

CORMORAN

AÑO I N°4
DICIEMBRE 1969

STGO. DE CHILE
PRECIO : E'3



festival de cine latinoamericano

URSS, CREACION versus BUROCRACIA

POESIA Y MARXISMO

Pompier a la Presidencia

USA, LITERATURA DE LA VIOLENCIA NEGRA

america no invoco

tu nombre en vano



ENCUENTRO DE ARTE
LATINOAMERICANO
MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO
6-21 DE ENERO 1970





festival de cine latinoamericano festival de cine latinoamericano

Entre los días 25 al 31 de octubre reciente, se celebró en Viña del Mar el Segundo Festival de Cine Latinoamericano y Segundo Encuentro Latinoamericano de Cineastas, organizados por el Departamento de Arte Cinematográfico de la Universidad de Chile. En la Primera Sesión Plenaria, llevada a efecto en el Hotel O'Higgins, el profesor José Román, en representación de las huestes universitarias, señaló en el discurso inaugural de estas jornadas que la voluntad de realizar ambas reuniones "como una actividad universitaria, carecía tal vez en un primer momento, de una clara noción de la magnitud que tendría". En efecto, más de ochenta cineastas extranjeros, incluidos cubanos, se dieron cita en dicha semana y fueron exhibidos aproximadamente cien films entre largo, medio y cortometrajes, mereciendo de todos los participantes el juicio de que estas reuniones en Viña del Mar habían sido un ejemplo de trabajo a la vez que la muestra de cine latinoamericano más importante hecha hasta hoy. Ellas fueron auspiciadas por las Municipalidades de Valparaíso y de Viña del Mar, Ministerios de Relaciones Exteriores y de Educación, Consejo de Fomento del Cine y Dirección de Turismo. Entre los participantes cabe hacer notar la presencia de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino (realizadores de "La Hora de los Hornos"), Agustín Mahieu (crítico de cine de la revista "Confirmado"), de los uruguayos Mario Handler (director de "Liber Arce"), José Wainer (crítico de cine del semanario "Marcha"), de los cubanos Alfredo Guevara (presidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), Santiago Álvarez (realizador de "Hanoi, Martes 13"), de los europeos Joris Ivens (conocido documentalista), de Louis Martorelles (crítico de cine), de los chilenos Raúl Ruiz (director de "Tres tristes tigres"), de Miguel Littin (realizador de "El Chacal de Nahueltoro"). Tal como lo dijera el profesor José Román en la citada intervención, "el surgimiento de movimientos como el Cine Liberación en Argentina, la consolidación de importantes obras individuales, como la de Jorge Sanjinés en Bolivia y de Mario Handler en Uruguay, el aumento de la producción independiente en Chile y la aparición de jóvenes cineastas de vanguardia en México y Venezuela, nos dan la medida del desarrollo no tan sólo en cuanto a cantidad de films o a la aparición de nuevos realizadores, sino también nos proporcionan un cuadro cada vez diversificado de tendencias estéticas y de géneros en constante evolución". Bajo este panorama en movimiento, Cormorán entrevistó al término de estas jornadas a tres de los cineastas que participaron en Viña del Mar. Ellos, Enrique Juárez, Raúl Ruiz y Miguel Littin, ejemplifican con sus posiciones las simpatías y diferencias existentes en el cine nuevo latinoamericano.

Cabe agregar, por último, que la crítica extranjera de vuelta a sus países, no ahorró palabras acerca de los siete u ocho días vividos ante la incesante pantalla del Cine Arte de Viña del Mar. Edgardo Cozarinsky, en artículo publicado en la revista argentina "Periscopio", puntualizó frente a la invocación en vano del nombre del Ché por parte de algunos fervorizados cineastas que la "paradoja de este festival "de oposición" es que en su culto de un cine de combate y agitación también pueda crear su propio invernadero". Agustín Mahieu, crítico del semanario "Confirmado" y miembro de redacción de la revista "Cine & medios", señaló el peligro mistificador que significa la retórica revolucionaria y frente a los teóricos y/o practicantes de esta enfermedad infantil del nuevo cine latinoamericano planteó como "una notable muestra de análisis crítico" la película cubana "Memorias del Subdesarrollo", de Tomás Gutiérrez Alea ("con un lenguaje que recordaría al Antonioni de "El eclipse" si Antonioni tuviera algún sentido del humor o conociera la ironía", exhaltó a su vez Cozarinsky), así también "79 Primaveras", de Santiago Álvarez, "una obra maestra" al decir del crítico argentino que derriba las convenciones cinematográficas de ayer y de hoy, entre ellas, la encuesta directa. Respecto a este último director, Agustín Mahieu recordó también "L. B. J.", documental con una duración de 18 minutos (G. M.).



"HARE UNA COPIA DE 16 MM. CUANDO TENGA UN POCO DE DINERO Y CON EL EQUIPO DE GENTE QUE HICIMOS LA PELICULA IRE A PROYECTARLA A NAHUELTORO Y A LOS PRESOS DE CHILLAN PORQUE SI NO LA EXPERIENCIA NO ESTARA REDONDA".

"CREO EN EL CINE COMO UN INSTRUMENTO DE LIBERACION, NO CREO EN LA PROPAGANDA NI EN EL PANFLETO. LIBERACION, PARA MI, ES RESCATAR VALORES, ES BUSCAR EN LAS CULTURAS POPULARES, ES INTENTAR DARLE ROSTRO Y FISONOMIA A UN PUEBLO, UN PUEBLO CON CULTURA PROPIA ES UN PUEBLO QUE EXISTE, RESISTE Y SE LIBERA. INTENTEMOS HACER UN CINE NUEVO, AGRESIVO, CONCIENTIZADOR".

E. L.: "El Chacal de Nahueltoro aparece como un delincuente impresionante por la cantidad de crímenes que cometió. ¿Cuál es la interpretación que tú le das a este personaje en tu película?". M. L.: "En la película no aparece, en ningún caso, como impresionante. Aparece como un campesino común y corriente". E. L.: "... Pero que ha sido llevado al crimen por su condicionamiento social". M. L.: "Eso lo podría sacar uno como conclusión, pero el individuo es un campesino común y corriente: analfabeto como la inmensa mayoría, alcohólico también como la gran mayoría, porque, tú sabes, que una de las características del latifundio chileno es que los lugares de trabajo están rodeados de cantinas, de manera que los campesinos, en general, no tienen otra alternativa que ir a beber. Pero, bueno, el Chacal no tiene ninguna característica especial en su vida hasta el momento en que comete el crimen, llevado por un arrebato de autodestrucción, comenzando a convertirse recién en persona. Empieza a ser un objeto de curiosidad por parte de los periodistas, de la opinión pública; antes podría haber sido José del Carmen Valenzuela Torres, Jorge Castillo Torres, Jorge Sandoval Espinoza, José Pérez, cualquiera, es muy común esto en el campo". E. L.: "Tú quieres dar a entender que dentro de ese sistema, el individuo podría haber sido

cualquier otro". M. L.: "Cualquier otro". E. L.: "... Y que las condiciones dadas pueden empujar a cualquiera de esos individuos al crimen, de modo que eso es una alternativa, una resultante". M. L.: "Sí". E. L.: "¿Y qué quieres decir cuando expresas que se convierte en ese momento en persona? ¿Tiene un enfrentamiento respecto al condicionamiento ambiental?". M. L.: "No y por cuanto El Canaca nunca tiene conciencia de cuáles son las condiciones sociales y económicas que lo han generado". E. L.: "¿Pero asume alguna rebeldía?". M. L.: "Nunca y eso es lo más terrible, es un hombre absolutamente pasivo. Nunca toma decisiones excepto cuando va a morir y pide ser fusilado sin venda. Dice: quiero ver, pero esto está condicionado por una educación del machismo que recibió dentro de la cárcel. La verdad es que es un sujeto al que se le van colocando cosas encima en su época de regeneración. Se le da una educación que es la que recibe cualquier niño chileno, es decir, Combate Naval de Iquique, nociones de heroísmo, de Patria, Dios, respeto a la Ley y acaba convertido en lo que podríamos llamar un chileno medio. En ese instante lo fusilan y podrían no haberlo fusilado: el tipo ya estaba domesticado. Justamente este capítulo en la película se llama "Educación y Amansamiento". Y cuando lo van a matar accede a todo, está dispuesto a morir, tiene sentido de culpa, el sacerdote por supuesto lo ha convencido de que existe el bien y el mal, le ha cambiado la escala de valores. Por ejemplo, frente a la reconstrucción del crimen, el juez le pregunta: ¿Por qué mataste a los niños? Y el tipo contesta: Para que no sufrieran los pobrecitos. Ahí tienes un indicio claro de que hay, antes del amansamiento, una escala de valores completamente distinta en él. Lo que representa el juez, como sociedad, como sistema y lo que representa él, un ente totalmente marginado. Ahora, pienso de que él, los niños, la mujer y todos, prácticamente por las condiciones en que viven están muertos mucho antes que alguien tome un cuchillo y los asesine físicamente, porque la verdad es que por las condi-

ciones en que viven, en un mundo cerrado y sin esperanza, están en verdad muertos antes". G. M.: "Hasta aquí se ha mirado al personaje, llamado Chacal de Nahueltoro, desde un punto de vista sociológico. Me agradaría que Littin pudiera referirse a la concepción cinematográfica bajo la cual llevó a efecto el traslado del personaje al film "El Chacal de Nahueltoro".

M. L.: "Es bastante difícil definir un estilo a priori, pero la verdad es que la película tendré que verla muchas veces más para tener un juicio sereno y el distanciamiento necesario. El método de trabajo fue encuestar a la gente del lugar, claro, partiendo un poco de la premisa de que la escala de valores de gente como José del Carmen Valenzuela Torres no corresponde a la mía ni a la de un chileno medio. Les preguntamos acerca de la libertad, el amor, etc., con grabadora en mano y revisamos expedientes, grabaciones hechas por periodistas y fue así como se fue conformando el guión, cuya primera parte está jugada en



distintos tiempos narrativos: el mundo objetivo, los periodistas, jueces, reconstrucción del crimen, los recuerdos del Canaca, pero que no están visto desde un punto de vista subjetivo del personaje, sino que los recuerdos están trabajados con distanciamiento de tal forma que van siendo reproducidas las cosas que él le dice al juez, pero en la imagen están jugadas libremente por un observador de este mundo que, en este caso, sería el realizador. La segunda parte del film es muchísimo más realista, está jugada en el terreno de un documento. En ella echamos mano de todas las grabaciones, declaraciones textuales, etc., siendo reproducidas en forma de diálogo tratando de ser esta parte lo más realista posible. En la siguiente parte, tratamos de reproducir un distanciamiento en el espectador para que la película no se convierta en un melodrama emocional, sino que se produzca una cierta toma de conciencia para el espectador común. En fin, como documento y como estilo te diría que es un documental arbitrado". G. M.: "El personaje referido es un outsider, un maldito frente a la ley, un lumpen: ¿te permitió potenciar las contradicciones que tu tratas de manifestar, justicia-injusticia, pueblo-opresor bajo un lenguaje de interpretación de la realidad chilena?". M. L.: "Pienso que sí porque el desclasado es una realidad concreta y el Chacal de Nahueltoro es tan desclasado como la mayoría de un sector del campesinado chileno, el cual no está ubicado en ninguna parte y no tiene una conciencia de clase más o menos clara". (Versión magnetofónica de la entrevista hecha por Enrique Lihn y Germán Marín al director de "El Chacal de Nahueltoro").

"ES UN CINE QUE POR MOMENTOS PUEDE SERVIR UN FUERA DE FOCO PARA CREAR MAS VIOLENCIA DENTRO DE UNA SALA O UNA AGRESION CON COLA BLANCA QUE MOLESTE AL ESPECTADOR, QUE LE QUEME LOS OJOS, POR ESO ESTAMOS CON UNA NUEVA POSTURA DENTRO DEL CINE"

E. J.: "Bueno, el título de mi película es "Ya es tiempo de violencia" y comienza con un prólogo acerca de toda la situación latinoamericana y la violencia impuesta por el sistema y, a continuación, qué representa para el sistema la violencia revolucionaria. Es un film de 54 minutos y hecha en 35 mm.". G. M.: "¿Ha sido exhibida en tu país?". E. J.: "No ha sido exhibida aún". G. M.: "¿Y por qué no?". E. J.: "Nosotros tenemos dos tipos de exhibición en Argentina, una la normal que sirve para preservar, servir y cuidar todas las instituciones del sistema, y otra que es el canal clandestino que se divide en base a muchas organizaciones de corte revolucionario que, para concientización de sus militantes o de sus futuros militantes, hacen uso de este material y lo exhiben". G. M.: "¿Esos son los dos tipos?". E. J.: "Existe otro canal que se crea en círculos muy reducidos de estudiantes de cine, pero que es el que menos nos interesa". G. M.: "¿Y por qué?". E. J.: "Nosotros hacemos un cine didáctico para la clase social que elegimos, la clase combatiente y, dentro de esta clase, sabemos que hay una gran cantidad de proletariado y en base a eso nos regimos". G. M.: "Háblame, por favor, de la gente que colaboró contigo". E. J.: "La gente que hizo esta película es autodidacta y es menor de 30 años, es decir, yo te quiero contestar una cosa. Yo no reniego de lo que pueda haber estudiado dentro de la Universidad, pero en este momento la situación argentina nos plantea que la Universidad y los hombres que salen de ella sirven actualmente, al sistema. G. M.: "¿Qué entiendes como tiempo de la violencia?". E. J.: "Cuando digo tiempo de violencia me refiero al proceso que se inició hace ya unos cuantos años y que, en este momento, es prácticamente una lucha armada que se da en la Argentina, tales como guerrilla urbana, sabotajes, etc. y esa es la violencia que consideramos". G. M.: "Te propongo colocar fechas a este tiempo de la violencia, por ejemplo, 1945 en Buenos Aires, 1969 en Córdoba y Rosario". E. J.: "Mirá, fijar

fechas a la violencia argentina, decir su nacimiento, yo no lo puedo hacer. En principio es una gran etapa y está el 17 de octubre de 1945 que es un gran movimiento de masas y se da el choque de una clase contra otra, y antes está la Semana Trágica, el irigoyenismo". G. M.: "La violencia de que tú hablas es la interpretación de qué violencia". E. J.: "La violencia del Cordobazo, 29 y 30 de mayo de 1969". G. M.: "Tu película, por lo tanto, es la respuesta a la violencia reaccionaria". E. J.: "Mi película es el valoramiento de una violencia revolucionaria. En Córdoba, como en en el resto del país, se sufren condiciones, además, de otro tipo de violencia que impone el sistema, no sólo en las torturas, en las prisiones, en el sojuzgamiento que se ven sometidos una gran cantidad de trabajadores, sino también se observa una violencia que es la del hambre, la de la miseria, la del cierre de fábricas". G. M.: "Tú estás hablando de la violencia cotidiana, pero ahora quiero hacerte otra pregunta: ¿"La Hora de los Hornos", como así también tu película, corresponden a una misma línea programática, es decir, a un cine-ensayo, a un cine político deliberado?". E. J.: "Bueno, nosotros tenemos elementos de un cine nuevo que se da a partir de la Escuela de Cinematografía del Litoral con Fernando Birri a la cabeza, pero esa misma experiencia se da también en Buenos Aires, casi paralelamente, con cortos a nivel testimonial tales como "Los abandonados", "Marcha patriótica", etc.

G. M.: "Ahora volvamos a tu película: ¿cuál fue su costo de producción?". E. J.: "Dos millones de pesos argentinos, aproximadamente".

G. M.: "¿Y qué más?". E. J.: "La película encara el proceso desde el Cordobazo con una entrevista a un francotirador, luego pasamos cronológicamente a los hechos en Buenos Aires que se dieran después del Cordobazo, a continuación examinamos el crimen de que fuera víctima el dirigente gremial y periodista Emilio Mariano Jáuregui durante esos mismos días. Aparece su sepelio y una reconstrucción de los hechos sin ningún personaje, con la cámara señalando los lugares de las posiciones de los coches policiales que asediaron a nuestro compañero y desde donde lo ametrallaron". (Versión magnetofónica de una entrevista hecha por Germán Marín al director de "Ya es tiempo de violencia").

