



Danton, Wajda y Robespierre

Temas: Huston, el grande

Sam Peckinpah

Cine y arte moderno

Entrevistas - Críticas - Cine chileno

Diálogo con Miguel Littin en Cannes

Miguel Littin ha filmado ya cinco películas en su exilio desde 1973. Ninguna de ellas ha ingresado a los circuitos de exhibición regular del país, de suerte que corresponden a trabajos desconocidos por el público chileno. Lo único concreto sobre esta etapa de su obra para los espectadores locales son los comentarios que esas películas han suscitado internacionalmente, la acogida que han tenido en festivales, los entusiasmos que han desatado en diversas latitudes y las reservas que han despertado en ciertos sectores de la crítica. Esas reservas

generalmente han sido consonantes con la opinión que las cintas de Littin exhibidas en Chile merecieron en el pasado a varios miembros del equipo de redacción de *Enfoque*.

La siguiente entrevista aporta nuevos antecedentes sobre la obra y los planteamientos del célebre realizador chileno y fue realizada por el crítico y editor cultural de la revista *Ercilla*, Hans Ehrmann, con ocasión del Festival de Cannes del año pasado.

En el *Palais des Festivals* de Cannes, Miguel Littin le explicaba sus necesidades a una actriz griega, encargada del *casting* de las partes de su próximo filme que se rodaría en aquel país. Ella hablaba griego, francés e inglés; él, castellano y castellano. Después de hacerle de intérprete durante algunos minutos, nos encerramos en una oficina del stand del Centro de Cine de Grecia y se inició el diálogo:

Entre las cosas que hiciste desde tu salida de Chile ¿estás orgulloso de todas o más de algunas que de otras?

—Bueno, evidentemente, siempre hay cosas que te gustan mucho más que otras pero, en términos generales, puedo decir que siempre he hecho los filmes que he querido hacer.

No hubo imposiciones por la necesidad, ni por los productores, ni por ninguna otra circunstancia. Todos los he hecho porque yo los quería hacer. Quizás lo que más me guste sean algunas cosas del *Recurso del Método*, otras de *Actas de Marusia*... se me ocurre que cada filme corresponde a una circunstancia bien específica, a un momento de mi vida, a un contexto.

¿Partiste de Chile con *La Tierra Prometida* filmada pero no compaginada?

—No, no. La película ya estaba terminada. Se presentó el 73 en el Festival de Moscú, representando oficialmente a Chile. No alcanzaron a llegar las copias para que se viera allí.

Después ¿fue difícil conseguir las

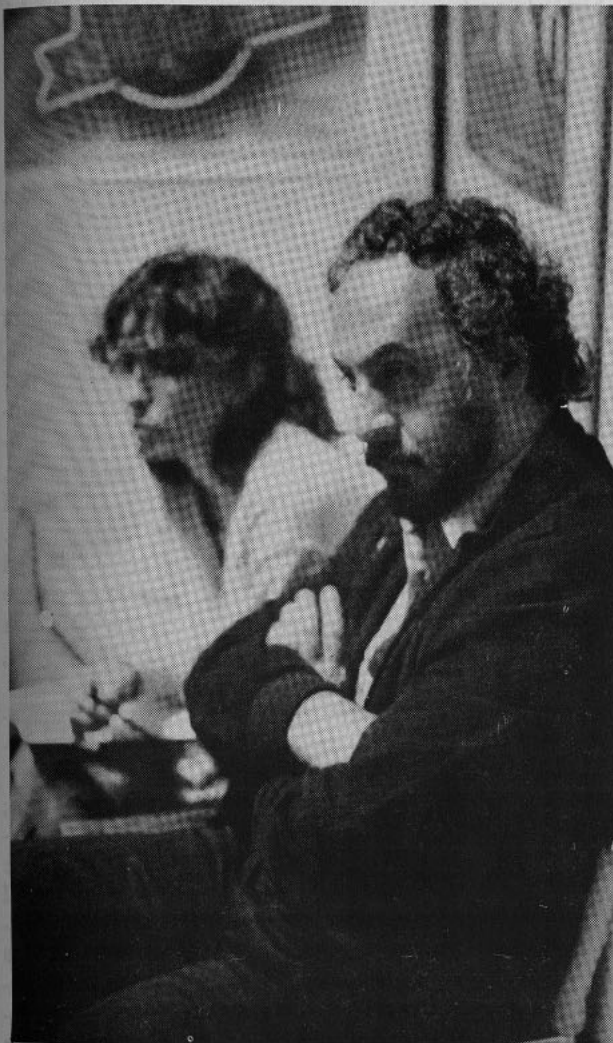
producciones, realizar tus proyectos?

—Lo primero que había que organizar en el exilio era la vida. Al organizarse uno mismo y proponerse una metas y objetivos, no fue tan difícil echar a andar la primera producción. Me ayudó que tanto el *Chacal* como *La Tierra Prometida* habían tenido determinado éxito fuera de Chile y, en ese momento, la situación del cine en México era realmente óptima. Entonces, una vez que presenté el guion, que fue aprobado, y que Gian María Volonte decidió interpretar el personaje central, las cosas no fueron difíciles.

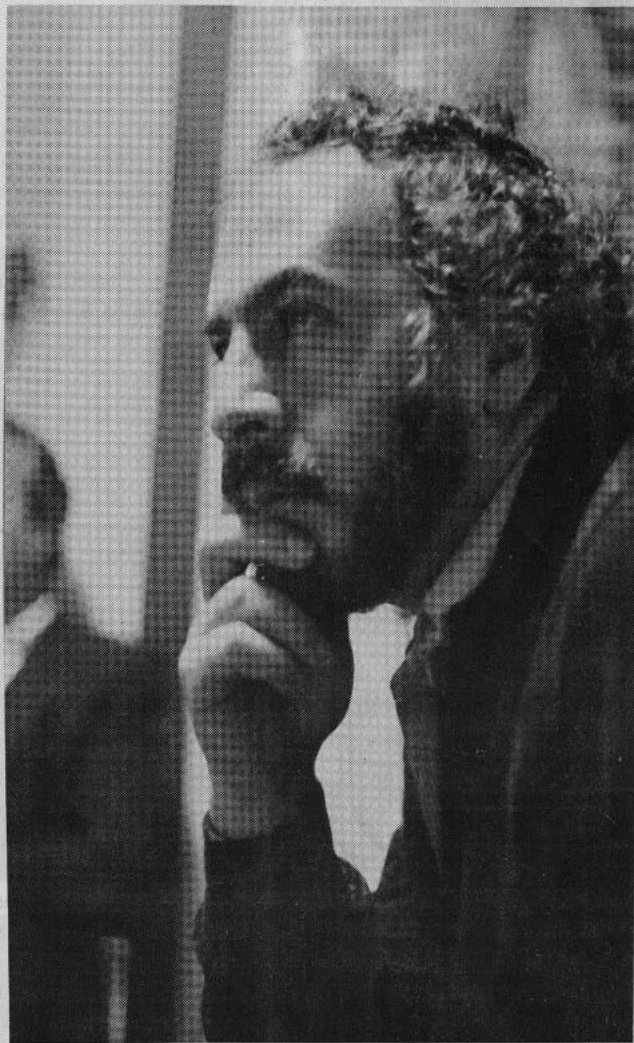
Alsino fue nominada al Oscar ¿no es cierto?

—Sí, y *Actas de Marusia* también.

Y también tuvo otros premios ¿no



Miguel Littin visto por H. Ehrmann



es así? ¿uno o dos?

—Bueno, *Alsino y el Cóndor* tuvo varios premios: en el Festival de Biarritz, en el de La Habana, la Medalla de Oro en el Festival de Moscú, la nominación al Oscar.

En el fondo ¿no te parece pintoresco?

—¿Qué cosa?

Que haya obtenido todo eso.

—A mí siempre me parece sorprendente.

¿No te parece pintoresco en el siguiente sentido: al fin y al cabo, una película donde la mitad se filmó fuera de foco...?

—Bueno, pero eso no está en la película.

Sí, pero ¿fue fácil o difícil armarla con la mitad que quedaba?

—Bueno, es que en realidad es otra película. Solamente fue... fue complejo, sí. Pero a partir del momento en que yo tomé el material que tenía...

O sea que con las canas te has puesto diplomático...

—¡Claro! Desde que tomé el material que... con el que contaba, a partir de allí construí la misma película. Pero haciendo una gran síntesis, naturalmente, porque las circunstancias me obligaban a hacerlo. Y creo que le hizo muy bien al filme.

¿No te parece que cabría también la tesis de que tanta síntesis, en parte inconexa, con cosas que no se entienden, con contradicciones, con cosas poco desarrolladas...

—Mira, Hans, todo ese tema de la crítica te lo dejo a tí. Porque en cuanto a mí, en realidad, el filme me gusta muchísimo. Pero hay que tomar en cuenta que —como tú lo sabes— de autocrítico tengo muy poco. Y tampoco me preocupa. Para mí el cine es un acto de pasión. No tengo tiempo de criticarme a mí mismo al momento en que lo estoy haciendo. A partir del momento en que me dije

que con este material iba a hacer una película, se hizo, y tú ves lo que ha ocurrido con ella. Ha tenido una gran difusión en prácticamente todo el mundo y una destacada participación en festivales...

Siempre con el ánimo de picanear-te amistosamente ¿es decir, que estos diez años no te han servido para cultivar la autocrítica?

—No, no. La crítica se la dejo a los demás.

No. Yo me refiero a la autocrítica.

—Si la tengo. La tengo pero no la manifiesto. Porque ya los críticos tienen suficiente para que uno además los ayude. Ningún crítico me ayuda a filmar y no tengo por qué ayudarlo a ninguno a criticar mis películas. Ahora bien, en un terreno muy privado, muy difícil, tengo autocrítica. Y pienso que todas esas deficiencias, todo lo que no he logrado, sí lo voy a lograr en el próximo filme. Mi fe se basa en que soy un optimista sin reme-

dio; siempre pienso que cada día va a ser mejor que el que pasó y pienso también que cada película va a ser mejor que la anterior.

Esta situación del subdesarrollo de la autocrítica ¿tiene su contrapartida en el desarrollo de la vanidad? ¿o no?

—No, de ninguna manera. Absolutamente para nada. Lo que pasa es que el cine, hacer una película, es como hacer el amor. Entonces no hay vanidad, ni tampoco autocrítica. Hay un acto de entrega completa y total. Esto es lo que me impide ser autocrítico con películas tan recientes.

¿Y cómo se explica que tanto material de *Alsino* y *el Cóndor* salió fuera de foco?

—El director de fotografía, Jorge Herrera, desgraciadamente murió durante la filmación. Estaba enfermo desde antes y, como no veíamos copiones, solamente nos dimos cuenta al final. Entonces, a mitad de la película, hubo que cambiar. A Jorge lo reemplazó su asistente, pero todo el proceso de su enfermedad se reflejó después en el material.

¿Cómo fueron las condiciones de filmación en Nicaragua?

—Muy difíciles, era muy complicado. Como filmar en un país en guerra. Para darte un ejemplo: filmamos toda la primera parte con un helicóptero que luego, en otro tipo de maniobra, se cayó. Hubo que refilmar todo para mantener la continuidad.

¿A qué te refieres con otro tipo de maniobra?

—Realizaba trabajos de salvamento en una zona de desastre, para lo cual tuvo que abandonar la película por unos días. En plena faena de rescate, entonces, ese helicóptero se cayó con catorce personas. Gran parte de los actores de la película también eran soldados y un día los tenía y al otro no, porque estaban en la lucha en la frontera. Entonces, día a día, había que cambiar los planes de rodaje y todo; pero fue realmente una aventura apasionante. De repente faltaba la gasolina y el equipo no llegaba al lugar de rodaje hasta las cinco de la tarde, porque en el camino se les acabó el combustible. Entonces sólo se podía tirar una toma en el día.

¿Eres histérico?

—No, de ninguna manera. No había ninguna posibilidad. Lo más que había que tener era un gran . . . Son

fuerzas mayores. De histérico no tengo nada.

¿Cómo lo describirías entonces?

—¿Qué tengo mal genio? Eso sí, pero no había siquiera esa posibilidad. Eran cosas de fuerza mayor y sucedían una tras otra. A veces estábamos metidos en la montaña, sin alimentos, sin agua, sin siquiera la posibilidad de regresar al lugar donde dormíamos. Tuvimos que dormir allí mismo. A veces se acababan las balas de foguero y entonces las acciones de guerra se hicieron con balas de verdad, con todos los peligros que eso implica. Un día estuvimos a punto de volar el camarógrafo y yo, porque una tanqueta disparó prácticamente a dos metros y por la sola expansión del sonido estuvimos casi sin sentido durante un largo rato. Afortunadamente no hubo desgracias, fuera de la muerte de Jorge Herrera, que era un apasionado de su trabajo y una persona que, junto con Fernando Bellet, era quien más me había enseñado sobre el cine y sobre la vida.

¿Sabes más de cine ahora que cuando saliste de Chile?

—No. nunca he sabido nada de cine ni me preocupa tampoco. Todo lo que yo sé me lo enseñaron entre Enrique Gajardo en la Escuela de Teatro —y pienso que mi viejo maestro Gajardo debe estar ahora en Chillán— y el Burro Bellet, que ahora está enterrado en un cementerio en Francia, esperando regresar a Chile, aunque sea en la muerte. El cine no hay que saberlo, al cine hay que sentirlo.

Pero, para expresar lo que se siente ¿no re requiere oficio?

—Yo diría que los años en televisión fueron realmente difinitorios en ese sentido. El estar haciendo dos, tres, cuatro y aún cinco programas a la semana, trabajando siempre con imágenes, verdaderamente fue una escuela que te da una seguridad y un oficio. Hay, por ejemplo, algo en que nunca he tenido dudas: de donde poner la cámara.

¿En forma totalmente intuitiva?

—Si tomas en cuenta los años de la Escuela de Teatro, si tomas en cuenta todo lo que fueron los siete años de televisión, de estar prácticamente todos los días trabajando en ella . . . Evidentemente la intuición es la fuerza motriz, pero hay una larga preparación y creo que en este momento,

y por eso estoy tan confiado frente a mi próxima película, he llegado al punto en que tengo todos los elementos en la mano; de tener todo lo suficientemente maduro, de saberme capaz de todas mis posibilidades de expresión —modestas, pero mías— para contar la historia. Todos mis planes de filmación los preparo minuciosamente, pero siempre hay un porcentaje que lo dejo al momento, para que se produzca en el instante mismo, el estallido mágico que te hace decir: “No, es desde aquí y no desde ningún otro ángulo. Porque esta es la visión y el punto de vista del narrador, esto es lo que me interesa contar, así y con esta luz y con este encuadre”. Eso siempre se me ha producido casi espontáneamente. Cuando llega ese momento de filmar, es una verdadera fiesta para mí: todo se me resuelve, todo se me soluciona.

Con los actores ¿sueles tener mucha conversación previa sobre los personajes?

—Mucha, muchísima. Sobre todo, una gran convivencia. Creo que es necesario convivir y conocerlos y que ellos lo conozcan a uno de modo tal que después, en el rodaje, se produzca un especie de complicidad y las cosas vayan surgiendo y fluyendo naturalmente. Mi trabajo con los actores siempre ha sido una de las fases más agradables de todo el trabajo. Me demoro mucho tiempo en elegirlos; y luego trabajo mucho con ellos antes de comenzar el filme. Así, durante el rodaje es una simple cuestión de poner en práctica cosas que ya hemos discutido y sobre las cuales estamos de acuerdo. Casi siempre he buscado trabajar con los mismos actores. Ahora será un reparto nuevo y distinto, pero de todas maneras pienso contar con Nelson Villagra en un papel muy importante.

¿Cuánto tiempo lleva la idea de esta película, *El viajero de las cuatro estaciones*?

—Diría que unos cuarenta años. Es un filme que nace en los recuerdos de mi infancia: tengo 42 años y mis primeros recuerdos del abuelo deben ser de cuando tenía apenas dos. He pasado toda mi vida con esos recuerdos y esas vivencias dentro de mí, hasta que logré escribir primero la novela y luego el guión. El proyecto concreto del filme tiene más o menos un año.



Geraldine Chaplin en *La viuda de Montiel*



La tierra prometida



La tierra prometida

¿Por qué recién ahora?

—Siempre esperé hacer esta película en Chile, pero fue pasando el tiempo sin que pudiera volver y cuando encontré un productor decidí no esperar más.

Tu abuelo ¿qué hacía en Grecia? ¿Era campesino?

—No. Estuvo en un seminario de los quince a los treinta años. Durante esa época, en los territorios griegos ocupados por los turcos, las madres mandaban a sus hijos a los monasterios para que no fuesen a la guerra. Y allí vivió hasta que salió a América. No partió a Chile, sino a América.

¿Cómo?

—Porque en ese momento todo emigrante de Europa pensaba en América como posibilidad de la utopía y de la felicidad, como la posibilidad de una tierra donde no había guerra, donde se le recibía y nuevamente podía enhebrar la vida. Mi abuelo se embarcó y, en el camino, encontró a un grupo de mujeres árabes muy jóvenes, entre los trece y los diecisiete años, que iban en la bodega del barco de carga, maltratadas por los marinos turcos, en peligro de ser violadas.

¿El barco viajaba de Grecia a Buenos Aires?

—A América. Entonces mi abuelo, Christos, intercedió por ellas, las defendió, las protegió y así fue avanzando su destino. Cada vez que el barco atracó en algún puerto de América y él quiso bajar, las mujeres no se lo permitieron. Sus jóvenes maridos las esperaban en pequeñas aldeas; a veces ni siquiera se conocían y habían sido casamientos hechos a la manera de los árabes de la época, por compromisos familiares. Los maridos esperaban en pequeños pueblos y villorios de Chile y mi abuelo tuvo que cruzar la cordillera, a pie y a lomo de mula, con las cuarenta mujeres para ir pueblo por pueblo, entregándolas una por una, hasta que se quedó solo. Entonces conoció a una muchacha chilena, mi abuela materna, María Argomedo, se casó con ella, hizo toda su vida allí y nunca salió de Palmilla, el pequeño villorio que está en la zona central, provincia de Colchagua. Murió pensando que algún día iría a América, sin darse cuenta ya estaba allí.

¿Llegó a Palmilla sin pasar por Santiago?

—Sí, se embarcaban en pequeños trenes que iban por los ramales; iba descubriendo los paraderos de los maridos a través de las cartas que tenía cada una de las mujeres.

¿Cómo lograste que Burt Lancaster interpretara el papel del abuelo viejo?

—El primer contacto fue a través del guión. Se lo enviamos, lo leyó y se apasionó por él. Dijo que haría el papel y luego fuimos a verlo a Los Angeles, California.

¿Había visto películas tuyas?

—Sí.

¿Especialmente o las conocía de antes?

—Las conocía. Más bien hablamos del guión, por la pasión que el proyecto y el personaje provocaban en él. Me interesaba saber qué era lo que pensaba y como lo había entendido. La verdad es que lo había comprendido muy, muy profundamente.

Y Paco Rabal ¿qué hace?

—Un gitano que pasa por la aldea.

¿Por La Palmilla?

—¡Por Palmilla! Se llama comuna de Palmilla. Siempre cometen el error de La Palmilla. Era una estación terminal del tren; durante mucho tiempo

po llegaba hasta allí no más y después regresaba hacia Santiago.

¿Tu padre vive todavía?

—Sí, claro que sí . . . y muy vivo, además.

¿Lo has preparado, en vísperas de la nueva película, de que a lo mejor le toca vender vacas nuevamente para ayudarte?

—Supongo que te refieres a la vez que lo hizo para ayudarme a financiar *El Chacal de Nahueltoro*.

¿Te vendrá a ver a Argentina cuando filmes allí la parte de la película que corresponde al cruce de la cordillera?

—Espero que sí. Y también espero que pueda regresar yo a Chile para verlo a él. Porque no creo que esta situación que me impide regresar pueda continuar eternamente.

Littin estaba en Cannes con Luis

Carparsoro, cuyo Frontera Films de San Sebastián aportaba el 60º/o del presupuesto de tres millones y medio de dólares de aquel filme basado en la historia de su abuelo. Un 30º/o corría por cuenta del coproductor francés y el 10º/o restante lo ponía el Centro de Cine de Grecia.

FILMOGRAFIA

- | | |
|------|---|
| 1965 | Por la tierra ajena
(cortometraje) |
| 1970 | El Chacal de Nahueltoro
Compañero Presidente |
| 1973 | La tierra prometida |
| 1976 | Actas de Marusia |
| 1978 | El recurso del método |
| 1979 | La viuda de Montiel |
| 1982 | Alsino y el Cóndor |

Todo estaba a punto para comenzar a filmar en San Sebastián, el 16 de Julio de 1984.

Pero no sucedió así. Falló un préstamo bancario, tampoco se concretó un aporte prometido por las autoridades vascas y de esta manera, con los actores contratados y todo preparado, hubo que suspender la filmación sin que, por el momento, se vislumbre la posibilidad de reanudarla mediante financiamiento de otras fuentes.

Frente a este golpe, totalmente ajeno a sus responsabilidades en el proyecto, a Littin sólo le queda el consuelo de que, a fines de año, la editorial Gallimard de París publicará su novela *El viajero de las cuatro estaciones*, que fue la base del guión. Y también la esperanza de que aquella película que ahora no pudo ser, alguna vez la pueda realizar en Chile.

Hans Ehrmann