera la intencionalidad creadora, el *Hamlet* soviético caracteriza a un príncipe filosófico, cuestionador de la acción encargada por el fantasma. No es un ser irresoluto. Al contrario. Su capacidad reflexiva determina su acción hasta el extremo

de que ésta habrá de concretarse cuando los objetivos devengan absolutamente explícitos. Los monólogos del texto sisperiano aclaran esta característica, ubicados *escenográficamente* por el director frente al mar, fotografiado y revelado con una *densidad de granulación* que lo torna más espeso, pesado, como símbolo real de la antinomia que provoca la reflexión de Hamlet.

El filme de Olivier muestra, en cambio, un Hamlet lírico, frágil, semienfermizo, condicionado por el enfoque tradicional que hace de él un ser irresoluto enfrentado con la acción inmediata. De este enfoque derivase la intención total, proyectada en la vaguedad escenográfica —un castillo de Elsinore construido sólo de escaleras envolventes y estrechos pasillos y de torres de cima roma que más parecen extraños silos vacíos—; en la nebulosidad que envuelve el mundo exterior físico; en la obvia contrastación colorística del vestuario; en la interpretación pretendidamente interior, casi sin desbordes conductuales, retenida, de tensión interna como un drama *exclusivamente* psicológico.

Shakespeare ha sido y es un dramaturgo de máximo interés para los productores, directores, actores y adaptadores cinematográficos. En la filmografía sisperiana inglesa *Enrique V* y *Ricardo III* son ejemplos de reflexión sobre la relación Teatro-Cine. *Enrique V* es una clara demostración del objetivo plástico-esteticista perseguido por el director (Olivier). Característica semejante surge en *Ricardo III*, aun cuando este filme revela mayor madurez, a pesar de concreciones puramente plásticas como es la efectista muerte de Ricardo III, con una cámara enfocada desde —suponemos— el cielo (!), la cual permite enfocar los "geométricos" movimientos agónicos del protagonista, en tanto cada uno de ellos enfatizase con un acorde orquestal.

Habría que referirse a otros filmes basados en obras sisperianas y definir las diferencias de intencionalidad creadora: el *Otelo* ruso y el *Otelo* de Welles o el último *Rey Lear*, pero las observaciones ya expuestas permiten formularse algunas relaciones aclaratorias de la adaptación de lo teatral a un lenguaje diferenciado como es el Cine.

El concepto *adaptación* excede el límite convencional incluso en el concepto *traslación*. Esta última perspectiva es la que ha provocado el aspecto peyorativo con que se suele observar a la obra dramático-teatral llevada al Cine. En la *traslación* existe sólo la preocupación por la fidelidad textual y literal; esto es, la *reproducción* del lenguaje *externo* sin atender al contenido o a la intencionalidad creadora primera. La *traslación* conserva la mecánica sintáctica y aun la gramatical, pero anula, olvida o posterga los contenidos impli-

ritos en la formulación caracterológica y conflictual. Ello explica la frialdad derivada de *La muerte de un viajante*, la vigorosa tragedia norteamericana de Arthur Miller, a pesar de la convincente actuación de Fredric March. Traslación semejante evidencian casi la mayoría de las piezas del comerciante Tennessee Williams, descontado el Oscar obtenido por Vivien Leigh por su patética re-creación de Blanche du Bois de *Un tranvía llamado deseo*. La adaptación implica los aspectos señalados en las referencias anteriores, imbricados con algún matiz auténticamente creativo que per-

mita la concreción de la perspectiva re-creadora del director, apoyado en los factores técnicos determinantes: cámara y música. El Cine no puede olvidar la servidumbre impuesta por lo técnico. Por ello, la relación Teatro-Cine se define y caracteriza de manera funcional en la ligazón de lo creacional servido por lo técnico. En el caso contrario, esto es, que no se alcance la relación eficaz, el Cine configurará un producto anodino o ambiguo o indefinido que el espectador de cualquier nivel captará como sustantivamente inauténtico.

A PROPOSITO DE "EL NIÑO SALVAJE":

APROXIMACION A TRUFFAUT

I

Los crepúsculos cubrieron la *nueva ola* con tempranera rapidez. De la euforia de 1958-59, con más de doscientos nuevos realizadores inscritos en los catálogos de un cine rebelde, hoy ya no queda nada. A la vuelta de catorce años todo un movimiento, una generación, una óptica unitaria, una manera de enfrentar el mundo y una forma de amar el cine, quedaron sepultadas en teorías de rimbombante carátula. Tal vez, la *nueva ola* nunca existió. Tal vez, fue sólo un grupo de realizadores que abrieron los ojos al cine con simultáneo estremecimiento. Eran tantos y tan parecidos que se los confundió con una confraternidad cerrada, delimitada claramente, poseedora de algunos ritos comunes. Tal vez, en definitiva, lo que existió no fue más que una pasión, de aquellas que unen con precipitado afecto y se van desgajando, desgastando, lentamente, hasta que un día mueren.

Una pasión por el cine, claro. O, más precisamente, por las posibilidades del lenguaje cinematográfico.

De ese movimiento, de ese grupo, o de esa pasión, es posible rescatar cuatro nombres que, para muchos, siguen hablando en representación de la *nueva ola* pero que, en estricto rigor, solamente se representan a sí mismos.

El mayor de ellos es François Truffaut. El menor, Malle. Y entre ambos, Godard y Chabrol. Incorporados a la tradición viva del cine galo, en esa tradición que se alimenta de Vigo, Renoir, Bresson, Becker, son los que le han permitido a Francia seguir contando con un clasicismo cinematográfico que no pasa por *Los Hijos del Paraíso*, sino por *Un Día de Campo*, que nada le debe a Clouzot y sí todo a *Un Condenado a Muerte se ha Escapado*,

que se engañó con Clair y despreció *Cero en Conducta*.

A esa tradición viva, que también cuenta con la complicidad de Max Ophüls, aunque éste pertenece más al mundo que a Francia, han contribuido, en este último tiempo, de alguna manera o de muchas maneras, Resnais, Démy, Franju y, es muy posible, ¿por qué no?, Vardim.

II

La obra de François Truffaut se nos aparece como un largo camino hacia el conocimiento. En esta perspectiva, *L'Enfant Sauvage* es un hito absolutamente clave que nos permite, de modo improvisado y fugaz por ahora, echar una mirada retrospectiva a un conjunto de filmes tributarios de algunos fantasmas o ideas que se ubican muy próximamente a lo que podríamos denominar "las verdades fundamentales".

Suponiendo que ellas existen o que es digno dedicarles alguna preocupación, la obra truffautniana, partiendo de los esquemas de una cultura definida, la francesa, enlaza con ese cine, hoy en agonía en el sentido de Unamuno, cuyos cultores máximos, Ford, Hawks, Lang, hicieron posible que la imagen llegara a ser el más moderno y eficaz instrumento de investigación de lo específicamente humano. Truffaut, hasta *El Niño Salvaje*, partió siempre de una premisa central, subyacente a veces, explícitamente expuesta otras: *sólo amando es posible conocer*.

Para desarrollarla se ha valido de ese sentimiento, a lo mejor menor, que genéricamente se llama ternura y que en Truffaut, curiosamente, aparece envuelta en una cierta frialdad producto de un hábil distanciamiento que su puesta en escena trasluce.

Los Cuatrocientos Golpes (1959), momento culminante de la llamada *nueva ola*, obra maestra tan completa y definitiva, marca el inicio de la búsqueda de Truffaut¹. El Jean-Pierre Léaud, niño, desamparado, que lee a Balzac y que descubre que el París desconocido, la gran ciudad, le ofrece más tibiezas que el marco familiar, aun cuando ese París y sus instituciones terminarán por apresarlos, es el anuncio de lo que será el universo de Truffaut, tan nítido y tan ambiguo, tan frágil y tan adulto.

La búsqueda de Léaud fracasa. El conocimiento no llega. Las esperanzas se hacen trizas. Las imágenes se congelan. La ternura, bruscamente, se frustra.

Así, queda abierta la posibilidad de que se produzca un cambio de giro, de que el Truffaut que todo lo esperaba de la bondad olvidara al padre-maestro Bazin, a quien dedicó *Los Cuatrocientos Golpes*, y se internara por otras selvas, con ira y con dolor.

La ira y el dolor están en *Tirez su le Pianiste* (1960) pero la ruta no cambia. En este filme negro, roído por el escepticismo y salvado por el humor, en donde todas las improvisaciones de la *nueva ola* alcanzan el logro mayor, Charles Aznavour bucea los contornos y encuentra una respuesta definitiva: el mundo pertenece a los débiles, a los marginados, aunque de una manera precaria. La ternura debe darse gratuitamente y sólo es compensada por la muerte.

Esta idea se repite, triunfalmente, en la que, a nuestro parecer, es la película más importante de Truffaut: *Jules et Jim* (1961), filme sobre la interdependencia de los sentimientos, la ambigüedad de los sexos, el amor como fuente de comunicación e incomunicación. En una palabra, filme sobre el dolor. La ternura que cubre a la Moreau, a Werner y Serre, más que hacer posible el amor compartido, hace posible la vida, el hecho físico de vivir y despoja a la muerte de su carácter mítico y la convierte en un hecho absurdo que, sin embargo, no es más que la continuación de la vida misma. Nunca antes, ni tampoco después, el nihilismo esperanzado, o la esperanza nihilista de Truffaut, había adquirido la fuerza necesaria como para transformarse, como sucede en *Jules et Jim*, en una amplia mirada sobre las constantes del sentimiento humano².

En *Fahrenheit 451* (1966) se produce un serio intento por alterar la premisa clave de trabajo. El *sólo amando es posible conocer*

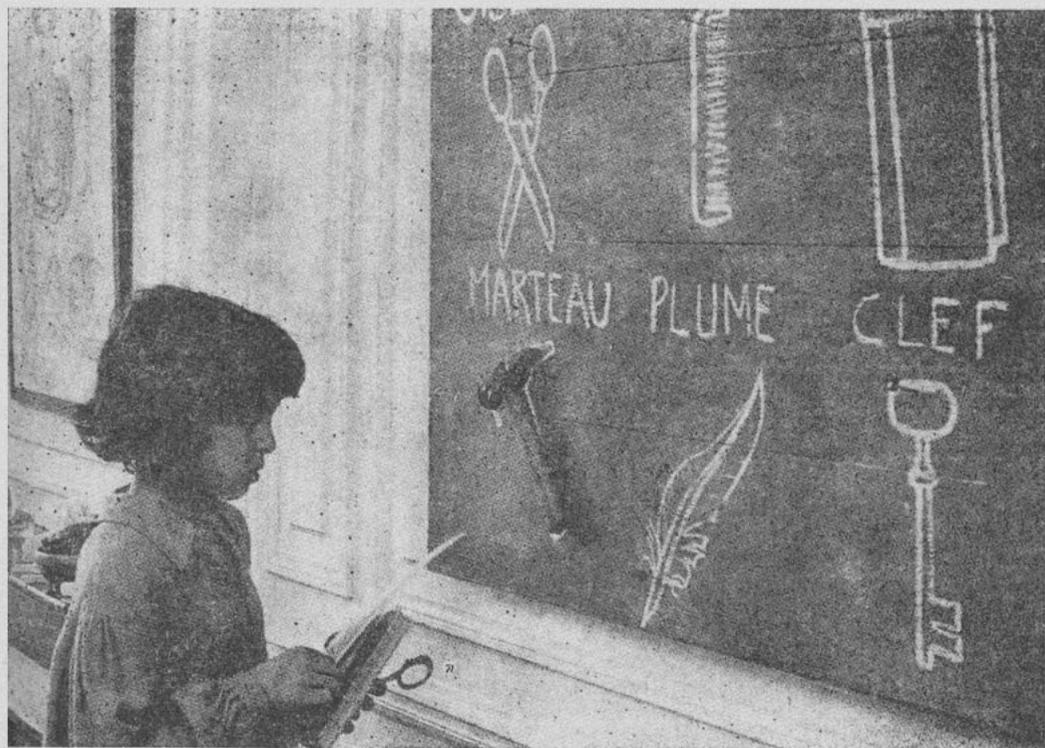
busca convertirse en *sólo conociendo es posible amar*. Pero este cambio, que se va a concretar en *El Niño Salvaje*, se frustra en la medida en que *Fahrenheit*, el más débil de los filmes de Truffaut, se aleja demasiado de una sensibilidad que sólo puede vivir y expresarse a través de la ternura. La frialdad excesiva de la película, su tono geométrico, sus rebuscamientos intelectuales, la poca afinidad de Truffaut con la ciencia-ficción como género (no como idea) hacen imperceptible el cambio. Y cuando la aproximación a la ternura comienza a producirse, al final del relato, en el bosque de los hombres-libros, ya es tarde y la ética truffautniana no tiene más remedio que apelar a un humanismo hueco, diletante, discursivo, cerebral en el peor de los sentidos.

Con *La Mariée était en noir* (1967), su obra más patética, Truffaut echa pie atrás y vuelve a recorrer un camino que trató de cortar fácilmente. Apoyado en William Irish, inspirado en Hitchcock, apelando al género policial más que nada como pretexto, Truffaut se reencontra con el amor de un personaje (Jeanne Moreau) que no puede evitar, en nombre de ese mismo amor, ir aniquilando una a una a sus víctimas, responsables de su propio dolor. Si la fidelidad es la forma superior de la ternura, este filme se esmera en ilustrar, con paciencia satánica, esa teoría con una tenacidad que sólo puede ser producto de convicciones muy profundas. No hay personaje más tierno, más fiel, más desvalido y más santo que esta Jeanne Moreau impulsada a actuar criminalmente por amor. En lo superficial, un ser demoníaco, demencial; en la intimidad, en el secreto de su alma, un ángel exterminador. Nunca Truffaut se acercó tanto a esa parte del universo hitchcockiano poblado por aquellas mujeres, como Alida Valli en *El Caso Paradine*, que asesinando por amor, se justifican ante la muerte y la vida sin caer en el mal. El tributo a Hitchcock está más en ese punto, que en todos los *travellings* metafísicos o en todas las técnicas de ambientación que se puedan idear para seguir los ejemplos del maestro.

Un año después, en *Baisers Volés* (La Hora del Amor), entre melancolías y parques otoñales, entre peripecias menudas y tristezas apagadas, Truffaut entrega, redondeado, el evangelio de su cine. La buena nueva es tan alegre que contagia, tan irresponsable que cautiva, tan madura que se nos hace profundamente verdadera. Ya no está la imagen petrificada de Jean-Pierre Léaud en *Los Cuatrocientos Golpes*. Ahora, el mismo Léaud descubre la sonrisa y el cuerpo de Delphine Seyrig, los pechos y la juventud de Claude Jade, la vida de unos seres tan insignificantes como él, prostitutas, detectives, hoteleros, ven-

¹ Con anterioridad a *Les quatre cents coups*, Truffaut realizó *Les Mistons* (1958), y, junto a Godard, *Histoire D'eau* (1959).

² Entre *Jules et Jim* y *Fahrenheit 451*, Truffaut hizo dos filmes: un sketch para *L'Amour a Vingt Ans* (1962) y *La Peau Douce* (1963), ambos inéditos en Chile.



"El niño salvaje": Jean-Pierre Cargol

"El niño salvaje": Francois Truffaut y Jean-Pierre Cargol



dedores de zapatos, etc., todos los cuales, de una manera coral, le dicen que la ternura agría de *Los Cuatrocientos Golpes*, la ternura frágil de Aznavour, la ternura melancólica de *Jules et Jim*, la ternura desgarrada de la Moreau vestida de negro, son facetas de una misma realidad que se unen y orquestan en torno a un sentido de la vida que nace y vive junto a lo pequeño, a la soledad, a la alegría de la pobreza.

Ya el amor se ha transformado en conocimiento.

Pero falta aún una última aproximación: *La Sirena del Mississippi* (1969), Jean-Paul Belmondo quiere conocer a Catherine Deneuve. Y la ama, sin más, sin saber nada del misterio que la rodea, desde el primer momento. Ella conoce perfectamente la situación en que está envuelta, pero no lo ama. Y debemos asistir al lento encuentro de dos caminos. El ya recorrido por Truffaut y el que comienza a recorrer a partir de este filme. Belmondo, provisto de su amor, arriba al conocimiento. Catherine, con el conocimiento, se topa con el amor, y en los momentos postreros de la película podrá decir: "he vuelto a amar".

La adultez ha entrado al universo de Truffaut. Catherine Deneuve es el enlace entre la intuición y la lucidez.

El sólo amando es posible conocer, definitivamente, se transforma en sólo conociendo es posible amar a partir de *El Niño Salvaje*. Se abre, así, la segunda etapa en la filmografía de Truffaut. Sobre este filme, estrenado recientemente entre nosotros, hablaremos con mayor extensión en el tercer apartado de estos apuntes.

En *Domicilio Conyugal* (1970), prácticamente segunda parte de *La Hora del Amor*, Truffaut sigue fielmente la orientación que se marcó a sí mismo en *La Sirena del Mississippi* y *El Niño Salvaje*. Lo coral, el ímpetu, han desaparecido. Sólo reina la serenidad. Y no por efecto de que los personajes tengan más edad, más responsabilidades (matrimonio, hijo, problemas de subsistencia, una casa instalada, familia) sino porque han llegado a un momento de sus vidas que les permite mirar las cosas con sabiduría, sin el gesto amargo de *Los Cuatrocientos Golpes*, sin el dolor de *La Novia Vestida de Negro*, sin los temores de *Jules et Jim* y *La Sirena del Mississippi*.

Se nos antoja que esta segunda etapa de Truffaut va a ser corta. Y que una tercera se va a iniciar muy pronto cuando aparezca la premisa unitaria: *quien ama conoce, quien conoce ama*.

Por lo tanto, si al comienzo afirmábamos que la obra de Truffaut se nos aparecía como un largo camino hacia el conocimiento, podríamos también afirmar ahora que su cine es un largo peregrinaje hacia el amor.

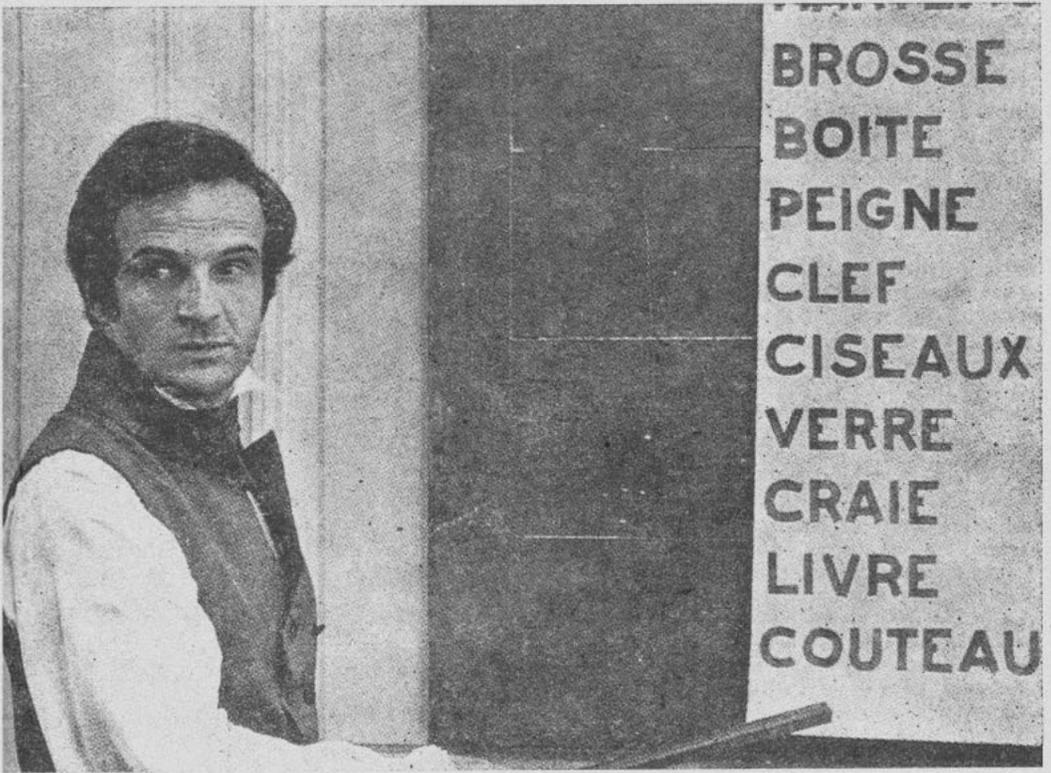
Largo tiempo acarició Truffaut la idea de hacer *El Niño Salvaje* ("esperé tres años para realizar esta película. Había leído en 1966 en *Le Monde*, la transcripción de una tesis de Lucien Malson sobre los niños salvajes, e decir, sobre los niños privados, desde su nacimiento, del contacto con los hombres y que por una u otra razón, crecieron en el aislamiento. Entre los 52 casos "serios" recordados por Lucien Malson, desde el niño-lobo de Hesse (1934) hasta la historia del pequeño Yves Cheneau de Saint-Brevin (1968), e ejemplo de aislamiento más significativo parece haber sido el de Victor de L'Aveyron, larga y minuciosamente estudiado por el doctor Jean Itard, que se interesó por el pequeño desde que fue capturado en plena selva por unos cazadores, durante el verano de 1798")³.

El Niño Salvaje (1969) se integra a la filmografía de Truffaut tal vez por aquellos flancos que siendo tan consubstanciales a su cine nunca se habían desarrollado plenamente. Nos referimos, fundamentalmente, a dos cosas: al distanciamiento que provoca su puesta en escena y lo documental.

El filme es, en una primera lectura, un informe médico y/o científico. ("Cuando con mi amigo Jean Gruault emprendimos la tarea de escribir el guión de *El Niño Salvaje*, la dificultad principal fue la de traspasar al cine un texto constituido en realidad por dos informes emitidos por el Dr. Itard: el primero fechado en 1801, destinado, probablemente a la Academia de Medicina, y el segundo escrito en 1806, que tenía por objeto obtener del Ministerio del Interior la renovación de la pensión destinada a la señora Guérin, que se ocupaba del niño. Para sacar de estos dos textos el guión, nosotros supusimos que el Dr. Itard, en lugar de escribir estos informes había tenido un diario cotidiano, lo que le daría al relato el aliento de una crónica, repetando, al mismo tiempo, el estilo del autor a la vez científico, filosófico, moral, humanista, a veces lírico y familiar. Por lo tanto nos mantuvimos fieles a los informes del Dr. Itard cuyo estilo me gustó mucho y que releí sin cesar a lo largo del rodaje").

Esta característica ayuda a Truffaut a poner en juego un distanciamiento escénico, ya sea la frialdad de *Fahrenheit 451*, estructurado a base de puras aproximaciones y alejamiento de carácter físico que permite a la siempre viva ternura truffautniana convertirse en un

³ Todas las declaraciones de Truffaut que se consiguen en el texto han sido sacadas de su artículo *Comment J'Ai Tourné L'Enfant Sauvage*, aparecido en *L'Académie Scene-Cinema* N° 107, de octubre de 1970.



"El niño salvaje": Francois Truffaut

"El niño salvaje": Jean-Pierre Cargol



mecanismo que excita nuestra inteligencia. El relato es solemne, sacramental, sencillo hasta lo frugal. Tal vez porque, a fin de cuentas, es un filme sobre la verdad.

El informe que va preparando Itard (François Truffaut) sobre la evolución del Victor (estupendo debut del pequeño gitano Jean-Pierre Cargol), permite ir conociendo, sin estruendos, secamente, con eliminación de lo dramático, la historia de una vida que se asoma lentamente, pesadamente, al conocimiento. Los gestos de Victor, al comienzo primitivos, selváticos, violentos; luego, suaves, enérgicos; el mar de ruidos menores, silencios y música de Vivaldi con que se puebla la pantalla; la increíble belleza de la fotografía de Nestor Almendros (*Mi Noche con Maud*); la aparente parquedad de la conducción de Truffaut, en fin, cada uno de los elementos de la puesta en escena contribuyen a crear un ambiente, una atmósfera, un universo, al cual se nos permite entrar en silencio, sin maravillarnos, despojados de todo pensamiento preelaborado, desnudos, como se ingresa a un laboratorio o a una catedral, no para asombrarnos sino para, tal vez junto al desvalido Victor, conocer y educar nuestros sentidos. Es como esa emoción extraña que se experimenta ante el microscopio cuando se reconoce, en un escenario gris y silente, una célula que coletea con vida.

No es extraño al cine de Truffaut el tono documental. Por ejemplo, *Los Cuatrocientos Golpes* era, también, una investigación, una mirada, a una ciudad, París, con su ritmo, calles, gente, lugares, miserias y luminosidad. Y esto que se puede decir de aquel filme, de una y otra manera, se reproduce en el resto de las películas de Truffaut. *El Niño Salvaje* pulsa esa cuerda constantemente: la Francia de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX es retratada, es puesta como marco sugerente a la historia del pequeño salvaje. Pero lo más importante del tono documental de esta película está en la recreación de procedimientos médicos. ("Yo me documenté pero no sistemáticamente; simplemente leí algunas obras sobre sordomudos, así como el libro de María Montessori. Siempre tengo miedo de que un exceso de documentación me haga renunciar a una idea"). Las palabras de Truffaut son bastante elocuentes en cuanto a precisarnos los límites del aspecto documental de su cine. Ese equilibrio entre información e inventiva que posibilita recrear la realidad alcanza su cumbre en *El Niño Salvaje*. ("No quise tampoco llamar a un consejero médico durante el rodaje; yo no quería que me prohibiera algunas cosas. Me conformé con hacer consultas, a veces, incluso, durante la filmación. A partir de los conocimientos que adquirí, pude improvisar dos o tres pequeñas cosas

sobre la educación del oído que no habría podido imaginar sin ellos. Pero no quise nada sistemático, salvo los consejos técnicos").

Otras tres cosas laterales habría que destacar de este filme. Una es la ambigüedad que se detecta a través de las relaciones entre los personajes. La relación entre Itard y Victor se verifica, sucesivamente, en los niveles de científico-objeto a analizar; médico-paciente; profesor-alumno; padre-hijo, sin que ninguno de los cuatro logre una estabilidad definitiva. La otra línea de ambigüedad se forma en la relación doctor Itard-Madame Guérin (impecable desempeño de Françoise Seigner) desprovista de erotismo, pero potencialmente sugerente.

Lo segundo está en el debut de Truffaut como actor. ("No sé si tuve o no razón de interpretar a Itard, no sé si soy buen actor o mal actor, pero, en definitiva, no me arrepiento de mi decisión: siento que si se hubiera confiado el papel de Itard a un actor, éste habría sido, entre todos mil filmes, el que menos satisfacciones me hubiera dado, porque sólo habría desempeñado un trabajo técnico. Yo le habría dicho todo el día a un señor: "ahora tome el niño, hágalo hacer esto, llévalo para allá", etc. Desde el día en que decidí interpretar a Itard, el filme adquirió una razón de ser del todo completa y definitiva. De esta experiencia, no saco la impresión de haber interpretado un papel, sino, simplemente, de haber dirigido el filme delante de la cámara y no detrás como es habitual").

El tercer punto se refiere a que *El Niño Salvaje* no hace más que seguir desarrollando ciertos temas que siempre han obsesionado a Truffaut. ("El tema del filme corresponde a las problemáticas que siempre me han interesado y ahora me doy cuenta de que *El Niño Salvaje* contiene tanto de *Los Cuatrocientos Golpes* como de *Fahrenheit 451*. En el primero, yo mostraba a un niño que le faltaba ser amado y que crecía sin cariño; en *Fahrenheit 451*, se trata de un hombre a quien le faltan los libros, es decir, la cultura. En el caso de Victor de L'Aveyron, la "falta" es aún más radical: se trata del lenguaje. Estos tres filmes, por consiguiente, están contruidos sobre una frustración mayor").

Guiado por Itard, Victor accede al conocimiento y se le abre, así, la posibilidad del amor. En el comentario clave que hace Itard sobre el salvaje convertido en hombre, se define el sentido de la parábola truffautniana: "Yo tuve la prueba incontestable de que el sentimiento de lo justo y lo injusto no era extraño en el corazón de Victor. En él aparecía ese sentimiento, sobre todo cuando se le provocaba, que posibilita elevar al hombre salvaje a la altura del hombre moral".

H. Balic M

CINE EN LA TELEVISION

Mucho se ha hablado de la baja calidad de la programación en los diferentes canales de televisión. Sin embargo, y no me propongo desmentir, ni siquiera enfocar, este aspecto, quisiera hacer referencia a un hecho al que al parecer nadie le ha dado mayor importancia. Y es que, desde hace un tiempo a esta parte, para ser más exacto desde marzo en adelante, los canales de TV (especialmente Canal 7), a través de sus diferentes programas destinados a reestrenos de obras cinematográficas, en su gran mayoría norteamericanas de las décadas de los años 40 y 50, han presentado un número considerable de filmes interesantes, e incluso de *grandes* filmes. Es indudable que no se puede ignorar las limitaciones de que adolece la pantalla chica para poder ver

y apreciar en su mejor forma obras que no han sido realizadas justamente para la TV. Limitaciones no tan sólo en lo que respecta al color y al cinemascopio de algunas películas; también el doblaje, que si bien tiene la ventaja de evitar subtítulos poco legibles en el aparato televisivo, permitiendo centrar más la atención en las imágenes, perjudica notoriamente a algunas obras. A esto se une, además, el hecho de que no siempre es posible, por razones obvias, contar con las condiciones ambientales más adecuadas para una mejor concentración frente al filme. Sin embargo, y sin dejar de considerar lo anterior, creo no equivocarme al decir que en materia de calidad cinematográfica, lo exhibido a través de la TV en este último tiempo supera ampliamente lo

ofrecido por las cada vez más pobres carteleras de las salas de cine propiamente tales. Entre el material mostrado se encuentra naturalmente mucha película mediocre y algunas francamente malas, pero en líneas generales el nivel medio ha sido superior al de otro tiempo. La lista de filmes que pueden mencionarse es larga y variada. Va desde películas que podrían citarse más por curiosidad que por un mínimo de interés, como *Tuya en septiembre* (1961) y *Laberinto trágico* (1962), las dos peores realizaciones en la filmografía de Robert Mulligan, hasta obras maestras de Welles, Hitchcock y Hawks. Trataré de enumerar algunas en un cierto orden de importancia, dejando constancia desde luego que no se trata de una lista exhaustiva, ni mucho menos.



"El ciudadano Kane", de Orson Welles

Así, por ejemplo, entre los filmes destacables pero de un interés relativo pueden considerarse *Adiós a las armas*, de Charles Vidor (1958); *Ultimo atardecer*, de Robert Aldrich (1961); *Los valientes andan solos*, de David Miller (1962); *Los depravados*, de Henry King (1958); *El coleccionista*, de William Wyler (1964); *El puente de Warteloo*, de Mervyn Le Roy (1944), y algunas otras.

Entre las obras mayores exhibidas en TV podemos mencionar:

Fuerza Bruta, de Jules Dassin (1947) que, a pesar de contener muchos de los clisés del cine sobre temas carcelarios, es uno de los filmes más interesantes dentro de este género.

Sabrina, de Billy Wilder (1954), con los siempre excelentes Humphrey Bogart y Audrey Hepburn, es una buena prueba de que el prosaico encanto de las comedias de este austriaco se mantiene

inalterado con el paso del tiempo.

Dos para un camino, de Stanley Donen (1964), la mejor de las últimas obras del autor de *Cantando bajo la lluvia*. Interesante reflexión sobre la pareja humana, el amor, el matrimonio y la difícil busca de la felicidad.

Jane Eyre, de Robert Stevenson (1943), una hermosa película que, aunque aparece dirigida por Stevenson, debe posiblemente mucho a Orson Welles, que no se limita a configurar un personaje notable sino que impregna todo el filme de una atmósfera propia sólo de las obras de las cuales es autor. Un filme muy welliesiano, y por ende shakespeariano. Más shakespeariano desde luego que *El Rey Lear*, de Kozintzev.

Diablos del aire, de Douglas Sirk (1958), basado en una obra de Faulkner, este excelente filme, que resulta especialmente perjudicado en la TV por tratarse de una ver-

sión original en colores y cinemascopé, nos confirma no sólo que Sirk es un interesantísimo cineasta sino también uno de los más ignorados.

Sylvia Scarlett, de George Cukor (1935), considerada por muchos como la obra maestra de Cukor, es sin duda uno de los filmes más representativos de su autor. Una obra cambiante y plena de sugerencias, con una Katherine Hepburn excepcional como centro motor de una puesta en escena cinematográfica altamente expresiva en el desarrollo de los motivos más caros a este realizador: la mujer y el acceso a la femineidad, a la madurez y al amor.

Anatomía de un asesinato, de Otto Preminger (1959), profunda y compleja a pesar de su aparente sencillez. La sutil puesta en escena premingeriana le da una segunda lectura a esta obra donde un duelo de inteligencias (y de actores: James Stewart y George Scott) se transforma en

una lucha entre la inteligencia del hombre y la ambigüedad de los hechos. Desarrollo que es llevado a un punto tal que la inteligencia, aun triunfando, deja la impresión de fracasar. Se trata de una obra mayor en la filmografía de este realizador.

Citizen Kane (El ciudadano), de Orson Welles (1941). La exhibición de esta obra maestra, por Canal 4 de Valparaíso, puede considerarse un acontecimiento cinematográfico. Un filme que se ha convertido en un hito en la historia del cine y, aunque puede no apasionar a algunos, difícilmente dejará de interesar hondamente a cualquier espectador amante del séptimo arte. Su importancia hace necesario, desde luego, algo más que unas cuantas líneas en este escueto informe. Conformémonos, no obstante, con decir que si por una parte la extraordinaria riqueza de recursos expresivos hace que se encuentren en él quizás los orígenes de todo el cine moderno; por otra parte, este modernismo, lejos de caer en el seco y anémico conceptualismo de otros mo-

dernos, conlleva un aire de grandeza propio sólo de los clásicos.

Pero, con todo lo grande que es esta obra, hay algo que bien merece dejarse para finalizar estas notas. Pues si la grandeza de Orson Welles es unánimemente reconocida, esto no siempre ocurre con otro maestro tanto o más genial que el autor de *Citizen Kane*. Me refiero a Alfred Hitchcock, del que se han exhibido nada menos que cuatro películas, todas notables, y entre las cuales *Tuyo es mi corazón* (Notorius - 1946) es una obra maestra absoluta. Además de ésta, se han presentado *Rebecca* (1940), *Cuéntame tu vida* (Spellbound - 1945), *Agonía de amor* (The Paradine case - 1948), todos los cuales configuran una excelente muestra del arte casi mágico de este realizador, que, como ningún otro, sabe sondar en lo más profundo, en el misterio mismo de los seres. Cine de una belleza y, por eso mismo, de una riqueza expresiva inagotables; donde, para quienes sepan percibir más allá de la intriga y el

suspense (que por lo demás no hacen sino mayor el deleite de verlo), se despliega una de las visiones más amplias y profundas, cósmica y por momentos alucinante, que del mundo contemporáneo se hayan mostrado en la pantalla. Llegará pronto la ocasión de hablar en detalle de las obras de este maestro que, en opinión de Truffaut y de muchos otros, es uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos.

Para terminar, diré que entre las obras exhibidas en TV que no he visto o que ignoro, puede haber más de algo interesante. Desde luego, *Sólo los ángeles tienen alas*, de Howard Hawks (1939) que, según las opiniones más autorizadas, es también una obra excepcional. Es así como la discutida televisión, aunque parezca absurdo, y guardando las debidas proporciones, está en parte supliendo la falta, cada vez más sentida, de una cinemateca en donde se puedan apreciar las grandes obras de la historia del cine.

Robinson Acuña P.

FESTIVAL DE CINE CLASICO

Coincidiendo parcialmente con el Festival de cine internacional realizado en el Teatro Gran Palace de nuestra capital, se exhibió durante el mes de mayo en la sala Bandera una muestra de cine clásico. Al igual que el festival mencionado, su organización estuvo a cargo de Chile Films y la Cinoteca de la Universidad de Chile, integrando un con-

junto de actos culturales programados con motivo de la III Conferencia de UNCTAD. El hecho de exhibirse en nuestro medio un ciclo de esta naturaleza debiera constituir un verdadero acontecimiento en materia de actividad cultural cinematográfica, ya que el conocimiento de las obras más representativas e importantes de la historia del cine —salvo

raras excepciones— ha estado sistemáticamente vedado para el estudioso y el aficionado de nuestro país. Escasamente se han logrado conocer en los últimos años algunos filmes que merezcan el calificativo de clásicos del cine, a través de la labor desarrollada por algunos institutos binacionales de cultura y por la Cinoteca Universitaria, principalmente.

Sin embargo, la muestra exhibida resultó decepcionante, en primer término, por el pequeño número de películas que la integraron (seis en total) y, en segundo lugar, porque dos de ellas (*El séptimo sello*, de Ingmar Bergman y *La sal de la tierra*, de Herbert Biberman) ya habían sido dadas a conocer anteriormente por la Cinoteca de la Universidad de Chile. Con ello el aporte del ciclo quedó reducido en el hecho a una pequeña muestra de cine francés. En efecto, los títulos restantes fueron: *El millón* y *Para nosotros la libertad*, ambos de René Clair; *Almuerzo campestre*, de Jean Renoir, y *Los carabineros*, de Jean-Luc Godard. Película esta última cuya inclusión dentro de una muestra de cine clásico nos parece cuando menos discutible, ya que si algún sentido tiene la distinción entre un cine clásico y un cine moderno —con todo lo relativa que ésta pueda ser—, la obra de Godard se ubicaría con propiedad dentro del segundo. Con todo, la muestra permitió conocer algunos filmes de importancia, hasta el momento no exhibidos en Chile, y revisar otros. Reseñaremos a continuación sintéticamente este ciclo, en unos comentarios que por las limitaciones que nos impone su brevedad resultarán forzosamente más subjetivos que rigurosos.

El millón ("Le million", 1931), de René Clair. Tanto *El millón* como *Para nosotros la libertad* nos confirma nuestra apreciación de Clair como un autor menor, importante sin duda en la evolución del cine francés, pero distante de la genialidad que muchos pretenden atribuirle, ubicándolo a la altura de los grandes maestros del cine como Eisenstein, Lang, Hitchcock, Ford o Chaplin. *El millón* revela las mejores cualidades de su autor y, al mismo tiempo, sus limitaciones. Parte de la obra se resiente del academismo tan característico de Clair pero el

filme levanta vuelo en la parte final (la extensa secuencia en el teatro de la ópera) donde Clair logra plasmar un trozo realmente excelente de cine cómico. El juego de situaciones, el movimiento de personajes dentro del plano, el montaje de acciones paralelas hacen aquí reales las tan alabadas virtudes de su cine que en otras obras suyas nos han parecido más el producto de una cuidadosa artesanía que el resultado de un auténtico talento creador. La precisión del ritmo, de la narración, el manejo de los mecanismos del humor, cierta fina percepción de los sentimientos (escena de los enamorados que se reconcilian cuando deben permanecer ocultos tras el decorado de la ópera) hacen olvidar el esquematismo inicial del filme y nos llevan a considerar *El millón* —junto, tal vez con *Las grandes maniobras*— como el momento más rescatable del cine de Clair que hemos podido conocer.

Para nosotros la libertad ("A nous la liberté", 1931), de René Clair. Inferior a *El millón* este filme nos muestra al Clair más académico y anticuado, preocupado por conseguir una rigurosa perfección artesanal que logra ilustrar tal vez correctamente un guion, pero que en ningún caso llega a trascender ese guion a configurar un estilo expresivo y válido por sí mismo. La superficialidad y esquematismo con que están tratados personajes y situaciones contrastan con la pretendida trascendencia de las ideas (crítica de la sociedad capitalista, sátira del maquinismo, etc.) y dan como resultado una película bastante plana y anticuada, con algunos aciertos menores y un interés que se remite fundamentalmente a los soportes argumentales de la historia.

El séptimo sello ("Det sjunde inseglet", 1956), de Ingmar Bergman. *El séptimo sello* es de las obras de Bergman una de las que goza de mayor

prestigio entre los críticos tradicionales. Filme recargado y barroco, pareciera que Bergman hubiera querido convocar en él todos los temas que recorren obsesivamente su obra: la muerte, la duda metafísica, la reflexión sobre el artista y su creación, la convivencia de la pareja, la pureza, en un tratamiento formal fuertemente tributario del expresionismo. Sin desconocer algunos hallazgos parciales nos parece, no obstante, que es éste uno de los filmes más acartonados y pretenciosos de Bergman, plagado de "grandes temas", de parlamentos grandilocuentes y de golpes de efecto; de una estructura que pone en juego toda una puesta en escena a primera vista impresionante, pero en la que sucesivas visiones van revelando su debilidad intrínseca. La complejidad de la obra, su barroquismo, son más aparentes que reales; operan más por la acumulación de elementos que por su disposición orgánica en un todo coherente. De allí que el estilo resulte efectista antes que expresivo. Bergman propone un motivo tras otro, los subraya y enfatiza con recursos de toda índole, pero en definitiva el filme no logra decantar una visión del autor sobre la materia de que nos habla y es, en último término, más retórico que profundo.

Con todo, la permanencia en *El séptimo sello* de algunas de las tradicionales virtudes de Bergman (su capacidad para dirigir actores, para crear ambientes) y la existencia de ciertos momentos en que logra imponerse a su afición por el efecto, salvan a la obra de caer en un total academismo.

Inferior a otros filmes de la misma época del autor (*Sombras de una noche de verano*, *Fresas salvajes*), *El séptimo sello* está muy distante, por cierto, del nivel que alcanzará Bergman posteriormente, cuando a partir de *A través de un*

lente oscuro realice una sucesión de obras excelentes, que se prolonga hasta hoy y entre las que destaca aquella obra maestra absoluta que es *Persona*.

Los carabineros ("Les carabinières", 1962), de Jean-Luc Godard. Como suele ocurrir con las obras de Godard, *Los carabineros* suscita la controversia, divide las opiniones entre el rechazo y la adhesión a las peculiares formas del lenguaje cinematográfico godardiano. Personalmente, pienso que este filme representa un intento fallido de su autor, un retroceso respecto de las otras —escasas— películas suyas que hemos podido conocer en Chile. Opinión que no es compartida por otros redactores de nuestra Revista, ya que los criterios frente a esta película recorren la gama que va desde quienes lo consideramos una obra carente de validez como expresión cinematográfica hasta quienes ven en él un fiel exponente del universo filmico de su autor.

Me limitaré a decir entonces que *Los carabineros* me parece un filme frustrado porque lo veo como un producto puramente ideologizante, que no propone al espectador más que un nivel único de lectura. La obra, al moverse en torno de una entelequia conceptual, en vez de acceder a la abstracción cae en el esquematismo. *Los carabineros* se plantea como una alegoría, como una fábula acerca de la guerra, de todas las guerras, como una reflexión acerca de la alienación de los millares de seres que participan en ella y que son impunemente engañados y sacrificados por el juego de unos intereses cuyos alcances ni siquiera pueden vislumbrar. Pero es justamente allí donde reside la debilidad del filme pues, pese a su intención crítica y desmitificadora, Godard no logra convencernos de la verdad de sus imágenes, opera sólo con ideas, con personajes que encarnan concep-

tos pero cuya existencia real como seres humanos no se llega a percibir. En esto reside la diferencia de *Los carabineros* con una obra como *Verdüenza* de Bergman que, partiendo de un planteamiento en alguna medida análogo, lo desarrolla de una manera que, por su *verosimilitud cinematográfica* determina una profundidad y riqueza que no vemos en este filme de Godard (y que sí están presentes, en cambio, en otras obras del realizador francés: *Sin aliento* o *Pierrot el loco*, por ejemplo). Godard ha querido hacer una obra de ideas, suscitar la reflexión en el espectador. Pero no es posible filmar las ideas, éstas sólo pueden nacer de la mostración de una realidad. Por esto el cine más abstracto (Hitchcock, Lang, Bresson) es al mismo tiempo, el que más profundamente trata lo concreto. Y en *Los carabineros* esta concreción básica es a todas luces inconvincente; la alienación y el horror de la guerra, de los que se pretende que el espectador tome conciencia, al plantearse como meros conceptos carecen de realidad cinematográfica, no llegan a existir verdaderamente.

Se ha dicho de este filme, elogiándolo, que es una obra cerebral de Godard, una película hecha con la inteligencia. Creemos que es así y que, precisamente por eso, resulta fallida. *Los carabineros* nos deja la impresión de ser más el producto del ingenio intelectual de su autor que el fruto de su innegable capacidad creadora.

Almuerzo campestre ("Le déjeuner sur l'herbe", 1959), de Jean Renoir. Obra de madurez de un gran cineasta, *Almuerzo campestre* fue, sin duda, el mejor filme de la muestra. Concebida en un tono de comedia cercano al mismo tiempo a la fábula, la obra de Renoir constituye una profunda reflexión sobre la situación del hombre ante la

ciencia y la naturaleza, acerca del arte de vivir y el amor.

En *Almuerzo campestre*, Renoir opone la visión de la armonía de la naturaleza, de la vida campestre, con la del mundo moderno, dominado por la técnica y la ciencia. Pero la película está lejos de ser un alegato anticientífico, es más bien una meditación sobre la alienación de un modo de vida que concibe la ciencia como algo desconectado de los valores humanos más esenciales. La ignorancia disfrazada de sabiduría lleva a los hombres a perder el acorde primigenio con la naturaleza, a la pretensión de alterar un orden que se conserva en su pureza original en una forma de vida aparentemente más rudimentaria y simple y en la que Renoir redescubre su sentido más hondo. De allí que el filme sea fundamentalmente la descripción de un aprendizaje vital, de una experiencia que conduce a la lucidez. El orgulloso científico (Paul Meurisse) que vive en un mundo urbano de superestructuras, que habita en su mansión-torre de marfil, rodeado de civilizados servidores, reencontrará en esa tarde en la campiña la alegría de los placeres más espontáneos y sencillos de la vida, el valor de la amistad y del amor.

Renoir construye su obra con una libertad y modernidad sorprendentes. El puede hablar con humor de la fecundación artificial o de la vida de un científico o incorporar, de pronto, en forma inesperada, el nivel de lo mitológico en la narración, pero todos los elementos se integran armónicamente dentro de su puesta en escena, sin que se rompa nunca la coherencia interna del filme. Esto se observa, por ejemplo, en aquella magistral secuencia —núcleo de la película— que se inicia con el almuerzo en el campo, prosigue con la irrupción de los elementos mágicos, "pánicos" (el macho cabrío y el pastor que

tañe la flauta entre las ruinas del templo de Diana) y el encuentro de Paul Meurisse y Katherine Rouvel, para culminar con una elipsis de extraordinaria belleza: los planos de detalle de las aguas transparentes de un estero y de las hierbas mecidas por la corriente.

El análisis de una película de la importancia de *Le déjeuner sur l'herbe* escapa por completo a los límites de estas breves notas. Digamos sólo que la pureza y transparencia de su estilo denotan el equilibrio, la serenidad con que se plasma una visión del mundo que ha llegado a una completa depuración. Con *Almuerzo campestre*, Renoir ha realizado una obra que, al reafirmar su fe en el hombre, su humanismo encarna los valores más profundos y permanentes de su arte.

La sal de la tierra ("Salt of earth", 1953), de Herbert Biberman. Película de producción independiente, financiada por sindicatos mineros, *La sal de la tierra* reconstruye en un registro semidocumental el desarrollo de una huelga de trabajadores mejicanos que tuvo lugar en Silver City, región minera de Nuevo México. Utilizando actores no profesionales en su mayoría, Biberman plantea su filme en una forma que parece al comienzo un tanto esquemática, pero que paulatinamente va ganando

fuerza en el transcurso de una narración sobria y ajustada. Aunque no alcance el nivel de la maestría, *La sal de la tierra* permanece como una obra valiosa sobre todo por la honestidad y el rigor con que Biberman enfoca su tema, rehuendo toda demagogia o panfletarismo.

La película denuncia la explotación y discriminación a que son sometidos esos obreros mejicanos; va develando los mecanismos a que recurren los capitalistas para quebrar la huelga, las presiones de toda clase que se ejercen sobre los trabajadores. Esto ya sería suficiente, pero el filme va aún más lejos. Es también un verdadero documental sobre la solidaridad de los obreros, de la acción y el sentido del sindicalismo y al mismo tiempo, en una de sus facetas más interesantes, se revela como una obra feminista. De la observación del modo de ser de los trabajadores mejicanos, de su machismo, del esfuerzo de sus mujeres por ganarse un lugar en la lucha que protagonizan los hombres, Biberman deriva esta dimensión feminista de su filme, propone una reflexión sobre la dignidad de la mujer y el rol que le corresponde desempeñar en la sociedad.

La sal de la tierra permanece como un ejemplo de cine social, como un testimonio de vastos alcances críticos. Ello se debe al rigor de su autor,

al respeto básico por la materia que trata, no desfigurada por ninguna idealización burda, por ninguna retórica. La honestidad de Biberman se revela en toda su dimensión en estos tiempos en que tantas pretensiones de hacer cine revolucionario o de supuestas intenciones críticas suele disfrazar, en muchos casos, la ineptitud de unos realizadores que se limitan a agitar consignas o, incluso, la hipocresía de quienes saben que hoy posar de avanzado es rentable, constituye un buen negocio. El sólo hecho que este filme haya sido realizado en Estados Unidos, hace casi veinte años y la forma en que su autor profundizó en la realidad que denunciaba son una afirmación de auténtico progresismo y explican el destino de obra maldita de *La sal de la tierra*, que afrontó múltiples problemas y presiones de las autoridades durante su rodaje y no llegó a ser estrenada en U.S.A. hasta el año 1966. No sabemos si Biberman se declaró alguna vez cineasta revolucionario —como hacen otros con tanta facilidad— pero sí podemos afirmar que su vida y su obra dan testimonio de la integridad con que sostuvo sus convicciones y del rigor con que las llevó al cine¹.

Sergio Salinas Roco

1 Biberman fue uno de los integrantes del grupo conocido como "los diez de Hollywood", encarcelados en 1950 durante la caza de brujas desatada por el McCarthismo en Estados Unidos.



"Un perro andaluz", de Luis Buñuel y Salvador Dalí

ACERCAMIENTO AL SURREALISMO

En el Museo Nacional de Bellas Artes se exhibieron películas del período surrealista pertenecientes a la cineteca de la UTE (Universidad Técnica del Estado). *Regreso a la razón*, de Man Ray; *Entreacto*, de René Clair; *El clérigo y la caracola* (que no criticaremos por estar en una versión incompleta), de Antonin Artaud y Germaine Dulac, y, finalmente, *El perro andaluz*, de Luis Buñuel.

Con la enorme carencia que se tiene en nuestro medio del conocimiento de la historia del cine, resulta encomiable la labor que está realizando la cineteca de la UTE que, a pesar de su reciente creación, ha demostrado que trabajando

con interés y dedicación se puede llegar a vencer las trabas legales, los laberintos de la burocracia.

Situados entre los esfuerzos vanguardistas que se llevaron a efecto después de la primera guerra, estos filmes no se pueden juzgar sin tener presente la enorme carga de leyenda que los rodea. Lo ideal sería que pudieran ser considerados igual que cualquier otro filme actual. Si tuviéramos en vista nada más que los productos tal como fueron presentados en la sala de exhibición del museo hasta donde acudió el público "culto" de la capital atraído por la luminosidad de los nombres, entonces nuestro juicio sería re-

lativamente fácil: se limitaría a relatar una experiencia estética propia y nada más. Pero aunque nuestros juicios parten sin duda de una experiencia original dada por el contacto con la obra, no podemos mantener ante estos filmes una mirada ingenua. No cabe verlos tanto como resultados y hacer después un balance, una simple operación de suma y resta para calificar en seguida con una nota, sino que tenemos que verlos en la perspectiva histórica en que aparecen y sus particulares pretensiones estéticas acerca del arte cinematográfico.

Retorno a la razón se realizó apresuradamente en vísperas de la última gran función

dada, el *Coeur à la barbe*, en vista que el poeta Tristán Tzara anunció en el programa un film de Man Ray. Este consistió en el ensamble de unas pocas tomas sueltas que había hecho Ray reproduciéndolas también en negativo y construyendo algunos planos llovidos con el contacto de fósforos y alfileres sobre la película virgen. La película fue un éxito total según los cánones Dada. El filme intenta provocar efectos ópticos sin adentrarse para nada en problemas que no sean estrictamente pictóricos. A pesar de la importancia que le atribuían a la cámara, ésta aparece siempre supeditada a los conceptos de espacio manejados por la pintura. El arte en las sociedades industriales modernas suponía la extinción del criterio valorativo sobre el trabajo manual. Al sentido aristocrático que concede valor a la pieza única —aquella que porta el sello precioso de la mano maestra— se respondía con la nueva inteligencia de una simple máquina. A partir de los registros mecánicos de la realidad, el artista combina el material para crear nuevos significados. En todos estos ensayos hay la intención de acceder a una realidad no perceptible a la gente común alienada en la costumbre; el artista investiga las fronteras de un territorio fantástico e infinito. No se trata de huir de la realidad sino de plantear una realidad mental vislumbrada por el artista-visionario. En el caso de Ray, la obra pasa a significar mucho en cuanto ruptura. Tiene en cuenta, como en general sucedía con el arte Dada, un contexto cultural regido por ciertas leyes que ellos rechazaban. *Retorno a la razón* adquiere sentido como violenta reacción a ese contexto cultural; es una obra esencialmente destructiva. Pretendía causar un impacto sobre el espectador adormecido, remecerlo en su gusto tradicional. Pero es

evidente que el concepto de cine manejado por Ray está dominado por una mentalidad esencialmente pictórica. No puede decirse que haya en él un planteo cinematográfico sino que trata de resolver problemas propios de la pintura, y utiliza en el cine los conceptos acuñados en su trabajo con el pintor Marcel Duchamp.

Entréacto se basa en un argumento de Francis Picabia, con música de Erik Satie; fue realizado por René Clair para ser proyectado durante el descanso del espectáculo "Relâche" de la compañía de Ballets Suecos. Es considerada una de las obras más importantes del cine surrealista.

La fantasía del filme asocia imágenes que pretenden situarse en un lugar fuera de la lógica común. El núcleo principal del filme lo constituye un entierro donde se va graduando el movimiento, que parte de una ceremoniosa lentitud al comienzo para acelerar hasta el vértigo. Si al principio los acontecimientos aparecen muy cómicos —con el uso de gags al estilo del slapstick— después se llega, con el aumento paroxístico de la aceleración, hasta un límite en que la destrucción de la forma real alcanza una imagen que entrega puro movimiento y fuerza como violentos destellos. Clair presenta un mundo lleno de magia: el jugador de ajedrez ve en tablero el paisaje total de una ciudad, los tullidos se ponen a correr en determinado momento, el aparente cadáver se levanta del ataúd lujosamente vestido de frac y con una vara mágica hace desaparecer al cortejo y luego a él mismo. Sin embargo, se podría, en principio, dudar si la magia viene dada por la base literaria o si también el cine de Clair define un mundo esquemáticamente fantástico antes que presentarlo y hacerlo verdadero pero en ningún caso se puede negar la efectividad ac-

tual del filme, la cual se logra, a pesar quizás de las declaraciones, por la coherencia narrativa y el uso adecuado del ritmo.

La película de Buñuel es la más famosa de todas y la que mejor corresponde a esa aura prestigiosa que poseen. No quiero de ninguna manera, lanzarme en una interpretación muy acuciosa del filme sino solamente notar algunos aspectos. En primer lugar, decir que no se puede ver este filme si no se entiende la intención humorística y lúdica de la fantasía buñuel[da]liniana. Una de las cosas que precisamente permiten adentrarse en un mundo atroz es la capacidad de jugar con múltiples visiones de lo negro. En seguida, que el filme, a diferencia de los otros dos filmes surrealistas presentados, incluye dentro de sí las suficientes referencias como para posibilitar una interpretación de lo narrado como sucediendo en la conciencia de uno de los personajes. La narración se hace perfectamente coherente a partir de un nivel onírico de la conciencia del personaje femenino. Esto hace que todos los elementos eróticos, las asociaciones espaciales extrañas, las distorsiones, adquieran una unidad, un entramado en una estructura más compleja que las otras.

Contrariamente a lo que suele decirse al respecto, creo que la contribución de Dalí en este filme no es en absoluto despreciable. En muchos de sus rasgos —incluso en aquellos que son esenciales— saltan a la vista las típicas obsesiones dalinianas (los bichos que pululan, los pianos, la bicicleta, y muchos otros más). Es claro que el filme lo realizó Buñuel y que él supo otorgar "presencia" cinematográfica a las ideas, pero no podemos negarnos a la evidencia: el genial pintor surrealista contribuyó con imágenes propias de su mundo. Una de las más bellas escenas del filme, aquella en

que el hombre agonizante acaricia al caer el torso desnudo de una mujer antes de que ésta se esfume (como si fuera el último sueño para siempre inalcanzable) pertenece sin duda a la imaginación daliniana donde lo femenino está profundamente idealizado.

El filme va a quedar en la historia del cine como uno de los más grandes filmes surrealistas de la época muda. Y en un arte, como el cine, en que el paso del tiempo es lapidario, entusiasmo observar que, a pesar de los años, conserva aún su poderosa energía para comunicar un mundo verda-

deramente poético, en un lenguaje cinematográfico que mantiene intacta su vigencia.

Franklin Martínez R.

PRIMER PLANO MAS ALLA DE LAS FRONTERAS

Tanto el semanario trasandino *Panorama*, como la revista peruana especializada *Hablemos de Cine*, se han referido a la aparición de *Primer Plano*.

A continuación transcribimos lo que ambas publicaciones escribieron sobre P.P. N° 1.

PANORAMA: "CÓMO HABLAR DE CINE EN CHILE".

Bajo este título, el crítico argentino Edgardo Cozarinsky manifestó lo siguiente:

Primer Plano se propone vincular los términos "cine" y "universidad" y procurará unir "amor" y "espíritu crítico".

Como se trata de una publicación del activísimo Comité de Extensión Cinematográfica de la Vicerrectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Valparaíso, esas palabras de su Editorial no suenan a hueco. Quienes han podido tomar contacto con ese grupo conocen su imaginación y su tozudez: para integrar un quehacer cinematográfico en un momento histórico concreto, para no deslumbrarse con las fáciles coartadas del "compromiso".

Este primer número contiene una abundante información

sobre cine chileno, centrada en su primera parte sobre el nuevo filme de Helvio Soto —*Voto más Fusil*—, previsiblemente prohibido por la estórida censura argentina. Y es valioso, y elocuente, que la crítica de ese filme (por Sergio Salinas) levante objeciones importantes, mientras la extensa entrevista con el director sea rica en opiniones y observaciones útiles e inteligentes. Porque, sobre todo en el estado actual del cine, es más necesario que nunca desechar el prejuicio de la excelencia: los filmes más importantes del cine actual suelen ser imperfectos, ensayos más fiados a su capacidad de descubrir que a la de ofrecer un "terminado parejo".

La independencia crítica de la revista se demuestra muy claramente en otras reseñas de estrenos: fuera del sentimentalismo de izquierda que suele mellar el filo de los tercermundistas profesionales, *Primer Plano* sabe que *Lucía* no es un filme revolucionario por el solo hecho de ser un filme cubano, que *En un día claro se ve hasta siempre*, de Minelli, merece una consideración más seria. Un estudio

de Orlando Walter Muñoz (*Un largo comienzo*) ordena una cantidad de datos y opiniones imprescindibles sobre el nuevo cine chileno. Para el espectador porteño, cuya simpatía por el triunfo de la Unión Popular derivó el año pasado en una sobrevaloración de *El Chacal de Nahueltoro*, servirá de correctivo este panorama que ubica en su justo lugar la obra excepcional del "único verdadero creador que ha producido nuestro cine": *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz.

El comienzo de *Primer Plano* no sólo es auspicioso. Constituye, ya mismo, una realización plena, un aporte valioso al debate cultural latinoamericano".

E.C.

(*Panorama*, febrero 29, 1972).

HABLEMOS DE CINE: SALUDOS EFUSIVOS Y ALGUNOS REPAROS

En la sección *Cine de Aquí y de Allá*, la revista limeña, en su N° 63, expresó:

"Ha llegado a nuestra redacción el N° 1 de una revista chilena que aparece con el nombre de *Primer Plano*. La

publicación pertenece al Comité de Extensión Cinematográfica de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Valparaíso, y tiene una presentación gráfica que no debe envidiarse nada a algunas de las mismas revistas europeas de la especialidad. Pero todo no queda allí: *Primer Plano* reúne a los que son, en el momento, los mejores exponentes de la crítica joven en el país sureño, Héctor Soto Gandarillas, Sergio Salinas y Hvalimir Balic, entre otros. De este modo, tenemos ante nosotros una revista de innegable calidad y valor. Tanto por los textos incluidos en el número, como por los enfoques y criterios que se manejan. *Primer Plano* es una revista que preponderantemente se interesa por el cine de su país, y, en segundo término, por la elucidación crítica, desde las perspectivas más actuales, del fenómeno cinematográfico. No obstante, notamos en este primer número —defecto fácilmente superable— una cierta falta de organicidad en el conjunto de la revista.

Sin duda, la sección dedicada al cine chileno y la sección crítica son las más valiosas del número. No podemos decir lo mismo de la sección de estudios donde se incluyen dos análisis estructuralistas que dejan muchísimo que desear, y que, incluso, quedan un poco al margen de la orientación del conjunto que las otras secciones de la revista revelan.

Se espera que la revista vaya adquiriendo una fisonomía propia y una especificidad mayores para evitar, por ejemplo, los defectos de una revista como la argentina *Cine & Medios*. Pero, desde ya, hay que saludar efusivamente la aparición de este primer número, y alegrarnos por lo que significa para el cine chileno y para el desarrollo de una auténtica crítica de cine en América latina".

OBITUARIO

- 1) BRUCE CABOT: 1905-1972. Actor norteamericano. Entre sus películas están: *King Kong*, de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper; *Hatari*, de Howard Hawks, y *La jauría humana*, de Arthur Penn. Interpretó, con eficacia, papeles de hombre duro.
- 2) FRANCO INDOVINA: 19?-1972. Director italiano. Realizó varias cintas, destacándose *El amante latino*, episodio del filme *Los tres rostros de Soraya*, y *La extraña pasión de un marido*. Cineasta menor, aparece confundido en la gran masa de artesanos del cine italiano.
- 3) JORGE MISTRAL: 1920-1972. Actor español. Laboró también en los cines mejicano, argentino y cubano. En su filmografía se encuentran, entre otras, las siguientes películas: *Misión Blanca*, de Juan de Orduña; *Abismos de pasión*, de Luis Buñuel, y *La venganza*, de Juan Antonio Bardem. Encarnó, con acierto, el prototipo del galán, lo que le significó enorme popularidad.
- 4) MARGARET RUTHERFORD: 1892-1972. Actriz inglesa. Trabajó en innumerables filmes, entre los cuales se cuentan *Un ratón en la luna*, de Richard Lester; *Hotel internacional*, de Anthony Asquith, labor por la cual ganó un Oscar, y *La condesa de Hong-Kong*, de Charles Chaplin. Solteronas damas inglesas, a las que las circunstancias arrastran a situaciones conflictivo-humorísticas, constituyeron la veta interpretativa preferida, y más lograda, de esta excelente actriz.
- 5) GEORGE SANDERS: 1906-1972. Actor inglés. En su vasta trayectoria cinematográfica figuran *Rebecca*, de Alfred Hitchcock; *Viaje a Italia*, de Roberto Rossellini, y *La carta del Kremlin*, de John Huston. Intérprete de gran importancia, alcanzó muchas veces notables caracterizaciones dando vida a personajes cínicos.
- 6) GÍA SCALA: 1936-1972. Actriz inglesa. Trabajó en *Los cañones de Navarone*, de J. Lee Thompson, y en otras películas. No exenta de talento, nunca llegó a ocupar un lugar destacado en el campo de la interpretación.

Juan Antonio Said

BITACORA INTERNACIONAL DE DIRECTORES

Robert Aldrich filmó *The Grissom gang*.

Robert Altman realizó *Images*.

Mannel Antin dirigió *Juan Manuel de Rozas*.

Michelangelo Antonioni proyecta filmar *Diario de una religiosa enclaustrada*, para la televisión.

Jean Aurel hará *Les betises*. Ramón Barco rodó *Mecanismo interior*.

Marco Bellocchio filmó *Sbatti il mostro in prima página*.

Peter Bogdanovich realizó *Directed by John Ford* (film-homenaje al gran maestro norteamericano); *The last picture show* y *What's up, doc?*

Luis Buñuel dirigió *Le charme discret de la bourgeoisie*.

Jack Clayton rodó *Great Gatsby*.

H. G. Clouzot filmará *Iniciación al crimen*.

Claude Chabrol realizó *Doctor Papoul*.

Jules Dassin rueda *The Kaki affia*.

Jacques Demy filmó *El flautista de Hamelin*.

Jacques Deray dirige *The outside man*.

Stanley Donen rueda *El principito*.

Jacques Doniol-Valcroze filmó *La maison des bories*.

Blake Edwards realizó *Wild Rovers* y *The carey treatment*.

Roberto Enrico dirigió *Bulevar del ron*.

Marco Ferreri rodó *L'audienza*.

Richard Fleischer filmó *Blind terror* y *The last run*.

Bryan Forbes realizó *Long ago... tomorrow*.

John Ford dirigirá *Appointment with precedence*.

Francis Ford Coppola rueda *Conversation*.

Bob Fosse filmó *Cabaret*.

John Frankenheimer realizó *The impossible object*.

De William Friedkin se exhibe en el extranjero *The french connection*.

Anthony Friedman rodó *Bartleby*.

Sidney Furie hizo *The lawyer*.

Costa Gavras filmó *Estado de sitio*.

Pietro Germi realizó *Las castañas son buenas*.

Rui Guerra rodó *Los dioses y los muertos*.

Lewis Gilbert dirigió *Friends*.

José Giovanni rueda *El excomulgado*.

Franco Giraldi filmó *Mi querido rufián*.

Pierre Granier Deferre realizó *Le chat* y *La veuve Couderc*.

Walon Green dirigió *The hellstrom chronicle*.

Tom Gries rodó *Journey through rosebud*.

Guy Hamilton filmó *Diamonds are forever*.

Henry Hathaway proyecta llevar a la pantalla alguna de las obras de William Faulkner.

Arthur Hiller dirigió *Plaza suite* y *Man of la Mancha*.

John Huston rodará *Il Duce*.

Charles Jarrot filmó *Mary, Queen of Scotland*.

Stanley Kramer dirigió *Oklahoma crude*.

Philippe Labro rodó *Without aparent motive*.

Jack Lemmon dirigió *Kotch*.

Richard Lester realizó *Después de la bomba Y...*

Jerry Lewis dirigió *The day the clown cried*.

Joseph Losey proyecta llevar al cine *En busca del tiempo perdido*, tarea que había iniciado Luchino Visconti, pero que abandonó posteriormente.

Nanni Loy filmó *Detenutto in attesa di guidizio*.

John Mackenzie dirigió *Uman wittering and zigo*.

Daniel Mann realizó *The revengers*.

Paul Mazurski dirigió *Alex in Wonderland*.

Peter Medak filmó *The ruling class*.

Robert Mulligan realizó *The other*.

Paul Newman dirigió *Sometimes a great notion*.

Jack Nicholson dirigió *Drive, he said*.

Laurence Olivier dirigió *Tres hermanas*.

Gerard Cury filmó *Manía de grandeza*.

Pier Paolo Pasolini proyecta hacer *Ataque al establishment*. Roman Polanski rodó el documental *Fin de semana de un campeón*.

Sidney Pollack realiza *The way we were*.

Richard Quine hizo *Maldición azteca*.

Tony Richardson filma *Lizzie Anne*.

Eric Rohmer realizó *L'amour l'après midi*.

Herbert Ross dirigió *Play it again, Sam*.

Francesco Rossi rodó *El caso Mattei*.

George Roy Hill filmó *Slaughterhouse-five*.

Ken Russel proyecta llevar al cine la vida de Sara Bernhardt.

Mark Rydell dirigió *The cowboys*.

Carlos Saura filmó *La madri-guera*.

Claude Sautet realizó *César y Rosalía*.

Franklin Schaffner filmó *La mujer del teniente francés*.

Maximilian Schell dirigió *First love*.

Jerry Schatzberg rodó *Panic in needle park*.

Vittorio de Sica tiene diversos proyectos, entre los que figuran *Un alma simple* y *Llamémoslo Andrés*.

Don Siegel realizó *Dirty Harry*.

Joseph Strick dirigió *Tropic of cancer*.

Mel Stuart rodó *One is a lonely number*.

Raúl de la Torre filmó *Heroína*.

Leopoldo Torre Nilson realizó *La mafia*.

Francois Truffaut filmó *Une elle fille comme moi* y realizará *La nuit américaine*.

Peter Ustinov dirigirá *Fairly honourable defeat*.

Michael Winner rodó *Chato's land* y *Dangerfield*.

Robert Wise dirigió *The andromeda strain*.

Peter Yates realizó *Murphy's war*.

Fred Zinnemann filmó *Day of the Jackal*.

Valerio Zurlini dirigió *Sedutto alla sua destra*.

ESTRENOS

DURANTE EL SEGUNDO

TRIMESTRE DE 1972

11 PELÍCULAS FRANCESAS:

Dernier domicile connu (Ultimo domicilio conocido), de José Giovanni.

Doucement les basses (El cura rebelde), de Jacques Deray.

La route de Corinthe (Espías... un misterioso mundo salvaje), de Claude Chabrol.

L'enfant sauvage (El niño salvaje), de François Truffaut.

Le gendarme se marie (El gendarme se casa), de Jean Girault.

Le mur de l'Atlantique (El muro del Atlántico), de Marcel Camus.

Le sauveur (El salvador), de Michel Mardore.

Le souffle au coeur (Soplo al corazón), de Louis Malle.

Le temps de mourir (Tiempo de morir), de André Farwagi.

Les assassins de l'ordre (Los asesinos del orden), de Marcel Carné.

Paris secret (París secreto), de Eduard Legerau.

7 PELÍCULAS ITALIANAS:

Devilman story (Devilman), de Paul Maxwell.

Johnny Hamlet (Johnny Hamlet), de Enzo G. Castellari.

L'arciere di fuoco (El arquero de fuego), de Giorgio Ferroni.

Mister X (Mister X).

Roko invoca a Dios y muere, de Anthony Dawson.

Temptation (Tentación), de Lamberto Benvenuti.

20.000 dollari sul 7 (20.000 dólares al 7), de Albert Cardiff.

6 PELÍCULAS INGLESAS:

Get Carter (Carter, asesino implacable), de Mike Hodges.

Good-bye gemini (Extraños gemelos), de Alan Gibson.

One brief summer (Un verano inolvidable), de John Mackenzie.

Say hello to yesterday (Recuerda tu pasado), de Alvin Rakoff.

Take a girl like you (Y ella dijo sí), de Jonathan Miller.

When eight bells (Atentado en alta mar), de Etienne Périer.

4 PELÍCULAS MEXICANAS:

Emiliano Zapata, de Felipe Cazals.

Siempre te amaré, de Leo Fleider.

Su precio... unos dólares, de Raúl de Anda, Jr.

24 horas de placer, de René Cardona, Jr.

4 PELÍCULAS ALEMANAS:

A playboy to kill (Misión en Ginebra), de J. A. de la Loma.

Hiltemich liebt eine jungfrau (Socorro, me persigue una virgen).

Madame und ihre nichte (Madame y su protegida), de Eberhard Schroeder.

La guerra de los huevos, de Gabriel Axel.

3 PELÍCULAS NORTEAMERICANAS:

Fools (Mi joven amor), de Tom Gries.

One more time (Otra vez), de Jerry Lewis.

The Honeymoon killers (Amantes sanguinarios), de Leonard Kastle.

2 PELÍCULAS SOVIÉTICAS:

Cuidado automóviles.

El Rey Lear, de Grigory Kozintzev.

1 PELÍCULA ARGENTINA:

Crónica de una señora, de Raúl de la Torre

1 PELÍCULA BELGA:

Nathalie après l'amour (Nathalie después de amor), de Michael B. Sanders.

1 PELÍCULA CHILENA:

El diálogo de América, de Alvaro Covarrubias.

1 PELÍCULA CHINA (FORMOSA):

The chinese boxer (El boxeador chino), de Wang Yu.



YA NO BASTA CON REZAR

de Aldo Francia

La cámara-ojo va por los cerros de Valparaíso, siempre descubriéndonos el mar, ese mar que Aldo Francia no nos dejó ver en *Valparaíso Mi Amor*, porque el cerco tendido contra Mario era muy estrecho y el mar hubiera sido la liberación. Esta vez lo vemos limpio, con una cámara que nos lo va mostrando, como asustada de descubrir tanta belleza liberada. Dura poco. La aparición del cerro, otra vez nos recuerda el cerco tendido contra Mario. Una iglesia y otra y otra hacen lo demás; otra vez el cerco. Esta vez el cerro inhóspito se oye al repicar de campanas que anuncian la muerte. ¿La muerte de una Iglesia Vieja? Tal vez. Porque el coro de mujeres enlutadas y el rito solemne del sacerdote lo señalan. Un joven sacerdote está

diciendo los responsos fúnebres a un hombre viejo. Pero la vida no se detiene en una muerte, por lo menos en el mundo cinematográfico de Aldo Francia. Al cerco cerrado de la familia de Mario en *Valparaíso Mi Amor*, se anuncia la venida de un niño. El niño que en *Valparaíso Mi Amor* roba en casa de los ricos, ahora "lanza la primera piedra". Ese gesto de "lanzar la pedrada" contra "la propiedad privada" es el santo y la seña de que estamos ante una película que nos indica un conflicto. El conflicto está en Jaime, cura joven, sin parentescos literarios con los curas de Bernanos o Graham Greene o Pérez Galdós, lo que significa en cine, sin hermanos que se llaman curas de Buñuel o Bresson. Es un conflicto con-

sigo mismo y con su Iglesia en el terreno social, en el moderno entendimiento entre cristianos y marxistas.

Aldo Francia ha querido que su personaje sea "otro cristo". Pero este Cristo no será inmolado. Por lo menos su inmolación no la verá el público. Quedará tras la imagen. No será el Cristo de *la noche de Jetzemaní* en que se pedía rezad para no caer en tentación. Este cura-cristo pisa otro huerto. Ese que le dice que está pisando "terreno enemigo de sus hermanos de clase" y ante el cual hay que ser *sencillo como paloma y astuto como serpiente*. El título de la película por lo demás es claro: *Ya No Basta Con Rezar*. No es Jetzemaní. Es el Templo de los Sacerdotes que han hecho del Templo del Padre una cueva de ladrones.

Que no nos asusten los términos. En esta obra de Aldo Francia, la Iglesia aparece comprometida con los ricos. Si un átomo de cristianismo hay, este cristianismo es nada más que paternalista. No hay

denuncias contra un orden que se hace cada vez más insoportable para el pobre. Mientras hay hambre, miseria en cerros, el cura lee una pastoral del Obispo en que se refiere al uso de un traje de baño. El obispo, por su parte, en una entrevista con el cura Jaime, lee una encíclica de León XIII (Rerum Novarum), mientras toma su té, servido como un señor.

Estos hechos irán haciendo crisis en el espíritu joven del cura. Hasta ahora, Jaime, según lo ha visto de sus superiores, se limita a cooperar con los pobres en obras de caridad, llevando medicamentos y cheques de los ricos a las poblaciones. La crisis le lleva a pensar que la solución parcial no es la solución. En este punto los hechos se precipitan: viene la huelga, interviene la justicia a través de la fuerza pública y los mismos obreros apegados al patrón, a través de los rompehuelgas o matones. Este hecho violento, en el cual ha participado el mismo cura Jaime como víctima, le lleva a decidirse: estar junto a los pobres, junto al trabajador, pero aún sin violentarse contra la violencia. El "estar junto a los pobres" de este "nuevo cura Jaime", tiene otro sentido. Su voz es una voz más. Se ha perdido en la masa, ya no es individuo, es parte de una masa clamante que enfrenta "el orden establecido". Recién entonces, cuando la violencia llega, él responde con la violencia, "lanzando la primera piedra". En realidad se trata de "la primera piedra", porque el sonido que escuchamos es el mismo del comienzo del filme: el de la piedra lanzada por el niño contra un ventanal. Al comienzo del filme, ni el niño sabe explicar el porqué de esta pedrada. Ahora ya no habrá duda: el Vía Crucis de Jaime es el Vía Crucis de todos sus hermanos, los pobres.

En *Ya No Basta Con Rezar*

el Vía Crucis está presente. Están presentes todos los personajes del Viernes Santo. No falta ninguno. Mientras avanza la crisis espiritual de Jaime, los hechos de la vida de Cristo se hacen presentes. En el momento en que Jaime enfrenta al cura también joven como él, pero que se limita a "ayudar", se escucha el grito del pueblo en su rito popular de la quemazón de Judas. Este grito va sobre la imagen del cura paternalista, antes que veamos el monigote ardiendo. Cuando en la parroquia se hace un remedo de la Pasión de Cristo, en el momento en que Pilatos se lava las manos, junto a Cristo coronado de espinas, vemos al cura párroco también junto a Pilatos, como en un acto de complicidad. Jaime pasa en medio de la Iglesia "y no es descubierto". Este "Cristo-espía" es descubierto "sólo por sus hermanos", en el momento en que se va a vivir en la Iglesia de los Pobres. Allí le descubre uno de los "fieles": "¿Eres carpintero?", le pregunta. No hay respuesta, porque sería obvia. Pero vemos al joven cura con la cruz a cuestas plantándola en la tierra.

Los símbolos de la Pasión continúan. Es a pleno día, en una calle en subida, como ascendiendo el monte de la Calavera, Jaime "cae". Es golpeado, herido casi de muerte. Una muchacha (¿Verónica?) le atiende. Ha sido herido en el rostro. Es la noche (*porque esta es vuestra hora y el poder de las tinieblas*) y se le ha pedido a "Cristo de Palo" que vigile, mientras se pegan carteles. Pero "Cristo de Palo" no cumple su función. La aparición de los policías en medio de la noche recuerda la aparición de los soldados de Caifás. Y es prendido en la noche, arrastrado hasta la Justicia, encerrado en una celda, *porque esta es vuestra hora y el poder de las tinieblas*. En la caleta de pescadores, donde

Jaime-Cristo habla, no son más de doce los que le escuchan.

Para narrar esta historia ocurrida en Chile "hace algunos años", Aldo Francia ha abandonado el estilo "toma secuencia" utilizado en *Valparaíso Mi Amor*. La razón es aceptable. Su primera obra acosaba a sus personajes en medio de una "cámara envolvente" con lo que lograba el vértigo en la puesta en imágenes. *Ya No Basta Con Rezar* es la toma breve, el contrapunto visual y sonoro en el estilo más cercano al noticiero, dándoles, de esta manera, la cercanía a la realidad más absoluta a los hechos. Este "hecho noticioso" impide penetrar más en los personajes. Los coloquios que nos hubieran permitido acercarnos al "pensamiento" de sacerdotes, dirigentes sindicales, burgueses y niños, están en la acción. Parece ser todo buscado, premeditado. Se dice lo preciso y se pasa a otra escena. La posición católico-marxista queda reducida a un brevísimo diálogo entre los dos curas jóvenes: "Con esto se le hace el juego a los comunistas". "¿Y tú, de qué lado estás?"

En esta escena, Aldo Francia recurre al "picado". Los dos curas están en un momento crucial, mientras, al fondo, el mar está enfurecido. Para lograr esto, la cámara "ha descendido" hasta los dos curas. Es el momento de la ubicación de ambos en medio de este conflicto.

En esta obra, Aldo Francia no abandona a sus maestros. Cierta aire viscontiniano rodea las secuencias en casa de los ricos, a la vez que Eisenstein está presente en toda la "planificación" del enfrentamiento pueblo-soldados de la secuencia final. Sin embargo, los momentos más notables de la película no están allí. Están el comienzo de la obra, aun antes que veamos los créditos. Cuando la cámara-ojo nos va mostrando la bahía de Valpa-



"Ya no basta con rezar", de Aldo Francia

raiso, desde ángulos inéditos, ni siquiera descubiertos por el maestro Ivens.

El carácter documental de la presencia de Aldo Francia en el cine chileno adquiere toda su fuerza al mostrarnos los cobres de los cerros. En forma contenida, sin los desbordos a que nos tienen acostumbrados los documentalistas nacionales e incluso latinoamericanos en general, se nos hacen latentes todos los problemas sociales que justifican el enfrentamiento final.

El folklorismo, tan caro para quien conozca la filmografía de este director, no está ausente de *Ya No Basta Con Rezar*. Los bailes de los "chinos" en el día de San Pedro, unidos a la bendición del mar, esa mezcla de religión y paganismo tan sudamericana, adquieren colorido y carácter dramático, a la vez que una

contradicción, por cuanto, mientras los "creyentes" avanzan en su rito por el mar, en tierra los obreros avanzan para enfrentar al orden establecido. La posición marxista del autor no puede ser más evidente: "la religión es el opio del pueblo", que los adormece.

Pero entonces, *Ya No Basta Con Rezar* ¿es un filme marxista-comunista?

Sería limitar la obra. No se trata de dejar el cristianismo y cambiarse a los "ideales marxistas". El cura es rechazado por la directiva sindical, no por sus "ideas cristianas", sino porque "este es un conflicto puramente gremial". Por su parte, el cura no desea polémicas doctrinarias, según queda claro en la visita que hace al sindicalista enfermo: "No he venido a hablar de dogmas". La obra de Aldo Francia no está contra la Igle-

sia, sino contra la esclerosis de la Iglesia. Es una denuncia a la no-actuación de lo que la Iglesia dice en sus documentos pontificios en que se ha condenado violentamente a la Injusticia, el abuso de la propiedad privada, "el gasto de ostentación personal o nacional que son un escándalo intolerable y que estamos aquí para denunciar" (Populorum Progressio). Si de algo se puede acusar al director sería de ser blasfemo, pero no herético. Blasfemo y no herético era Graham Greene cuando denunciaba a los Obispos de Méjico de haber escondido las Encíclicas Sociales en las bodegas del Obispado y no darlas a conocer al pueblo. La misma acusación cae ahora en el seno de la Iglesia con esta obra. De no haber un cura Jaime en la película, de hecho la acusación de la obra habría

sido un insulto. Por eso *Ya No Basta Con Rezar* lleva esta dedicatoria: "A mis amigos los cristianos, por ser cristianos". Y este "cristiano" significa mucho. A la muerte de la Iglesia Vieja (comienzo del filme) está el niño que lanza la piedra identificado con el cura Jaime en la toma final: Iglesia Nueva. Sin embargo, sobre esta imagen hay un hecho claro: el destino de este gesto es incierto. La imagen se congela, queda "petrificada". No está "el mar", como en la imagen final de Truffaut en *Los 400 Golpes*. El mar purificador, luego de los "créditos", adquiere en la película de Aldo Francia otro sentido. Se enfurece o bien se le ve "inmóvil", prisionero en un cuadro en la mansión de los ricos, en el momento en que se discute el pliego de peticiones. El mar no saldrá de sus bordes al final de la película, al menos que para Aldo Francia el mar sea ahora "la masa pueblo" que avanza por las calles, uniéndose al "mar" que bendice el obispo, en esa mezcla de religiosidad y paganismo.

Ya No Basta Con Rezar es una obra importante dentro del cine nacional. Quizás las posibles "lagunas" se hayan dejado de manera premeditada, ya que no es obra que vaya a explicar "posiciones doctrinarias". Es una obra de la acción, donde los hechos se plantean y solucionan en la acción. El cura deja "el monasterio", abandona los libros sagrados y retorna al cristianismo primitivo: el pan repartido de mano en mano, el vino bebido por todos como en una gran cena pascual. Cristianismo de las catacumbas. Se sabe que los marxistas-comunistas son la base obrera porque los letreros de la marcha así lo indican y no porque canten la Internacional en el momento de la huelga (se canta la Canción Nacional). Pero también ahora, a las hoces y martillos se habrá

agregado un cartel de los "cristianos de Puertas Negras", donde está la Iglesia Joven del Cura Jaime.

Este entendimiento en la acción y no en el diálogo entre marxistas y cristianos, ¿se justifica, es profético?

No. Aldo Francia pone en vigencia los deseos de ambos bandos. Por eso, todo incomodo en el espectador carece de sentido.

Citamos: *Si un sacerdote viene a nosotros para entregarse a un trabajo político común y cumple concienzudamente con su tarea en el Partido, sin alzarse contra nuestro programa común, podemos admitirlo en nuestras filas, porque en esas condiciones la contradicción del espíritu y de los principios de nuestro programa con las convicciones religiosas del cura podría mantenerse como una contradicción propia de él, esto es, que le concierne personalmente* (Lenin, 1909).

"Toda acción social implica una doctrina. El cristiano no puede admitir la que supone una filosofía materialista y atea, que no respeta ni la orientación de la vida hacia su fin último, ni la libertad ni la dignidad humanas. Pero con tal de que estos valores queden a salvo, un pluralismo de las organizaciones profesionales y sindicales es admisible, desde un cierto punto de vista es útil, si protege la libertad y provoca la emulación. Por eso rendimos un homenaje cordial a todos los que trabajan en el servicio desinteresado de sus hermanos" (Paulo VI, *Populorum Progressio*).

Si Aldo Francia ha encontrado el "lenguaje" justo para narrar este conflicto humano de un hombre que es cura, hay que agregar que su obra es cromáticamente bella. En este punto hay que reconocer que Silvio Caiosi está en un excelente momento de su carrera como director de fotografía. Sin tanto preciosismo como en *Voto Más Fusil*, logra un cromatismo parejo y movimientos

de cámara impecables e inolvidables (la comida en casa del rico, la entrevista de Jaime y el Obispo, los largos travellings laterales de las peles callejeras).

Es en la dirección de actores donde la obra muestra sus grietas más profundas. Marcelo Romo no ha logrado transmitir el conflicto humano de Jaime. Parece ser que no entiende nada y su único puntal son los parlamentos (punto débil, por lo demás, de toda la película). Hay ciertos gestos propios del sacerdote ausentes en la interpretación de Marcelo Romo. Este hecho es grave en la realización, y la asesoría religiosa de lo que Guardini llamaría "el gesto de la liturgia" se hacía imprescindible. La no preparación del personaje, la marcación de parte de la dirección hacia el personaje clave de la obra son notorias y atentan contra toda la película. Hay dos excepciones: la actuación de Tennyson Ferrada, sobria, profundamente trabajada, y la de Navarrete. Navarrete es grato al espectador, siendo en el fondo el personaje que defiende intereses egoístas. Parece ser que esta vez el director escuchó la voz de Welles: "a los poderosos hay que darles las mejores armas para que se defiendan". Los demás personajes "pasan" por la vida del cura y sus momentos carecen de pasado. Por tanto, las actuaciones son efímeras, algunas mejores que otras, ninguna descollante.

Ya No Basta Con Rezar es al católico lo que *Voto Más Fusil* es al comunista. Como tal está llamada a recibir críticas de algunos sectores dentro de la Iglesia que no aceptan cambiar las estructuras conservadoras. Corre el mismo riesgo de Helvio Soto: el rechazo de los intransigentes. Tal es el destino que le depara a Aldo Francia su segundo largometraje.

Orlando Walter Muñoz

OTRA VEZ

de Jerry Lewis

hablar de una obra tan compleja como la de Jerry Lewis o es en absoluto fácil, sobre todo si tenemos en cuenta la paulatina evolución de ella y la constante autorreferencia. Por eso lo que pretendo ahora es simplemente adelantar algunos apuntes, necesariamente incompletos, para, quizás, en otra oportunidad tratar con mayor extensión el tema.

La película parte con el leitmotiv de la suplantación, uno de los motivos que constantemente concurren en la obra de este director. La suplantación puede a su vez ser considerada como una variante del enmascaramiento. Es corriente que los personajes del mundo lewisiano quieran adoptar una personalidad distinta de la que tienen y para ello tengan que actuar como si fueran otros. Esto está también relacionado con el mismo arte que practica Lewis: él es por excelencia un actor y asume por lo tanto siempre múltiples máscaras que al parecer tienen una función similar que en sus personajes, ocultar su imperfección, casi se podría decir su abominable imperfección. Recordemos *El profesor chiflado*, una de sus obras maestras. Allí el tímido y torpe profesor se encuentra muy lejos de lo que constituye el ideal masculino hacia el cual aspira en la sociedad, y para ganarse a la muchacha quien se ha enamorado inventa la fórmula que lo transforma en un personaje superhéroe, ególatra y dominante. Pero aunque esta máscara puede servirle en alguna medida, siempre delata algo básico más profundo donde reside la anormalidad. La máscara es completamente necesaria para estos personajes con una inmensa dificultad de ser, dificultad que se refleja en la torpeza de su trato con

el mundo y se representa en la misma fealdad de sus rostros. Son personajes defensivos y por lo tanto retorcidos, marginales al poder, moviéndose en un universo implacable como una pesadilla. La única salida está dada por el amor verdadero que restituye a la realidad a estos personajes, borra milagrosamente su fealdad y destruye todas las figuras fantasmales que proliferaron.

Sin embargo, con el correr del tiempo, esa figura que adquiriría el protagonista lewisiano fue transformándose y cada vez se parece más a un ser normal. Desaparece la torpeza para dar paso a un personaje hábil que tiene un gran manejo con el mundo. En *Tres en un sofá*, por ejemplo, el protagonista tiene una personalidad adulta, puede moverse sin dificultad en el mundo de los demás. Al llegar a *Otra vez* notamos que a pesar de no actuar el mismo Lewis ha encontrado la manera de mantener las características de ese personaje único que se desarrolla en su obra. Pero al hacer que la pareja Peter Lawford-Sammy Davis tengan una relación muy estrecha, los convierte a ambos en símbolo de diferentes estratos de ese personaje único. Así Peter Lawford viene a ser el lado adulto y adaptado que se había desarrollado en las últimas apariciones de Lewis, mientras que Sammy Davis (la raza del actor agrega un rasgo que enriquece las connotaciones de personaje) mantiene las características que definían la dificultad de ser en el protagonista lewisiano. De modo que podemos ver este filme como una obra rememorante de aquella primera época y de hecho encontramos en ella muchos signos —condensados brillantemente en la primera

canción de Sammy Davis— de un nostálgico recuerdo del pasado, incluyendo la época en que Lewis actuaba en pareja con Dean Martin.

Christopher Pepper, al suplantarse a Sydney Pepper —misteriosa referencia a una no identificación consigo mismo—, ingresa a un complicado universo en que acechan perversas organizaciones. De una manera siempre oblicua como suele suceder en Lewis, uno aprende lo que significa llegar a las alturas del poder. Sydney Pepper aparece en primera instancia rodeado de un apetecible confort. El es quien ha recibido la herencia y tiene acceso a los placeres que otorgan una holgada situación económica y una alta posición social, los lugares elegantes, las bellas mujeres, su inmenso castillo. Pero luego sabemos que sus negocios no eran precisamente limpios y que ha sido asesinado por sus oscuros socios; sabemos además que era un impotente y se insinúa que sus sirvientes lo despreciaban. Esta obra muestra el desencanto ante la falsa seguridad que da el éxito (mientras el tema de sus primeros filmes era la búsqueda del éxito) y parece afirmar que es más agradable ser estimado cariñosamente que tener palacios y lujosos automóviles, más entretenido jugar gim-runny que vivir perseguido por los gangsters. ¿Cuál es, sin embargo, la diferencia entre esta obra y otras anteriores, por ejemplo *El bocón*, en que se trataban temas semejantes de un modo más convincente? Yo creo que esto se debe a que esta obra se mueve en un plano de referencias estructuralmente distinto. Mientras *El bocón* era comprensible como una metáfora de lo inconsciente constituyéndose en el nivel de la fantasía onírica, lo que hacía que los significados de la obra fueran menos evidentes, pero simultáneamente los ponía en una relación más íntima con el sustrato mismo que los po-

sibilitaba; en *Otra vez* la referencia principal está dada con el lenguaje cinematográfico. Esto provoca un distanciamiento y hace que, dentro de ciertos límites, los significados no adquieran las sutiles resonancias que advertíamos en *El bocón*. *One more time* se sitúa por lo tanto en la línea del cine más moderno, aquel que hace del cine una constante reflexión sobre sí mismo y cuyos representantes más connotados los encontramos en Godard, Pasolini, el último Bergman. En el caso de Lewis esta reflexión se hace por medio de la parodia y la burla por un lado (en este sentido es notable la utilización que alcanza en este filme la banda sonora), llevando los géneros tradicionales a un extremo en que alcanzan su punto de fatiga, pero, además, está tratada de tal forma que queda incluida dentro de los mecanismos fundamentales del mundo lewisiano. ¿Cómo sucede esto? El mundo de Lewis se propone como espectáculo, es decir, como ilusión. Asimismo los personajes lewisianos viven engañados en un universo enmascarado y su búsqueda principal es la de encontrar una identidad verdadera; esto generalmente se logra puesto que el mismo personaje está dotado de una energía que le permite vencer sobre los monstruos que lo acechan. La máxima autenticidad se consigue al mostrar el propio juego de la ilusión creada por el cine. El lenguaje se denuncia a sí mismo como ilusorio y restituye junto con esto al espectador a su realidad rompiendo la relación mágica creada por el hecho de ingresar al cine. Esto se encuentra ya en *El ingenuo*, en que al final lo que parecía un abismo se desvanece con un gesto de Lewis, que muestra la construcción artificial del estudio cinematográfico, para alejarse luego con su pareja entre las cámaras y falsos decorados del set.

Otro aspecto notable en la es-

tructura del filme es la lógica sobre la cual se construye. A diferencia del riguroso realismo dominante en la tradición clásica del cine norteamericano, Lewis obtiene la verosimilitud de su mundo, afirmándose en la lógica de la fantasía. Esto le permite introducir una gran cantidad de situaciones que en otro contexto no podrían ser aceptadas por el espectador. Las coordenadas de tiempo y espacio que maneja permiten distorsiones perfectamente comprensibles y aceptables, ya que se parte del supuesto de que es un universo fantástico (si a alguien le pudiéramos aplicar con toda propiedad el calificativo de surrealista ese sería sin duda Jerry Lewis). Podemos ver esto claramente en el infinito trayecto que hace el mayordomo para servir la mesa. Vemos cómo un hecho real se desfigura hasta alcanzar una dimensión absurda. Además, la forma en que se entrega está sabiamente utilizada por el autor. El espectador puede concebir rápidamente la lentitud del viejo mayordomo en su camino por la extensa sala, pero esa lentitud adquiere paulatinamente una magnitud absurda porque transcurre el tiempo en que salen canas a Lawford, Davis consume tantos cigarrillos como para llenar un cenicero completo, las flores llegan a marchitarse. El efecto está graduado de tal modo que el espectador primero se sonríe al comprender la idea, luego se detiene sorprendido, pero en seguida se ríe francamente ante la dimensión inusitada que adquiere el acontecimiento. Momentos ilustrativos de la particular lógica lewisiana abundan en la obra; sin embargo, hay un instante que resulta el de más interés para nuestro análisis. Es aquel en que Charlie Salt (Sammy Davis) recorre la biblioteca del castillo buscando algo para leer y se detiene en el "Kama Sutra" (li-

bro hindú donde se contiene toda la sabiduría oriental sobre el amor) y al tratar de retirarlo se abre el acceso a un subterráneo. Allí están seres monstruosos (que podrían ser una referencia a Fellini) y los Drácula (una referencia al cine de terror), pero aparte de estas alusiones cinematográficas el contenido de esta escena va mucho más allá. La evidente relación con lo sexual está dada por el hecho que el acceso a ese mundo subterráneo se obtenga al accionar el "Kama Sutra" y también por la presencia de una joven que aparece como ofreciéndose en un rito siniestro (aunque púdicamente cubierta por una sábana). Esto abre una dimensión que también es constante en la obra de Lewis aunque nunca aparece en forma directa. El erotismo está siempre aludido implícitamente, dando lugar a diversos recursos de metáfora y elipsis. En esta obra lo vemos muy claro, quizás como en ninguna otra de Lewis. Las alusiones son múltiples y significativas. El retrato que se va obteniendo poco a poco de Sydney Pepper por los datos que dan quienes estuvieron cerca de él, entrega la imagen de un ser incapaz de hacer el amor, incapaz de ganarse el afecto de nadie y, por lo tanto, aparece como un ser incapaz de ganarse la vida. Una imagen opuesta se desprende de Christopher, en donde las características relevantes son las de ganarse el afecto de todos (y todas) —recuérdese el supuesto entiero—. Charlie Salt es un personaje que tiene por lo menos dos connotaciones: una, en que lo sexual aparece como algo tenebroso —escena del sótano, antes mencionada—, y otra en que aparece como algo lúdico. Esto último lo podemos observar, por ejemplo, en la segunda canción de Sammy Davis, donde adquiere una presencia que en cierto sentido remite a esas

Al frente, "Otra vez", de Jerry Lewis.



viejas representaciones rituales de una sexualidad no reprimida y expresada en cantos y danzas colectivos.

He escrito estas notas sobre *One more time* sabiendo que iban a quedar necesariamente incompletas. No he pretendido abarcar todos los temas ni mucho menos abordar aquellos en que se plantean problemas teóricos que superarían demasiado mi capacidad, pero en todo caso he tratado de mostrar aquellas cosas que me

parecían realmente pertinentes al filme. Quiero dejar constancia de que la miopía de la crítica tradicional en nuestro país ha impedido la consideración adecuada de un autor tan importante como es Lewis, amparándose en los criterios más increíbles ("después de Chaplin ya nadie hace comedias" o "Lewis es un payaso que sólo hace morisquetas").

Franklin Martínez Richards

AMANTES SANGUINARIOS

de Leonard Kastle

Joven todavía, gruesa y reparada en los 95 kilos de la actriz Shirley Stoler, Martha es la debilidad encarnada. La primera escena del filme la descubre reaccionando con iracundia ante una pequeña explosión en el laboratorio de la clínica en donde se desempeña como jefa de las enfermeras. El accidente, provocado por el descuido de una de sus subordinadas, más atenta —por lo que se da a entender— a los flirteos del galán con quien es sorprendida que a su responsabilidad laboral, determina en Martha un enojo que excede el mero celo con que se ejerce una autoridad y se reprende la negligencia. Más allá de la explosión, del descuido, de la falta en que incurrir la muchacha y del furor autoritario de Martha, está en ella el espectro de una frustración sexual. Está, en definitiva, la clave mayor que este pequeño filme, hecho de embestidas y bofetones, entrega para explicar la conducta de su descomunal protagonista.

Después de aquél se entregan muchos otros antecedentes. El placer con que la protagonista consume los chocolates de una bombonera, la particular atención con que escoge los sabores favoritos de la malsana de-

pendencia que mantiene con su madre, no son simples accidentes sino una forma de expresar que detrás de esa voluminosa figura no se esconde sino una mocosa.

Sobre el maleable carácter de esta mujer, recortado con extremada exactitud en los minutos iniciales de la película, cualquier cosa puede ocurrir. Y, claro, ocurre lo peor. Socia circunstancial y casi involuntaria del Club de los Corazones Solitarios, conoce a Raymond Fernández (Tony Lo Bianco), chantajista profesional que prostituye sus servicios eróticos en los trabajosos ahorros de solteras previsoras, y entonces se desatan los más inflamados sentimientos de amor que un ser absorbente y excedido como ella pueda rendir.

Lo que sigue a esta pasión consumida en su propia intensidad bien podría ser la página más sórdida de la crónica roja o la más furibunda historia de amor de los últimos años. Porque, claro, confundir las aventuras de estos dos inocentes monstruos con otra manifestación de ese cine que tributa a los bajos instintos y a la violencia no es muy difícil: desde luego en el equívoco ya han incurrido los eternos,

odiosos guardianes del buen gusto y el cine bienpensante. Que *Amantes Sanguinarios* no es un filme contenido, no cabe la menor duda. Que tampoco sirve para divertir un rato, también. Sin embargo, lo que podrían ser dos objeciones atendibles tratándose de una representación parroquial en el primer caso, o de un anecdotario de sobremesa en el segundo, se desvanecen por completo ante una cinta implacable que no pretende entregar a estos niveles sus dividendos más generosos.

Donde sí *Amantes Sanguinarios* funciona es en el plano de las imágenes y en el de una puesta en escena que consigue extraer resonancias maestras de una crónica que, como tal, no remonta sus propias podredumbres y que, en cambio, como obra global, constituye un penetrante testimonio de ese submundo marginal y precario de la baja clase media, reveladora como ninguna otra de la sociedad norteamericana.

Felizmente, si la película alcanza estas últimas connotaciones no es por el camino si se quiere fácil de la denuncia a un orden social que tiene demasiados puntos débiles como para jugar a voltearlo en 90 minutos, y demasiado impudor como para darse por aludido con las imprecaciones de un modesto producto de la serie B. Decididamente no.

Más que exponer una denuncia de muy incierto destino, dado que jamás el cine ha sido muy eficaz al operar como oficina de partes, *Amantes Sanguinarios* sistunta la vaciedad de un sistema de vida. Lo hace invocando no a quienes lo padecen en forma más dramática (negros, jóvenes violentados por el sistema, trabajadores explotados) sino a esos seres perfectamente adaptados a él, oscuros, mediocres, desamparados pero detestables, y que en el filme animan al personaje de la madre y a la serie de amantes



"Amantes sanguinarios", de Leonard Kastle



"Amantes sanguinarios": Tony Lo Bianco y Shirley Stoller

defraudadas por la fatigada seducción de Raymond.

Amantes Sanguinarios avanza en la progresión de la cada vez más terrible relación entre Raymond y Martha por una cuerda indudablemente erótica. La escena del intento de suicidio de Martha en el agua no deja lugar a duda de sus represiones sexuales y de los traumáticos vínculos que todavía la ligan a su madre; el baile de Raymond en la primera visita a la casa de su amante despeja toda ambigüedad en orden a la naturaleza de los sentimientos que despierta en ella; en fin, las imágenes en que, desnudo, requiere sexualmente a Martha, inmediatamente después del feroz asesinato de una anciana, esclarecen en forma definitiva las referencias voluptuosas y asesinas que se alternan en la aventura sentimental y delictuosa que los une.

Que Raymond —en términos muy generales— ama para destruir y Martha destruye para amar, es una deducción que va más allá de la pura razonada. Tanto es así que si el desenlace parece sorprendente, es justamente porque llega un momento en que esa correlación, hasta ese instante normal dentro de su patología, debe invertirse en forma abrupta. Y entonces es Martha quien opta por la destrucción de Raymond —según se revela

en un espléndido travelling final— por el amor total. En ese momento memorable, por lo tanto, en que Martha, apoyada en el marco de una ventana y de espaldas a la cámara, se entera de las infidelidades de Raymond, y aún más, en la dignidad de las lágrimas que su rostro deja ver momentos después, está no sólo la reacción grandiosa de la mujer quebrantada. También está el germen de una decisión fatal asumida ante la imposibilidad de prolongar un amor obstruido por el crimen y una sociedad delictual excedida por el amor.

Conmovedora en este doble planteo, *Amantes Sanguinarios* no es de aquellos filmes cuyas eventuales restricciones de producción excusen la inmadurez o el precipitado entusiasmo de sus concepciones. Aquí no hay inmadurez ni falso entusiasmo, ni menos todavía esa pedrería falsa que, al tratar temas como éstos, sirve de refugio a obras concebidas con mayores recursos económicos o mejores padrinos ideológicos. Ante la escasez de los primeros, el realizador Leonard Kastle se vale de todos los medios para adaptar su obra a las módicas disponibilidades a su alcance; en defecto de los segundos, exhibe una capacidad ejemplar para rescatar del naturalismo más primitivo aquellos

elementos conceptuales que lo autorizan para guardar conveniente distancia del material dramático que procesa. Es lo que impide considerar su película como un melodrama abyecto por un lado, o un ensayo rutinariamente ilustrado, por el otro.

Para estos efectos, y acaso más que ningún otro factor, la música juega un papel decisivo. Tomada de partituras de Mahler, precipita indistintamente la cinta hacia el reposo o la vehemencia, hacia la obstinación o la lucidez, sin perder nunca de vista que el silencio también puede ser una contribución valiosa —la más noble quizás— a la orquestación de un filme. Circunstancia que no deja de ser paradójal si se tiene en cuenta que Kastle debuta con *Amantes Sanguinarios* en la realización, luego de haber desertado de la composición musical, según se ha informado. Doble victoria, entonces, para él. Su película triunfa en dos campos difíciles: al concertar una sólida relación entre las imágenes y la banda sonora —dificultad que, en lo personal, debió serle muy seria— y al traducir un hecho verídico a una escritura cinematográfica tal que lo hace verosímil. Así suelen comenzar los cineastas de verdad.

Héctor Soto Gandarillas

CRONICA DE UNA SEÑORA

de Raúl de la Torre

*Crónica de una señora*¹ es, al mismo tiempo, un relato intimista y un documento social. Es la exposición del hondo y lento proceso de turbación interior que nace y se desarrolla en una mujer debido al acontecimiento de un hecho objetivo determinado y de cómo esa alteración cambia la visión que el personaje tiene del mundo en que siempre ha vivido, provocando un desajuste, una desadaptación, entre ese ser y su circunstancia social.

La protagonista es Fina (Graciela Borges, excelente actuación) casada con Pepe (Lautaro Murúa, impecable trabajo) madre de tres hijos. El medio social que a través de ella se escruta es la clase alta ganadera argentina.

Raúl de la Torre inicia el filme con las atrayentes notas de la partitura musical de Roberto Lar y nos muestra a Fina viviendo como lo ha hecho hasta ahora. Se vale para ello de una conversación telefónica entre la protagonista y una amiga. Del diálogo se colige que se trata de un mundo de normas impuestas, de cosas establecidas. Esa misma mañana Fina recibe, por teléfono, la noticia de que una antigua amiga suya, Cecilia, ha muerto. La muerte tiene la apariencia de un suicidio por haber ingerido exceso de pas-

tillas para dormir. Se dirige consternada a casa de la difunta a presentar sus condolencias. Esto es mostrado en imágenes cinematográficas de extrema sobriedad, evitando hacer uso morboso de la muerte. Lo sucedido es inexplicable. ¿Por qué se mató? Era una mujer que lo tenía todo: marido, posición social y económica. Una conversación entre el marido y la madre (Mercedes Sombra, buena interpretación) de Fina resume esa inquietud. Al oírlos, Fina dice: "parece que están hablando de mí". A partir de ese instante, (a) su vida empieza a ser cuestionada y todo lo que le ocurre es mirado por ella como por primera vez, tratando de entenderlo, de asumirlo fuera de sus reglas; (b) el mundo que ve entonces no le satisface y se desinteresa progresivamente de él; (c) trata de dar a su existencia una dirección que la separe del peligro, que la saque de la trampa en que cayó Cecilia. En la secuencia del partido de polo la transformación comienza a exteriorizarse. Fina está sentada dentro del automóvil totalmente absorta en ella misma, ajena tanto a la conversación de las otras dos mujeres como al juego que se desarrolla delante suyo. Su estado anímico es expresado cinematográficamente en forma excelente mediante un contrapunto entre la pasión y velocidad con que se desenvuelve el partido y el estado físico, casi pétreo, de la protagonista. Al partido de polo sigue un partido de bridge. En un momento en que abandona la mesa de juego, Fina se observa largamente en un espejo. Sin mediar palabra alguna, Raúl de la Torre entrega una

aguda reflexión sobre el transcurso del tiempo. Ella parece darse cuenta entonces de que no es tan joven ya. Asoman ribetes de sensualidad: una cinta verde alrededor del pelo, unos gestos provocadores. Instantes más tarde, tomará la iniciativa sexual frente a su marido. Después de la relación, se presenta el primer indicio de evasión. Pepe le propone un viaje. Será a Grecia. Pero Fina desea partir de inmediato: "mañana". Escena clave de la película es aquella en que la protagonista lee, en cama, un libro — *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir— y la empleada encargada del cuidado de sus hijos ingresa y le relata que uno de ellos rompió un pantalón. Fina demuestra desinterés y más que eso, fastidio, ante el hecho. Le es indiferente la manera en que eso se arregle, aunque sea con un parche, idea que rechaza molesta la empleada ("un hijo suyo con un parche"). Posteriormente, acude otra empleada y le expone una cuestión doméstica. La reacción de Fina es semejante a la anterior. Toda la escena está materialmente construida manteniendo al personaje protagónico inmóvil en un mismo lugar —en este caso, el lecho— mientras que los otros seres aparecen y desaparecen bajo distintos pretextos. Se consigue crear así la sensación de que los extraños invaden la esfera de privacidad de la mujer, que si bien está físicamente cercana a ellos, se encuentra espiritualmente muy distante. Dije que este es un momento clave del filme, porque representa la culminación del proceso de desarraigamiento de Fina con su medio, dado que (a) no se siente ligada ni siquiera por sus hijos (más adelante lo dirá expresamente); (b) no se preocupa ni de guardar las apariencias formales a que su posición social la obliga (problema del parche); (c) no se

¹ *Crónica de una señora* es el segundo filme del director argentino Raúl de la Torre. La cinta representó a Argentina en el Festival Internacional de San Sebastián, en 1971. Su primera película fue *Juan Lamaglia y señora*, filmada en 1969, distinguida con el Cóndor a la Opera Prima en el X Festival Internacional de Mar del Plata y con el Premio al Mejor Filme Latinoamericano en el Festival Internacional de Cartagena. Asimismo, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina la consideró la mejor película de 1970.

interesa por los asuntos de la casa.

La secuencia de la oficina, construida sobre el mismo esquema que la anteriormente comentada, implica un intento de compenetración con una realidad distinta, pero que, indirectamente y en definitiva, es la suya. La sorpresa que su presencia en el despacho provoca al portero, a la secretaria, al empleado, a un amigo de su marido y al mismo marido, es indicadora de que Fina tiene reservado un lugar y una labor en el mundo en que vive y no posee derecho a salirse de esos rigurosos marcos sociales preestablecidos. Andando el filme, esta faceta de su vida precipitará la crisis. El instante en la librería, donde venden el best-seller *La mujer enjaulada*, es una alusión redundante a su propia situación.

Una vez desarraigada, Fina buscará la salida. Las imágenes que siguen explicitan diferentes, sucesivos y desesperados intentos de solución. El primero, lo constituye un amante. En una boite, conoce a Patricio (Federico Luppi, correcto desempeño, aunque un tanto amanerado). La relación entre ambos es casi una película dentro de la película

y aparece un tanto desenmarcada del medio en el cual la protagonista se mueve, dado que su marido y los demás seres que la rodean desaparecen durante aquel trozo de filme. Tan sólo la madre se entera, y su airada reacción da lugar a una secuencia-resumen de la situación social de Fina ("eres una señora"). Fracasado ese intento, la mujer se vuelca a la iglesia. Es un instante débil, resuelto de modo poco cinematográfico. Finalmente, decide trabajar. Su marido rechaza la idea, considerándola casi descabellada. Aquí tiene lugar un notable momento del filme. Los gestos y ademanes de Lautaro Murúa vistiéndose frente al espejo constituyen una síntesis magistral de su personaje.

La conciliación es imposible. Mientras sea una señora, las implacables convenciones sociales le impedirán cumplir su íntimo anhelo de realización personal. Sólo queda la ruptura total. Esta se produce, pero no constituye solución. El círculo se cierra. No existe salida.

Crónica de una señora es un filme valioso de un director que promete.

Juan Antonio Said

EL REY LEAR

de Gregori Kozintsev

Es evidente que en *Rey Lear* el director Kozintsev hace una interpretación de Shakespeare adecuada sobre todo al público soviético y cumple con las exigencias que ese público hace. Por lo que he visto de cine soviético me queda la idea de que lo más estimado en ese cine es algo que podríamos denominar "una emoción desgarrada de lo humano". Este efecto se considera en la estética de las películas soviéticas como fundamental, "pro-

pio del arte", y alcanza su perfección en determinados momentos muy intensos que parecen dirigidos a provocar o llanto u otra emoción similar en la audiencia. A partir de estos efectos se puede uno explicar la relativa aceptación que estas producciones tienen entre cierto público. Es el mensaje moralista lo que completa las exigencias ideales planteadas a la obra de arte. Si se provocan "emociones" (llanto, risa, rabia, etc.) y

además hay un "sentido moral", entonces no habrá lugar a dudas que estaremos en presencia de una obra de arte. La obra de Kozintsev viene a quedar en la cima de las más artísticas todavía, puesto que además de cumplir con los primeros requisitos aparece sustentada en una obra literaria clásica.

El director ruso realiza un trabajo honesto pero desplegando un talento apenas aceptable. El traslado al cine de obras de teatro presenta problemas de tal índole que es sumamente corriente observar a autores, incluso muy capaces, fracasar estruendosamente en sus intentos. La dificultad está en la condición esencialmente diferente de ambos lenguajes, de tal manera que muchas posibilidades expresivas del teatro no encuentran un equivalente adecuado en el cine y a su vez éste determina situaciones que le son absolutamente propias. Ilustrativo resultó el intento de Peter Brook de llevar *Marat-Sade* al cine después de haber obtenido un éxito resonante con la puesta en escena de esa obra en Londres. Todos los recursos brillantes empleados en el escenario teatral se convertían en pesada afectación una vez puestas en lenguaje cinematográfico. La reconstrucción del espacio que en teatro se daba como una totalidad de conjunto perceptible por un acto único de la conciencia, tenía que representarse en una sucesión temporal, rompiéndose en parcialidades lo que antes aparecía unido. El filme resultó un esfuerzo digno pero, al mismo tiempo, un completo fracaso desde el punto de vista estético. Sin embargo, lo más usual es enfrentarse a obras donde el cineasta se limita a ilustrar el texto literario.

El anodino Mike Nichols es un ejemplo de esto, su *¿Quién le tiene miedo a Virginia Wolf?* representa el típico prejuicio de un mal entendido respecto

a la fuente literaria, débil pretexto para entregar obras donde no se presenta un mundo propio ni se hace una interpretación significativa del mundo de la obra teatral. Una solución efectiva la encontramos en aquellos autores que como George Cukor se apoyan en piezas de teatro, pero que liberándose totalmente de la tiranía que impone una fidelidad estricta a la letra, se adentran en la expresión de un mundo que si bien retiene algunos elementos del teatro resulta siempre personal y cinematográfica. Otra posibilidad fructífera (queremos hacer notar que éstas no son muy numerosas) es aquella que se constituye en una reflexión simultáneamente de la representación y del cine como lo encontramos en Pasolini (*Medea, Edipo rey*). Teniendo en cuenta estas consideraciones, las cuales pretenden situar un contexto mínimo, queremos abordar en forma más precisa el trabajo de Kozintsev.

No veo en este filme del director soviético un planteamiento cinematográfico que resuelva las serias dificultades que presentaba la pieza de Shakespeare. No es un cine completamente rechazable: una vez que el espectador acepta el estilo de Kozintsev dejándose llevar por él, se logran percibir algunas imágenes de interés. También es cierto que con sólo hacer la ilustración del texto shakespeariano, por pasiva que ésta fuera (caso Zeffirelli) ya se tendría que estar entregando algún contenido. Así, en la mirada de este autor todo pierde relieve, toda declamación aparece dicha en un tono exagerado, demasiado dramática, excesivamente actuada. El tratamiento de las escenas de masas es lo que mejor consigue. La obra de Shakespeare proporciona abundante cantidad de escenas emotivas a las cuales acude Kozintsev con su habilidad de astuto artesano para conseguir efectos espectacular-

res. Ya desde la primera secuencia se notan la ampulosa retórica y el efectismo sin mayor profundidad característicos del filme (apoyándose en la impresionante música de Shostakovich, entradas y salidas de los personajes corriendo, gran angular). Esto se hace más notorio cuando recordamos la magnífica utilización que hizo Mankiewicz de una base literaria semejante en *Julio César*, sin duda la mejor interpretación hecha en el cine del universo shakespeariano que yo haya visto (no conozco las obras de Orson Welles). Allí, recurriendo a los gestos necesarios, se describía con precisión los sutiles razonamientos de Bruto, su atormentada búsqueda por dilucidar lo justo y lo injusto, lo verdadero y lo falso, y la manera como llega a concluir sobre los horribles actos que debe cometer. El cine de Mankiewicz no abre un terreno de signos ilimitados; no podríamos ni en pocas palabras ni en un extenso análisis determinar completamente sus significados; en última instancia, solamente la obra y no la crítica da la idea exacta de esos significados. No podemos decir lo mismo del autor ruso donde se perciben inadecuaciones básicas. Los signos que en el texto

aparecen entrelazados por un íntimo rigor y remitiendo a un complejo universo mental, se reducen por la mano de Kozintsev a puro decorado. Su preocupación principal parece ser una reconstrucción de época. El nivel de su reflexión lleva a plantearse el valor mercantil que tienen las personas en las sociedades regidas por el principio de la propiedad privada, y los vicios de una clase dominante. Pero estos conceptos, si bien poseen un alto interés en sí mismos, no adquieren mayor profundidad sino que aparecen como otros datos para la descripción histórica de un mundo ya extinguido.

Como toda la producción soviética, el filme respira de una moral humanista. El regreso de Cordelia es el momento más logrado de la película. Allí vemos un retrato de los sentimientos no contaminados por la perversidad de un orden social que conduce a los hombres a la deslealtad, el engaño, la avaricia, el asesinato, la corrupción. Y es fundamentalmente la reflexión moral que se hace en el filme lo que explica y justifica esta adaptación de *Rey Lear* en la URSS.

Franklin Martínez Richards

EL SALVADOR

de Michael Mardore

Un gran motivo (o tema) no da forzosamente lugar a un gran filme —decía hace un tiempo Chabrol—. Y esto sin duda es válido aun cuando ese filme esté técnicamente “bien hecho”. Es justamente lo que ocurre con *El Salvador*, cuyo motivo, ambicioso y rico en posibilidades, pudiendo dar origen a una obra excepcional, sólo ha servido para conseguir algo discretamente interesante.

Se trata de una reflexión sobre el nazismo. No propiamente sobre el nazismo como fenómeno histórico y político sino más bien sobre lo que podría llamarse el origen mítico del mismo: su dimensión demoníaca. Para llevar adelante esto, Mardore construye el filme fundamentalmente en torno a dos personajes: un nazi, Claude (Horst Bucholz), que es un jefe de la SS en la ocupación de Francia durante la se-



“El Salvador”: Muriel Catala y Horst Bucholz

gunda guerra que se oculta bajo la identidad de un espía inglés, y un ser femenino, una muchacha de familia campesina de escasa conciencia de lo que ocurre a su alrededor, de proceder instintivo, a lo sumo pasional. Las relaciones entre ambos personajes dan lugar a un encadenamiento de hechos que vienen a ser una descripción de la mecánica de ciertos procedimientos nazis para lograr un determinado objetivo.

Ahora bien, las características con que está investido aquí el nazi se apartan desde luego de los esquemas tradicionales con que generalmente se le ha presentado en el cine. No se trata ya de un personaje delineado en forma superficial y maniquea, ya sea el verdugo sádico de rostro inquietante, o el paranoico vociferante, o cualquier tipo en que prevalezcan los rasgos demenciales. Este nazi está configurado de una manera muy distinta y, seguramente, mucho más acertada, y, por eso mismo, tanto más inquietante. Se trata de un ser extremadamente lúcido, hábil e inteligente, con un extraordinario dominio sobre sí mismo, refinado y hasta capaz de angelical ternura. Un ser

de un especial y extraño atractivo, un atractivo que se podría llamar... diabólico. Y he ahí justamente la clave de interpretación que del nazi ha intentado Mardore, que es también la principal clave de interpretación del filme: lo satánico. Pues es en base a este elemento que se puede entrar a atisbar una explicación de las motivaciones más ocultas que hay en este personaje, que no es un alienado justamente sino un ser lúcido que asume conscientemente el mal. La alienación estaría en quien, por su inconsciencia y comportamiento emocional (la muchacha), permite al nazi actuar.

Para dar la característica ya señalada al personaje, Mardore ha recurrido a sutiles elementos de puesta en escena cinematográfica. En primer lugar está la elección de un actor cuyos rasgos de fisonomía se aproximan a lo que podría ser una ambigüedad entre lo bondadoso y lo siniestro, una especie de belleza satánica. Hay además una serie de míticas alusiones a la presencia del demonio, en la primera parte del filme: el ocultamiento (¿o la aparición?) entre unos matorrales; el au-

llido lejano de un perro en el momento de esconderse en la buhardilla; el cordero que muere estrangulado; la tentación experimentada por la muchacha; por último, la diabólica intriga urdida en base a la utilización de esa otra persona. En la segunda parte del filme, todo esto no viene sino a confirmarse cuando, investido de su verdadera identidad, el jefe de la SS, destacándose el negro uniforme que de por sí evoca la muerte, da ejecución al plan de exterminio de todos los habitantes de la aldea.

Con todo el interés que suscita este filme, es evidente que hay en él fuerte margen de insuficiencia y frustración cinematográficas. El exceso de rigor en la realización a menudo se convierte en esquematismo. Y la interpretación dada más arriba al filme puede hasta parecer exagerada si no se hace un serio esfuerzo de imaginación. Podría decirse quizás que la dinámica formal no muy imaginativa del filme, le hace perder solidez y fuerza de convicción. No obstante, así y todo, es uno de los estrenos interesantes del trimestre.

R. Acuña P.

ESPIAS, UN MISTERIOSO

MUNDO SALVAJE...

de Claude Chabrol

El título del filme sugiere James Bond o una especie de western italiano. Pero nada de eso. Lo que se esconde tras la pasmosa nominación castellana es *La Route de Corinthe*, película de Claude Chabrol realizada en la segunda mitad del decenio del 60 y que llega al país con tal retraso. Pero, más vale tarde que nunca. Otros filmes, sencillamente, pasan de largo.

Escribíamos en el pasado número de *Primer Plano*, a propósito de algunas líneas sobre *Que la Bestia Muera*, que Chabrol, de manera contenida pero perfectamente registrable, denotaba con esta última realización un tránsito ya insinuado en sus dos filmes anteriores estrenados en Chile (*Las Dulces Amigas* y *La Mujer Infiel*), traducido concretamente en un alusivo menor grado de desapego de esos personajes, cada uno a su manera sufriente, que deambulaban hacia el fracaso en una historia de venganza ritual y casi mística. Con esto, nada más, queríamos llamar la atención sobre la mayor presencia de algunos elementos no tratados previamente por Chabrol, o apenas sugeridos en filmes anteriores, y que hacían de *Que la Bestia Muera* uno de los hitos más sugerentes y logrados en la filmografía del penetrante realizador galo.

Espías, a su turno, se ubica en un tiempo diverso, con intenciones también distintas, y aparece equipada por lo mismo de una medida de sensibilidad a su manera diferente. Película de entretenimiento, despojada por tanto en esta

acepción de proyecciones más verticales, *Espías* constituye una crónica en cierto modo jovial, llana, perfectamente accesible, de los afanes de una joven y hermosa viuda (Jean Seberg) que, acusada del homicidio de su esposo —un agente secreto al servicio, como siempre, de una causa imprecisa (Cristian Marquand)—, decide emprender por su cuenta la investigación acerca de los verdaderos culpables, develando de este modo una siniestra organización cuyo perturbador oficio consiste en desviar los cohetes espaciales que X potencia mundial se afana por colocar en órbita terrestre. En su apetencia vindicativa, la moza es asistida por un ex camarada de su marido (Maurice Ronet) y por un mancebete griego que acaba perdiendo la vida por adherir no se sabe si a la causa de la justicia o a los atributos de la Seberg. También ésta debe resistir los asedios del Jefe de Agentes Secretos —interpetrado con la destreza habitual de Michel Bouquet—, tarea en que, como en las restantes, el éxito de la viuda es pleno. Nada de raro, a fin de cuentas, porque Bouquet, a su notable talento como actor, no suma por desgracia los hechizos de un galán lanzado a la faena de conquistar tan linda presa.

El filme, afirmado en esos puntales, progresa con regularidad, de corrido, fluida y expeditamente. Nuevamente en evidencia, a la medida sencilla de la película, se agrega esa tremenda capacidad de método que posee Chabrol y que

una vez más deleita, aunque ahora sea a propósito de una historia menor o de segunda línea.

No debe omitirse, tampoco, que a pesar del contexto de intencionalidad restringida en que funciona la realización, *Espías* contiene elementos más tarde recortados como motivos centrales de filmes posteriores del mismo Chabrol, como ocurre con el problema de la fidelidad (*La Mujer Infiel*) y el tema de la venganza (*Que la Bestia Muera*). Están también ciertos momentos elogiables de la realización, como el homicidio en el cementerio, el prodigioso encuadre portuario que enmarca la secuencia previa al asesinato del agente secreto, la breve y crepuscular cena de la Seberg con el joven griego que la transporta por las colinas de Corinto, los pétalos de rosa que marcan la ruta de la secuestrada viuda hacia el final de la película, la sobrecogedora e hilarante trampa de la escena final en el avión que saca de Grecia a la triunfante pareja del bien, y la fastuosa comida de cerdo entero que paladea el malcriado jefe de la organización criminal, antes de ser toscamente seducido por su propia víctima (la viuda otra vez) e ir a terminar sus aciagos días en los roqueríos de un faldeo.

En suma: casi un juego de película, definitivamente en la segunda línea de la obra chabroliana, pero en la que, latente, de principio a fin, los ingredientes de un cine siempre inteligente, en el que si en este caso la perspicacia no se apareja a la profundidad, ello bien puede quedar en obsequio de la amenidad y la gracia que muestra esta producción. Vaya sí una queja por las deficiencias de la copia exhibida en nuestro país, que acusa el paso del tiempo o un deficiente trabajo de laboratorio.

Agustín Squella N.



"Mi joven amor": Jason Robard y Katherine Ross

MI JOVEN AMOR

de Tom Gries

Interesante aunque muy en tono menor, y en parte por eso mismo insuficiente y fallido, este filme (cuyo título original —*Fools*— es bastante más explícito de su contenido) aparece como una muestra cabal de las intenciones críticas y desmitificadoras de Tom Gries. Lamentablemente, estas intenciones, ya presentes en una u otra medida en sus filmes anteriores (*Will Penny el solitario*, *100 rifles*, *El amo de las islas*), resultan a menudo desdibujadas, debido a guiones débiles o inapropiados y a una realización cinematográfica más ilustrativa que re-creadora de ellos.

En el presente filme, la realización, si bien es reveladora de oficio y sensibilidad, en su mayor parte se estanca en una academicismo translúcido y servil a una base literaria pobre, aunque no exenta de una

pizca de ambición. Esta característica general, no obstante, no reduce el filme a la nulidad total. La anodina desenvolvura y el constante recurso a lugares comunes no impiden a Gries exponer una mirada crítica sobre formas de vida generadas entre la burguesía norteamericana que, asentadas sobre la única base del éxito económico y el afán de poder, dan lugar a un mundo desquiciado donde la alienación tiene prestigio de cordura y la violencia es síntoma cotidiano. Un cuadro en que los sujetos están subordinados a los objetos y las relaciones conyugales sólo esconden una siniestra voluntad de posesión. Frente a esto, los intentos de relativa liberación, como los de la protagonista (Katherine Ross) junto con su viejo amante-payaso (Jason Robards), a partir del encuen-

tro del amor como entrega mutua y generosa, resultan frágiles respuestas condenadas finalmente a una destrucción implacable. Claro que, en la impresión general que deja el filme, todo esto se nota más bien esquemático; más cercano a un bosquejo que a una exposición sólida y profunda. Es así que, dada la escasa envergadura del filme, la visión crítica que en él se intenta desarrollar, aun siendo franca y bastante clara, queda muy por debajo de lo conseguido en obras, con motivos en mayor o menor grado semejantes, de cineastas como Nicholas Ray, Jerry Lewis, Elia Kazan e incluso Arthur Penn o en ese ensayo entusiasta que es *Busco mi destino* de Hoper y Fonda.

Gries es hasta el momento un cineasta menor (su mejor logro es sin duda *Will Penny el solitario*), pero sus películas nunca carecen totalmente de interés. Es legítimo entonces esperar de él algo de mayor peso en el futuro.

R. Acuña P.

ULTIMO DOMICILIO CONOCIDO

de José Giovanni

La sugestión de este filme consiste, antes de verlo, en la signatura de José Giovanni a su realización. Después de la proyección, tal atractivo resulta ser nada más que un espejismo.

En efecto, Giovanni, hombre de letras, suscribió antes los guiones de películas como *Los Aventureros* y *Alias Ho* (Roberto Enrico), y *El Círculo Rojo* (Jean Pierre Melville). Con *Ultimo Domicilio Conocido*, Giovanni asume las responsabilidades de la dirección, y resultaba entonces de sumo interés aproximarse al producto cabalmente propio de un hombre que había jugado roles tan importantes —el de guionista lo es— en algunas realizaciones de primera línea. Debemos anotar, en todo caso, que Giovanni ha dirigido antes dos filmes —*La Loi Du Survivant* y *Le Rapace*, pero éstos no han sido mostrados en Chile.

El resultado, como se anticipa, defrauda, aunque se tolera. *Ultimo Domicilio Conocido*, filme centrado en una simple anécdota policial, no traspasa el marco rutinario de la pesquisa detectivesca tradicional, delineando un relato bastante más estirado que el motivo central escogido para mover asunto y personajes.

Lo peor del caso es que, de manera muy clara, Giovanni quiere practicar, más allá del simple relato, una serie de sondeos que verticalicen situaciones más ricas de que la misma película es portadora, pero que no están ni adecuadamente propuestas ni convenientemente resueltas. La corrupción en las prácticas policiales, la arbitrariedad funcionaria, el acceso femenino a tareas de fuerza pública, la

camaradería del oficio común, la imperturbable soledad de un detective relegado injustamente a tareas menores en una comisaría de barrio, nada de esto —traído por el mismo filme— adquiere en verdad una presencia sólida y convincente como materia principal del relato, diluyéndose a fin de cuentas en una muestra más bien tibia, transada, fácil —y por lo mismo llevadera—, cuyas implicancias más fecundas se desvanecen carentes del debido brío y reciedumbre.

Dicen que las comparaciones son odiosas. A veces, sin embargo, son necesarias. O inevitables. En el caso de Giovanni resulta por lo mismo imposible olvidar que se trata de un hombre que ha colaborado en filmes de Melville, quien sí ha conseguido, a la manera un tanto de cómo Greene en la novela, que un relato policial trascienda de veras su misma anécdota, para anclar en el análisis de situaciones y conflictos —ya sociales, ya personales— que se despegan del simple motivo de aventu-

ras escogido para encender la historia. El ejemplo de *El Círculo Rojo* es más que elocuente en este sentido. Y si en Melville resultan admirables su rigor, ceñimiento, lucidez y penetración, todo esto, en el grado necesario, falta lamentablemente en la realización de Giovanni. Es claro, quede dicho, el intento de éste por arribar a las temáticas de Melville, pero la diferencia está en la caligrafía. Prueba, sin más, de que lo que se admira no necesariamente se aprende.

En síntesis: filme sin lustre, aunque de buenas intenciones, que se opaca aún más por la necesaria referencia al trabajo como guionista que reconoce previamente su realizador. En todo caso, gana alguna consideración —amén de esos buenos propósitos (de los que el camino al buen cine también está empedrado)— por el trabajo de Lino Ventura y Marlene Jobert. El primero, siempre apto al cine. Y ella (*El Hueso del Amor*, *El Pasajero de la Lluvia*) vuelve a ser una presencia que, a su manera, comunica este hechizo tenue y desvalido —tan caro a algunos— que persuade sin extrañar y complace sin seducir. Lástima que no se pueda decir lo mismo de la película.

Agustín Squella N.

SOPLO AL CORAZON

de Louis Malle

Tras las huellas de *Los Amantes*, que pretendía subvertir el cómodo orden de la familia burguesa, aún en su trígono marido-mujer-amante, para romper su institucionalidad e instaurar el reino del amor verdadero, Luis Malle, el gran inconformista, vuelve a embestir contra la institución y los mitos que la circundan.

En Malle encontramos, tal vez, el más corrosivo antiburgués de los cineastas franceses. Junto a *Viva Maria*, su peor filme y en el que alegres, encantadoras, eróticas diosas de la revolución destruyen los símbolos del Poder: Banca, Ejército, Clero, surgen obras de hálito trágico y desencantado, en las que lo antibur-



"Último domicilio conocido", de José Giovanni

gués opera a través de personajes marginados y solitarios (*Ascensor para el Cadalso*, *Fuego Fatuo*, *El Ladrón*). En este último filme, basado en la novela homónima de Georges Darien, escritor anarquista del siglo pasado, el protagonista roba infatigablemente no como un medio de lucrar, sino para destruir, a su manera, parte de ese orden burgués que abomina. En *Fuego Fatuo*, inspirado en Drieu La Rochelle, el itinerario del suicida y sus motivaciones resultan igualmente incomprensibles para una conciencia burguesa, habituada y simplista. *Soplo al Corazón* se propone destruir sistemáticamente el trascendentalismo con que se ha dotado a ciertas situaciones y hechos que han constituido los puntales de la dramaturgia y la "cinematurgia" a lo largo de su historia. Trascendentalismo que funda sus presupuestos dramáticos en ciertos climas que alteran un equilibrio considerado "natural", "lógico" o "habitual". Así, temas como la iniciación sexual del adolescente, su primera experiencia de prostíbulo, las insinuaciones de un sacerdote homosexual, las rela-

ciones conflictivas con su padre, la comprobación de la infidelidad de la madre y, por último, ¡horror de horrores!, la relación incestuosa con ésta, son reducidos por Malle a una cotidianidad absolutamente opuesta a la categoría de tragedia, factor desencadenante o "hecho sublime", situándolos en una justa perspectiva ética y dramática y apartándolos de todo "psicologismo". El mundo de la adolescencia vuelve a ser tratado por diversos realizadores y —coincidencia o no, comodidad o exceso de honestidad creadora— esquivando la época actual, situándolo a nivel de las propias vivencias del realizador, en el pasado reciente. Pensamos concretamente en *El Último Verano*, de Frank Perry, y *Hubo una vez un Verano*, de Robert Mulligan. En ambos filmes del despertar de la adolescencia se tiende a conferir a las experiencias de sus protagonistas: una de la violencia y el desengaño, la otra del "erotismo sublime", una dimensión que marca indeleblemente, define y modifica su personalidad. Por el contrario, en *Soplo al Corazón*, Malle acumula situa-

ciones y vivencias que se incorporan casi naturalmente al acervo vivencial de su protagonista, casi como un juego, adecuando su conducta a sus leyes y no dejando en él otra huella que la que marcan sus experiencias intelectuales o gustos artísticos. En esta educación sentimental y moral está permitido aún aquello que la más fiera tradición rechaza con espanto. Malle desarrolla con destreza las delicadas piezas que integran una nueva jerarquización de valores propia de una nueva ética. Esta destreza se manifiesta en una narración (la historia y el guion son del propio Malle) que diseña una época y una clase social con sus ritos, sus conflictos, sus inquietudes inmediatas y aún sus opiniones políticas. Pero este ambiente histórico-social no constituye un mero marco de referencia anecdótico, sino un factor de oposición que determina la conducta de los protagonistas y los valoriza como seres excepcionales y de algún modo, marginales. De la misma manera, la progresión dramática va dando a cada situación una valoración que repercute en el todo hasta llegar a

hacer dramáticamente aceptable la secuencia del incesto como una consecución coherente y "diegéticamente" legítima.

Tanto la fotografía del argentino Ricardo Aronovich, con sus suaves matizaciones pictóricas, como la utilización de los temas musicales de Charlie

Parker, contribuyen a configurar el cuadro "de época" (por demasiado reciente, más difícil de lograr) en el que Malle sitúa su nueva revuelta contra su viejo enemigo: el orden burgués.

José Román

LOS ASESINOS DEL ORDEN

de Marcel Carné

Durante largos años, tanto los sostenedores como los detractores del "mito Carné", apuntaron desde sus respectivas líneas polémicas a problemas como los de si se trataba o no de un "autor" de filmes, de si los méritos de *Amanece* y *Los Visitantes de la Noche* eran atribuibles más bien a Jacques Prévert, gratificando generosamente al realizador con el título de "eficaz artesano menor" o de si las penosas tentativas de "puesta al día" de los últimos filmes de Carné eran simples gajes de la senectud. Correspondió al grupo de *Cahier du Cinéma* colocar la lápida no sólo sobre el realizador de *El Muelle de las Brumas* y toda su filmografía, sino también sobre el movimiento conocido como del "realismo poético", al cual relegaba al museo con el apelativo de "cinéma de papá". Caían así junto a Carné, Duvivier, Allegret y Autant-Lara, salvándose del holocausto sólo Jean Vigo, el precursor, y el maestro Jean Renoir, los que eran rescatados, revalorizados y alineados con el nuevo santoral junto a Ford, Welles, Hitchcock y Rossellini.

Lo cierto es que Carné, esporádica y porfiadamente, insiste en ostentar una pretendida vitalidad recubriéndose con el estuco de los "temas

de moda", acudiendo al fácil expediente de los filmes "de tesis" y amparándose en ciertas manidas estructuras dramáticas imbuidas de todos los efectismos y convenientemente apoyadas en historias de prudente protesta social.

Los Asesinos del Orden copia, con ligeras variantes, la estructura de *Z*, compartiendo su ambigüedad, su falso izquierdismo y su exposición maniquea y deshonestas de personajes y situaciones.

La crítica al Orden se expone aquí a través de un caso extremo de abuso de poder (flagelación y muerte de un inocente) cometido por los ejecutores más directos de la represión dirigida por ese Orden (un grupo de policías subalternos), los que son encubiertos por las autoridades superiores con el fin de amparar el prestigio de la Institución (la Policía). Para muchos cineastas franceses la máxima manifestación de "progresismo" consiste en criticar a la Policía, el instrumento más nitidamente arbitrario y represivo del sistema capitalista, del cual la desligan cuidadosamente (ver entrevista a Pierre Kast en el N° 2 de P.P.) y al cual se cuidan de aludir en la medida que profitan directamente de él. En *Los Asesinos del Orden* como

en *Z*, el antagonista de esas manifestaciones corrompidas del Poder y que crea el conflicto, proviene también de ese Poder, de su "lado sano", de su "sector honesto" y "bien intencionado". Tomemos pues un juez o fiscal valiente e íntegro, satisfecho y confortablemente instalado en su "sector de Poder", capaz eso sí de arriesgar su tranquilidad y su vida íntima y de poner su astucia e ingenio al servicio de las víctimas de ese Poder que él también representa; pongamos en sus labios algunas sabias sentencias sobre la naturaleza humana (mantengámoslo, eso sí, inopinante acerca de la estructura de ese Poder) y alguna protesta sobre la guerra de Vietnam y tendremos el paradigma de las virtudes tutelares, capaz de demostrarnos que son algunos seres inferiores y malsanos los que corrompen las instituciones y desvirtúan sus nobles objetivos. Ahora, si aliamos a este insobornable defensor de los principios fundamentales de la justicia burguesa con una prostituta de la calle, naturalmente imbuida de esos principios y que es capaz de sacrificar los sagrados deberes que la atan a su explotador, en aras de su incommovible dignidad, podremos concluir, juntos con Carné, que lo mejor del sistema podrá ser rescatado en la medida que existan suficientes jueces devotos de la correcta aplicación de la justicia burguesa y prostitutas honestas, dispuestas a colaborar con la Justicia que las encarcela. "Les vrais putains ce sont derrière la caméra". Ni más ni menos. En este contexto, el "fracaso del bien" resulta sólo un expediente dramático y la "victoria moral" del héroe, suple con creces las virtudes catárticas del tradicional "final feliz" del cine de evasión. A la irremediable ridiculez y falsedad de este esquema y de las situaciones que de él emanan, se agrega la dedicatoria obligada



"Los asesinos del orden": Charles Denner

a la juventud, cuyas inquietudes y comportamientos se había encargado de falsificar Carné en *Los Tramposos* (*Les Tricheurs*) y he ahí al politizado estudiantado parisiense movilizado para protestar por la dudosa muerte de un ex delincuente a manos de la policía (?), como si la juventud organizada no supiera jerarquizar los objetivos de su acción.

Para la sustentación de su "tesis", Carné recurre, como Gavras en *Z*, a la forma de una investigación policial conducida por los más socorridos clisés, falsas tensiones y recursos retóricos dignos de ese otro fabulista del cine francés llamado André Cayatte (*Y se hizo Justicia, Somos Todos Asesinos*).

La puesta en escena, adecuada a tanto conformismo disfrazado de crítica, se apega a los más académicos recursos de montaje, elipsis y formas de paso, los que el "moderno" Carné matiza con infaltables viajes en automóvil y relatos fragmentados. En suma, la trampa está en todo. Y si en ese todo pudiéramos incluir una revisión crítica de la obra anterior de este "maestro", no pocas sorpresas nos depararía, de seguro, el análisis de esos obreros intelectuales que asesinan villanos y se dejan luego matar por la policía, o de esa "filosofía humanista" destilada en tanto diálogo literario. Pero eso es, por el momento, materia de otra sección.

José Román

EL DIALOGO DE AMERICA

de Alvaro Covacevich

Las extraordinarias posibilidades cinematográficas que la visita de Fidel Castro a Chile ofrecía para usar los mecanis-

mos del documental, son desperdiciadas, de una manera total por Alvaro Covacevich en este medimetroaje que pre-

tende enfrentar, de un modo vivo, a través de las figuras del Premier cubano y del Presidente de Chile, las realidades de la Revolución del 59 con las de la vía chilena hacia el socialismo.

Covacevich logró reunir, por espacio de 45 minutos, a ambos líderes y hacerlos dialogar sobre los problemas del subdesarrollo, el imperialismo y los diversos caminos políticos que existen para pasar de una sociedad capitalista a una de corte socialista. Nadie, en esta perspectiva, podría discutir o desconocer el valor periodístico de *El Diálogo de América*. Nadie, tampoco, podría desinteresarse frente a los planteamientos que, sobre la revolución latinoamericana, desarrollan Allende y Castro, más allá de posiciones personales. Lo que la banda sonora del filme registra es de un interés evidente. Pero, de igual manera, nadie podría dejar de percibir que todo un precioso material histórico se desperdicia por causa de una realización en extremo floja, desprovista de imaginación, y, desde el punto de vista técnico, ampliamente superada por los noticiarios de televisión.

El filme está concebido sobre



“Diálogo de América”, de Alvaro Covacevich

dos elementos básicos que se van alternando a lo largo de la narración: uno es el diálogo mismo, efectuado en la residencia del Primer Mandatario chileno y, el otro, es una sucesión de fotos fijas que pretenden ilustrar los diversos temas que son abordados en la conversación.

Con respecto al primero, habría que acotar que Covacevich, en ningún momento, trata de aproximarse a sus entrevistados con originalidad para captar una infinidad de gestos y reacciones dignos de ser explotados en función de la dinámica del relato. Una cámara plana se limita a trasladarse de Allende a Castro (sentados) y de Castro a Allende con una abulia inexplorable.

En cuanto al segundo elemento, la utilización de la foto fija, tendríamos que decir, y recordar, que los cubanos, con muchos menos recursos (pensemos, por ejemplo, en esa obra maestra de Santiago Alvarez llamada *LBJ*, construida,

casi totalmente, a base de recortes de *Playboy* y *Life*) y ya hace varios años, introdujeron sobre el particular algunas pautas fundamentales, imposibles hoy de ignorar, y que Covacevich se empeña en derogar. Su tratamiento de la foto fija, como resorte dramático, como mecanismo estético, como recurso pedagógico, resulta prehistórico y, también, superado por los más modestos informativos de la televisión chilena.

El filme se abre y se cierra con algunas vistas del periplo de Castro por el país, dignas por su estructuración, de los peores Emelcos que en el mundo han sido.

Un color de malísimas tonalidades hace aún más chato este reportaje, cuyo valor documental se ubica más allá de él mismo y que, en lo profundo, demuestra la falta de creatividad del autor de *Morir un Poco* (1967) y *New Love* (1969).

En el mismo programa de exhibición de *El Diálogo de*

América, se incluye un sereno y hermoso documental, de 35 minutos de duración, del realizador soviético Mijail Romm, titulado *Lenin en Vida*, que constituye toda una lección sobre el uso y posibilidades del cine documental: con un material mucho más estrecho que el de Covacevich (que pudo disponer de un número ilimitado de metros de películas), el director de *Fascismo Corriente*, echando mano de archivos y museos, traspasa los marcos del periodismo audiovisual y reconstruye la imagen de Lenin a base de una dinámica cinematográfica que surge de la fuerza del montaje y de un ritmo armonioso y fluctuante.

Y es, precisamente, en la falta de un montaje inteligente y de un ritmo creativo donde pueden encontrarse las causas finales de la petrificación de las imágenes de Covacevich, tal vez rescatables para los archivos, pero jamás para el cine nacional.

H. Balic M.

CONSEJO DE GUERRA

Estrenos	Róbinson Acuña	Hvalimir Balic	Franklin Martínez	José Román	J. Antonio Saíd	Sergio Salinas	Agustín Squella	Héctor Soto
EL NIÑO SALVAJE (F. Truffaut)	•••	•••	•••	•••	••	•••		•••
OTRA VEZ (J. Lewis)	••	•••	•••	•••	•	•••	••	•••
AMANTES SANGUINARIOS (L. Kastle)	••		••		••	••	••	•••
SOPLO AL CORAZON (L. Malle)	•		••	•••	••		••	•
CRONICA DE UNA SEÑORA (R. de la Torre)	••	•	••	••	••	••	•	
MI JOVEN AMOR (T. Gries)	•	•			•		•	•
ESPIAS... UN MISTERIOSO MUNDO SAL. (C. Chabrol)	•	••	•	•	•	•	••	•
ULTIMO DOMICILIO CONOCIDO (J. Giovanni)	•		•	•	••	•	•	
EL SALVADOR (M. Mardore)	•	•	•	•	•	•	•	•
EL REY LEAR (G. Kozintzev)	•		•	•	•	•		•
EXTRAÑOS GEMELOS (A. Gibson)		•						•
EMILIANO ZAPATA (F. Cazals)								•
TIEMPO DE MORIR (A. Farwagi)	•		•					

••••: Obra maestra;

•••: Muy buena;

••: Buena;

•: Aceptable;

•: Sin interés;

•: Mala.

CONSEJO DE GUERRA

	Acuña Róbinson	Hvalimir Balic	Franklin Martínez	José Román	J. Antonio Saíd	Sergio Salinas	Agustín Squella	Héctor Soto
EL GENDARME SE CASA (J. Girault)	o				o			
UN VERANO INOLVIDABLE (J. Mackenzie)	o				o	o		o
RECUERDA TU PASADO (A. Rakoff)	o	o			o	o	o	•
Y ELLA DIJO SI... (J. Miller)	•	o				o		
SOCORRO, ME PERSIGUE UNA VIRGEN		o						•
EL BOXEADOR CHINO (W. Yu)			•	•		o		o
LOS ASESINOS DEL ORDEN (M. Carné)	o		•	o	o	o		•
CARTER, ASESINO IMPLACABLE (M. Hodges)		o			•		•	•
MISION EN GINEBRA (J. de la Loma)							•	
PARIS SECRETO (E. Logerau)								•
EL ARQUERO DE FUEGO (G. Ferroni)	•							
MADAME Y SU PROTEGIDA (E. Schroeder)		•						•
TENTACION (L. Benvenuti)	•							•
EL CURA REBELDE (J. Deray)	•				•	•		
NATHALIE DESPUES DEL AMOR (M. Sanders)	•	•						•
EL DIALOGO DE AMERICA (A. Covacevich)		•	•			•	•	
Reestrenos								
ESPARTACO (S. Kubrick)	••	••	•••	••	••	••	••	••
VACACIONES EN RUSIA					•			

••••: Obra maestra;

••••: Muy buena;

••: Buena;

•: Aceptable;

o: Sin interés;

•: Mala.

sección bibliográfica

"HABLEMOS DE CINE"
Nº 63. Revista especializada.
Primer trimestre de 1972.
Lima, Perú.



La que es, sin duda alguna, la mejor publicación periódica de carácter cinematográfico que se edita en América latina, trae en su reciente número llegado a nuestro país un abundante material sobre el cine chileno y el nuevo cine alemán.

Introducción al Cine Chileno, de los críticos españoles Augusto M. Torres y Manuel Pérez Estremera; *Panorama Actual del Cine Chileno*, de Héctor Soto Gandarillas; *Reencuentro con Raúl Ruiz*, de Federico de Cárdenas; *Entrevista con Miguel Littin*, por Franklin Martínez, Sergio Salinas y Héctor Soto, y el *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*, son los textos a través de los cuales se examina la situación y problemas del cine chileno de hoy.

Un artículo de Pablo Guevara, *NCA*, *El Nuevo Cine Alemán*; una extensa entrevista a Werner Herzog, a cargo de Nelson Miranda e Isaac Frias, y un diccionario de realizadores del NCA, establecido por Augusto M. Torres, constituyen el material de aproximación al nuevo cine germano nacido en 1962, con el Manifiesto de Oberhausen.

Además, este Nº 63 contiene informaciones generales, notas sobre el cine paraguayo y críticas. Entre estas últimas destaca la de *El Estrangulador de Rillington Place*, filme de Richard Fleischer, redactada por Nelson García Miranda.

Así, el equipo de críticos y estudiosos que comanda el infatigable Isaac León, vuelve a demostrar su amor por el cine y una seriedad conceptual de primer orden. (H. B. M.).

"HACIA UN TERCER CINE"

Alberto Híjar.

Cuaderno de Cine N° 20. Universidad Autónoma de Méjico.

144 páginas.

Méjico, 1972.



Esta antología de textos claves sobre el tercer cine, organizada por Alberto Híjar y puesta en circulación por la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, constituye el primer esfuerzo por entregar un panorama general sobre las coordenadas estéticas de una forma de hacer y sentir el cine, unitaria en sus objetivos pero variada en sus procedimientos.

La antología de Híjar incluye, entre otros, los tres textos mayores del Tercer Cine: *el Manifiesto del grupo Cine Liberación*, redactado por Octavio Getino y Fernando E. Solanas, dado a conocer en Viña del Mar en 1969; *Estética de la Violencia*, de Glauber Rocha, y el diálogo *Godard por Solanas, Solanas por Godard*, publicado por primera vez en la revista uruguaya *Cine del Tercer Mundo*, N° 1, de octubre de 1969. El trabajo de recopilación y selección emprendido por Híjar pasa a ocupar, desde ya, un lugar destacado dentro de la siempre pobre y escuálida literatura literatura cinematográfica de Hispanoamérica. (H. B. M.).



ENTREVISTA A MIKLOS JANCZO

ENTREVISTA A RAUL RUIZ

ENTREVISTA A TOMAS GUTIERREZ ALEA

CINE HUNGARO

CINE ALEMAN

Marilyn Monroe

que estás en el cielo

Alfonso Alcalde

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO

UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

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

