

REVISTA DE CINE

ENFOQUE

Nº1

PRIMAVERA 1983

\$100F
IVA INCLUIDO

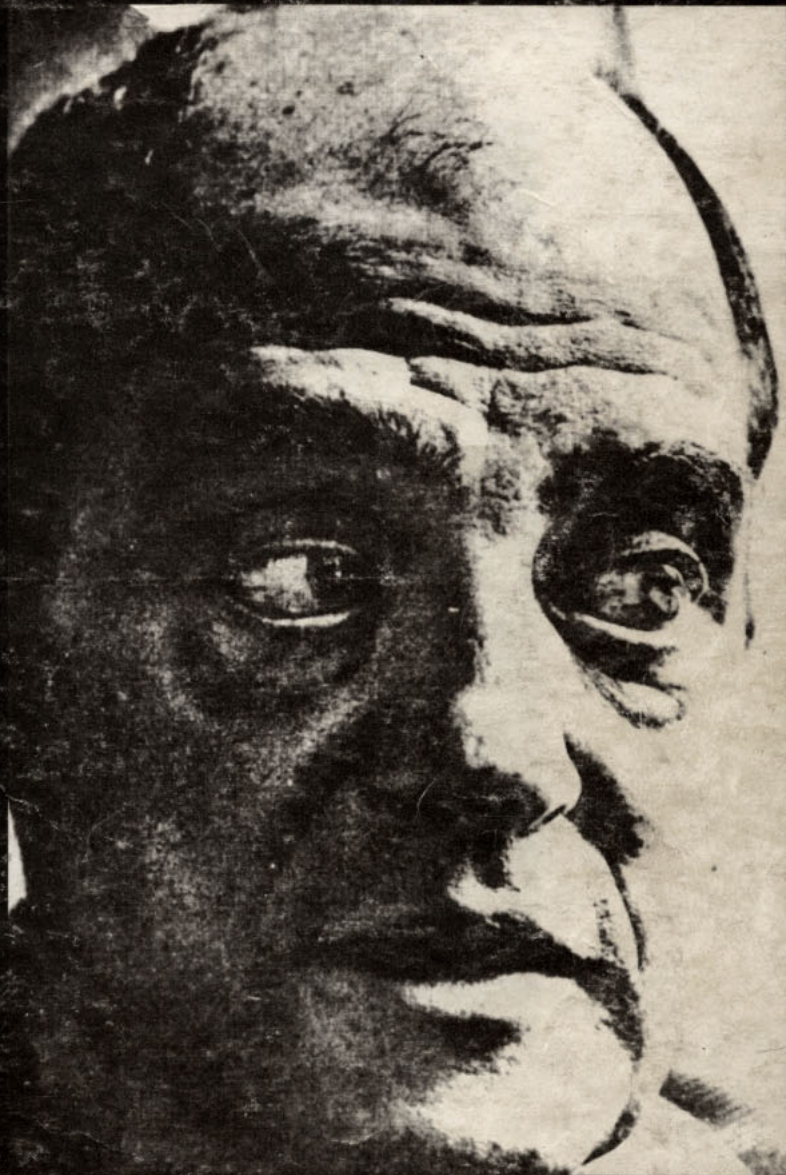
**Luis
Buñuel**

**Raúl
Ruiz**

**Glauber
Rocha**

**El cine visto por...
García Márquez**

**Entrevista a
Cristian Sánchez**



Centro de Investigaciones en Tecnología del Sonido



EL C.I.T.E.S. ES EN CHILE EL UNICO CENTRO DE CARACTER PRIVADO ESPECIALIZADO EN FORMA EXCLUSIVA EN LA ENSEÑANZA E INVESTIGACION EN TECNOLOGIA DEL SONIDO

TECNOLOGIA DEL SONIDO

DURACION: 6 Semestres Académicos

Toda nueva publicación parte con el propósito de llenar un vacío. Creemos tener el indiscutible derecho a esa pretensión.

Si bien es cierto, una revista de cine en un país que no produce cine puede parecer una extravagancia, tal juicio se detiene en una de las instancias del hecho cinematográfico. Por una parte, en Chile se ve cine —y no poco— y por otra, estamos asistiendo a un resurgimiento del interés por el cine como manifestación cultural, a través de cursos y funciones de cine arte. Una creciente y entusiasta aproximación al arte cinematográfico, especialmente por parte de un público joven e inquieto, nos confirma la necesidad de la existencia de una publicación especializada.

La expresión “especializada” no implica necesariamente una toma de posición estética o cultural. Tampoco se trata de una revista de secta o capilla. No defiende a ultranza ésta o aquella concepción del cine.

Su objetivo básico es informar. Cumplir, por una parte, el rol que han ido dejando de lado, paulatinamente, diarios y revistas y asumir, por otra, e que nunca se han propuesto: preocuparse de ese cine que ignora el cable o la información rutinaria Cine latinoamericano, del tercer mundo, de las cinematografías no comerciales.

Dialogaremos también sobre el cine que nuestros realizadores han hecho o no han podido hacer. Ofreceremos semblanzas de los grandes maestros del cine mundial. Reflexiones sobre ciertas cinematografías, géneros o tendencias. Sobre el cine que vemos y que no vemos. Comentaremos películas y libros de cine. Trataremos, en fin, de entregar aquello que los espectadores requieren como complemento de la información y gratificación que reciben de las películas. Para ello, precisamos de la activa participación de estos espectadores, mediante sugerencias, críticas y aportes.

Los esperamos.

ENFOQUE

Nº1

DIRECTOR:

José Román

SUB-DIRECTORA:

Constanza Johnson

COMITE REDACCION:

Waldo César, Manuel Basoalto,
Constanza Johnson, José Leal, José
Román, Sergio Salinas, Héctor Soto.

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

Waldo César, Benjamín Galemiri,
Constanza Johnson, José Leal, José
Román, Héctor Soto.

DISEÑO Y DIAGRAMACION:

Francisco Villagrán.

EDICIONES DEL INSTITUTO CHILENO CANADIENSE DE CULTURA.

Casilla 115 Correo 34 Santiago - Chile.

REPRESENTANTE LEGAL:

Manuel Basoalto.
Américo Vespucio Sur 388.

Se autoriza la reproducción
del material indicando fuentes.

INDICE

Sección	INFORMACIONES	Pág.
	Raúl Ruiz	5
	Cine Latinoamericano	7
Sección	ESTUDIOS	
	Luis Buñuel: El ojo de la libertad	10
	Buñuel: Un hereje creyente	15
Sección	CRITICAS	
	Cine Francés	20
Sección	CINEMATOGRAFIAS	
	Glauber Rocha: Cine y muerte	22
	El “nuevo cine norteamericano” 15 años después	26
Sección	EL CINE VISTO POR	
	García Márquez	10
Sección	ENTREVISTAS	
	Cristián Sánchez	33
Sección	LECTURAS	43

En aquella época (1908), el cine no era más que una atracción de feria, un simple descubrimiento de la técnica... En los cines de Zaragoza, además del pianista tradicional, había un explicador que, de pie al lado de la pantalla, comentaba la acción... El cine constituía una forma narrativa tan nueva e insólita que la inmensa mayoría del público no acertaba a comprender lo que veía en la pantalla ni a establecer una relación entre los hechos... Al público de aquella época, le costaba descifrar el nuevo lenguaje.

Luis Buñuel: "Mi último suspiro" (Memorias), 1982.

No cabe duda que la sorpresa fue grande en el ambiente cinematográfico: Raúl Ruiz, el realizador chileno radicado en París, acababa de ser galardonado con un "premio" especial, recibido por pocos cineastas en la historia del cine mundial. Cahiers du Cinéma, la mística revista de cine francesa, representativa del nivel más avanzado entre la crítica francesa, venía a dedicar un número entero a Ruiz. Homenaje sin duda, al cineasta "francés" más importante del momento, el único que está planteando líneas renovadoras en un arte reducido a un grupo de grandes clásicos (Rohmer, Bresson, Godard), pero que ha sido escaso en nuevos autores.

Ahora ha nacido una nueva figura dentro del cine francés, y este hecho ha sido confirmado con el premio "Perspectivas del cine Francés" otorgado a Ruiz en el último festival de Cannes, por su película LAS TRES CORONAS DEL MARINERO, y también, seguramente, como recompensa a toda la incalculable labor desplegada en París durante los últimos años en contribución al engrandecimiento del cine galo.

A manera de homenaje a Raúl Ruiz, y con el objeto de difundir la obra de nuestro cineasta entre los aficionados chilenos, hemos traducido el prefacio del número especial de la revista Cahiers, escrito por el redactor en jefe, Serge Toubiana, y titulado "el caso Ruiz", y también hemos traducido y seleccionado parte de las más importantes respuestas concedidas a esa misma revista, en una larga y fascinante entrevista.

EL CASO RUIZ

por Serge Toubiana

Un número entero (aparte del voluminoso "cuaderno crítico" que nos impone de la actualidad cinematográfica de este mes) consagrado a un cineasta, eso no se veía desde hacía tiempo en los "Cahiers". Recordamos sí, el especial Eisenstein en 1971, el número 300 de Godard, "los Ojos Verdes" de Marguerite Duras, y los "fuera de serie": Welles, Syberberg, Pasolini, o Hitchcock.

Ahora es el turno de Raúl Ruiz, el cineasta más prolífico de nuestro tiem-

RAOUL RUIZ



NUMERO SPECIAL 345 MARS 1983 23 F

PORTADA CAHIERS DU CINEMA DEDICADA A RAOUL RUIZ

po, aquel cuya filmografía es (casi) imposible establecer, por lo diversa y multiforme que resulta ser su producción desde hace veinte años. Raúl Ruiz, un cineasta que navega entre Lisboa, Rotterdam y París, lejos de su lugar de partida, Santiago de Chile, donde no se siente a gusto para vivir.

Es un cineasta cuya manera de producir es de una elasticidad sin igual: desde un pedido para televisión a pequeñas producciones regionales o locales (en el extranjero o en Francia), siempre manteniendo una actividad casi regular en el INA (Instituto Nacional Audiovisual), donde él hace funcionar un mini-laboratorio de "nuevas imágenes", como lo hacía Méliès, por ejemplo

Todo el cine de Ruiz es un cine "torcido", porque es visto a través de curiosos prismas, siempre desnaturalizando la perspectiva clásica: un cine de "tuerdo" (que es el título de una de sus películas). Así como cada plano ruiziano lleva una marca, una cifra, o un secreto (un poco como Welles, y los más grandes), una torsión, él propone ejes de toma de vista imposibles, utiliza todos los trucos, la banda sonora a su vez, no se queda atrás. Es polifónica, multilingüe, resuena con tantos acentos diferentes como co-producciones o personajes hay en la ficción.

En el cine de Ruiz las lenguas cohabitan, se yuxtaponen. Pero sería un error considerar a Ruiz sólo como un

cineasta formal, ya que cada una de sus películas está llena de historias. A menudo divertidas, otras más alambicadas, todas relacionándose una tras otra.

Y de golpe, cada película es un laberinto, propone un juego (corresponde al espectador ser tan cómplice y lúcido como la película misma que ve), una historia que se despliega hasta el infinito; una "opacidad" propia a aquellas "ficciones de exilio".

Ruiz es un cineasta moderno y que además innova, dentro del mismo movimiento renovador, con esa antigua práctica de los trucos operados en el acto mismo de rodar; él ha elaborado unas alianzas, complicidades habría que decir más bien, con operadores como Henri Alekan y Sacha Vierny, quienes, gracias a sus largas experiencias en el cine de la magia (pensamos inmediatamente en Cocteau), conocen todo sobre esas cuestiones . . .

Dentro del cine francés contemporáneo, el pequeño grupo que gravita alrededor de este mago que provoca la agitación de las sombras, y habla todas las lenguas al interior de una sola; ese grupo pasa a ser uno de los sectores más vivos del momento. La retórica ruiziana es bella, cultivada, perversa, lo tememos, pero sobre todo muy alegre, jamás quejumbrosa. Nos saca de una "cierta morosidad" francesa haciendo escuchar simplemente otro sonido de campana.

Era natural entonces, que le rindiéramos un homenaje con este número

(Cahiers du Cinéma, Marzo, Nº 345, París, 1983)

CUESTIONES SOBRE EL LENGUAJE DEL CINE

Sí, hay algo excepcional dentro de mi trabajo, y es la forma en la que filmo mis películas. Son películas hechas para la televisión (lo que los franceses llaman télé-films), películas de las cuales todo el mundo se siente perfectamente irresponsable. Son filmes que normalmente se pasan después de almuerzo, a veces no se pasan, y a veces se transmiten en el verano, a las once de la noche . . .

Para dar un ejemplo muy simple: en Francia se hacen muchas películas en blanco y negro y en color. Yo hice eso mismo en el caso de LAS TRES CORONAS DEL MARINERO (1): el presente de la película lo filmé en blanco y negro, el pasado lo hice en colores, pero por supuesto se podía

haber hecho a la inversa. En el caso de mi otra película EL TECHO DE LA BALLENA (2), hay pasos que van del blanco y negro al color, según íbamos teniendo necesidad de hacerlo. En todo caso no busqué una regla general y rígida para efectuar estos cambios.

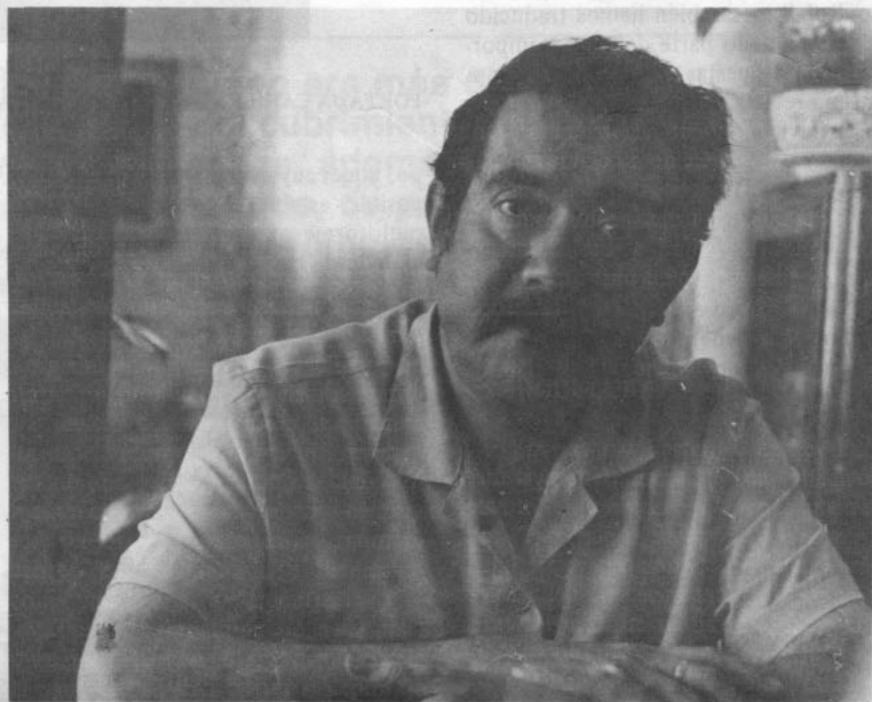
Si se tiene la necesidad de filmar un plano en color, se hace en color sin tratar de producir efectos gratuitos dentro del asunto. De esa manera un espectador común, puede ver dentro de una película cuatro o cinco tomas en color y dos en blanco y negro y eso sin ser una experiencia traumatizante . . . porque habrán verdaderas razones para usar esos elementos.

Por ejemplo, al final de la película, puse dos tomas en color, porque corría la sangre, ¿se dan cuenta? Y porque además hay otros sucesos que acontecen en la película y que guardan estrecha relación con lo que es el color. Ahora bien, si es que hay una atmósfera de libertad en mis películas, esta consiste en una "especie de irresponsabilidad", sobre todo al principio del rodaje, situación que es convenientemente aprovechada después. . .

LA DISTRIBUCION DE SUS PELICULAS

Mis películas son poco vistas hasta el momento, pero están ahí, existen. Me pregunto si es que hubieran podido existir si mis anteriores filmes hubieran sido vistos, analizados . . . y sobre todo si al verlos, los hubieran considerado

RAUL RUIZ EN SANTIAGO



"no comerciales". Mis primeras películas no eran comerciales, siempre fueron más que nada experiencias . . . pero como nunca fueron verdaderamente mostradas, no se podría afirmar bajo ningún concepto de que mi cine no sea comercial.

LA PRODUCCION

Yo estaba bastante exasperado con la vida parisina, y fue entonces cuando leí una frase de Wagner que decía: "Hay que ir siempre a París, pero luego largarse de allí, porque en París no se puede hacer nada serio". Me dije a mí mismo que había que hacer entonces como Wagner, pero como no soy alemán, el asunto se pone bastante difícil para mí.

Me dije entonces, que para personas como las del tipo de Wagner, quiero decir autores que preparan una obra que desean controlar por completo, París no era un buen lugar, ni mucho menos cualquier país latino. Por el contrario, si en lugar de ser Wagner, se es más bien Donizetti, es decir, si se le entrega un trabajo muy difícil a cada persona durante una producción, todo el mundo estará más feliz . . .

Bueno, en este caso, yo fui más bien Donizetti (LAS TRES CORONAS DEL MARINERO). Por ejemplo, tú vistes esa secuencia donde la luz cambia durante la toma, bueno ahí, habían dos eléctricos que tuvieron que concentrarse durante la toma.

Deben efectuar hazañas durante la filmación, todo el mundo incluido, los maquinistas, los fotógrafos, y los actores, por supuesto, a los que a veces les toca decir parlamentos muy largos y deben moverse bastante durante una toma.

Ese sistema, durante el rodaje del TUERTO(3) lo aprendí indirectamente. Esa fue una película que realicé durante los week-ends, con gente con quien yo trabajaba durante la semana también, y la única manera de pagarles algo, en el caso de los actores por ejemplo, era hacerles hacer cosas difíciles, algo que les permitiera demostrar sus verdaderas capacidades.

Lo mismo sucedía con las técnicas en general... de esa manera las cosas comenzaron a caminar perfectamente...

FOTOGRAFIA, ILUMINACION, ACTUACION.

Normalmente cuando hago una película, muestro fotos, pinturas al director de fotografía, al operador y a los actores para tener un punto de partida concreto. A veces, me equivoco. Por ejemplo en LAS TRES CORONAS DEL MARINERO, le había dicho al actor Jean-Bernard Guillard (4), que debía hacer ciertas cosas como las hacía Jean Gabin. Bueno, parece que en ese detalle yo me equivoqué.

Me dí cuenta de que eso no hay que decírselo jamás a un actor; porque comienzan a imitar, y se sienten muy molestos a causa de eso. Lo mismo me pasó con Vierny(5), al que le pedí que me hiciera la fotografía de LAS TRES CORONAS DEL MARINERO parecida a la fotografía de LA BELLA Y LA BESTIA(6) y así fue como vimos juntos la BELLA Y LA BESTIA. Me dijo que yo debería haber contratado a Alekan(7) y desde entonces trabajo con uno o con el otro. Durante ese tiempo aprendí algunas cosas: tanto Vierny como Alekan, estaban en una especie de "jubilación" forzada, ya que otro tipo de iluminación se había puesto de moda, y ellos hacían una fotografía que se podría decir que no estaba en absoluto "con la moda" y además, que era considerada muy cara, porque requería de mucho tiempo para instalarla en las filmaciones.

... Pero en la medida en que se comprende el sistema de una película a las que estaban acostumbradas a trabajar Alekan, pienso que esa iluminación era más bien rápida. Sobre todo si se practica ese tipo de montaje donde

se toma en cuenta en el primer plano, el plano de conjunto y el movimiento de cámara, y uno puede hacer las tres cosas con la misma luz y cambiarla con los movimientos de ángulos. Aprendí también que rodar en exteriores no era más fácil y rápido, ya que Alekan ilumina mucho más en los exteriores que en los interiores...

LA TECNICA

Bueno, en relación a la técnica, me siento fascinado por la técnica como todas las personas del tercer mundo, todas esas maquinitas me atraen mucho...

MANIPULACION DE LA NATURALEZA

... Alekan se ríe de la naturaleza, si ella no está bien para él como para filmarla en determinado momento, la cambia inmediatamente. Evidentemente, siempre se respeta el milagro, pero el milagro más la experimentación, pueden dar a veces resultados que tienen que ver con lo que hizo el neo-realismo, sobre todo si se utilizan efectos no simplemente decorativas, sino como el tema mismo de una película. Si un cambio de luz sirve para mostrar alguna cosa, incluso si esto no tiene una justificación aparente, se puede hacer...

Por ejemplo, a Alekan le gusta mucho ese ejercicio que consiste en cambiar la luz de los rostros, y es lo que hizo en EL TECHO DE LA BALLENA.

Las cuatro maneras de iluminar un rostro, es un ejercicio de escuela de cine, él hizo seis... De esta manera, los eléctricos comienzan a cambiar la luz durante las tomas con distintas velocidades. La actriz también cambió entonces: si se provocan cambios de expresión en el campo de la luz, hay momentos en que eso aparece como una intervención abusiva y otras, donde se produce una especie de milagro, en el sentido baziniano(8) de la expresión.

RETORICA FILMICA

Y es cierto que podrían ser reprochados de gratuitos esos ejercicios de retórica... pero no son caros, en todo caso. No sé si tendría que defenderme frente a esas acusaciones. El gusto por la cita, por ejemplo: utilizar las citas y acumularlas hasta que florezcan, es un procedimiento barroco. Góngora se defendía cada vez que se le decía



RAUL RUIZ Y VALERIA SARMIENTO

cosas como "no comprendemos por qué citas...", y él respondía: "...pero si trabajo con materias nobles, está Horacio, Virgilio..." se defendía así, como contra la Inquisición.

TIPOS DE ENCUADRES

Hace poco descubrí el dibujo animado, y sobre todo cierto manierismo de Milton Caniff. Hay cuatro o cinco ejes, digamos por capítulo, pero para mí eso es muy poco... Primero, porque tenemos una cuestión teórica que resolver, ¿acaso la tierra, el mundo de la visión, es plano o redondo? Si el neo-realismo tiene razón sería necesario que fuera plano, eso justificaría entonces el eje Hawks, cuando filmaba los rostros, "a la altura del hombre", por lo tanto, hace falta un encuadre donde se respete la planitud de la tierra, en el terreno donde se representen las escenas.

La cosa marcha cuando se trata por ejemplo de combates, como en los Westerns, por ejemplo...

Y en el caso de Milton Caniff, hay una especie de esfera visual en la cual se tiene la posibilidad de desplazar la cámara por miles de lugares, y también donde hay una especie de esfuerzo por descifrar cada uno de los distintos encuadres...

Yo me decía que sería bueno hacer una película en que ese esfuerzo

por descifrar cada encuadre fuera parte de la ficción, pero eso no está totalmente logrado en mi película (Las tres coronas del marinero).

Bueno, ese es un problema para el futuro... pero al menos estoy seguro de que eso le habría dado una dimensión absolutamente diferente al trabajo cinematográfico...

Hay procedimientos muy simples, como el de poner un objeto delante de la cámara, es lo que hacía Sydney J. Furie(9), pero se burlaban mucho de él en los años cincuenta, y era porque la historia que filmaba era lineal y no la forma, lo que producía un contraste considerado como cómico...

Yo pensé que era necesario hacer una película en la cual la historia no fuese lineal, donde se tome en cuenta la esfera visual, y uno se ubique en la periferia de esa esfera visual.

Normalmente uno no puede ubicarse al exterior de las cosas, porque están las calles, París, en fin, el mundo... hay una fuga. Pero, supongamos que estamos ubicados detrás de esa ventana, por lo tanto, se hace lo que hacían los neo-realistas, en el sentido de que uno se ubica no-cómodo; lo que también criticaba los neo-realistas era la alternativa montaje hitchcockiano o montaje hollywoodense: lo resolvían poniéndose desde el punto de vista de Dios...

NARRACION FILMICA

... en mis películas hay un narrador y hay algo que en la versión que ustedes vieron no está, y son los fundidos encadenados. Muchos fundidos encadenados que juegan con el narra-

dor, es la posibilidad de cambiar de lugar, de espacio.

El punto de partida es más bien banal. Alguien dijo que los fundidos encadenados, y que la voz en off en una película eran elementos que permitían hacer lo que uno quisiera dentro de la compaginación...

Partir de un no-lugar narrativo. Hay malentendidos en la narración cinematográfica —es una enfermedad sobre todo dentro de la narración francesa— y entre esos hechos está el problema del espacio...

Un amigo me decía que el 80% del esfuerzo del cine francés consistía en discutir si la corbata estaba más abajo o más arriba: en el fondo problemas de continuidad, establecer los hechos dentro de una escena, y eso quiere decir establecer una continuidad, un espacio único. Por lo tanto, si se tiene deseos de cortar, ya no se puede mantener un espacio único.

Esas contradicciones son muy interesantes para mí.

Creo que ya se ha hablado de ese asunto: lo que se llama el "corte francés". Cuando se corta una escena de eje a otro, siempre hay que cortar algunos fotogramas, porque se parte del hecho de que, cambiar el lugar de la cámara implica un desplazamiento del tiempo, un ligero tiempo perdido. Los norteamericanos cortan en la imagen precisa, considerando que filman con muchas cámaras. *

CINE NORTEAMERICANO

...me pregunto si los norteamericanos están conscientes de qué es lo que verdaderamente admiramos en sus

producciones... Parece que no, ya que cada vez que miramos sus manuales de construcción dramática y los guiones o cuando estudiamos los textos teóricos —hechos por gente que fabrica película en los Estados Unidos—, insisten sobre los aspectos menos importantes, aquellos que constituyen para ellos "la eficacia de una película americana".

Insisten acerca de la verosimilitud de la historia y no hay nada inverosímil que una película norteamericana...

Trabajé con un guionista norteamericano cuando hice otra cosa para Roger Corman el productor de EL TERRITORIO(10). Ese guionista me pedía cosas increíbles acerca de las motivaciones de los personajes. Es paradójico, porque yo pienso que no hay nada más esquemático en el mundo que la motivación de los personajes en las películas norteamericanas. Ese guionista me pedía la motivación primera y profunda de los personajes, por ejemplo de EL TERRITORIO, él me preguntaba cosas de este tipo: "¿cómo es posible que podamos seguir la acción de un personaje que resulta ser tan antipático?" yo le respondía, ¿quién dice que es antipático, le han visto de cerca la cara acaso? ...Me dice que no, pero que él concluye eso, porque en el guión el personaje es antipático, y agrega "gente que hace lo que hace ese personaje es gente antipática..."

Esas son cosas que en una película norteamericana no tienen ninguna importancia, y además, porque para mí todos los actores norteamericanos son por principio antipáticos, aunque

FILMOGRAFIA DE RAUL RUIZ

- 1968 **Tres Tristes Tigres**
- 1970 **¿Qué hacer?** (co-realización con Saul Landau)
- 1971 **Nadie dijo nada**
Ahora te vamos a llamar hermano (corto documental)
- La Colonia Penal**
- 1972 **La Expropiación**
Los Minutereros (corto para televisión)
- Poesía popular - la teoría y la práctica** (corto para televisión)
- 1973 **El realismo socialista**
La nueva canción chilena (corto documental)
- Abastecimiento** (corto documental)
- Palomita Blanca**
- Palomilla Brava** (corto documental)
- 1974 **Dialogues d'exilés**
Le Monde à l'envers et le corps dispersé
- 1976 **Sotelo** (corto documental)
- 1977 **La Vocation Suspendue**

- Colloquie de Chiens**
- 1978 **L'Hypothèse du tableau volé**
De grands événements et de gens ordinaires
Images d'un debat
- 1979 **Petit manuel d'histoire de France**
Jeux
- 1980 **La Ville nouvelle**
L'Or gris
Pages d'un catalogue
Fahlström
- 1981 **Divisions de la nature**
Le Territoire
L'Etat des choses
Le Jeu de l'oie
- 1982 **Le Toit de la baleine**
Trois Couronnes du Matelot
- 1983 **Voyage autour de ma chambre**

no es en último caso la simpatía lo que me hace seguir el hilo de una película...

Entrevista concedida a Cahiers du Cinéma, número 345, marzo 1983, y realizada por Pascal Bonitzer y Serge Toubiana.

- (1) Última película estrenada a la fecha de Ruiz, y premiada en Cannes con el premio "Perspectivas del Cine Francés"
- (2) Largometraje anterior a las "Tres coronas"..., rodado en Holanda.
- (3) El Tuerto (Le borgne), filme aún no estrenado de Ruiz y realizado en París.
- (4) Actor francés, protagonista de "Las tres coronas del marinero".
- (5) Director de fotografía de la mitad de la producción francesa de Ruiz.
- (6) Película francesa, de Jean Cocteau, cineasta y dramaturgo francés, y protagonizada por Jean Marais.
- (7) Director de fotografía de la otra mitad de la producción de Ruiz en el exterior.
- (8) Ensayista y teórico del cine francés, inspirador del movimiento denominado "Nouvelle vague" (nueva Ola francesa) y que lanzó figuras tales como Godard, Truffaut y Rohmer.
- (9) Realizador norteamericano.
- (10) Película de Ruiz rodada en Portugal y producida por Roger Corman.

(Traducción y Adaptación de **Benjamín Galemiri**)

CINE LATINOAMERICANO

"En el Perú se importan entre 400 y 500 películas al año; según las cifras de que disponemos alrededor de 400 son fracasos económicos y rinden menos que una película nacional... es un problema insoluble; nadie sabe, en ninguna parte del mundo, como hacer una película que atraiga público. La madre del cordero es otra. Si comparamos estas 400 y tantas películas extranjeras con los dos o tres largometra-

jes que se hacen al año en Perú, se comprendería que es absolutamente absurdo pensar que tres o cuatro películas van a alterar un sistema que está sostenido por casi 500 films".

(Robles Godoy, en un debate entre cineastas peruanos sobre "La verdad del cine nacional", promocionado por el diario **La República**, Lima, 28/5/83).

Antonio Llerandi, presidente de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos de VENEZUELA: "Hay que erradicar la censura para siempre, en este país. La ANAC tiene que impedir la censura ya sea directa o indirecta". Llerandi propone también que se luche en favor de el cumplimiento de la obligatoriedad de la exhibición de cortometrajes venezolanos, decreto que se ha echado a un lado.

Cinemateca Revista 38, la excelente publicación de la Cinemateca Uruguaya, presenta entre otros artículos y noticias, a Nikita Mikhalkov y Margarethe von Trotta, ambos con filmografías completas. En el cine que no se ve, Judit Elek. Cine en el subdesarrollo, por Paulo Emilio Salles Gomes. Discusión sobre el cine norteamericano y sobre el cine latinoamericano. Festivales de Gramado y New York. Un documento: el cine de mujeres de Alemania Federal. Crítica de los principales estrenos.

El Cine Club Buenos Aires, ARGENTINA, completó siete meses en su nueva sede social y afirmó su posición como entidad cultural libre e independiente. Durante ese período de solo 229 días pasaron por la sala principal 24.600 espectadores, que participaron en 100 funciones de cine argentino, 50 funciones de cine independiente nacional y un total de 36 funciones de cine latinoamericano, además de cine infantil y cine de 16 países. Otra iniciativa: 24 horas ininterrumpidas de cine argentino. Y más: un servicio de funciones benéficas externas a varios barrios, hospitales y escuelas.

La Embrafilme, BRASIL, acaba de publicar **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**, de los críticos Jean-

Claude Bernadet y María Rita Galvão. ¿Cuáles son las características de un film nacional? ¿Cómo ese concepto fué cambiando en la historia del cine brasileño? De la misma forma, ¿cómo la búsqueda de la realización de un cine **Popular** también implicó la modificación de este concepto en el curso de la historia del cine brasileño? Algunos estrenos importantes en Brasil: **Tormenta**, primera realización del cineasta italiano ahora en Brasil, Uberto Molo, premio del Festival de Gramado (Rio Grande do Sul), 1982; **Sargento Getulio**, de Hermano Penna, que cuenta la historia de un militar (Lima Duarte) con la misión de conducir un preso político en el Noroeste de Brasil en los años 40. Basado en la novela de João Ubaldo de Oliveira, obtuvo el primer premio en el mismo festival de Gramado. **Bar Esperanca**, del actor y ahora director Hugo Carvana, que son memorias de los antiguos bares cariocas.

A pesar de todo esto, el film extranjero es todavía mayoría en Brasil: en un período de un año (junio de 81 a mayo de 82) fueron exhibidas 200 películas extranjeras contra 82 nacionales, aunque el público demuestre su preferencia por el film nacional. En el mismo período, de los 10 films de mayor boletería, 5 eran brasileños. En la TV, por otro lado, los largometrajes nacionales representaron apenas 1,30% de la programación total, contra 73% de películas norteamericanas. (Rio de Janeiro, 1980/81).

Sin embargo se abren nuevos campos para la cinematografía brasileña con el acuerdo entre la Embrafilme y el National Film Board de Canadá, para la construcción de un Centro de Producción Audiovisual. Entre sus objetivos está la formación y perfeccionamiento de profesionales del cine y apoyo al film cultural.

Dos importantes libros sobre el cine en BOLIVIA: **El cine boliviano según Luis Espinal**, de Carlos D. Mesa Gisbert, Editorial Don Bosco, La Paz, 1982 y **Cine Boliviano - del realizador al crítico**, de C. Mesa, B. Palacios, J. Sanjines y A. von Vacano, Editorial Gisbert, La Paz, 1979. El primero es un homenaje póstumo a una de las más importantes figuras del cine boliviano, Luis Espinal, que como se sabe fue trágicamente asesinado en marzo de 1980. El segundo libro hace un análisis histórico-crítico del cine boliviano e incluye una filmografía desde el cine mudo (1925-1938) hasta 1978.

LUIS BUÑUEL:

EL OJO DE LA LIBERTAD



"En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre".

Luis Buñuel

El tardío estreno en nuestro país de *Ese Oscuro Objeto del Deseo*, el último filme de Buñuel y la aparición de "Mi Último Suspiro", lúcidas memorias de una vida excepcional, colocan en primer plano a uno de los más grandes cineastas del mundo.

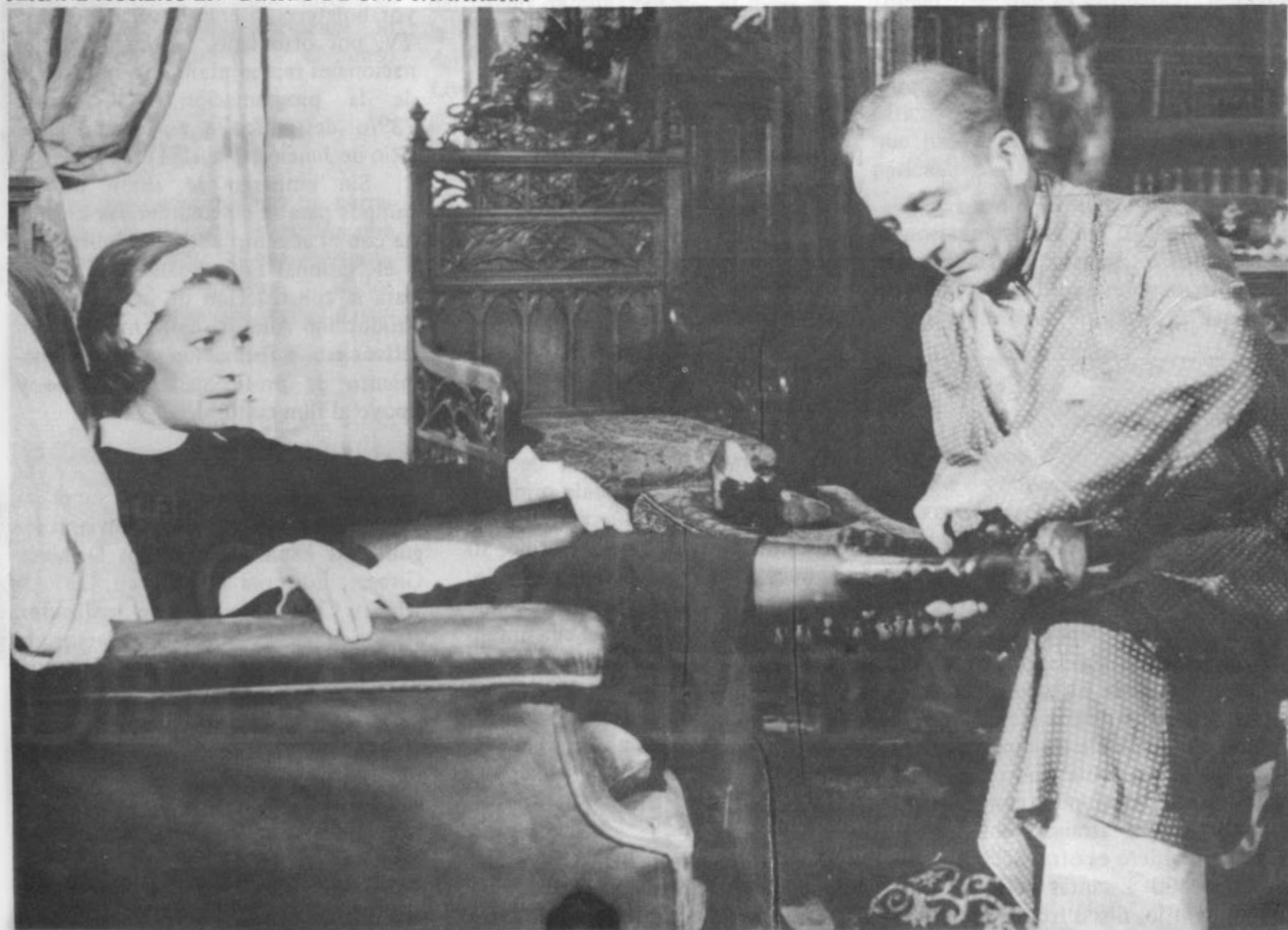
Su carrera, iniciada en las postrimerías del cine mudo, marca de inme-

diato un hito en la historia del cine con sus dos obras derivadas de e inscritas en el movimiento surrealista: *Un Perro Andaluz* y *La Edad de Oro*. En ellas se inauguraban nuevas vías para la evolución de un arte y una manera de enfrentar el mundo y la vida, las que no tuvieron el eco esperado, debiendo su autor esperar 15 años para poder

proseguir su trabajo creativo.

Treinta y dos películas en cincuenta años de cine no parece ser un resultado cuantitativamente impresionante en la carrera de un realizador. Menos aún para cierta crítica que valoriza sólo la producción de los últimos veinte años, con dos o tres excepciones del período precedente: las ya legen-

JEANNE MOREAU EN "DIARIO DE UNA CAMARERA"



darias **Un Perro Andaluz**, **La Edad de Oro** y **Las Hurdes**, rescatando del período mexicano sólo **Los Olvidados**, probablemente a raíz de sus premios en Cannes.

La indiferencia por el período mexicano de Buñuel deriva, sin duda, del viejo equívoco de críticos y comentaristas sobre la necesidad de los "temas importantes" en el cine, que los perjudicia frente al cine de género.

DRAMAS Y DRAMONES

Bastaría, sin embargo, una mirada sobre esas tragicomedias populares que componen la producción de Buñuel hecha en México para encontrar, tras apariencias de banalidad y compromiso con la industria, la coherencia de un pensamiento y una actitud frente al arte y la vida. Películas rodadas en 18 días, con escasos recursos, temas y autores impuestos, no fueron óbice para que emergiera en casi todas ellas el mundo de Buñuel, permitiéndole decir en sus memorias: "creo no haber rodado nunca una sola escena que fuese contraria a mis convicciones, a mi moral personal. En estas desiguales películas, nada me parece indigno"

Esa habilidad, demostrada a otro nivel por los grandes maestros del cine norteamericano, de sujetarse inicialmente a los tópicos del cine de géneros, para transtornarlos decididamente en su tratamiento, se manifiesta a cada paso en esas obras, algunas de ellas aparentemente adocenadas y vulgares, que realiza Buñuel en México entre 1947 y 1955.

Susana, carne y demonio, filmada en 1950, el mismo año de **Los Olvidados**, es básicamente un melodrama que envuelve a un grupo familiar de la burguesía ganadera, transtornado por la presencia de una hermosa ex-presidiana. Desde la partida, Buñuel introduce elementos paródicos: la presidiaria se encuentra súbita y milagrosamente en libertad después de haberla implorado a la divinidad. El poder del erotismo, la dependencia de los instintos, el chantaje sexual, contenidos en este filme, aparecerán también en otros, especialmente en **Ese Oscuro Objeto del Deseo**, mostrados con esa mezcla de ferocidad y humor con que Buñuel se ha dedicado a desnudar las debilidades humanas.

Subida al cielo, con su sucesión de temas del melodrama y situaciones de comedia popular, expone con crueldad la represión sexual, los sentimientos incestuosos y el mundo de los sueños



"DIARIO DE UNA CAMARERA"

culpables, los que se resumen en una secuencia onírica que le valió el premio al mejor filme de vanguardia en el Festival de Cannes de 1952.

Otro folletín melodramático ya clásico, **Cumbres Borrascosas**, de Emily Brontë, da pie a Buñuel para explorar en los sentimientos equívocos y la necrofilia, filmando una adaptación que escribiera en los años del surrealismo, cuando sus cultores recuperaban la novela de la Brontë en su "proclamación del amor como liberación de todos los convencionalismos".

"Prácticamente, no soy en absoluto sádico ni masoquista. Lo soy sólo teóricamente y acepto estos elementos como elementos de lucha y de violencia. Por eso, solamente, recuerdo el besoen los pies de una monja muerta (aludiendo a la película de Bresson **Los Angeles del Pecado**). No me gusta besar los pies de las monjas muertas, ni las patas de las vacas verdes, ni ningún pie. Pero esto es como la floración de ciertos sentimientos ocultos, todo a lo largo del filme".

Con esta declaración respondía Buñuel a las críticas con que se recibió **Ensayo de un Crimen** y en la cual se confundía, como suele suceder, la materia denunciada con los gustos personales del creador. Su protagonista es un criminal motivado por el placer estético. Pero es también un criminal frustrado que no logra perpetrar ninguno de sus asesinatos de hermosas mujeres. Si por una parte emerge ese "llamado al asesinato" de los surrealistas (y en el que se inscribía **Un Perro**

Andaluz), por otra, está el tema de la eterna frustración: la comida interrumpida de **El Discreto Encanto de la Burguesía**, el "coitus interruptus" de **Ese Oscuro Objeto del Deseo**, los relatos sin desenlace de **El Fantasma de la Libertad**.

BUÑUEL Y SADE

La influencia del Marqués de Sade está presente en este período, así como en todo el cine de Buñuel. Así lo observa Octavio Paz en su análisis de la obra del cineasta: "El surrealismo, que le reveló el pensamiento de Sade no fue para Buñuel una escuela de delirio sino de razón; su poesía, sin dejar de ser poesía, se volvió crítica..."

El razonamiento que preside a toda la obra de Sade puede reducirse a este idea: el hombre es sus instintos y el verdadero nombre de lo que llamamos Dios es miedo y deseo mutilado. Nuestra moral es una codificación de la agresión y de la humillación; la razón misma no es sino instinto que se sabe instinto y que tiene miedo de serlo".

El mismo Buñuel exterioriza el impacto que le produjera la obra del "divino Marqués", al leer a los 25 años "Los 120 días de Sodoma": "En la Universidad, en Madrid, no se me había ocultado en principio nada de las grandes obras maestras de la literatura universal, desde Camoens hasta Dante y desde Homero hasta Cervantes. ¿Cómo, pues, podía yo ignorar la existencia de este libro extraordinario, que examinaba la sociedad desde todos los

puntos de vista, magistral, sistemáticamente, y proponía una tabla rasa cultural?”.

Las citas directas de Sade están en varios de sus filmes: la última escena de **La Edad de Oro** está referida a “Los 120 días de Sodoma”; el rechazo de la moribunda a los consuelos del sacerdote en **Nazarin**, es una transposición del “Diálogo entre un sacerdote y un moribundo”; en **Robinson Crusoe**, Viernes responde con argumentos de Sade a las tentativas de Crusoe de cristianizarlo; uno de los episodios de **La Vía Láctea** reproduce una escena de **Justine**.

El instinto, a contrapelo de las actitudes racionales aparece prácticamente en todo el cine de Buñuel. El deseo mutilado está en **La Edad de Oro**, **El Ensayo de un Crimen**, **Simón del Desierto**, **Tristana**, **Ese Oscuro Objeto del Deseo**. Cada relación entre los personajes buñuelescos se establece como esa “codificación de la agresión y la humillación”. Pensemos sólo en **Viridiana** y las personas que la rodean: su tío y su tentativa de violación, los mendigos, su primo. En **Tristana**, la

relación de ésta con don Jaime genera una malsana dependencia que aparece nuevamente en **Ese Oscuro Objeto del Deseo**. El mismo código rige las relaciones sociales.

LA SOCIEDAD

Estas relaciones se dan siempre en el cine de Buñuel en una sociedad imperfecta cuyo esquema de dominación-sumisión se reproduce tanto en el estrato “lumpen” de **Los Olvidados**, como en el sector acomodado de **El Angel Exterminador** y **El Discreto Encanto de la Burguesía**. En todas ellas, las relaciones humanas se plantean y definen en universos clausurados que no dan lugar a falsos optimismos ni ilusiones.

Esa actitud fundamental se halla en la base de toda la obra buñueliana y así lo explicita el propio realizador: “Yo hago más las palabras de Ewers, quien definió así la tarea del novelista (cambiemos novelista por autor de filmes): El novelista cumple con su obligación honorablemente cuando a través de un retrato fiel de auténticas



relaciones sociales, destruye las ideas convencionales sobre esas relaciones, sacude el optimismo del mundo burgués e impele al lector (espectador) a dudar de que el orden existente sea perenne, aunque no llegue a ninguna solución ni tome abiertamente partido”.

La afirmación de Buñuel de que la moral burguesa es una inmoralidad emerge con particular nitidez en **El Angel Exterminador** y, desde luego, en **El Discreto Encanto de la Burguesía**. En la primera, un grupo de adinerados

“BELLE DE JOUR” (“BELLA DE DIA”)



mexicanos se encuentra misteriosamente prisionero en una mansión, sin que ninguno de ellos pueda salir, sometidos a un proceso de degradación y corrupción graduales. Todos los vicios, temores y mezquindades emergen en ese conglomerado, cuyos valores se revelan como pura hipocresía y apariencia. Similar propuesta aparece en **El Discreto Encanto de la Burguesía**, donde un grupo de amigos ve sucesivamente frustradas sus tentativas de reunirse a comer, en una historia en que lo onírico se integra de tal modo con lo "real", que sus límites terminan borrándose, en una constante permutación que reduce la realidad de esos burgueses a sus terrores, frustraciones y violencias.

REALIDAD, SUEÑO Y PERVERSION

Análogas interacciones entre vida cotidiana y deseos secretos aparecen como mecanismos narrativo en **Bella de día**, basada en la novela de Joseph Kessel. Su protagonista, Séverine, una joven burguesa casada con un médico, disipa su tedio en un juego masoquista en que todo lo que ocurre puede imputarse a la realidad onírica.

Nuevamente aquí se manifiesta la filiación sadiana del arte de Buñuel, la que se traduce, además, en un verdadero inventario de perversiones sexuales que recorren su obra. Fetichismo, masoquismo, travestismo, necrofilia, voyerismo, van de un filme a otro, desde **Un Perro Andaluz**, con su evidente raíz psicoanalítica y su construcción de "libre asociación", hasta las obras propiamente narrativas.

En los filmes mexicanos, estas perversiones aparecen a veces levemente sugeridas, como en la escena de **Robinson Crusoe** en que Viernes, ingenuamente, se viste de mujer y es reprendido por un asustado y furioso Robinson. En la película **El**, transforma a Arturo de Córdoba, el galán por excelencia del cine mexicano, en un celoso patológico. Adoptando la mencionada aparente sumisión al género melodramático, inicia su historia con una convencional conquista amorosa, para derivar a la descripción de un infierno de paranoia y psicopatología sexual. Este culmina con el intento del protagonista, sutilmente sugerido por Buñuel, de clausurar los órganos de su mujer cosidos con hilo, tal como lo describe Sade en "Filosofía del tocador".

El compromiso del realizador con esta película paroxística e inquietante, aunque incomprensible, ya que

sacudía las pueriles convenciones del cine mexicano, fue reconocido por el mismo Buñuel años más tarde: "Es una de mis preferidas... Me satisface sobre todo por lo que tiene de documento verídico sobre un caso patológico... Pero toda la exposición minuciosa, detallada, documentada del proceso psicopático del personaje, resultó inverosímil para el gran público, que se reía frecuentemente durante las proyecciones del filme. Ello confirmó el hecho de que el cine tradicional común y corriente ha cultivado en el público un gran apego a lo convencional, el sentido común superficial y falso... Sin embargo, el personaje es patético. A mi me conmovía ese hombre con tales celos, con tanta soledad y angustia dentro y tanta violencia exterior. Lo estudié como a un insecto..."

La atracción inicial del protagonista por la que será su mujer tiene su origen en los pies de ella, entrevistados por primera vez en una iglesia. Esta particular perversión, el fetichismo de pies y zapatos, se repite en varios filmes de Buñuel y se inicia con la céle-



"SUBIDA AL CIELO"

bre escena de **La Edad de Oro** en que la protagonista "felatiza" el pie de una estatua. En **El Diario de una Camarera**, inspirada en la novela de Octave Mirbeau, Juan Ozenne, el anciano fetichista, muere abrazado a uno de los botines de Jeanne Moreau. Derivada también de esta perversión aparece la piedad ortopédica de **Tristana**, que entusiasmaba a Hitchcock

Todas estas manifestaciones del erotismo aparecen en Buñuel siempre sugeridas, jamás en la forma exhibicio-

nista del cine pretendidamente erótico. El mismo ha dicho: "mis películas son de un erotismo casto". La incipiente sexualidad, mezclada con la inocencia, de niñas y muchachitas, ocupa un lugar importante en el cine de Buñuel. El ciego que acaricia las piernas de la pequeña en **Los Olvidados**, la muchacha semi-violentada en **La Joven**, la niña asesinada y violada en **El Diario de una Camarera**, la muchachita de **Bella de Día**, doble de la imagen infantil de Catherine Deneuve con sus visiones sexuales. Una cierta perversidad infantil, viejos sátiros, sentimientos incestuosos, se entremezclan con su connotación freudiana. En **El Fantasma de la Libertad**, un pervertido regala fotografías presuntamente pornográficas a una niña en un parque. Al mostrarlas a sus padres, la niña es reprendida por ellos. Pero estos se solazan en la intimidad con las fotos, que resultan ser postales de monumentos de París. La paradoja, como mecanismos para denunciar la hipocresía y la incongruencia en la conducta humana aparece frecuentemente en el cine de Buñuel. Todos esos comportamientos normales se ven conturbados por un giro misterioso que los reduce al absurdo.

UN CIERTO MISTERIO

El misterio está en la base de todo su arte y Buñuel no se cansa de repetirlo. De ahí que las interpretaciones simbólicas y psicoanalíticas que se han hecho de su obra resulten parciales e insuficientes.

"Si una obra de arte es clara, —ha dicho—, mi interés en ella termina... misterio es el elemento esencial de toda obra de arte".

Al analizar el cine de Buñuel, Raymond Durgnat dice al respecto: "Si abunda lo inexplicable es porque sus reflexiones morales están constantemente referidas al profundo mundo de los deseos y sentimientos, tratados de una manera que afirma su existencia irracional como imperativo categórico de la naturaleza humana".

Lo misterioso, que aparecía como un nivel de dislocación de historias realistas regidas por cierta lógica causal, se transforma en el eje de los mecanismos narrativos de películas como **La Vía Láctea**, **El Discreto Encanto de la Burguesía** y **El Fantasma de la Libertad**. Ellas, dice Buñuel, "que nacieron de tres guiones originales, forman una especie de trilogía, o mejor, de tríptico, como en la Edad Media. Los mismos temas, a veces incluso las mis-

mas frases. se encuentran presentes en las tres películas. Hablan de la búsqueda de la verdad, que es preciso huir en cuanto cree uno haberla encontrado, del implacable ritual social. Hablan de la búsqueda indispensable, de la moral personal. del misterio que es necesario respetar”.

La *Vía Láctea* nos narra el peregrinaje de dos vagabundos que en nuestros tiempos se dirigen a pie a Santiago de Compostela. En su trayecto, “liberados del tiempo y del espacio” asisten a la ilustración de las principales herejías del cristianismo.

En *El Fantasma de la Libertad*, una sucesión de historias que surgen una de otra, como en la antigua narrativa española, va provocando la constante insatisfacción del espectador ante los desenlaces interrumpidos, así como interrumpe la digestión de los personajes de *El Discreto Encanto de la Burguesía*.

Desde la escena goyesca de los fusilamientos durante la invasión napoleónica, que da comienzo al filme, hasta las del mundo contemporáneo, es un desfile de personajes cuya con-



ducta parece derivar siempre hacia un sin sentido, como una inmersión en el absurdo de las conductas cotidianas, sobresaltadas por el detalle insólito. Estos personajes, como los de *El Discreto Encanto...* son representantes de lo que se entiende comúnmente por la respetabilidad y la lógica: industriales, policías, magistrados, médicos, sacerdotes y son mostrados en un comienzo en el límite del lugar común, del quehacer cotidiano. Pero rápidamente ese orden es subvertido por la conducta inesperada, por la invasión de lo insólito y lo misterioso. Se trata, en general,

de situaciones expuestas con humor negro en las que se develan las pasiones secretas de individuos “normales”. El ritual cotidiano se transforma en algo grotescamente monstruoso, denunciándonos —por reducción al absurdo— lo que hay en la vida de pura convención, de fetichismo y de hábito.

En su última película, *Ese Oscuro Objeto del Deseo*, Buñuel, adaptando una novela de Pierre Louys, plantea una nueva variante de su aproximación sadiana al mundo del instinto y de las relaciones de dependencia y humillación, no exenta de la misoginia que aparece en varias de sus películas. Mathieu, un caballero maduro y formal, vive obsesionado por una muchacha cuyo cuerpo no logra obtener. Trasladado a una dimensión sexual, es el mismo festín que los personajes de *El Discreto Encanto...* no logran consumir nunca. Como en ese filme, su mecanismo narrativo funciona a base de una permanente postergación, la que transmite con particular intensidad la obsesión de Mathieu, transformando su historia en una pesadilla. Su progresiva humillación a manos de la mujer (representada, además, por dos actrices alternadamente), lleva al extremo una relación sado-masoquista que llega a lo intolerable y cuya crueldad no logra ser atenuada por el humor. En medio de ese horror estrictamente personal, Buñuel sitúa el otro, el colectivo, mostrándonos una época convulsionada por la violencia, la inseguridad, los atentados terroristas. Un infierno individual y otro social, reflejándose uno en el otro.

La riqueza connotativa que es posible encontrar en los filmes de Buñuel no corresponde, en modo alguno, a tesis formuladas programáticamente por el realizador: “Es absurdo plantear un problema a priori y tratar de probar algo en un filme, —nos dice—, No se trata de un teorema geométrico ni de una ecuación algebraica. Se ha dicho a menudo que mis filmes son violentos o destructivos y por lo tanto, inmorales. Sin desear defender mi trabajo en este punto particular, puedo decir que mi posición en el cine es acerca de la moral. Nunca me situó ante un problema —digamos caridad o virginidad o crueldad —y después organizo mis personajes alrededor de éste, conociendo todas las respuestas de antemano. Hacerlo sería como trapear”.

MARIA FELIX Y GERARD PHILPE EN “LOS AMBICIOSOS”



BUÑUEL UN HEREJE CREYENTE



*"Sigo siendo ateo, gracias a Dios. . . Creo que se debe buscar a Dios en el hombre; es una actitud muy simple."
(Diccionario del Cine, George Sadoul, 1977).*

Luis Buñuel fue él mismo hasta su último momento. Podría haber posergado algo del instante de su último suspiro pero, coherente con su visión de la muerte, que expresa en su libro de memorias, no quiso operarse y así vivir tal vez unos meses más.

"Que se nos deje morir, llegado el momento, e incluso, que se nos dé un empujoncito para partir más aprisa". (Mi último suspiro, 1982) En sus semanas finales, primero en su casa de clase media en la ciudad de México y después en el hospital, solamente recibía a dos amigos: Luis Alcoriza, guionista de muchos de sus filmes y el padre Julián, "un dominico moderno", como lo define en su libro. Y cuando un tercer amigo llegó a verlo, respondió con el humor de siempre: "Por favor, dígame que yo ya me morí".

Empiezo con esta anécdota por la significación de estas dos presencias en su vida y pensamiento. El cura representa mucho de las indagaciones y provocaciones, ternuras y odios que atraviesan su obra —marcada por una obsesión por las cosas de la iglesia y de la religión; el guionista le daba la forma y la estructura— tan importantes en la peculiar manifestación de su pensamiento. Los tan selectivos amigos tal vez también expresen algo permanente que hubo en ese hombre extraordinario, su vigor moral e intelectual, la capacidad de integrar su pensamiento y obra como una expresión artística de su modo de ser y vivir; y con el humor y gozo de una sabiduría propia que hasta nos permitía esperar que cumpliera con su última broma, una magia más, como insinuara en las memorias citadas. Al sentir que se muere manda llamar viejos amigos ateos convencidos como él, y entristecidos se colocan alrededor de su lecho. "Llega entonces



PACO RABAL EN "NAZARIN"

un sacerdote al que yo he mandado llamar. Con gran escándalo de mis amigos me confieso, pido la absolución de todos mis pecados y recibo la Exremaunción. Después de lo cual, me vuelvo de lado y muero".

Como esa broma, tal vez demasiado seria y contradictoria para un momento final, la iglesia y los curas entran prácticamente en todas sus películas. En la primera, *Un chien andalou*, hecha en Francia con Salvador Dalí, en 1929, en medio a sus 24 minutos de delirante imaginación, dos sacerdotes son arrastrados por una chica junto con otros objetos (pianos, mulos muertos) simbolizando el enorme peso muerto de la educación, inclusive religiosa. En *L'age d'or* (1930) un grupo de guerrilleros luchan contra

unos obispos que aparecen invadiendo unas rocas áridas, en las cuales celebran una misa. Más tarde los mismos curas son vistos como un paquete de esqueletos, pero cubiertos con sus ropajes y todavía cantando solemnemente. Aún muertos, triunfan y son saludados por otros sacerdotes, funcionarios, generales y ciudadanos comunes (la sociedad) que les prestan respetuoso homenaje desde los barcos que desfilan por la costa. En otra película (*EL*, 1952), un hombre cuarentón y piadoso, y todavía virgen, al descubrir en una misa la mujer con quién sueña, empieza a buscarla en todas las iglesias de la ciudad. La encuentra, consigue apartarla de su mente, pero duda en la noche de bodas entre su deseo y su culpa, imaginando que el sacerdote y

toda la congregación se burlan de él. **La mort en ce jardin** (1956) narra la historia de un cura, que metido entre aventureros que trabajan en una región de diamantes de un país fascista de América del Sur, intenta mantenerse fiel a las enseñanzas de Cristo. Sin embargo, este acto de entrega total sólo trae desgracias para él mismo y para todos los demás.

Y así sigue el tema en **Nazarín** (1958), **Viridiana** (1961), **Simón del desierto** (1965) y en otras películas. En la conocida **Viridiana**, los remordimientos de la protagonista por el suicidio de su tío, que intentara seducirla, la transforman en una piadosa seguidora de Cristo —y otra vez sobreviene el horror y el desastre. Es de este filme la famosa secuencia de los doce mendigos a los cuales **Viridiana** (nombre por lo demás de una santa poco conocida) busca protegerlos acogién-dolos en la inmensa propiedad de su infeliz pariente; al volver al castillo los sorprende en una cena orgiástica que reproduce con humor sacrilego la configuración de la Última Cena de Da Vinci al sonido del Aleluya del Misas de Haendel. En **El Angel exterminador** (1962), la historia se centra en un banquete del cual los invitados, durante semanas, detenidos por una fuerza misteriosa no consiguen salir de la casa donde comen y se van degradando y deteriorando en sus relaciones y personalidades. Al final se libran sin que ninguna explicación racional aclare este segundo misterio; así como no se explica por qué se quedan atrapados de nuevo —ahora en una iglesia, con toda la congregación y el cura— justo cuando promueven una misa de acción de gracias por su liberación anterior (el obispo esperaba que saliesen los fieles y éstos que saliese el obispo. . .).

Es en **La Vía Láctea** (1968), sin embargo, que la fascinación de Buñuel por lo sobrenatural surge con más fuerza, así como sus abandonadas convicciones religiosas de la juventud, que retornan ahora llenas de sátira y de humor. Jean-Claude Carrière, el guionista, afirmó que esta película era “un documental sobre las herejías”. Por sugestión de Buñuel se fueron a un lugar apartado de Andalucía, en la sierra. Dice Carrière (que más tarde le ayudaría a escribir sus memorias): “Allí estuvimos mes y medio. Llevamos muchas obras, el famoso diccionario de las herejías del abate Pluquet, nuestra Biblia y otras maravillas”. (Sobre la



“NAZARIN”

Vía Láctea, México, 1978). El propio Buñuel declaró una vez: “Me gustaría hacer una película sobre la vida de Cristo. La pasión según Buñuel. El guión original de Juan Evangelista. Me agradaría mostrar a un Cristo como tú y yo”. (Raymond Durgnat, **Buñuel**, 1967). Y si bien no realizó exactamente una película sobre la vida de Cristo, en **La Vía Láctea** éste aparece con la humanidad del “tú y yo” de que hablaba.

El tema es una peregrinación a Santiago de Compostela, a través de la cual se desarrolla una síntesis extraordinaria de la historia de la iglesia. Es como si la propia iglesia peregrinara por la historia, en una superposición de tiempos y espacios enlazados por los grandes misterios de la fe cristiana: la doble naturaleza de Cristo, la Trinidad, la virginidad de María, la Eucaristía, la gracia y sus misterios, el origen del demonio. Por medio de estos artículos de fe, Buñuel en verdad manifiesta simultáneamente su rechazo y su aceptación de las herejías (muchas de las herejías, “que nacen siempre de los misterios”, como dice Carrière, primero perseguidas, terminaron incorporadas a la doctrina o a la práctica de la iglesia oficial).

Y así la película demuestra sobre todo las contradicciones de las formulaciones dogmáticas, al lado de los misterios de la fe y de la vida —cosas que para Buñuel son inseparables. No exactamente la vida y la fe, más la vida y el misterio. Primero el azar, el acaso. Después “su hermano el misterio. El ateísmo —por lo menos el mío— conduce necesariamente a aceptar lo inexplicable. Todo nuestro Universo es de misterio”. (**Mi último suspiro**). Y es

así que los dos peregrinos que caminan de París a Compostela —y que se llaman Jean y Pierre— cruzan fronteras físicas y temporales, ora están en la época de Cristo y sus apóstoles, ora se encuentran en el siglo XVII y asisten a un duelo entre un jesuita y un jansenista. Se cruzan con ángeles y demonios, y todo esto no les causa mayor asombro.

Pero su película es más que una abstracción histórico-teológica. En ella está implícita una crítica a todas las reglas impuestas —religiosas o sociales. tal como está constituida. Como él mismo dijo, la “moral burguesa es la antimoral pues está fundada sobre instituciones muy injustas”, entre las cuales menciona la religión. Y ahí justamente tenemos una clave para entender algo paradójico: su desprecio a todos los formalismos y al mismo tiempo su sumisión a la libertad y a la creación; sus agresivas y mordaces imágenes sobre los defensores de una teología puramente dogmática y su humildad para aceptar el milagro, tal vez como un símbolo de la superación de todas las limitaciones físicas, culturales y políticas. Su crítica de la religión es así, la crítica indirecta de este mundo, “la crítica de este valle de lágrimas”, para con ella “establecer la verdad de este mundo” — para citar dos frases clásicas sobre la crítica de la religión.

En este sentido **La Vía Láctea**, sintetizando su pensamiento, enfatiza una cierta **espiritualización** de la vida, una actitud profundamente religiosa frente al Universo y a lo inexplicable. Jesús multiplica el vino en la boda de Canaán, en medio de la admiración y alegría de su madre y de los



"LA JOVEN"

convidados. De repente dos ciegos abandonan sus bastones (Buñuel confiesa que los milagros siempre lo fascinaron) y salen a caminar por sí mismos —pues así debería ser— y esto no se discute, no es racional; o más bien es lo **natural** o por lo menos lo deseado y esperado. Es verdad que en la última escena del filme se ven los bastones de los ciegos otra vez en acción, intentando cruzar un pequeño foso. ¿Es

que todavía la realidad es otra?. Buñuel ha sido llamado "católico disfrazado", aunque su heterodoxia mejor lo colocaría entre los "cristianos ateos" o como un hereje creyente. No se debe olvidar que Buñuel estudió siete años con los jesuitas, tenía un tío sacerdote al cual ayudaba a decir misa. "La religión era omnipotente, se manifestaba en todos los detalles de la vida", dijo en sus memorias. Pero a los

catorce años empezó a tener dudas en cuanto a la existencia del infierno y sobre todo respecto al Juicio Final, "una escena que me resultaba inconcebible.". De todos modos estaba marcado por un sentimiento religioso y por las señales y rituales con que en el catolicismo se manifiesta el mundo de la fe. Y si Buñuel niega lo **divino** de los dogmas que aprendió en el catecismo, lo anuncia de otra forma, por la vida misma y sus misterios. **Lo sagrado** está presente en lo **secular**— y es por lo segundo que Buñuel llega gustosamente a lo primero. En último término, un tratamiento dialéctico de los límites de lo real y de los trascendente.

Cristo aparece en *La Vía Láctea* (por segunda y última vez en sus películas), y es un Cristo alegre, a veces jocosos, con una humanidad que supera lo humano.

No se puede terminar sin una referencia, por breve que sea, al surrealismo, del cual Buñuel fué uno de los artífices y que adoptó como una disciplina a seguir, "un paso maravilloso y poético". Creo que en su convencida participación en este movimiento había algo tanto de **religioso** como de instrumental. De este último sacaba **la forma**, desde luego más libre y tal vez más creadora que otras manifestaciones culturales de la época, para comunicar su visión de la vida y de los hombres. Mas esa fidelidad no era menos comprometida que su fidelidad a



I.M.C.

La Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía

y el

Instituto Mexicano de Cinematografía

Participan el fallecimiento del señor

LUIS BUÑUEL

Uno de los más grandes cineastas de nuestros tiempos, y se unen a la pena que embarga a la familia del señor Buñuel

México D.F., 29 de julio de 1983.

un estilo, a un modo de comunicar en el cual el arte cinematográfico como una técnica nueva y el surrealismo como una ruptura y una alternativa de vida le ofrecían recursos inagotables. La integridad que el propio movimiento le otorgaba, entretanto, le lleva a romper con sus compañeros como resultado de la tensión entre el "muy duro conflicto entre los principios de toda moral adquirida y mi moral personal" conflicto que Buñuel consideraba "indispensable para la vida de to-

do ser humano." (Mi último suspiro). Buñuel es un "buscador de lo absoluto" para usar una expresión de García Ponce (La errancia sin fin: Borges, Klossowsky), lo que "es un modo de llevar a la más extrema tensión las posibilidades de la literatura" (Guillermo Sucre). La cita sirve también para indicar nada más que esto, aún cuando Buñuel basó algunas de sus películas en novelas: otra frase de la relación entre literatura y cine, como el lugar donde se confron-

tan los límites de un lenguaje de lo indecible, en el cual el cine tal vez supere la expresión escrita. "¿Cómo lograr que el lenguaje sea simultáneamente alusivo y preciso?" pregunta el mismo ensayista (Sucre) y con esto la obra de Buñuel demuestra que el primero puede ser mucho más preciso que todos los dogmas y formalismos y profundizar la experiencia humana y el descubrimiento del sentido de la existencia.

Waldo Cesar

FILMOGRAFIA DE LUIS BUÑUEL

- 1928 **UN PERRO ANDALUZ (UN CHIEN ANDALOU)**. Francia. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Fotografía: Albert Duverger. Música: Beethoven, Wagner y tangos argentinos. Intérpretes: Luis Buñuel, Pierre Batcheff, Simone Maureuil y Salvador Dalí. Producción: Luis Buñuel. Cortometraje.
- 1930 **LA EDAD DE ORO (L'AGE D'OR)**. Francia. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Fotografía: Albert Duverger. Música: de Georges Van Parys, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Debussy, Wagner y pasodoble. Intérpretes: Lya Lys, Gaston Modot, Caridad de Labarquesque, Pierre Prévert, Max Ernst, José Artigas, Jacques Brunius. Producción: Vizconde de Noailles.
- 1932 **LAS HURDES - TIERRA SIN PAN**. España. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel. Fotografía: Eli Lotar. Música: Brahms. Documental. Producción: Ramón Acín. Cortometraje.
- 1947 **GRAN CASINO - EN EL VIEJO TAMPICO**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Basado en la novela de Michel Weber, adaptada por: Mauricio Magdaleno y Edmundo Báez. Fotografía: Jack Draper. Música: Manuel Esperón. Intérpretes: Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Mercedes Barba, Agustín Insunza, Charles Rooner. Producción: Anahuac (Oscar Dancigers).
- 1949 **EL GRAN CALAVERA**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Alcoriza y Raquel Rojas. Fotografía: Ezequiel Carrasco. Música: Manuel Esperón. Intérpretes: Fernando Soler, Charito Granados, Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Maruja Grifell, Luis Alcoriza. Producción: Ultramar Films (Oscar Dancigers).
- 1950 **LOS OLVIDADOS**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter, temas de Gustavo Pitaluga. Intérpretes: Alfonso Mejía, Estela Inda, Miguel Inclán, Roberto Cobo, Alma Delia, Héctor López Portillo, Salvador Quirós. Producción: Ultramar Films (Oscar Dancigers).
- 1950 **SUSANA (DEMONIO Y CARNE)**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Basado en una novela de Manuel Reachí, adaptada por: Jaime Salvador. Fotografía: José Ortiz Ramos. Música: Raúl Lavista. Intérpretes: Rosita Quintana, Víctor Manuel Mendoza, Fernando Soler, Matilde Paláu. Producción: Internacional Cinematográfica (Oscar Dancigers).
- 1951 **LA HIJA DEL ENGAÑO (DON QUINTIN EL AMARGAO)**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Raquel Rojas y Luis Alcoriza de un cuento de Carlos Arniches. Fotografía: José Ortiz Ramos. Música: Manuel Esperón. Intérpretes: Fernando Soler, Alicia Caro, Rubén Rojo, Nacho Contra, Fernando Soto, Lily Acleamar. Producción: Ultramar Films (Oscar Dancigers).
- 1951 **UNA MUJER SIN AMOR**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Jaime Salvador, basada en una novela de Guy Maupassant. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Música: Raúl Lavista. Intérpretes: Rosario Granados, Julio Villareal, Tito Junco, Joaquín Cordero. Producción: Internacional Cinematográfica (Oscar Dancigers).
- 1951 **SUBIDA AL CIELO**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel. Fotografía: Alex Phillips. Música: Gustavo Pittaluga. Intérpretes: Lidia Prado, Esteban Márquez, Carmelita González, Roberto Cobo, Manuel Donde. Producción: Isla Films (Manuel Altolaguirre).
- 1952 **EL BRUTO**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Agustín Jiménez. Música: Raúl Lavista. Intérpretes: Katy Jurado, Pedro Armendariz, Andrés Soler, Rosita Arenas, Roberto Meyer. Producción: Internacional Cinematográfica (Oscar Dancigers).
- 1952 **ROBINSON CRUSOE**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Felipe Roll. Fotografía: Alex Phillips. Música: Anthony Collins. Intérpretes: Dan O'Herlihy, Jaime Fernández, Felipe de Alba, José Chávez. Producción: Ultramar Films (Oscar Dancigers).
- 1952 **EL**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Luis Hernández Bretón. Intérpretes: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristein, Aurora Walker. Producción: Nacional Films Oscar Dancigers).
- 1953 **CUMBRES BORRASCOSAS**. México. Director: Luis Buñuel. Guión: Basado en una novela de Emily Bronte adaptada por: Luis Buñuel, Julio Alejandro, Arduino Mauvri. Fotografía: Agustín Jiménez. Música: Wagner. Intérpretes: Jorge Mistral, Irasema Dillian, Emilia Prado, Ernesto Alonso. Producción: Abelardo Rodríguez, Oscar Dancigers.
- 1953 **LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA**. México. Direc-

- tor: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel, José Revueltas y Mauricio de la Serna. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Música: Luis Hernández Bretón. Intérpretes: Lilia Prado, Carlos Navarro, Agustín Insunza, Miguel Manzano, Javier de la Parra, Felipe Montoyo. Producción: Clasa Films Mundiales.
- 1954 **EL RIO Y LA MUERTE.** México. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Música: Raúl Lavista. Intérpretes: Columba Domínguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero, Jaime Fernández, Víctor Alcocer. Producción: Clasa Films Mundiales.
- 1955 **ENSAYO DE UN CRIMEN.** México. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Eduardo Ugarte. Fotografía: Agustín Jiménez. Música: José Pérez y Jesús Bracho. Intérpretes: Ernesto Alonso, Miroslava Stern, Rita Macedo, Rodolfo Landa, Adriadna Walter. Producción: Alianza Cinematográfica.
- 1955 **CELA S'APPELLE L'AURE.** Francia-Italia. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean Ferry. Fotografía: Robert Le Febvre. Música: Joseph Kosma. Intérpretes: Georges Marchal, Lucía Bosé, Nelly Borgeaud, Giani Esposito, Julien Bertheau. Producción: Films Marceau (Francia) y Laetitia Film (Roma).
- 1956 **LA MUERTE EN ESTE JARDÍN (LA MORT EN CE JARDIN).** Franco-Mexicana. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Raymond Queneau. Fotografía: Jorge Stahl. Música: Paul Misraki. Intérpretes: Simone Signoret, Georges Marchal, Charles Vanel, Michel Piccoli, Tito Junco, Luis Aceves. Producción: Dismage (París) y Teperac (Oscar Dancigers).
- 1958 **NAZARIN.** México. Director: Luis Buñuel. Guión: basado en la novela de Benito Pérez Galdós, adaptado por: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Fotografía: Gabriel Figueroa. Intérpretes: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Jesús Fernández, Noé Murayama. Producción: Manuel Barbachano Ponce.
- 1959 **LOS AMBICIOSOS.** Franco-Mexicana. Director: Luis Buñuel. Guión: basado en la novela de Henry Castillo, adaptado por: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Louis Sapin, Charles Dorat. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Paul Misraki. Intérpretes: Gérard Philippe, María Félix, Jean Servais, Domingo Soler. Producción: C.I.C.C., Cité Films, Indus Films, Terra Films, Cormoran Films (París) y Cinematográfica Filmex (México).
- 1960 **LA JOVEN.** México. Director: Luis Buñuel. Guión: Basado en novela de Peter Mathieson, adaptado por: Luis Buñuel y H. B. Addis. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Jesús Zarzosa. Intérpretes: Zachary Scott, Bernie Hamilton, Kay Meersman, Claudio Brook. Producción: Olmeca.
- 1961 **VIRIDIANA.** España. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro. Fotografía: José F. Aguayo. Música: Handel. Intérpretes: Silvia Pinal, Fernando Rey, Francisco Rabal, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal. Producción: Gustavo Alatraste y Uninci Films.
- 1962 **EL ANGEL EXTERMINADOR.** México. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Gabriel Figueroa. Intérpretes: Sylvia Pinal, Jacqueline Andere, José Baviera, Augusto Be-



- 1963 **EL DIARIO DE UNA CAMARERA (LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE).** Francia-Italia. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel, Jean Claude Carrière. Fotografía: Roger Fellous. Intérpretes: Jeanne Moreau, Georges Géret, Michel Piccoli, Françoise Lugagne, Daniel Ivernel. Producción: Speva, Filmalliance, Filmsonor y Dear Films.
- 1965 **SIMON DEL DESIERTO.** México. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Raúl Lavista. Intérpretes: Claudio Brook, Sylvia Pinal, Hortensia Santovena. Producción: Gustavo Alatraste.
- 1966 **BELLA DE DIA (BELLE DE JOUR).** Francia. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean Claude Carrière. Fotografía: Sacha Vierny. Intérpretes: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli, Genevieve Page, Francisco Rabal, Pierre Clementi. Producción: Henri Baum para Paris Films Pr.
- 1969 **LA VIA LACTEA (LA VOIE LACTEE).** Francia - Italia. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Fotografía: Christian Matras. Intérpretes: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Edith Scob, Bernard Verley, Francois Maistre, Claude Cerval. Producción: Serge Siberman, Greenwich Films Production y Fraia Film.
- 1969 **TRISTANA.** España y Francia. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro (inspirados en la novela de Benito Pérez Galdós). Fotografía: Aguayo. Intérpretes: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero. Producción: Epoca Films y Talía (España), Films Corona (Francia), Selenia Cinematográfica (Italia).
- 1972 **EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA. (LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE).** Francia. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean Claude Carrière. Fotografía: Edmond Richard. Intérpretes: Fernando Rey, Delphine Seyring, Jean-Pierre Cassel, Stephane Audran, Michel Piccoli, Bulle Ogier. Producción: Serge Silberman.
- 1974 **EL FANTASMA DE LA LIBERTAD. (LE FANTOME DE LA LIBERTE).** Francia. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean Claude Carrière. Fotografía: Edmond Richard. Intérpretes: Jean Claude Brialy, Mónica Vitti, Adolfo Celi, Milena Vukotic, Michel Lonsdale, Michel Piccoli, Julien Bertheau. Producción: Serge Silberman.
- 1977 **ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO. (CET OBSCUR OBJET DU DESIR).** Francia. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean Claude Carrière, basado libremente en "La femme et le pantin" ("La Mujer y el Pelele"), de Pierre Louys. Fotografía: Edmond Richard. Intérpretes: Fernando Rey, Angela Molina, Carole Bouquet, Julien Bertheau. Producción: Serge

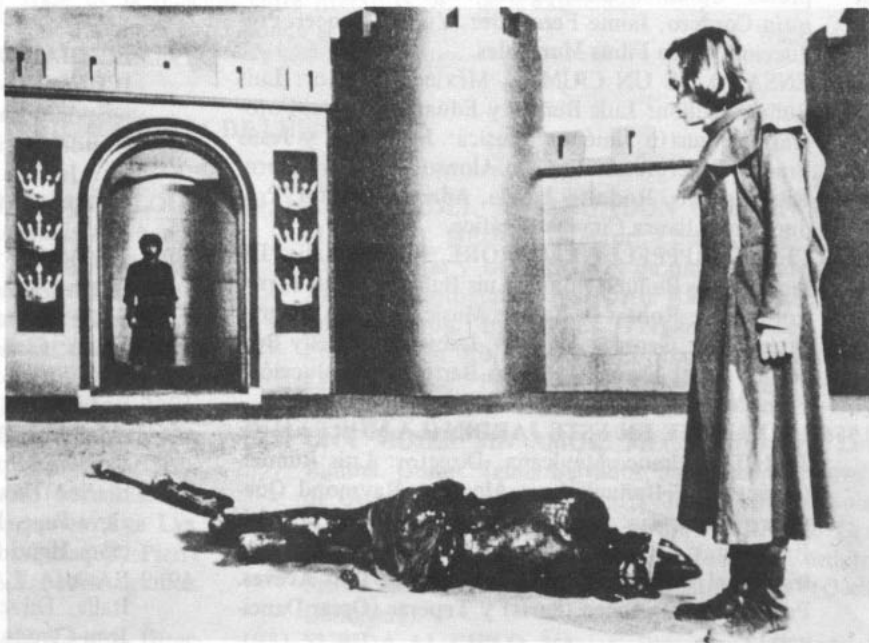
críticas

MUESTRA DE CINE FRANCÉS

Durante el mes de Julio, el Instituto Chileno Francés de Cultura presentó un interesante ciclo que llamó "Dos semanas de cine francés". En Agosto continuó ofreciéndonos material de cine-arte de gran importancia. Nos ha parecido de tal interés esta pequeña muestra, y ha sido tan escasa (por no decir nula) la repercusión crítica de ella, que hacemos esta breve reseña de desagravio.

Perceval el Galo (1978) de Eric Rohmer nos puso de golpe frente al más grande (nos parece) de los cineastas franceses. Recordemos que el año pasado circularon a nivel de Cine-Club cuatro de sus más importantes películas: **El signo del león** (1959), su primer (genial) largometraje y tres de sus "Cuentos morales": **La coleccionista** (1966), **La rodilla de Clara** (1970) y **El amor por la tarde** (1972). **Perceval**

es un trabajo de amor por un texto literario empolvado y distante, un poema épico del siglo XII escrito en francés antiguo por el fraile Chrétien de Troyes, y verdadera tortura medieval para los escolares franceses. Rohmer, con el oído puesto en las cadencias melódicas de la poesía y la canción del medievo y el ojo puesto en las miniaturas de la época, reconstruyó con la poderosa herramienta del cine la epopeya, produciendo una de las obras más originales en la historia del cine, no sólo salvando una obra momificada sino resolviendo audazmente los problemas de la puesta en escena. Todo es sorpresa en esta película: el lenguaje, los decorados, los actores, la modernidad del héroe (un "coleccionista de aventuras" Rohmer dixit), la simpatía y fotogenia de los actores, el mundo de cuento de hadas (sin nada de Disney) en que nos sumerge, el vestuario, la expresión corporal, las perspectivas finiseculares. Nada que ver con los **Excalibur** o **Los Caballeros de la mesa redonda** de la máquina hollywoodense. Rohmer el escritor nos demuestra una vez más que en él la palabra, el lenguaje, es lo que define lo



"PERCEVAL EL GALO" DE ROHMER

específico cinematográfico, y que la miniatura medieval es al texto del poema, como el decorado a los parlamentos y los paisajes de ensueño a la musicalidad de la métrica. Obra maestra como pocas.

Una semana de vacaciones (1980) de Bertrand Tavernier continuó el ciclo. ¡Qué poco conocido es este notable realizador, y qué atractivo su cine de pelea, de compromiso, de solidaridad con los seres que sufren (y también de amor)! Es la suya una mirada crítica sobre la sociedad francesa, moviéndose del pasado histórico a los tiempos presentes. **El relojero de Saint Paul** (1973) **Que la fiesta comience** (1974), **El Juez y el Asesino** (1975), **Los niños mimados** (1977) **La muerte en directo** (1980), **La Gresca** (1981) son todas obras que testimonian con un lenguaje sólido en lo narrativo y de gran sensualidad en la imagen, las preocupaciones básicas del humanista Tavernier: las injusticias del poder, las dificultades de la cooperación, la inmoralidad de los medios de comunicación masivos, la situación inferior de la mujer, la explotación en todas sus

formas. **Una semana de vacaciones** es una mirada tierna a una mujer común (una profesora) con problemas digamos comunes (su trabajo, el amor, la familia) y a una ciudad (Lyon) cuyos puentes, calles y edificios son mostrados con una cuidadosa selección de la luminosidad. Todo esto con mucho humor y amor por los personajes, apoyado en una inteligente banda sonora con canciones populares —las de todos los días— y que resaltan contrapuntísticamente los hechos narrados. Es un cine que nos gusta ver por lo honesto, bien hecho y profundo. Tavernier es un realizador alejado de los oropeles del gran negocio transnacional del cine y que desarrolla una obra que crece en calidad con cada película.

Serie Negra (1979) de Alain Corneau fue la gran sorpresa. Un cineasta menor, especialista en cine policial, nos entrega una obra terrible y perversa, con una actuación magistral del gran Patrick Dewaere (que se suicidara hace un par de años a raíz de un tratamiento anti-drogas). En un estilo que toma de sus admirados maestros norteamericanos traduce en

HOUDINI LE MAÎTRE DU MYSTÈRE



INICIOS DEL CINE FRANCES

imágenes una novela negra, con su sucesión de crímenes, tipos pérfidos, traiciones, proyectos básicamente ilegales, amoríos de machos recios. Pero, y este es su gran mérito, traduce la historia a un medio particular —la “banlieue” de París (los suburbios)— agudamente descrito, tanto en su fea y deprimente arquitectura como sus retorcidos tipos físicos, y crea en el protagonista— y el mérito es de un Patrick Dewaere fabuloso— un verdadero facineroso, en sus dimensiones psicópatas tanto a nivel individual como social. Es impresionante la entrega de Dewaere a su personaje, los increíbles esfuerzos corporales y psíquicos a que se somete. Una película que habría sido un indudable éxito de público de haber alguna vez llegado a los circuitos comerciales.

El hombre que miente (1968) fue la controversia en esta muestra. Alain Robbe-Grillet, no hace falta decirlo, es el notable novelista francés líder del llamado “nouveau roman”, que pretendía renovar radicalmente la narrativa francesa, y que si no lo logró al menos ha producido un puñado de obras interesantes. Sus películas son numerosas, sorpresa para muchos tal vez, entre las cuales: **Trans-Europe Express**, (1966), **Glissements progressifs du plaisir** y **El juego con el fuego** (1974). Su cine no es, paradójicamente, una prolongación de sus teorías

literarias —la objetividad a ultranza que buscaban el mismo Robbe-Grillet Claude Simon o Nathalie Sarraute— sino más bien una reflexión muy personal sobre ciertos tópicos caros a la intelectualidad de los años sesenta. En **El hombre que miente** hay una inteligente reflexión acerca de la verdad de la imagen cinematográfica y del cine en general. Cada “mentira” del protagonista es “verdadera” cinematográficamente, —está filmada—, pero es también “mentira” desde el punto de vista narrativo, aunque “verdadera” en cuanto es parte de la película misma, pero, no lo olvidemos, es esencialmente “mentira” como toda película, que es a su vez “verdadera” por existir en cuanto obra de arte, y así ad infinitum.

Fascinante como problema filosófico, atractiva como obra artística, poco clara como película, pero en fin, controvertida como la cultura de nuestros días.

Hiroshima mi amor (1959) de Alain Resnais era un reestreno necesario. Por mucho tiempo la tomamos simplemente como una película de Resnais, cuando la crítica rendía el culto al “realizador” del que todavía no se libera. Marguerite Duras, la gran escritora francesa, todavía no había empezado a darse a conocer como cineasta. Cuando apareció **Hiroshima mi amor** no conocíamos ni Nathalie Granger, ni **India song**, ni **El ca-**

mión ni ninguna de sus otras películas. La Duras no era más que la guionista de **Hiroshima mon amour** y de otras obras dirigidas por autores diversos. Ahora nos damos cuenta, al revisar críticamente el cine de Resnais, sobre todo la debilidad conceptual de muchos de sus filmes, lo importante que fue en la extraordinaria emoción que transmite la película y en la profundidad de sus diálogos, la presencia de Marguerite Duras. Esa relación que se establece entre el sufrimiento personal y el colectivo, entre dos ciudades, dos continentes y dos culturas, en la presencia del amor entre el hombre y mujer como cosa enorme y hermosa que pasa por encima de tanta resaca del alma y dolor del cuerpo. Digamos que Resnais con su cinematográfica correcta no logra ahogar el pensamiento de la Duras y el resultado es la gran película que admiramos, por encima de pequeños ripios de actuación propios tal vez de una sensibilidad de época que, finalmente, nos provoca sonrisas pero nunca la burla. El tiempo pasa. La Duras sigue filmando, y ¡cómo quisiéramos ver sus demás y más recientes películas!

La desvergonzada (1979) de Jacques Doillon fue para nosotros la confirmación de la calidad de un cineasta joven francés del que cada película es una pequeña gran obra. Gracias a un par de festivales de cine francés que se presentaron hace algunos años, hemos conocido **Los dedos en la cabeza** (1974) y **Un saco de bolitas** (1975). La primera protagonizada por adolescentes, la segunda por niños. Es así uno de los pocos cineastas en el mundo en producir obras en que la situación de los jóvenes y niños sea justamente la temática principal. Y su visión es suavemente crítica y sobre todo, generosa con sus personajes. **La desvergonzada** esta protagonizada por dos niños, una adolescente de 11 años y un joven de 17 levemente retardado mental. Ambos marginales, personajes sufrientes y carentes de afecto, que se buscan, se encuentran y deciden jugar al amor. Doillon sin quererlo tal vez, hace una hermosa sátira del matrimonio, o más bien de la relación de pareja, de manera depurada, sin estridencias musicales, sonido directo, encuadres simples y eficaces, y unos diálogos graciosos, extraños y que nos mantiene ese interés por el ser humano tan perdido en el cine de hoy.

GLAUBER ROCHA: CINE Y MUERTE

Cuando Glauber regresó a Brasil luego de permanecer años en el exilio, fue considerado el hijo pródigo que volvía convertido en genio. La Embrafilme, la empresa estatal brasilera de producción cinematográfica, le abrió las puertas permitiéndole filmar su última película, **La Edad de la Tierra** (1981), sin imponerle ninguna restricción de tipo artístico y asignándole un presupuesto generoso. El resultado fue un escándalo. Como consecuencia de esto la película fue un fracaso comercial. Causó indignación en el Festival de Venecia y muchos amigos personales de Glauber dejaron de serlo al retirarse de la sala donde era exhibida. Los críticos salvo excepciones

la demolieron. Algunos que intentaron ser benevolentes fueron despreciados por Glauber, quien llegó a declarar en la última entrevista que concedió (al cineasta portugués, Manuel Cavalheiro) ". . . hay críticos mediocres que no tienen coraje de decir lo que piensan, que han escrito artículos en los diarios brasileños y han puesto, como si nada, tres estrellas. Pero yo no quiero tres estrellas. Para mí no hay más que la negación total o la consagración total." (La Revue du Cinema Nº 376, Oct. 1982). Según muchos Glauber pasó a convertirse en un artista irresponsable, en un loco. Hoy día, luego de su muerte prematura en Agosto de 1981, a los 42 años de una

extraña enfermedad y en circunstancias poco claras, es considerado un cineasta mayor, creador de un estilo e inventor de un movimiento, el "Cinema Novo". Nos legó obras maestras, enigmas que descifrarán sólo los críticos del futuro y páginas de antología con sus opiniones sobre el cine del Tercer Mundo. Muerto Glauber el coro de alabanzas es lugar común, pero **La Edad de la Tierra** sigue siendo una película maldita. La copia en versión original que ha sido exhibida en algunos Cine-Clubs de Santiago, dio origen tanto a deserciones masivas como a protestas e iconoclasticas expresiones anti-Glauber.

Sin embargo, no podemos desco-

PIERRE CLEMENTI EN "CABEZAS CORTADAS"



nocer su obra, diez largometrajes (desde **Barravento** (1962) a **La Edad de la Tierra** (1981) y uno en co-realización con Marcos Medeiros), 5 cortometrajes, numerosos ensayos teóricos sobre la estética del Cinema Novo, tres libros y diversos premios en festivales de cine.

Barravento, su primer largometraje, sin duda prefigura lo que será el estallido estético que significa el año 1964 para el arte cinematográfico, con la aparición de los primeros cuatro grandes filmes del Cinema Novo: **Vidas Secas** de Nelson Pereira Dos Santos; **Ganga Zumba** de Carlos Diegues; **Los Fusiles** de Ruy Guerra; y **Dios y el Diablo en la Tierra del Sol** del propio Glauber. Por esta misma época también escribe su primer manifiesto, "Estética del hambre". Este cine planteaba una estética independiente que no correspondía a los modelos de la "nouvelle vague" francesa, ni menos aún los de Hollywood. Un cine que buscaba expresarse con sus propios medios, aunque éstos fueran escasos, sin ningún artificio: "cine sin trípode, sin maquillaje, sin ambientes que no sean reales -cámara en mano, bajo costo de producción, para mostrar el verdadero gesto del hombre. . ." (Glauber Rocha: "Revisión Crítica del Cine Brasileiro", 1971). Y este gesto verdadero del hombre revelará a una cultura, a una sociedad. Se nos hará así presente en **Barravento**, en imágenes cinematográficas, muchas de éstas improvisadas y documentales, la realidad social-brasilera.

Seguramente las propias palabras de Glauber explican mejor la estética ya presente en **Barravento** y que se mantendrá en toda su obra: "El film debe ser el vehículo de ideas necesarias. Ideas que no sean expresión de mis frustraciones ni complejos personales, sino ideas que sean universales, aún si consideradas en el plano más simple de los valores. Mostrar al mundo que, sobre la forma del exotismo y de la belleza decorativa de las formas místicas afrobrasileras, habita una raza doliente, hambrienta, analfabeta, nostálgica y esclava." (Glauber Rocha: "O Processo Cinema", *Jornal do Brasil*, 6 maio 1961).

Sistemáticamente Glauber renegó de éste su primer largometraje, arrastrando con esto a la crítica: "**Barravento** de hecho no es un film mío porque lo rodé casi por casualidad. Lo empezó otro director, Paulino Dos Santos y, después de un accidente de rodaje, tuve que continuarlo."



ANA MARIA MAGALHAES Y TARCISO MEIRA EN "LA EDAD DE LA TIERRA"

(citado en "Glauber Rocha y Cabezas Cortadas", 1970). Y en otra parte llegó a afirmar: "Para mí, **Barravento** sólo es un ensayo cinematográfico, una experiencia de debutante". (Glauber Rocha y Cabezas Cortadas", 1970).

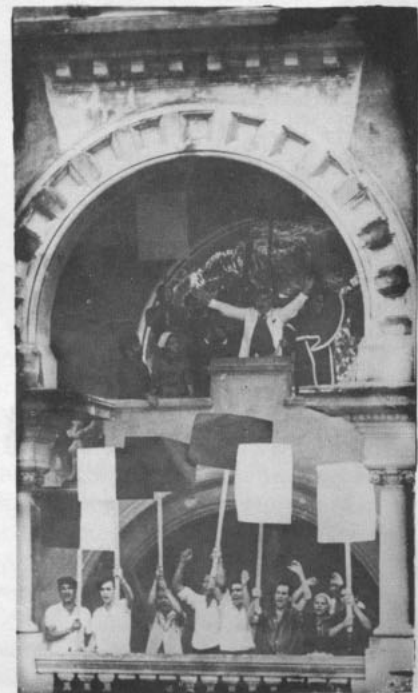
Muy importante en el éxito de este film fue la presencia de Nelson Pereira Dos Santos, el realizador de **Vidas Secas**, como autor del montaje. No sólo por su aporte técnico, en el que era un maestro, sino por la gran influencia que Nelson ejerció en Glauber y el resto de los miembros del Cinema Novo. Fue el autor del primer film de producción independiente, **Río 40 Grados**, en el que se encuentran los primeros planteamientos críticos frente a la situación colonial del Brasil. Su apoyo fue decisivo para salvar la película **Barravento** del colapso inminente. En palabras de Glauber: "Realicé el film. Después vi el material, no me gustó y lo abandoné. Ocho meses más tarde, Nelson vio las tomas, encontró cierto interés en ellas y comenzamos a reconstruir el film". ("Glauber Rocha y Cabezas Cortadas," 1970).

A pesar de las propias declaraciones de Glauber, **Barravento** es sin duda un hermoso ejemplo de un neo-realismo latinoamericano bien asimilado, lleno de pasión y cariño por los personajes, en que curiosamente el estilo épico que Glauber intentó desarrollar está mejor logrado.

Su segundo largometraje **Dios y el Diablo en la tierra del Sol** (1964) rompe la linealidad narrativa de **Barravento** y desarrollando principalmente los tonos épicos, suscribe una estética

cercana a las teorías del montaje postulados por Eisenstein. Sobre todo la primera parte donde se muestra la historia del beato Sebastián y sus seguidores, con sus delirios místicos de penitencia y expiación. Y su séquito de miserables, leprosos y condenados de la Tierra, con sus rostros llenos de fe y esperanza, buscando una solución a sus problemas detrás de un delirante iluminado de fervor religioso. Es interesante anotar que esto está tomado de un episodio de la historia del Brasil, La rebelión Sebastinista que culminaría con la tristemente célebre masacre de Canudos que fuera novelada por

"TIERRA EN TRANCE"



Vargas Llosa en su conocida obra "La Guerra del fin del mundo". Glauber inserta este episodio dentro del proceso evolutivo del protagonista.

Toda esta primera parte es desafiadamente Eissensteiniana, pero con un montaje muy "anárquico y libre", como él mismo lo clasificara. Sin embargo, es en la segunda parte donde Glauber desarrollará un estilo más propio y que conservará en sus filmes posteriores, y justamente es el que ha provocado toda esta controversia en torno a su obra: largos discursos declamatorios, movimientos de cámara inesperados, iluminación poco ortodoxa, escasa preocupación por la psicología de los personajes, la búsqueda de cierta trascendencia ideológica, una manifiesta falta de humor, una actuación de un histrionismo excesivo...

Será justamente ésta la impronta de lo que él mismo llamará su "trilogía de la tierra" (o sus "grandes sinfonías"): *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, *Tierra en Trance* y *La Edad de la Tierra*.

Así en *Tierra en Trance* (1967), su

tercer largometraje, encontramos muchas escenas tediosas e irritantes para el espectador ("hembra" podríamos decir glosando a Cortázar, y sirva esto de descargo para Glauber), al cual se le acusa constantemente con bruscas variaciones del encuadre que tienden a una ruptura espacial de la secuencia. Por ejemplo, en una escena vemos al protagonista Paulo Martins junto a Vieira un político de avanzada y un viejo senador, entremezclados con una escuela de samba y una multitud que aclama a Vieira como su nuevo líder. Curiosamente toda esta larga secuencia no tiene ningún plano general, sólo dos planos medios y abundan los primeros planos, con rápidos movimientos de cámara pasando de un travelling hacia adelante a otro hacia atrás, paneos de derecha a izquierda, movimientos circulares y así sucesivamente durante casi diez minutos. Por otra parte, en la banda de sonido de esta escena, se escucha una sinfonía de Villa-Lobos junto al ritmo de una samba, luego se introduce una batería cada vez más fuerte "in crescendo", aplausos, gritos.

También escuchamos el discurso incoherente del viejo senador que termina bailando al ritmo de una samba. ¿Tropicalismo barroco? tal vez diríamos. Glauber quiso hacer de esta tendencia no sólo un movimiento literario sino cinematográfico.

Para Glauber *Tierra en Trance* es radicalmente opuesto a *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, "es un espectáculo sobre política, sobre los problemas morales de la política". ("Glauber Rocha y Cabezas Cortadas", 1970). Pensamos que en esta película se impuso el lado más ideologizado de la personalidad de Glauber, donde expone con mucha honestidad no sólo su pensamiento radical, sino también las enormes dudas que embargaban a los intelectuales de los años 60.

A partir de 1968 Glauber produce los siguientes filmes: *Cáncer* (1968), *Antonio das Mortes* (1969), *El León de siete cabezas* (1969), *Cabezas Cortadas* (1970). En todas estas obras Glauber continúa desarrollando su estética a nivel de la forma y del contenido, arrancando aplausos y críticas.

JARDEL FILHO EN "TIERRA EN TRANCE"



Digamos dos palabras de **Cabezas Cortadas** que hemos tenido la oportunidad de ver recientemente a nivel de Cine-Club, en su versión original en castellano. Filmada en España, nos relata la historia de un Macbeth desterrado. Díaz el protagonista representa para Glauber una versión del dictador típico latinoamericano en el exilio, el que sueña volver para "El Dorado" de donde fuera derrocado, el mítico lugar buscado por los conquistadores, el de la locura de Aguirre. Es el mismo lugar donde transcurre **Tierra en Trance**; vemos así la rica continuidad en la obra de Glauber. En sus palabras "Trance es un momento de crisis. Es la conciencia del 'Barravento' que significa momento de transformación..." ("Glauber Rocha y Cabezas Cortadas", 1970).

En su última película **La Edad de la Tierra** (1981) hay una evidente ruptura con las dimensiones espaciales y temporales del lenguaje cinematográfico tradicional. Es toda una distorsión de las estructuras narrativas, "ese cine teatral y romántico que se ve en

todas partes del mundo. Esas historias mentirosas..." (Glauber Rocha: "Idade da Terra", un aviso aos intelectuais", 1980); es así como Glauber se expresa del lenguaje convencional del cine.

En **La Edad de la Tierra** quiere mostrar su visión de diversos Cristos resucitados en América Latina; quiso hacer un Evangelio del Tercer Mundo donde se mezclan razas (el indio, el blanco, el negro), ideologías y religiones (candomblé, los ritos paganos y el catolicismo). Un mundo donde la Coca-Cola y la selva forman parte de un mismo universo, donde confluyen y se confunden los discursos políticos y místicos.

Y es así tal la confusión y la mezcla que Glauber percibe en el Tercer Mundo, y particularmente en Brasil, que nos entrega imágenes caóticas, que se repiten una y otra vez. Discursos que se reiteran hasta la náusea: el actor Tarciso Meira (figura popular de las teleseries brasileñas) declara insistentemente en unas rocas junto al mar: "El cualquier momento seremos tragados por el abismo; nuestras estructuras

fueron destruidas por una explosión atómica en el centro de la tierra; esta es la cloaca del universo". Es tal interés de Glauber de imponer su propio lenguaje, que causa molestia al espectador, lo irrita, lo hace renegar de él y de toda su obra, como ha sido nuestra experiencia en las exhibiciones de esta película.

Hacia el final se escucha la voz de Glauber que declara: "Así como Pasolini filmó un Cristo del pueblo, comencé a imaginar un Cristo del Tercer Mundo". Es entonces cuando comprendemos que son cuatro los Cristos que concibe en Latinoamérica, un indígena, un negro, un militante político y un guerrillero. Es una síntesis de sus preocupaciones de toda una vida. Y así como molesta este lenguaje repetitivo, las imágenes adquieren una dimensión y una grandeza pocas veces vistas en otros cineastas, a la luz de la enorme honestidad de su inalcanzable proyecto.

Constanza Johnson

FILMOGRAFIA DE GLAUBER ROCHA

- 1959 **O PATIO**. Cortometraje.
- 1960 **A CRUZ NA PRACA**. Cortometraje.
- 1962 **BARRAVENTO**. Director: Glauber Rocha. Guión: Luis Paulino Dos Santos. Fotografía: Tony Rabatoni. Música: Washington Bruno y folklore negro de Bahía. Montaje: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Aldo Teixeira, Antonio Luiz Sampaio, Luiza Maranhao. Producción: Rex Schindler.
- 1964 **DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL (DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL)** Director: Glauber Rocha. Guión: Glauber Rocha. Fotografía: Valdemar Lima. Música: Heitor Villa-Lobos y Bach. Montaje: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Geraldo del Rey, Iona Magalhaes, Othon Bastos, Lidio Silva, Mauricio do Valle. Producción: Jarbas Barbosa y Glauber Rocha.
- 1965 **AMAZONIA**. Cortometraje.
- 1966 **MARANHAO**. Cortometraje.
- 1967 **TIERRA EN TRANCE (TERRA EM TRANSE)**. Director: Glauber Rocha. Guión: Glauber Rocha. Fotografía: Luis Carlos Barreto. Música: Sergio Rica Ricardo. Montaje: Eduardo Escorel. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Danuza Leao. Producción: Mapa (Zelito Viana) y Carlos Diegues, G. Rocha, L. C. Barreto y Raymundo Reys.
- 1968 **O CANCER**. Largometraje.
- 1968 **O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (Antonio das Mortes)**. Director: Glauber Rocha. Guión: Glauber Rocha. Fotografía: Alfonso Beato. Música: Marlos Nobre. Montaje: Eduardo Escorel. Intérpretes: Mauricio do Valle, Odete Lara, Othon Bastos, Rosa Penna. Producción: Claude-Antoine, Mapa y Glauber Rocha.
- 1969 **EL LEON TIENE SIETE CABEZAS (DER LEONE HAVE SEPT CABECAS)**. Director: Glauber Rocha y Gianni Amico. Fotografía: Guido Cosulich. Música: Motivos originales congolese. Montaje: Glauber Rocha y Eduardo Escorel. Intérpretes: Rada Rassimov, Giulio Brogi, Jean Pierre Léaud, Gabrielle Tinti, Hugo Carvana. Producción: Claude Antoine y Gianni Barcelloni.
- 1970 **CABEZAS CORTADAS**. Director: Glauber Rocha. Guión: Glauber Rocha. Fotografía: Jaime Deu Casas. Montaje: Eduardo Escorel. Intérpretes: Francisco Rabal, Pierre Clementi, Marta May, Rosa Penna, Luis Ciges. Producción: Profilmes (Juan Palomeras), Films-contacto (Jacinto Esteva) y Mapa (Glauber Rocha).
- 1974 **HISTORIA DEL BRASIL**. (co-realización con Marcos Medeiros) Largometraje.
- 1975 **CLARO**. Largometraje.
- 1977 **DI CAVALCANTI**. Cortometraje.
- 1981 **LA EDAD DE LA TIERRA (A IDADE DA TERRA)**. Director: Glauber Rocha. Guión: Glauber Rocha. Fotografía: Roberto Pires y Pedro de Moraes. Música: Rogério Duarte. Montaje: Carlos Cox, Raúl y Ricardo Miranda. Intérpretes: Mauricio do Valle, Jece Valadao, Norma Bengell, Tarciso Meira, Antonio Pitanga, Ana María Magalhaes, Danusa Leao, Geraldo del Rey. Producción: Centro de Producción y Comunicación. Filmes 3, Glauber Rocha Comunicaciones Artísticas y Embrafilme.

EL "NUEVO CINE NORTEAMERICANO" 15 AÑOS DESPUES

Es bueno repetirlo porque a menudo se pierde de vista: buena parte del cine más interesante que se sigue produciendo en la actualidad se filma en los Estados Unidos. Y, dentro de ese conjunto, una fracción apreciable de las realizaciones más estimulantes y atrevidas desde la más amplia perspectiva cultural, corresponde, salvo excepciones, a cineastas cuarentones que en la gran mayoría de los casos se dieron a conocer en la segunda mitad de la década del 60.

Animaron lo que todavía la crítica

designa como "nuevo cine americano", con evidente perjuicio para los realizadores que vinieron después y para quienes aún están por venir, y lo cierto es que al cabo de 15 años siguen acreditando, en general, una vitalidad creativa que si bien no los asimila a todos por igual permite, al menos, identificarlos como un fenómeno singular en la reciente evolución de la cinematografía norteamericana.

No es fácil definir las fronteras de ese "nuevo cine americano" y aún más difícil es establecer exactamente quie-

nes son sus socios y quienes no. Sólo en casos muy aislados dentro de la historia del cine los movimientos renovadores y las escuelas de producción han tenido plena conciencia de tales y han logrado infundir a sus cuadros creativos el sentimiento de pertenecer a un todo mayor. Las tendencias, los movimientos y las escuelas corresponden con mayor frecuencia a percepciones de la crítica que a programas estéticos completa y formalmente compartidos por toda una generación o grupo de realizadores.

"AMERICAN GRAFFITI" DE GEORGE LUCAS



Con todo y sin perjuicio de un amplio margen para las relativizaciones, el "nuevo cine americano" podría definirse mediante una operación que sumara a los nombres de Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovic, Martin Scorsese, Brian de Palma, George Lucas, Steven Spielberg y dos o tres más, algunos datos relativos al momento en que cada cual inició su carrera, a la formación que cada uno tenía y a la orientación que le imprimió a su obra con posterioridad.

UNA GENERACION EN EL TIEMPO

Generacionalmente, no están tan lejos unos de otros. Los mayores son Ford Coppola y Bogdanovic, con 44 años. El menor, Spielberg, con sólo 36. Entre ambos extremos, Lucas cumplirá este año 39, Scorsese 41 y de Palma 43.

Estos márgenes de distancia de alguna manera se mantienen respecto al momento en que debuta cada cual. Cuando Spielberg estrenó su primer largometraje —**Duelo**, del año 72— Ford Coppola tenía por lo menos cin-

co realizaciones registradas en su filmografía, además de una infinidad de trabajos —guiones, adaptaciones, asistencias de dirección— tanto para la industria como para las capillas de experimentación. En estos últimos cenáculos, por otra parte, el nombre de Brian de Palma era bastante conocido a través de una abundante producción de películas de vanguardia y ya por entonces comenzaba a legitimarse ante los grandes estudios. El año 72 Bogdanovic tenía el prestigio de un crítico que también realizaba películas y tanto Scorsese como Lucas estaban dando sus primeros pasos para acreditarse definitivamente ante la industria.

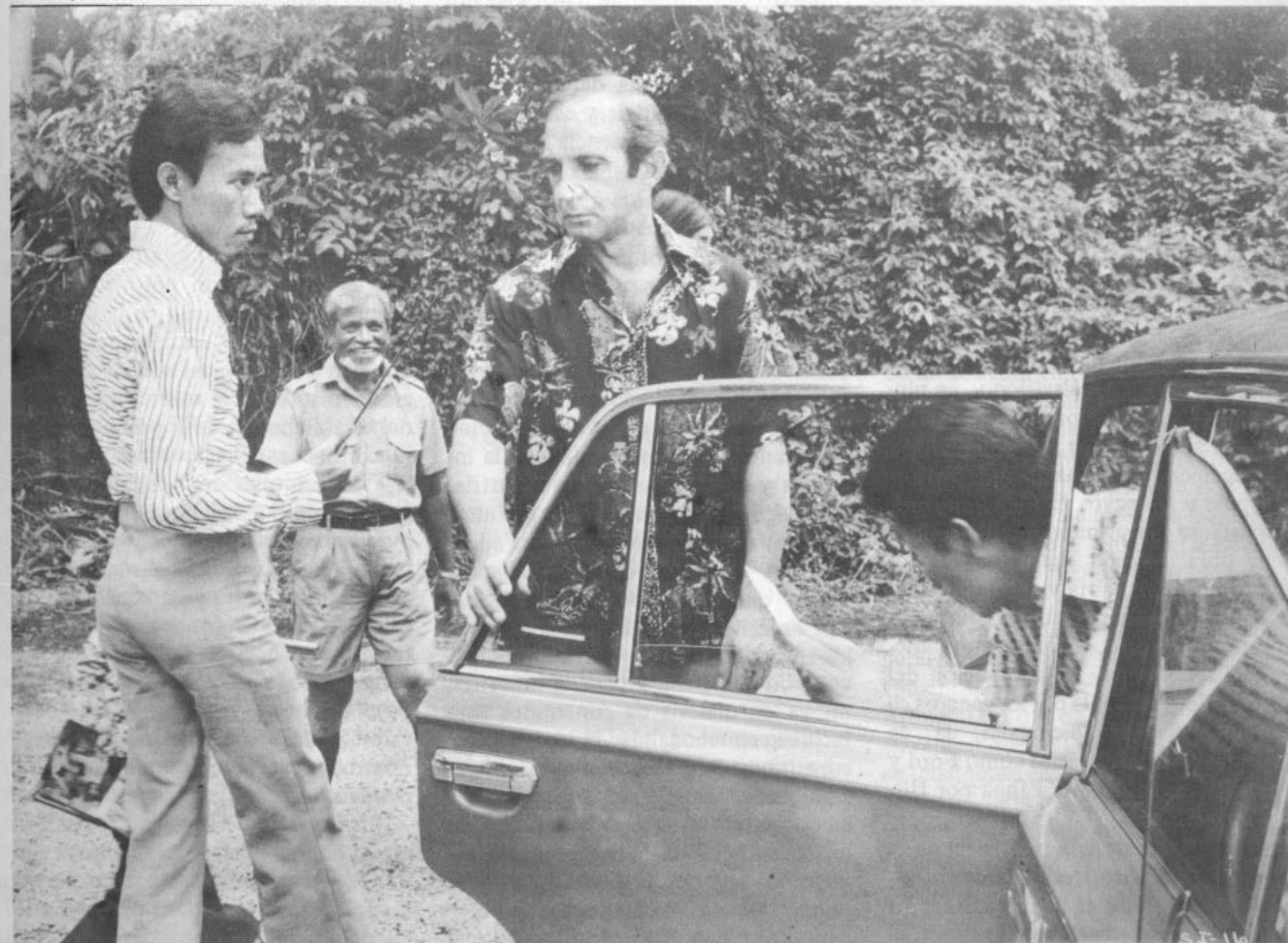
Tiempo después, el año 75 por ejemplo, el éxito los había acogido a todos. Ford Coppola se había convertido en un rey Midas a raíz del triunfo de **El padrino** en las taquillas y de **La conversación** en el Festival de Cannes. Bogdanovic había entregado una de las cintas más hermosas del cine norteamericano de la época, **La última película**, y había conseguido experiencias más que satisfactorias con **Qué pasa doctor**, **Luna de papel** y, en menor me-

da, dado el fracaso económico, con **Daisy Miller**. Lucas había sorprendido a la cátedra con su **American Graffiti** y otro tanto había ocurrido con Scorsese a raíz de **Berta, ladrona y amante** y **Calles peligrosas**. Solo de Palma mostraba a esas alturas un cierto rezago en relación a los demás. Su pasado vanguardista de hecho le significó dificultades mayores para incorporarse a la industria si bien su filmografía comercial reunía dos títulos que, aunque poco convencionales, estuvieron lejos de ser considerados como herejías por parte de los estudios productores: **Sisters**, del año 73, y **El fantasma del paraíso**, del año siguiente.

LA PASION POR EL CINE

Es probable que este grupo de realizadores no haya tenido conciencia alguna de pertenecer a un frente organizado dentro del cine norteamericano, salvo quizás Ford Coppola que vio, por momentos al menos, el ascenso de todos ellos a la manera de un golpe de estado en Hollywood, pero de lo que sí estuvo conciente fue de la evolución y

"JACK, EL MAGNIFICO" DE PETER BOGDANOVICH



de las posibilidades del cine en el campo de la expresión, de la comunicación y del espectáculo de masas.

Llegaron a la realización para aprender el oficio, pero sólo en lo menos. Eran, cuál más, cuál menos, cinéfilos desde mucho antes. Bogdanovic poseía un controvertido prestigio como crítico iconoclasta, empeñado en rescatar de la indiferencia la portentosa tradición del cine clásico de Hollywood, abiertamente subestimada por la crítica culta en los Estados Unidos. Ford Coppola fue probablemente el primer graduado de una escuela de cine universitaria de los Estados Unidos que dirigió una película en Hollywood. Scorsese había sistematizado su pasión por el cine en cursos ofrecidos por la Universidad de Nueva York y Lucas, después de obtener un diploma en sociología, también había sido alumno de la escuela de cine de la Universidad de California del Sur. La preparación de Brian de Palma y de Spielberg era posiblemente menos sistemática que la del resto, menos informada en los detalles de fechas, tendencias y autores que son el deporte predilecto de los cinéfilos de todo el mundo, pero sus biografías acusaban tanta o mayor compulsión para hacer cine al precio que fuere y en las condiciones que se pudiera.

Quizás este rasgo, la pasión por hacer cine pero también la pasión por conocerlo y estudiarlo, establezca el factor distintivo más importante del grupo de realizadores adscritos al "nuevo cine americano". Era un rasgo todavía inédito dentro de Hollywood. Los pioneros no fueron precisamente cinéfilos, no podían serlo; fueron aventureros. Las generaciones de reemplazo llegaron al cine por la vía del teatro, del espectáculo o de la televisión y, en ningún caso, movidos por el especial aprecio o la admiración a una tradición específicamente cinematográfica. Ford Coppola y los suyos fueron en medida importante los primeros en reclamarla y la obra de cada cual acusa, como nunca antes se había visto, la influencia, el peso, la continuidad y el respeto frente a un legado fílmico muy anterior a todos ellos. La admiración del propio Ford Coppola por los géneros cinematográficos tradicionales, la de Bogdanovic por cineastas como Ford y Hawks, la de Brian de Palma por Hitchcock, son sólo las manifestaciones más exteriores de una militancia en el séptimo arte poco frecuente de encontrar con esos niveles de intensidad. La amistad de Spielberg con Truffaut, el



"ESTALLIDO MORTAL" (BLOW-OUT) DE BRIAN DE PALMA

financiamiento aportado por Ford Coppola para la restauración y el relanzamiento de la epopeya muda *Napoleón*, de Abel Gance, para la distribución internacional de *Kagemusha*, del maestro japonés Akira Kurosawa, sin contar los libros que Bogdanovic ha dedicado a sus directores predilectos, son, en este contexto, algo más que datos anecdóticos. Representan, de hecho, testimonios laterales de un compromiso con el cine que va más allá del desafío de concebir, rodar, dirigir y estrenar una película como experiencia aislada e irreplicable.

EL PACTO CON LA INDUSTRIA

Si hubiera que establecer otra línea común en el perfil de estos cineastas cabría consignar —por decirlo en una sola palabra— el realismo de todos ellos. A diferencia de muchos movimientos renovadores, el "nuevo cine americano" nació pactando con la industria y no de espaldas a la industria. Este pacto ciertamente no fue gratuito, supuso una notable capacidad de adaptación y tuvo por la fuerza algunos costos que nadie podría cuantificar con exactitud. Pero de todas maneras los tuvo. El marco de restricciones que comporta el trabajo para la industria, no ya en materia de contenidos sino incluso en modalidades de trabajo, constituye, hoy tal como ayer, un desafío arduo para quien aspire a dejar en la pantalla el sello inconfundible de un trabajo personal. Ese peligroso desafío lo aceptaron todos no porque fuera, como se pudiera creer, la única alternativa para trabajar, sino porque

representaba la única opción eficaz para dar proyección colectiva a un quehacer que de otro modo habría estado condenado a las catacumbas del séptimo arte y a la marginalidad.

¿Hasta qué punto la industria del cine les quemó las alas? ¿Qué habría sido de ellos en un contexto creativo menos expuesto a las exigencias de economía y rentabilidad? ¿De qué modo el cine comercial infestó sus películas de concesiones, si es que las infestó?

La pertinencia de estas interrogantes no es meramente académica y sobrepasa con mucho la frontera del antiguo debate cultural entre apocalípticos e integrados, según la terminología de Umberto Eco. El asunto tiene interés, en primer lugar, porque, después de una apertura inicial de la industria al talento de estos realizadores, no todos han corrido igual suerte y han logrado mantener la misma disposición del establishment de la producción para continuar sus respectivas filmografías. El caso más dramático quizás sea el del propio Ford Coppola, que después del éxito formidable de *El padrino*, primera y segunda parte, enfrentó agudas dificultades para concluir *Apocalipsis*, ahora y conoció un rotundo fracaso con ocasión del estreno de su comedia, todavía inédita en Chile, *One from the heart*. Estos aprietos lo obligaron incluso a enajenar los estudios Zoetrope que había adquirido en sus momentos de opulencia.

La carrera de Bogdanovic, de Palma y Scorsese ha conocido asimismo sobresaltos de producción importantes. En los últimos 6 años el primero sólo ha podido estrenar dos largometrajes



"EXTRAÑA OBSESION"
DE BRIAN DE PALMA

(Jack, el magnífico y Todos rieron), al igual que Scorsese (*El toro salvaje* y *El rey de la comedia*) y de Palma (*Vestida para matar* y *Estallido mortal*). Desde un punto de vista estrictamente comercial, por consiguiente, el éxito de los tres es relativo.

La experiencia de Lucas y Spielberg es a no dudarlo un caso aparte. Comprometidos con el gran espectáculo cinematográfico, bendecidos por las taquillas de todo el mundo, responsables de algunos de los títulos más exitosos de toda la historia del cine, estos californianos saben manejar sus negocios como nadie y tienen a su disposición una compleja infraestructura para animar con una iconografía adecuada sus laboriosas y alucinantes ficciones. Al margen de las problematizaciones del Este, lejanos a la paranoia de Scorsese y de Brian de Palma, instalados ya en una zona del cine de la cual suele ser imposible regresar, este binomio de realizadores ha magnificado la vertiente del gran espectáculo frente al cual Hollywood siempre mostró debilidades

y cultiva un cine que apuesta todas sus cartas a la fascinación de antiguas ficciones remozadas con las modernas técnicas de efectos especiales. Hasta qué punto sigan siendo cineastas renovadores es un asunto todavía confuso. Cualquiera sea la respuesta, lo cierto en todo caso es que ambos navegan por aguas muy distintas a las del resto de la promoción.

UN CINE APOCALIPTICO

Porque, al fin y al cabo, una de las facetas de mayor interés del "nuevo cine americano" corresponde al itinerario que ha venido describiendo frente a la crisis norteamericana y de la época en general. En *La conversación* y *Estallido mortal*, Ford Coppola y de Palma, respectivamente, descubren una sociedad gobernada por poderes ocultos. Ford Coppola indaga en los traumas de Vietnam y se encuentra en *Apocalipsis*, ahora con un infierno terrenal donde han desaparecido las nociones de bien y mal. Un infierno semejante descubre Scorsese en la vida neoyorkina al filmar *Taxi Driver*. El "nuevo cine norte-

americano" constata que algo anda mal en los Estados Unidos y emprende un viaje de exploración que lo conduce a zonas insospechadas de la conciencia fracturada y del dolor contemporáneo. Hay algo decididamente apocalíptico en sus imágenes.

Es obvio que la renovación del cine norteamericano de fines de los años 60 no se agota en la obra de estos realizadores exclusivamente. La lista de realizadores puede y debe engrosarse. Inicialmente estuvo incorporado a ella William Friedkin (*El exorcista*) y Paul Mazursky (*Los amantes de Venecia*). La evolución de la filmografía de ambos quizá recomiende dejarlos fuera, para incorporar, en cambio, a dos directores algo mayores pero que indudablemente pueden adscribirse al movimiento con mayor propiedad: Robert Altman (*Un día de bodas*) y John Cassavetes (*Gloria*). Las sumas o las restas, en cualquier caso, tal vez no afecten demasiado los resultados y aportes objetivos del movimiento a la vigencia y vitalidad del cine norteamericano moderno.

EL CINE Y GARCIA MARQUEZ:

REFLEXIONES DE UN ESPECTADOR

Conocidos son los vínculos de Gabriel García Márquez con el cine por sus guiones como el de *Presagio* o las adaptaciones de sus obras como *En este pueblo no hay ladrones*, *La Viuda de Montiel* o *La Cándida Eréndira*. Menos conocidos son sus textos periodísticos que van desde la crítica cinematográfica hasta la divagación que revela al cinéfilo impenitente. De la revista colombiana "Caligari" N° 1, reproducimos el siguiente texto, publicado originariamente en octubre de 1954.

LAS TRES DE LA TARDE: HORA IDEAL PARA IR AL CINE

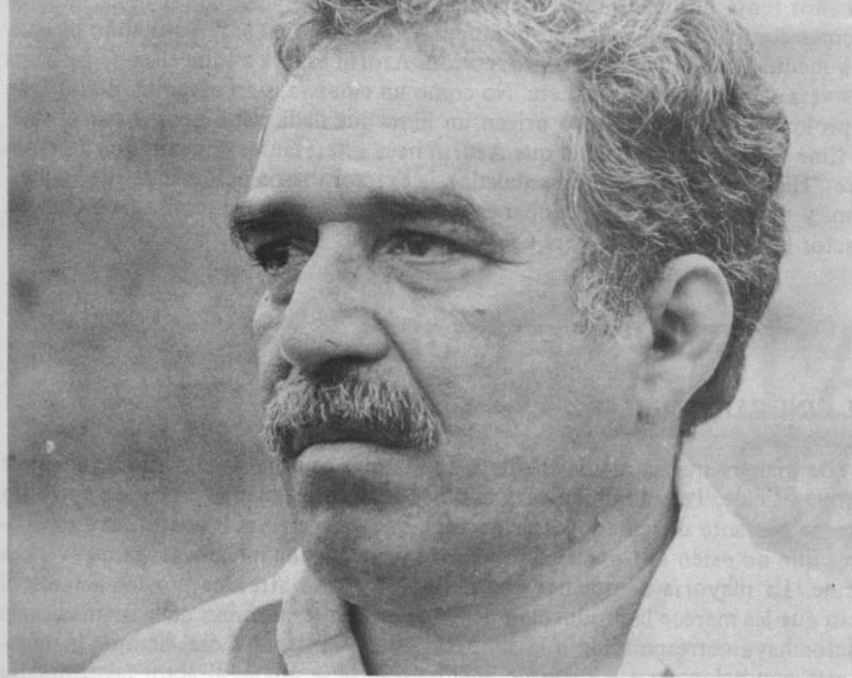
A las tres de la tarde y mientras la ciudad trabaja, un moderno automóvil particular se detiene frente a un teatro. El chofer sin uniforme desciende del vehículo, abre sin ceremonia la portezuela posterior y da paso a un anciano pequeño, con piel de fruta deshidratada y escrupulosamente vestido, que se dirige a la entrada del teatro arrastrando los pies mientras el conductor de su automóvil compra la boleta.

Cuesta trabajo creer que a esa hora pueda haber ambiente para un espectáculo de cine. La encargada de vender las boletas para las funciones de las tres y quince es casi siempre la misma que vende las boletas de la función nocturna. Pero tiene una apariencia enteramente distinta. A las tres de la tarde el suyo es un trabajo rutinario, sin ningún atractivo, que la empleada ejecuta con despaciosa negligencia. En el mejor de los casos, un miércoles vende veinticinco boletas en media hora. Una de ellas, casi invariablemente, es para el anciano con automóvil, chofer particular y aspecto distinguido, que entra al teatro poco después de las tres, con una puntualidad que tal vez no habría tenido nunca para asistir a una oficina.

"UN SENTIMIENTO DE CULPA"

A la hora de matinée —una palabra francesa metida a empujones en el castellano— en el interior de los teatros se respira una atmósfera lúgubre. Parece como si las pisadas sonaran menos en el piso alfombrado, pero la realidad es que quienes asisten a la proyección de esa hora procuran, inconscientemente, pasar inadvertidos. "Es el sentimiento de culpa del matinée", ha dicho alguien, definiendo en esa forma la atmósfera de misterio y clandestinidad que tienen los teatros a las tres de la tarde.

Antes que comience la función vespertina, que es la función de los enamorados y de quienes no lo están aunque parecen estarlo, se oyen palabras sueltas, frases interrumpidas. En la función nocturna, la gente aguarda a los invitados en la antesala, saluda los conocidos, conversa con ellos. Hay un ambiente de saludable entretenimiento. En matinée no se oye una palabra. No se oye un ruido. Es como si cada uno de los asistentes —quince, veinte, veinticinco— se hubiera refugiado a esa hora en la oscuridad de un teatro para esconderse de su propio sentimiento de culpa.



LA HORA DEL CINE

Muchas personas no van a matinée, aunque podrían hacerlo, para evitar la depresión. "Ir a matinée es la peor manera de trasnocharse", dicen, y prefieren hacer otra cosa cualquiera en lugar de disfrutar cómodamente de dos horas de buen cine.

A lo que más se parece un teatro a la hora de matinée, es a un museo. Ambos tienen un aire helado, una quietud funeraria. Y sin embargo, las tres de la tarde es la hora que prefieren para asistir al cine los verdaderos cineístas.

EL VERDADERO CINEISTA

Es difícil definir al verdadero cineísta. Existe el especializado, el que devora dos horas de proyección en persecución de un detalle, de un ángulo fotográfico o de un acierto de dirección, y presencia la proyección con el mismo sentido con que un erudito descifra un pergamino antiguo. Es bastante discutible que ese sea el verdadero cineísta. Y sin embargo, también el matinée es la función más adecuada para el especialista. Los teatros donde se exhiben películas antiguas están llenos de ellos a las tres de la tarde.

El verdadero cineísta asiste al teatro casi siempre solo. Se sienta invariablemente en los sectores laterales. No mastica chicle ni come ninguna clase de golosinas. No lee periódicos ni revistas, sino que permanece en las nebulosas, contemplando la pantalla con cierto aire de concentrada estupidez, hasta cuando comienza la proyección. Entonces se desabrocha el cinturón, se desajusta los cordones de los zapatos y el nudo de la corbata, y trata de apoyar las rodillas o de trepar los pies en el asiento delantero. Cinco minutos después de comenzada la proyección, puede estallar una bomba en el teatro, en la que el verdadero cineísta no caerá en cuenta. La película puede ser excelente o puede ser un mamarracho, eso no importa. Si a un verdadero cineísta se le dice en la calle que una película es insoportablemente mala, asistirá entusiasmado a la próxima exhibición, para convencerse de que es mala en realidad.

ROSSELLINI VA A DORMIR

No todo el que sabe mucho de cine es buen espectador. Roberto Rossellini, el gran realizador italiano, se duerme profundamente y ronca como un oso durante la proyección. El mismo ha declarado que se ha dormido incluso durante la exhibición de sus propias películas. René Clair, el insuperable director francés, ha manifestado que para entender la mayoría de las películas, debe serle explicado el argumento después de la proyección. De André Gide se ha dicho que en sus últi-

mos años tenía por costumbre encerrarse desde las primeras horas de la tarde en los cines continuos, envuelto en bufandas y frazadas, que se iba quitando de encima a medida que progresaba la proyección. Azorín asistía a toda clase de películas y las veía y entendía a su manera. No como un cineísta, sino como un literato. En sus prolongadas matinées tuvo origen un libro que nada tiene que ver con el cine: "El Cine y el Momento", en el que Azorín hace interesantes comentarios literarios sobre "High Noon" (A la hora señalada), la extraordinaria película de Fred Zinnemann, y descubre que Gary Cooper es un caballero manchego, como Don Quijote. Su actor favorito, al parecer, era Gregory Peck.

¿EL CINE PARA QUE?

De manera que la mejor clientela de matinée es la gente a la que realmente le interesa el cine. Pero también va a matinée la gente a quien el cine le importa una higa. Es bastante difícil encontrar en funciones vespertinas o nocturnas a espectadores que no estén allí por algún motivo que de alguna manera tenga que ver con el cine. La mayoría de quienes van al cine, lo hacen atraídos por los actores. El juicio que les merece la producción depende en primer término de la manera como el actor haya correspondido a la simpatía que se le tiene. Y casi siempre la simpatía está condicionada a la clase de papeles que se le asigne al actor favorito. "No me gustó esa película porque ella muere al final", es un comentario corriente entre los asistentes a las funciones vespertinas o nocturnas. En cambio, muy pocas de las personas que asisten a matinée emiten ese juicio. Algunos, porque entienden bastante de cine. Otros, porque no saben qué ha pasado en la película ni les importa.

NO ESTAN TODOS LOS QUE SON

Es bastante probable que la clientela de los matinées disminuiría notablemente si se cerraran los colegios de bachillerato. Los estudiantes, que ordinariamente van al teatro en grupos, no tienen otro interés que refugiarse en un lugar seguro, mientras transcurren las clases. Como todos lo hemos hecho alguna vez, es muy probable que sea ese el origen del "sentimiento de culpa" y la sensación de clandestinidad que padecemos algunos adultos en matinée.

Debido a la escasa asistencia, un teatro a las tres de la tarde es el lugar más seguro para una cita incógnita, para los amores secretos —por cualquier motivo— y para escapar a una obligación inaplazable.

"Cuando tenga un problema sin solución, váyase a matinée", le decía hace algún tiempo el gerente de una importante empresa a su jefe de relaciones públicas. El miércoles de la semana siguiente se encontraron a la salida de un matinée.

LA TERAPEUTICA DEL MATINEE

En Bogotá, el personaje más curioso que asiste a los teatros de estreno, a las tres de la tarde, es el anciano escrupulosamente vestido, cuyo automóvil lo aguarda a la puerta hasta cuando termina la exhibición. Casi a diario, el redactor cinematográfico de este periódico lo ha visto entrar y acomodarse silenciosamente en uno de los asientos de la zona lateral. Su comportamiento es el de un cineísta perfecto; no mastica chicle, no come golosinas, no lee los periódicos ni se pone en pie hasta el instante preciso en que aparece en la pantalla la palabra "Fin".

Sin embargo, según su propia declaración, ese inveterado asistente a matinée ni siquiera recuerda el nombre de los actores. Es propietario de un almacén de viveres y no tiene sino una sola explicación para su encantadora costumbre:

—Desde hace nueve años vengo a matinée todos los días, por recomendación del médico.

CRISTIAN SANCHEZ

(3 de Junio 1983)

Cristián Sánchez, cineasta chileno, nacido en 1951. Egresado de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica en 1974, obteniendo el título de Director artístico con mención en cine.

FILMOGRAFIA:

“Cosita” (cortometraje, 1971, blanco y negro, 16 mm).

“Así hablaba Astorquiza” (mediometraje, 1972, blanco y negro, 16 mm., realizado en co-dirección).

“La ronda de San Miguel” (cortometraje, 1972, blanco y negro, 16 mm).

“Esperando a Godoy” (largometraje, 1972-73, blanco y negro, 16 mm. realizado en co-dirección).

“Vías paralelas” (largometraje, 1975, blanco y negro, 16 mm., realizado en co-dirección).

“El Zapato Chino” (largometraje, 1976-79, blanco y negro, 16 mm.).

“Los Deseos Concebidos” (largometraje, 1980-82, color 16 mm.).

“El último Round de Dinamita Araya” (mediometraje, 1982-83, video argumental).

¿Cómo se produjo “Los Deseos Concebidos”?

Bueno, mira, la película se produjo el año 1980. Se empezó a producir en realidad entre diciembre del 79 y mayo del 80. El primer trabajo que hice fue hablar con Guillermo Cahn; se crearon así las primeras condiciones para producir la película, y le presenté un proyecto que quería realizar hacía mucho tiempo. Tenía la idea de abordar el tema del liceo chileno, que creía que la literatura chilena no lo había tocado, ni menos el cine. Es una idea de la que hace años habíamos hablado con Waldo Rojas. Me acuerdo que en el rodaje de “Esperando a Godoy”, donde Waldo era ac-





TENNYSON FERRADA Y LOS PROTAGONISTAS DE "LOS DESEOS CONCEBIDOS"

tor, me decía, "puchas, no existe la película del liceo chileno, realmente, como no existe la novela tampoco, creo que el cine tendría que remediarlo." Yo siempre me quedé con esa idea, estoy hablando del año 1971, bueno, y cuando surgió esta posibilidad, Guillermo me dijo "sí me interesa la idea, preséntame un guión en dos semanas más". Me puse a trabajar como loco y empecé a reunir un material que yo tenía guardado de hacía mucho tiempo, cosas que me habían interesado, incluso algunas escenas ya desarrolladas; yo tenía un antiguo guión que contaba la historia de R, pero no lo había vinculado a lo del liceo sino que esa vinculación se produjo en ese instante; me dije, voy a sintetizar estas dos cosas, voy a tratar esta idea que tengo de un liceo sin personajes —no tenía todavía los personajes— y el mundo de estos cabros, de estos adolescentes. Entonces produje una síntesis de estas dos cuestiones. Posteriormente hice una segunda, una tercera, una cuarta versión del guión y una quinta final que fue la que usamos en el rodaje. No teníamos prácticamente medios para producir la película, todo fue consiguiéndose sobre la marcha. Pero ya teníamos la base del guión y Guillermo puso una cantidad de película, no me acuerdo exactamente, pero deben haber sido cuarenta latas, que me alcanzaban para rodarla según lo que yo tenía presupuestado. La otra cosa que conseguimos fue la cámara y el grabador (el negro). Yo quería una óptica más o menos buena y una cámara blindada, porque iba a rodar en directo, entonces arrendamos una cámara Arri-Flex (B.L 16) que tenía Abdullah; se la arrendamos muy barata. Abdullah se portó muy bien, nos hizo un precio por todos los días que se suponía iba a durar el rodaje. Entonces empezamos a decidir el equipo técnico, a reunirnos, a ver que personas podían integrarlo y finalmente decidimos qué Toño (Rfos) iba hacer la fotografía.

El por supuesto que se interesó en participar, le interesó el proyecto, conversamos mucho antes de la película, del tratamiento del color, de la luz, incluso estuvimos viendo las pinturas de Vermeer. Me gusta mucho Vermeer y yo quería una luz como la de Vermeer; se lo pedí a Toño y él me dijo: "mira, vamos hacer algo como lo de Vermeer, pero te sugerí estos cambios", y fuimos llegando a una síntesis: lo que queríamos en el color, en los decorados, cómo íbamos a tratar el vestuario de los actores, en fin, un trabajo muy bueno a ese nivel previo. Paralelamente yo seguía trabajando en el guión, seguía haciéndole modificaciones, cambios, cosas que no me gustaban todavía. Desarrollando algunos diálogos, algunas escenas y también empezamos a seleccionar a los actores, que era el problema más grave saber qué personas iban a actuar. Ahí se produjo una discusión, porque Guillermo en un comienzo quería actores profesionales. Es que no hay actores profesionales de 17 años, le dije. Topamos con eso: la mayoría de los actores que mueven la película son de esa edad, entonces, no hay caso. Le dije: te propongo el siguiente método, hagamos una selección, que sé yo, ponemos un aviso en el diario; teníamos una oficina en la Alameda, entonces ahí con el equipo de producción y el de dirección, entrevistamos a 500 personas durante una semana. Empezamos a hacer ficheros con la gente que nos tincaban para distintas cosas, y los que más nos tincaban los entrevistábamos de nuevo, les hacíamos una serie de pruebas y preguntas.

¿Y para los roles protagónicos, tu tenías una idea preconcebida de como debían ser físicamente?

Mira, yo no tenía una idea física de como quería que fuera R, por ejemplo, pero sí una idea de los anímico, de la personalidad, del temperamento, sabía que tenía que ser

más introvertido que extrovertido, sabía que tenía que ser reservado, que tenía que tener una mirada que interesara, que hubiera algo de mucha sensibilidad en él, de mucho pudor, de mucha contención. Y casualmente nosotros estábamos viendo una obra de teatro en el Goethe Institut, y había un cabro que estaba mirando la obra, que era amigo de uno de los actores y ese cabro era Andrés Aliaga. Inmediatamente me tincó por la pinta, por el modo de hablar, de moverse. Entonces lo llamamos y hablamos con él: no, perdón, miento, ni siquiera lo llamamos, sino que yo me quedé con la idea, pasó el tiempo, y yo hablé con este actor que yo conocía, del grupo Piralé. oye, díle a tu amigo que me interesa para la película. "Este cabro —me dijo— se fue para Chiloé". Me quedé con la idea, seguimos trabajando, seleccionamos a otros actores que nos servían y de repente me llama un día: "Soy Andrés Aliaga —me dice— no sé, tú pensabas, te parece". Estaba super nervioso. Vino para acá, le costaba hablar, pero yo inmediatamente tuve la impresión de que era justo lo que andaba buscando. Le dije, yo creo que tú eres el actor, quiero trabajar contigo, inmediatamente, estoy seguro que tú eres la persona.

¿Ya se comportaba como R?

Ya se comportaba como R, ya había algo esencial en él que a mí me gustaba absolutamente. Además me dí cuenta que podía fotografiar bien, que tenía fotogenia. Yo sabía que iba a crecer con la cámara, pero tenía que probarlo; entonces empezamos a trabajar, hicimos pruebas en video, respondió muy bien en todas las pruebas. Había otras alternativas que yo tenía de R, que las fui viendo en su desarrollo. Los cabros trabajaron tres meses conmigo y con Juan Cuevas.

Nos reuníamos dos o tres veces a la semana, a hacer trabajos de varias horas.

¿De actuación?

Si, pero eran muy entretenidos, porque eran juegos de improvisación donde les cambiábamos las reglas del juego sobre la marcha. Entonces se entretenían mucho los cabros y se hicieron muy amigos. Se formó un grupo, varios grupos, habían como 20 o 25 y de ahí yo seleccioné actores para papeles protagónicos, a los cabros del centro de alumnos como Jaime Ferrer, que era un pintor y no llegó a la selección. Curiosamente todos los de los papeles protagónicos llegaron por recomendaciones de personas, o los descubrimos accidentalmente.

¿Y este actor que representa el personaje Mansilla, que también tiene un rol protagónico en el Zapato Chino, lo habías pensado para los Deseos Concebidos?

Mansilla es mi debilidad; Quintana es mi alter-go, mi otro yo, mi doble, es el doctor Jekyll o mister Hyde. Es que Quintana había trabajado conmigo no sólo en el Zapato Chino; había trabajado también en "Vías Paralelas" donde hace el dueño del Bar de los Doce Apóstoles, donde se come a los clientes. Esa película se filmó el 75, a principios del 75.

Ahora pasando a otro tema ¿Qué problemas has tenido de distribución con tu película?

Todos.

¿Por qué no se ha exhibido más?

Se va a exhibir ahora, es que yo la estaba guardando.

No quería exhibirla, tirarla así, porque sí, porque hay que darla. Bueno, durante el verano hicimos una prueba, se dió en la Universidad Católica durante ocho días. Bastante bien, a pesar de que no tuvo casi publicidad. Y habían muchas películas, era el fin de año, se hacían recuentos anuales, se estaban dando muchas películas importantes. Sin embargo, tuvo una cantidad aceptable de público que me dejó conforme y la reacción fue buena. Y ahora probablemente se va a dar en Septiembre en la Católica. Mira, fundamentalmente el problema es el hecho del 16 mm; tú sabes, las salas en Chile no tienen equipos de 16 mm profesionales, funcionan solamente con 35 mm. Y introducir el 16 mm. significa un desbarajuste, porque las máquinas de 16 no están hechas para muchas horas de proyección, entonces se quemán las ampolletas, se pararían en medio de la función. Es una cosa que liquida todo profesionalismo, entonces tú puedes hacer una o dos funciones. Esa cantidad de funciones que hicimos en la Católica fue heroico realmente, que no pasaran desastres, que todo funcionara más o menos bien. No hay máquinas profesionales en 16 mm. como hay en Europa, en México o en otros países, donde el 16 mm está incorporado a las salas, entonces tienes alternativa de darlo en 16 o en 35 mm.

¿Has tenido experiencia de buenas proyecciones en 16 mm?

Claro, en Francia las proyecciones fueron excelentes y en Alemania estupendas, con máquinas profesionales, entonces digamos que ése es el problema fundamental de distribución. Pero ahora en la Católica vamos a tratar de darla algunos días. Por otro lado, acaba de ser vendida a la Televisión Alemana, así es que se están recuperando costos. La estación de Colonia la compra. También hay la posibilidad de que otras 5 estaciones de la misma cadena la compren. Con esto los costos se disminuyen, no es una película en que todo haya sido pérdida. Desde luego he tenido otras retribuciones que las materiales, en orden de la crítica afuera, como la de Schütte, del Frankfurter Rundschau que cita Antonio Skarmeta en su artículo de HOY, que es un crítico bastante importante.

A propósito, esa era otra pregunta que quería hacerte: en general, la crítica chilena y el público corriente, exceptuando al público joven, no han recibido muy bien tu película; y a diferencia de esto en Biarritz y en Berlín tuvo una muy buena acogida. ¿A qué se debe esto?

No se, yo creo que habría que deslindar algunas cosas. Yo no estoy seguro de que toda la crítica chilena no le guste la película o haya opinado mal. Mira yo creo que lo que hay es una actitud escéptica, indiferente, una actitud no sé, descomprometida, es como una mirada superficial, lo que yo creo que es producto de la superficialidad de ciertos críticos a los cuales les resto todo mérito dentro de la crítica, porque los considero con un grado de ignorancia bastante alta disfrazada por supuesto con un barniz de cultura. Creo que se remiten solamente a tomar revistas que vienen de afuera, a leer las críticas ya hechas sobre las películas, entonces como están acostumbrados a eso, se desorientan frente a un producto nacional que no venga con una especie de aplanadora publicitaria, y como siempre, ellos se dejan seducir por la publicidad que hay detrás y no por las obras reales. Entonces, justamente por eso es que reaccionan de esa manera. Desgraciadamente son también producto del sistema. Pero no los meto a todos en las misma colada, hay excepciones.

¿Ahora, respecto a la crítica de afuera?

Yo creo que la crítica afuera es muy seria. Lo que yo pude percibir en el festival de Berlín es que la gente en Europa no opina por que sí. La gente opina cuando tiene algo que decir, y sabe muy bien lo que va a decir, y lo que quiere decir, o sea, hay precisión, hay capacidad de análisis, hay perspicacia. La gente es capaz de sentarse y ver una película y al margen de lo que le hayan dicho o del programa que esté leyendo, sabe sacar sus propias conclusiones. Es decir, ellos han sido capaces de ubicar la película en el contexto cultural en que esta inserta, lo que ocurre con poca gente en Chile, salvo la gente de sensibilidad y el público joven. Yo he tenido una excelente experiencia hace poco en la Escuela de Comunicación donde yo hago clases. Ahí la vio público joven, y te digo, no es gente que tenga cultura cinematográfica, ni que esté predispuesta en absoluto a este tipo de cine, al contrario. Es gente que ha visto mucho cine norteamericano, un cine contrario a esto. Y sin embargo la película les impactó y la siguieron durante toda la sesión, tanto que yo creo que ha sido una de las mejores proyecciones a que yo haya asistido en el sentido de ver cómo la gente participaba, cómo era capaz de completar la película, de rehacerla en su cabeza, y me lo dijeron después. Estaban estimulados.

¿Se sentían, de algún modo, identificados?

Muy identificados.

¿Les tocaban temas que para ellos eran importantes?

Exactamente, yo creo que en la película hay problemas de ruptura generacional también. Mi visión del mundo está ahí. . . Yo me puse en la mirada de R. No quise ser el autor que está por encima del personaje y lo manipula a diestra y siniestra, sino que de alguna manera yo estaba, desde la visión de R. Yo me mantuve en ese punto de vista, y por esto es porque le toca a la gente de 16 hasta 20 o 30 años ¿no?. Yo creo que ese es el grueso del público que puede entender la película, porque están más abiertos, y por supuesto, también el público que tiene mayor cultura, que tiene mayor apertura, ya no precisamente los cinéfilos.

Porque, claro, en mi postura, en mi proyecto cinematográfico, en lo que yo estoy planteando generalmente hay un intento de despojamiento. Y resulta que vivimos en un país super acomplejado, un país donde los valores de la siquitería, del arribismo intelectual, del adorno, todos éstos, son verdaderos estandartes. Entonces resulta que a ellos les interesa más que todo esos valores, y cuando alguien habla sencillamente, cuando uno no imposta la voz, cuando uno no hace que los actores produzcan énfasis artificiales ni muecas, cuando uno no está lleno de golpes de efecto alrededor de las cosas que trata, entonces se desconciertan. ¿Qué es lo que es esto?, dicen. Yo creo que de alguna manera esas personas han sido tocadas por la película, pero reaccionan negativamente. Es lo que algún día, me acuerdo, dijo Raúl Ruiz, que de alguna manera la gente reaccionaba cuando tú le mostrabas el reflejo de lo que ellos creían ser. La gente quiere una verdad alienada, y en este país eso es lo que se busca, una verdad enajenada.

¿De spot publicitario, tal vez?

Claro. No quieren la verdad de sí mismos. Entonces la gente se espanta y dice: ¿por qué se muestran bares en las películas? Lo dijeron con los "Tres tristes tigres" de

Raúl. Los chilenos no somos borrachos. Los chilenos no tomamos. Los chilenos no somos sórdidos. ¿Por qué lo sórdido, ah?. Entonces son esos mismos que se golpean el pecho y dicen no somos así, los que justamente participan de nuestras costumbres. Les toca justamente, porque los están descubriendo, les están tocando sus claves. Yo pienso que esa reacción es una reacción de rechazo frente a aquello que te zahiere, que te irrita, que te molesta, que te toca algo que no quisieras ver.

Cierto público corriente encontró tu película pobre en cuanto a la actuación. Creo que esto alude a lo que explicas en este momento.

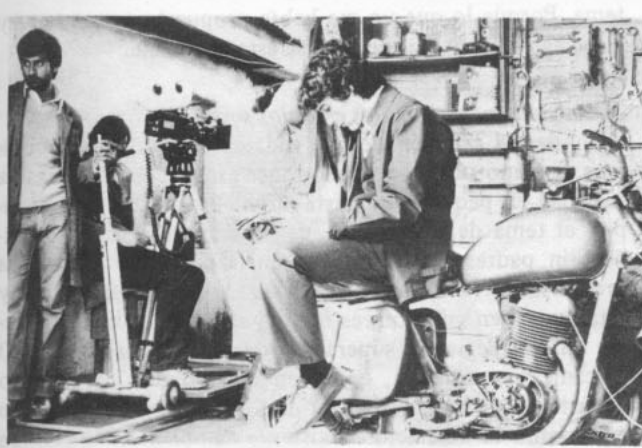
Claro. Creo que la gente tiene una idea de la actuación en las películas que para mí es errada. Yo creo que una de las virtudes que tiene la película es justamente la actuación. Es decir la fluidez, la soltura con que la gente se mueve o reacciona espontáneamente; es justamente una de las virtudes del rodaje, que tiene algo mixto entre improvisación y texto fijo, donde fluyen elementos aleatorios, donde la cosa se constituye en una especie de psicodrama, donde los personajes empiezan a funcionar casi solos. Y yo busco que se desprendan de alguna manera de esta manipulación que sería la dirección. Entonces, yo encuentro extraño, muy extraño, que se produzca esa impresión contraria, si justamente la actuación es lo más libre que hay.

¿Eso gustó afuera?

Por supuesto que afuera la valoran. Porque, por ejemplo, en Europa, en Francia, hay tendencia a una naturalidad no enfática, sobria. Tú ves las películas de Rohmer, que son de una gran naturalidad, de una gran fluidez. Estoy seguro que a estas personas tampoco les gustaría el estilo de actuación de las películas de Rohmer, y dirían que es frío, como lo he escuchado, que no emociona, que no toca, que no hay verdad. Porque están acostumbrados a la retórica de la teleserie; o al paquete comercial norteamericano, lleno de histeria y de Lee Strasberg y de todo esto. Yo creo que no, que cada pueblo tiene su idiosincracia, y cada pueblo y cada cinematografía tiene que buscar sus propios medios de expresión, y no creo que el chileno sea histórico para vivir ¿no?; el chileno tiene otra manera. El chileno es calmado, es callado, son otros los tempos y es la captación de esos tempos en lo que yo me he interesado para trabajar con los actores, porque son chilenos, y están viviendo en Chile. Entonces, yo no pretendo que ellos actúen como modelos de películas norteamericanas, no pretendo que ellos imiten a Dustin Hoffman. Mala tarea estaría yo haciendo de contribución a mi cultura ¿no es cierto?.

O crear estrellas a propósito de los personajes.

Claro, por supuesto. Yo creo que cada realizador dentro de sus coordenadas culturales va trabajar un estilo que le parezca el más decantado, el que llegue más a lo esencial de lo que es una manera de ser, de un comportamiento, de un país. Y lo que yo busco es eso fundamentalmente, un despojamiento. Ahora, si a la gente eso le molesta, le irrita y le parece como si eso fuera tomado directamente de la realidad, yo le diría que eso cuesta mucho trabajo. A la gente le parece que es lo más fácil lograr el documentalismo. Yo te diría que es lo más difícil, lograr eso, que la situación parezca real. Siempre están las señas del trabajo ahí, las huellas de una manipulación sobre los ac-



ANDRÉS ALIAGA DURANTE EL RODAJE DE "LOS DESEOS CONCEBIDOS"

tores. Una cosa que a mí me desespera justamente en la mayoría de las películas. Esa poca libertad que yo veo en la actuación. Esa robotización de la actuación.

A propósito de lo que estás diciendo, que en la actuación se ve una realidad del país, ¿tú dirías que hay una búsqueda de identificar modos de ser de las clases sociales, más que de los individuos? Por ejemplo, el protagonista es sin nombre, sólo una inicial lo define, R.

Te diría lo siguiente, y voy a ser muy franco. Yo siempre parto de imágenes, de cosas que asocio, más que de una idea. Nunca parto de una idea preconcebida, de plantear tal o cual cuestión. Esa cuestión va a surgir del tema que se me va armando en la cabeza, pero primero tengo que sentir esa cosa concreta, ya sea un objeto, un decorado, una situación, un personaje, una mirada. Entonces yo construyo primero que todo personas, situaciones, seres humanos en situaciones y después busco vincularlos a un entorno social. Por lo tanto, es posteriormente que yo establezco a qué clase podría pertenecer. Por supuesto que trabajo con las clases sociales, porque no puedo desconocer que existen y dentro de las clases sociales existen estratos sociales. Y porque soy riguroso en eso, pienso que cada estrato social tiene su habla, su manera particular, su jerga, su modo de ser, su forma de pronunciar incluso. Es decir hay miles de sutilezas que yo creo que el cine tiene el deber de rescatar, porque trabaja con el lenguaje hablado y no puede desconocerlo. Por eso no entiendo películas donde se dobla todo, y todo está a un mismo nivel, donde habla el patrón igual que el obrero. Hablan todos igual esta misma lengua híbrida. Creo que los hibridismos empobrecen el arte. Al contrario, es en la diversificación, es en la heterogeneidad, donde el arte saca partido. Es en esas desigualdades, de texturas, de hablas a todo nivel, donde tú puedes configurar un universo rico y distinto. Por eso es que juego con oposiciones. Oposiciones de clases, de individuos, también dentro de una misma clase, por sus humores personales, por su personalidad, por sus tendencias, por sus temperamentos; creo que hay que armar un arte que sea lo más dialéctico posible donde las oposiciones sean amplias. Sean desde oponer los vestuarios, de oponer un actor con otro, desde los decorados, que también nos dicen cosas. Todo nos habla, todo nos señala, todo es signo, todo significa en el cine. Entonces, el juego es oponer siempre constantemente, porque eso es lo que te da la tensión verdadera en una obra, y no necesariamente el argumento, no la estructura dramática.

¿Y por qué el protagonista sin nombre?

Bueno, porque no me preocupan los hechos, las reacciones de los personajes, las conductas, sino algo esencial, y R representaba algo esencial dentro de la película, algo que lo destacaba del resto de los personajes, que lo hacía un observador. El es un personaje que conlleva los restos de una realidad humana, de una humanidad, de una conciencia quizás más desarrollada, de una intimidad que está perdida en el resto del mundo, donde lo automático, donde lo mecánico está dominando la vida, donde los personajes están sumidos en sus actividades y en sus discursos, o en su lógica y en sus razones. El va más allá de la razón. De alguna manera representa aquello que es la búsqueda de esa intimidad, esa expresión máxima y mínima de una humanidad verdadera pero que no puede resolverse en ese mundo que le es hostil, que le es distinto. Entonces el personaje tiene que vagar de espacio en espacio; él no va a modificar directamente al mundo, sino que está a la búsqueda de su libertad en el sentido positivo del término.

El nombre es por eso mismo esencial, R, es muy simple, una letra no más porque está ligado a esa cualidad de los antiguos con su nombre, que era parte de ellos mismos, no era un símbolo, no era como para mí llamarme como me llamo, que es una simbolización de mi yo. . . Para ellos era una parte como un brazo, como una pierna. Iba junto a ellos, podía ser conjurado por lo tanto. Al nombrarse se hacía aparecer, se hacía presente, podía ser por lo tanto sometido a los poderes de la magia. Por eso R también tiene esa característica, porque es en cierto modo héroe mítico, representa una síntesis de ciertos mitos antiguos de nuestra herencia cultural porque en el fondo es todo lo que repercute en la conciencia de uno, es lo que a uno se le graba, los mitos culturales y por otro lado los mitos de infancia, los mitos que están ligados a la época escolar que son muchos. Uno vive sumergido en un mundo muy mágico, muy mítico en esa época. Yo intenté rescatar o ver cuáles eran las estructuras más dominantes de esos mitos. Por eso puse a la profesora de filosofía: el mito de la relación del alumno con la profesora, o el mito del alumno perseguido. Este es el universo propio donde el héroe puede desarrollarse, frente a las oposiciones, frente a las barreras; él va a tener que trasgredir ese mundo, pasar por encima, va a tener que demostrar su fortaleza, por último, hay en él algo de la voluntad prometeica, de rescatar algo de la humanidad que está siendo perdida en este mundo, en un mundo donde todo está muy desquiciado ya, donde no hay parámetros, donde todo está muy enloquecido, donde una persona puede ser muy permisiva en todo, pero en una cosa, en un detalle, ser absolutamente represiva. Todo puede ser menos eso, y no se sabe por qué; porque es un mundo maniático, un mundo de neuróticos, un mundo que está dominado por reglas fútiles y cuestiones que no pueden ser trasgredidas de ninguna manera y no se sabe qué valor puedan tener esas reglas.

¿Y R de alguna manera las trasgrede con su actitud?

Sin saber, claro, las trasgrede, sin saber con su actitud generosa no más, por él mismo las trasgrede o provoca reacciones. . .

Lo importante es que de alguna manera R, como dices tú, es un personaje mítico y por otra parte también refleja todos los anhelos de la gente joven, de los adolescentes, porque todos los adolescentes en algún momento se han sentido distintos, se han sentido observadores, se han sentido apar-

te. ¿Se puede decir que se encuentra en el personaje, lo mítico, lo esencial y lo que refleja a la gente joven, la cosa real; lo real y lo mítico?

Es que yo creo que el mito es una realización más honda de lo real. Hay algo esencial en el mito que realiza a la realidad en su grado más alto, en su expresión más verdadera. Por eso los mitos persisten y las realidades son contingentes. Los mitos pertenecen a las esencias y finalmente las realidades pasan, una época histórica se termina. Pero los mitos, ¿por qué persisten a través de distintas épocas históricas? ¿por qué se hacen transhistóricos?, porque hay algo en ellos que subsiste, que toca, hay algo en ellos de la contradicción humana que esta ahí muy bien expresado, muy concretizado. Y en este sentido creo que el cine en general nunca ha desconocido el campo mítico, incluso ha creado sus propios mitos y por eso es un productor de mitos.

¿Y de que manera relacionarías esta película, Los Deseos Concebidos, con el resto de tu producción, especialmente con el Zapato Chino?

Mira, yo creo que hay una progresiva decantación del proyecto hacia un punto, pero son distintas vertientes que se conjugan en una cosa. Por un lado está la especulación a través del lenguaje, o sea, la búsqueda de una ruptura sintáctica que ya está en "Las Vías Paralelas", incluso en el "Zapato Chino", para paulatinamente llegar a tierra más firme, a una lengua más personal. Esa era mi idea un poco al tratar el relato de "Los Deseos Concebidos": que de alguna manera pudiera llevar esa investigación sobre el lenguaje a un plano más decididamente personal. Si en las otras películas hay más investigación o hay más riesgos asumidos, aquí hay —siento yo— una voz más personal, a través del medio que estoy usando, a través de la forma. Y por otro lado, a nivel del tema o de lo que yo estoy tratando, hay una mayor interacción entre los motivos como si de alguna manera hubiera una mayor limitación de un mundo, como si yo hiciera un corte en el mundo y dijera, voy a tratar estos temas solamente. En las otras películas hay más apertura hacia otros mundos, cosas que se contactan unas con otras, en que todo por lo tanto aparece como más errático, más divagatorio. otras, en que todo por lo tanto aparece como más errático, más divagatorio.

Claro, en el mismo Zapato Chino Quintana recorre diversos lugares. Bueno, pero R también es un personaje errático. . .

Sí, ocurre acá pero de otra manera. ¿Sabes por qué? Porque el tema que se repite es el mismo; puede que cambie de espacio, que cambie de situación, pero en el fondo lo que estoy ahondando es el mismo tema, es la misma situación recurrente casi, es una misma estructura obsesiva que se va imponiendo una sobre otra como bloques por la estructuración que le doy. Pero que sea en bloque no es por relación de causa y efecto. Es decir, a R no le pasan ciertas cosas porque le hayan pasado otras cosas antes. No, son independientes. Cada cosa es independiente, es una mónada. Una situación que yo trato en una parte es una cosa y la que vienes es otra, pero estas situaciones están unidas por un grado de semejanza funcional, funcionan de la misma manera. Como si hiciera una síntesis dialéctica de cada situación, y después volviéramos a revisar lo mismo pero desde otra perspectiva, como ahondándola, como viendo algún ángulo que no ha sido tocado, hasta agotar un

tema. Porque lo que yo me había propuesto era un tema y quise agotarlo en el itinerario de este personaje.

¿De alguna manera agotas espacios sociales?

Además también porque cada espacio es un microcosmos, y como tú dices, por lo tanto es una sociedad. Es una sociedad en pequeño que está ahí de laboratorio. Por ejemplo, el tema de los jóvenes, de los adolescentes, de los niños sin padres. Si tú te fijas, en la película no existe la presencia paterna, la ley paterna. Es decir siempre la ley está puesta en cuestión, es una ley degradada, como el rector en el colegio, es superada y degradada por un lado. O mecánica y represiva, como en el caso del inspector, o ausente en el caso de la casa de Const, donde el padre no existe sino la madre, o inexistente también en la pensión donde el Moro vive con su tía. Donde el único símbolo paterno, el significante paterno, podría ser el ciego, o sea, donde se establece una extraña relación con la niña. Ley pervertida en la casa del Juez, donde hay una especie de padre que vería con buenos ojos que el hijo sedujera a su mujer, o sea a la madre. Una especie de Edipo que al contrario no se autocastiga por el pecado de mirar, sino por la accidental destrucción del juego voyerista. Toda la película juega sobre el triángulo edípico. Y desde luego, yo mantengo la estructura edípica hasta el final, en la relación de Mansilla, que es un padre, que no tiene que ver con la filiación edípica freudiana, sino que tiene que ver con la filiación que Freud insinuó y que Lacan desarrolló y que es la figura del "perverso polimorfo". La figura del polimorfismo tiene que ver mucho con el comportamiento latinoamericano: es la figura que justamente representa todos los valores que en Latinoamérica se ven como degradados, la flojera del pueblo, el hecho que tomen, o sea, los no valores son justamente aquellos que el polimorfo acepta como valores, como la picaresca, donde el engaño, donde la macuquería, donde la socarronería, donde esos valores están destacados. Bueno, en "Los Deseos Concebidos" justamente Mansilla representa esos valores, y por eso quise dotar a R de rasgos edípicos como si fuera su revés simétrico, pero de alguna manera hay una curación en él, que va por el encuentro con la realidad. La realidad es la que cura al héroe de sus obsesiones, de sus fantasmas, es el enfrentamiento con esos deseos, con esa cosa fantasmática. . . Es en el enfrentamiento con sus deseos incestuosos que el niño supera el complejo de Edipo, o sea, es la necesidad imaginaria de matar al padre y de estar con la madre, y él supera eso y llega hacerse hombre por el temor a la castración, por esa razón logra identificarse con el padre.

¿Esta es la razón del título Los Deseos Concebidos?

Claro, esta es la razón del título, exactamente, los "deseos concebidos". Y la palabra "concebidos" es una palabra muy ambigua, que define dos cosas: por un lado que los deseos no han sido realizados sino "concebidos" o "imaginados". O sea es una palabra que te sitúa en un terreno intermedio entre las dos cosas, o sea puedes optar por dos cuestiones: concebir con la madre que concibe a un hijo, y retomo un poco lo que decía antes, la curación de R a través del polimorfismo de Mansilla, de este padre a medias que asume de repente esas tareas. Cuando le conviene no más. Cuando lo manda que no mire, por ejemplo, pero no es el padre en absoluto en el sentido de la protección. Es la curación de R por ese lado, es la curación a través del perverso polimorfo, es de ahí que el Edipo



CRISTIAN SANCHEZ, FLORENCIA VELASCO, ANDRÉS ALIAGA

aprende a no ser represivo, aprende a ver el mundo, que es más amplio que él mismo. Se desneurotiza, es una terapia de desneurotización diría yo, la que sufre R. Y por otra parte, porque los personajes son complejos y están dibujados en sus contradicciones es que Mansilla es un personaje secretamente edipiano en el fondo, por eso si tú te fijas, es el personaje que a pesar de todas estas actitudes maquinadoras y siniestras, es masoquista, se siente culpable y paga sus culpas con expiaciones y penitencias, como por ejemplo la imagen de las piedras, y tanto es así que termina suicidándose. Y el suicida es justamente aquél que se siente culpable por determinados actos. Y él se siente culpable por el rapto de la niña, y por sus deseos incestuosos con ella; porque la diferencia de edad obviamente establece una relación de padre e hija ¿no?

En tus películas hay un sentido de humor oculto. ¿Tiene esto que ver con toda esta desvalorización de los personajes?

Yo creo que hay más bien una visión no uniforme del tratamiento. Y justamente lo que me interesa a mí es mezclar tonos distintos, que la película sea planteada en tono de comedia. Me gusta mucho el tono ligero que tiene, humorístico, donde la chacota, donde la sorpresa está pululando y salta como una ruptura; por ejemplo, cuando la mamá de Const se saca el zapato y le pone el pie encima a Mansilla, justamente cuando Mansilla le está hablando de estos deseos reprimidos que se tienen. Todo este tipo de cosas me gustan mucho, porque hacen saltar al espectador cartesiano, le doy una información subrepticia que él desearía no computar, que el desearía pasar por alto, claro, él desearía creer que la señora no se va a portar como una seductora frente al mayordomo, que lo hiciera frente a un señor burgués sí, eso está bien pero no ante el mayordomo.

¡Por favor! Pero yo trato eso, siento que los míticos deseos ocultos de las señoras burguesas son éstos, porque son aquéllos que no harían jamás, porque los deseos siempre tratan sobre lo imposible, también. Por algo son deseos, son fantasmas. Si no serían posibilidades reales y una de las cosas del deseo es justamente eso que lo torna imposible, el fantasma que se persigue inutilmente; entonces yo coloco a los personajes siempre frente a sus fantasmas, los hago declarar aquello que no querrían declarar, los hago cometer lapsus, como el lapsus de la señora cuando le toca la rodilla con la pierna a Quintana, cuando le dice que no puede más en esta casa. Eso para mí son reacciones inconscientes que no violan por otro lado el personaje, porque tiene tal grado de contradicción o de locura, que perfectamente ese personaje puede reaccionar así. Por supuesto que estas reacciones casi nunca son gratuitas. La mamá de Const le dice a R que puede llevar a la casa mujeres, puede hacer orgías, pero la mariguana de ninguna manera, es intolerable para ella. Entonces, si tú te fijas, ese mismo personaje tiene mucha relación con la dueña de la pensión, que actúa igual pero a un grado extremo, cuando le dice "aquí no fuma nadie" porque es enferma de la limpieza, y por otro lado tira el cigarrillo al suelo entonces la contradicción entre el orden maniático, por un lado, y por otro la desobediencia de las mismas normas que está tratando de imponer, es insostenible.

¿Como el director de escuela que se lustra los zapatos?

Claro, esa actitud fetichista de los zapatos, es el orden que está ejemplificado ahí, en el acto de lustrar los zapatos, ¿no? un orden irrisorio.

Saliéndonos de tu película, ¿te sientes cercano al cine de Ruiz y qué conexión has tenido con él?

Yo creo que Raúl Ruiz es un gran creador de cine. No lo digo yo, lo dice Cahiers du Cinema. Es uno de los cineastas modernos más importantes, más prolíficos de hoy. Tiene un mundo, incluso diría hay muchos Ruiz en el cine que ha hecho, digamos hay muchas tendencias en Ruiz. Lo que vi en Chile es muy distinto formalmente a lo que vi en Europa, a pesar de que hay continuidad como él mismo lo dice. El no ha cambiado esencialmente, aunque creo que ha evolucionado desde un tipo de puesta en escena naturalista hasta llegar a un tipo de puesta en escena mucho más barroca, donde utiliza todos los elementos del lenguaje cinematográfico en forma muy libre, en forma muy expresiva y como un comentario fílmico sobre las ficciones de otros.

Pero, ¿te influyó de alguna manera?

Por supuesto que me influyó, nos hizo clases un tiempo en la Escuela de Artes de la Comunicación, tratamos de aprender lo más posible de él; nos ayudó y nos aconsejó mucho en "Esperando a Godoy", y le agradecemos, personalmente yo le agradezco y me siento cercano de algunas de sus posturas teóricas. Sobre todo porque él tenía posiciones teóricas-derivadas de André Bazin que me interesaban mucho: por ejemplo, como de alguna manera la realidad o el objeto a filmar te determinan la manera de filmarlo. Eso es algo que está en Bazin. Hay algo en la realidad que el cine es capaz de revelar, esto es la fotogenia. La fotogenia es el proceso que permite revelar los objetos o los seres, es algo que el cine agrega, que no está o está latente en la realidad; agrega a los objetos una posibilidad de revelación más que de manipulación, es lo que sostiene Bazin. En un momento tomamos muchas cosas de Raúl, pero poco a poco fui decantando mi propia postura, y pienso que en este momento no es tanto lo que tengo que ver con su cine.

¿Y respecto de otros cineastas chilenos cómo te ubicarías tú, en relación a un Littin un Caiozzi, por ejemplo?

No conozco casi nada de la obra de Miguel afuera, sólo referencias. Ha hecho varias películas, tiene sus propios proyectos, su manera de ver la realidad, las cosas, el cine. Hace un cine en general de corte épico con connotaciones políticas, y que es un camino legítimo. Yo no creo en la homogeneidad o en la exclusividad, o sea que el ideal de una cinematografía sería que todos se parecieran e hicieran las mismas cosas. Yo creo que al revés, mientras más disímiles sean, mientras más caminos opuestos se sigan, más rico es el cine. Es finalmente más rico porque es más problematizador, implica que cada realizador va a tener una visión de las cosas y eso enriquece la cultura y enriquece a los espectadores porque implica posturas y opciones distintas ante las cosas. Yo no creo que haya que hacer un solo tipo de cine.

¿No es tu estética, en todo caso, la de Littin o la de Caiozzi?

No, obviamente. Silvio tiene su propia manera de ver las cosas, y me parece respetable, incluso hay una artesanía en él distinta de la mía, hay una búsqueda de un cine muy analítico, digamos desde el punto de vista de capturar la puesta en escena, o sea la tendencia a hacer muchos planos, cambiar de angulación, tendencia a la ubicuidad, a cambiar de punto de vista frente a la narración, donde funciona mucho la idea de la movilidad.

Mi tendencia es hacia otro tipo de cine más contem-

plativo desde el punto de vista de la puesta en escena, donde yo estoy intentando decantar un lenguaje, de una manera propia, y en las próximas películas si es que llegó a hacerlas, voy a tratar de jugar con el montaje, pero a mi manera, como yo lo veo, como yo lo siento. . . No soy muy dado a preocuparme de la 'técnica', así, entre comillas, es decir estoy consciente de la técnica cuando tengo que hacer una película, pero no cuando tengo que ver una película de otro, entonces me aseo deslumbrar o ganar por la película que estoy viendo, porque me produce un placer muy grande. . . En mis películas trato de buscar la manera más exacta y precisa para resolver una escena lo más eficientemente posible. Creo un poco en el criterio de la eficiencia, sin ser pragmático por otra parte, pero se trata de llegar a construir lo más coherentemente posible sobre todo desde el punto de vista de la emoción, que es lo que me interesa en una película. Pero a veces no sacrifico cuestiones que supuestamente atentarían contra el ritmo o que van contra la idea de mantener la tensión del espectador, prefiero sacrificar eso en función del sobresalto que puedo producir en otro sentido, del punto de vista de descubrimiento, de la aparición de cosas insospechadas, de elementos insólitos. Eso me fascina mucho, lo insólito. . . y por eso me gusta mucho Buñuel, me siento muy cercano a Buñuel, lo estimo mucho, es una persona que me llega profundamente, me emociona, quizás más que sus películas él mismo me parece un tipo muy honesto, de una gran profundidad, un tipo que no es ostentoso, me gusta esa sinceridad que tiene, no se las da de nada, no parece un gran técnico, por otro lado. Pero yo sé que es un gran técnico porque hace lo justo, lo económico, me gusta esa simplicidad que tiene de ir a lo preciso, a no perder tiempo en hacer 4 o 5 planos cuando lo puede resolver en uno y no hacer 50 tomas cuando está bien con una, me gusta esa maestría humilde. . . de no meter música cuando no lo necesita por ejemplo. . .

Bueno, eso también es Rohmer

Claro, por supuesto, tampoco él mete música, es muy raro, o Bresson que también ha excluido la música de sus películas, en general no la necesita porque hace música con los ruidos, porque él utiliza el método de Mallarmé y la poesía simbolista, donde la música tiene que ser construida en el poema y no podrían a esos poemas ponerles música, sería una aberración. . .

Como la banda sonora de los "Deseos", con todos esos pajarracos o no sé qué que hay. . . ¿Cuál es la idea ahí?

Mira, de crear un clima más que todo. Un clima que apoye a lo insólito, al misterio que es lo que a mí me gusta tratar todo el tiempo, porque en universos que son extremadamente codificados donde todas las reglas están claras —tú ves el universo burgués donde está todo muy medido y perfecto— y de repente introduces algo insólito y se produce un sentimiento de extrañeza, un cortocircuito y ese sentimiento de que lo extraño nos embarga, rompe en cierto modo este mundo ¿Qué lo que es esto? dice uno, más que todo es por crear ese clima, esa dimensión, y por supuesto porque funcionan además como elementos significantes. Por ejemplo, el chillido del mono en la casa de Const, que se vuelve a repetir cuando el cabro después mira bajo la puerta, está asociado a las piedras y los zapatos y crea un complejo de elementos; elementos que se concatenan unos con otros, y tú puedes con esos elementos deducir muchas cosas, puedes imaginar mucho. Por eso a mí me interesa

mucho el método de Mallarmé, porque creo que la poesía no puede mostrar los objetos en sí, como son, sino que lo que tiene que hacer es mostrar parte de esos objetos, porque lo que muestra finalmente es un objeto total reconstruido en la mente de la persona que lee el poema o que ve la película, y esa reconstrucción que uno hace, es lo que el objeto es. Yo creo eso, y pienso que lo real tiene que ser reconstruido, por eso el procedimiento en el cine es siempre metonímico. Bresson lo ha descubierto muy bien: él siempre muestra fragmentos de realidad, de cosas, es decir, nunca está la escena en su totalidad, sino que una parte puede sugerir un todo, todo lo que tú vas a reconstruir como espectador cuando tengas la totalidad de los planos que él te mostraba, de las partes, pies, objetos, manos, etc. De alguna manera ese procedimiento metonímico yo también trato de aplicarlo, pero con otra concepción de la puesta en escena, dominada por la idea de una cierta simultaneidad de acciones en el cuadro. Pero por otra parte, intento sugerir las situaciones, no mostrarlas nunca completamente, porque si las mostrara las agotaría, es decir, dejaría satisfecho al espectador. Yo creo que tanto el deseo como la tensión, incluso en el sentido del suspenso hitchcockiano, funcionan justamente porque hay algo que queda en suspenso, hay un enigma, un elemento del rompecabezas que falta para poder armarlo, y nosotros podemos construir



TENNYSON FERRADA

con las otras piezas algo. De repente yo le indico que es por acá, que es esto lo que hay que pensar, y después le digo, no, es por allá; entonces voy guiando al espectador, le voy creando esa necesidad interior de completar. . .

¿...de lectura?

De lectura, porque él tiene que poner algo de sí ¿no? Porque él no es un espectador totalmente pasivo, tiene su actividad, por muy hipnótico que sea el cine, igual hay una actividad psíquica interesante dentro de una persona que está viendo una película; él está completando las acciones incluso hay una ley ahí que te indica que las cosas uno las tiende a completar, es una ley de la percepción, una ley de constancia que te obliga a que tú reconstruyas aquello, buscando la totalidad. Mi investigación del cine me ha permitido intentar aplicar esas cosas, co-

mó llegar con tres o cuatro elementos a producir una significación mayor. Y veo esa significación casi siempre como misteriosa, esto me gusta mucho en Buñuel, justamente, porque Buñuel trata muy bien eso, y él se niega a explicar esos misterios, que son por lo demás muy simples. La gente siempre cree que los misterios son símbolos, cree que el tipo es un gran racionalista, que dice, ya, aquí voy a poner este símbolo que significa tal cosa y los voy a dejar a todos metidos. No, y no entienden que es fruto de su humor, porque la poesía como el cine es producto del humor, de un instante, de un arranque, es una pasión de escritura, y esa pasión implica llevar las cosas a un punto irreductible donde se forman esos mundos, esos puntos ciegos, esos callejones sin salida del sin sentido, porque, claro, esas imágenes producen un sin sentido, pero aquí el sinsentido capta la atención de la gente. A mí me interesa eso justamente y yo intento llevar siempre toda la película hacia esos sinsentidos, a que finalmente todo comunique ese sinsentido que sería una especie de significante el cual no tiene significado en sí pero potencialmente lo tiene, y este significante va a generar significados en el accionar de la película. Y porque están cargados además de reminiscencias o de pequeñas cosas que te inducen; por ejemplo, la escena de Quintana con las piedras, hay muchas asociaciones que se pueden hacer, hay lecturas religiosas: cristológicas, de penitencia, de castigo. Pero si yo lo hubiera puesto en una cruz, todos dirían: ah está representando a Cristo. Yo no quería utilizar un símbolo; yo utilizo algo que me remite a otra manera de ver las cosas, porque estoy creando una imagen nueva, que es esa de Quintana con las piedras y que yo nunca había visto en ninguna parte, sino que es única. Yo indudablemente insinué otros sentidos también, porque soy muy insidioso, como ciertas claves nacionales que yo sé que resuenan, quise relacionar dos cadenas de significaciones, sexual y religiosa, porque constantemente quise ligarlas en la película... Yo creo que en las imágenes hay un grado de la creación que tiene que permanecer enigmático, pero no por hacerme el ilegible, el abstruso, sino por la potencialidad que el enigma tiene de reservas de significantes, de reservas de comunicabilidad potencial que esta ahí.

A propósito de esto ¿de qué modo ha influido tu formación académica y teórica en tu trabajo de realizador?

Mucho, mucho realmente. Tú sabes, en la Escuela de Artes de la Comunicación en ese tiempo trabajábamos mucho en el orden de las comunicaciones, con la semiología, con la lingüística, con la antropología. Entonces a mí me interesó mucho desde un comienzo, de ahí el lado analítico mío, la investigación de la teoría, la filosofía al lado de la creación, y aunque trato de deslindar de repente a veces se me confunden las dos cosas. Pero a mí me ha servido mucho, te digo realmente, al contrario de mucha gente que tenía el miedo, el típico tabú de decir a los tipos que se meten mucho en un nivel teórico, que no van a ser buenos creadores, que se van a inhibir, van a empezar a ser demasiado críticos, etc. Yo creo que eso pasa cuando los creadores no tienen mucho vuelo, pero no cuando está el espíritu creador y la cosa te agujonea y es fuerte esa compulsión hacia lo imaginario. A mí me sirvió mucho tratar de ser sistemático, cosa que yo no soy naturalmente.

¿Te han servido los estudios teóricos de semiología para comprender la imagen cinematográfica?

Me han servido para comprenderme a mí mismo, me han servido para comprender mis propias obsesiones, para entender de donde venían y cómo ubicarlas y cómo sistematizarlas, y cómo poder explicarlas como lo estoy explicando ahora, cómo poder tener una explicación y no decir: ¿sabes que no sé de dónde me vienen estas cosas y las pongo ahí sin saber, me surgen? Es decir, está el lado de



CRISTIAN SANCHEZ, ANDRES QUINTANA Y TOÑO RIOS

la conciencia, y por otro lado va la imaginación a un grado quizás más lejano, se escapa de uno mismo y después uno intenta ver hacia donde se escapó, a través de la investigación, de la teoría, del análisis, y empiezas a vislumbrar qué es lo que hay ahí de rescatable, es una cuestión dialéctica entre la cosa analítica y la cosa intuitiva y desbocada, más propia de lo poético, de la creación poética, pero yo creo mucho en la disciplina. . .

¿Cambiando de tema, cuales son tus proyectos?

Mira, estoy escribiendo desde hace un par de meses desde que llegué de Alemania, un guión de cine fantástico, que empezaría en una ciudad europea, París o Berlín. Es una historia de un astrónomo chileno que regresa al país después de un tiempo, y que creo que se va a convertir en dos historias porque tomó mucho cuerpo lo que estaba allá y que era un antecedente no más, y van a ser dos guiones.

¿Dos películas?

Claro, dos películas. Y la otra sería la historia de un psiquiatra, de un psicoanalista chileno que está afuera y que también vuelve, que es la que voy a empezar a escribir ahora, porque la otra la estoy terminando ya.

¿Y la otra la filmarías en... ?

Teóricamente podría ser una ciudad reconstruída, no importa, una ciudad imaginaria en el fondo: todo es imaginario. Hay un grado de formalización y de estilización mucho mayor que en "Los Deseos". Si bien todo ocurre de manera muy concreta y real, es imaginario absolutamente imaginario.

¿Y qué posibilidades tienes de empezar a filmarlas?

Mira, en Chile no creo que muchas. Pero voy a tratar de presentar estos proyectos afuera y ver que factibilidad hay de realizarlas, no son tan caros.

¿Filmarías en que condiciones?

Mira, si se pudiera, en 35 mm, pero si no en 16 mm. No me obsesiono por el formato de 35 mm. Hay otros proyectos de un cine más realista. De una banda, un tema de cine negro que quiero desarrollar, que es una continuación por el lado policial de los "Deseos".

¿Película para Chile?

Sí película para Chile, muy chilensis. Y también tengo otra idea que también quiero desarrollar ahora que es también como un poco la continuación del tema de "Los Deseos", pero a otro nivel. O sea, siento que ya traté el estrato del escolar, ahora quiero que sean personajes universitarios. Pero todo muy arraigado en la sociedad chilena, personajes muy concretos, muy reales. . . una película rohemeriana casi, en el sentido de puesta en escena, muy precisa, muy etnográfica. Esas son más o menos las líneas.

¿Y qué posibilidades tendrías de continuar tu carrera fuera de Chile?

Mira, hay otro proyecto con Antonio Skarmeta y la Televisión Alemana que podría ser. Estoy trabajando en la adaptación de un cuento de Antonio, "El ciclista del San Cristóbal". Es un estupendo relato, da para mucho, hay muchas posibilidades ahí. Bueno, está la posibilidad que se integre Quintana, también como otro personaje.

Y finalmente, ¿Hay alguna pregunta que no se te hizo, y que hubiera gustado que te la hubieran hecho?

Bueno, el título "Los Deseos Concebidos" ¿de dónde lo tomé? Había en el Parque O'Higgins una especie de santuario, de esos que se crean con animitas, así una niñita que murió, que fue violada por un tipo, se llamaba la Marinita Silva. . . no me acuerdo el otro apellido. Y entonces entre las personas que le pedían cosas, porque la consideran como una especie de santa popular, uno de los agradecimientos decía: gracias por los deseos "concebidos" y querían decir concedidos, se habían equivocado. Yo encontré maravilloso el lapsus, había un lapsus gráfico que yo aproveché. la b por la d; entonces empecé a jugar con la b y la d, y pensé que tenían una organización gráfica similar, digamos por lo menos en imprenta. Había toda una cuestión de la cosa gráfica, de las letras que producían un deslizamiento semántico, de modo que concedidos me iba a remitir a concebidos y viceversa, y estos deslizamientos están latentes en los cuentos infantiles, cosa que a mí me gustaba que la película tuviera, un hábito mágico de cuento de hadas. La resonancia de todo eso me gustó porque aludía un poco a lo que había en la película, aunque de manera bastante subterránea.

(Entrevistó: Constanza Johnson)

Roberto Rosellini
**Un espíritu libre
no debe aprender como esclavo**
Escritos sobre cine y educación

Colección Punto y Línea



Roberto Rosellini: **UN ESPIRITU LIBRE NO DEBE APRENDER COMO ESCLAVO**. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1979.

La figura de Roberto Rosellini a que estamos habituados es la del gran creador del neorrealismo italiano, aquél que con **ROMA, CIUDAD ABIERTA** (1945) diera el punto de partida a este movimiento y más tarde produjera algunas de sus obras más representativas como **PAISA** (1946) y **ALEMANIA HORA CERO** (1948). Sorpresivamente deja el cine a partir de 1963 para dedicarse fundamentalmente a la televisión y se sumerge en una nueva y poco estudiada etapa de su producción. Su objetivo: ponerse al servicio de la cultura. Para él, el problema del hombre contemporáneo es el acceso al conocimiento y el desafío del artista es desarrollar sistemas que permitan expresar las ideas básicas del progreso científico y social. Rosellini percibe que el gran motor del conocimiento es la información: el autor debe erigirse en compañero de ruta del espectador para clarificar la historia y analizar el presente, y así plantearse críticamente frente a una realidad cambiante. Es por esto que Rosellini aspira a “transformar nuestros métodos de aprendizaje del pensamiento”.

El presente libro es una serie de reflexiones sobre la manera de cómo enfocar estas interrogantes. Partiendo de una frase de Platón, “un espíritu libre no puede aprender como esclavo”, este conjunto de escritos sobre cine y educación es un compendio de las preocupaciones fundamentales de Rosellini: desde “los medios de comunicación espejo del mundo contemporáneo” y “la visión directa”, a “la crisis del cine” y “las nuevas perspectivas de conocimientos en el cine”, pasando por “la renovación de la cultura” y “la semicultura”. Todo esto con un discurso simple y riguroso, casi socrático, orientado exclusivamente a la búsqueda de la verdad, a desentrañar la dialéctica de los hechos. Para Rosellini no es concebible que las nuevas ideas científicas y sociales estén fuera del alcance de la comprensión de todos. Como lo dice en el prólogo: “La sociedad futura, si quiere estar de acuerdo con nuestra realidad biológica, tendrá que sustentarse en la libertad de todos”.

El libro se cierra con varios anexos que recopilan entrevistas, declaraciones, fragmentos de telefilmes y proyectos de Rosellini. Uno de éstos, que debía rodar en 1977, nunca fue realizado porque lo sorprendió la muerte. Se titula **LA CIVILIZACIÓN DE LOS CONQUISTADORES** y es una extensa serie sobre América Latina, cuya problemática fue una de las preocupaciones fundamentales de Rosellini. La riqueza del proyecto puede considerarse como un desafío todavía vigente, a juzgar por los párrafos que siguen: “El escenario principal de la serie será la zona central y sur del continente americano; seguiremos la misma ruta de los conquistadores; reconstruiremos la vida cotidiana de los mineros y de los negros en las plantaciones: recrearemos un mundo extremadamente rico desde el punto de vista poético, literario y musical; rodaremos en la cima de los Andes en el interior de los restos monumentales de la civilización precolombina, teniendo en cuenta las exigencias de una investigación no sólo histórica, sino también antropológica. La estructura narrativa evitará sistemáticamente el enciclopedismo anónimo, para centrar cada episodio de la serie en las fases y personajes cruciales históricamente mediante una esencial y realista dramatización de los acontecimientos.

Las fuentes de documentación de las que tomaremos la inspiración histórica y la riqueza narrativa del programa serán, ante todo, las fuentes originales que ofrece la literatura hispanoamericana basada en las crónicas de la época, así como los trabajos producidos por la investigación histórica más rigurosa.

En la reconstrucción del escenario, la psicología de las figuras y la situación histórica en la que vivieron, nos guiaremos fundamentalmente gracias a las más famosas crónicas de sus contemporáneos”.

CINE BOLIVIANO del realizador al crítico

C. MESA B. PALACIOS /
J. SANJINES A. VON VACANO



EDITORIAL GISBERT

C. Mesa, B. Palacios, J. Sanjinés y A. von Vacano: **CINE BOLIVIANO, DEL REALIZADOR AL CRITICO**, Editorial Gisbert, La Paz, 1979.

Este libro es una recopilación de materiales sobre cine boliviano que incluye un ensayo: "Intento de aproximación al cine boliviano"; las ponencias de una mesa redonda sobre cine boliviano realizada en 1977 y el subsiguiente debate; entrevistas a Jorge Sanjinés y Antonio Eguino; y otros estudios sobre aspectos diversos del cine en Bolivia, incluyendo una completa filmografía. Se trata de un intento por dar una "visión global de lo que fue y es el fenómeno cinematográfico en Bolivia" como lo plantean sus autores en la Presentación. Es especialmente interesante el argumento de que a pesar de los vacíos y limitaciones que en nuestros países conlleva un proyecto de este tipo, "una nueva conciencia crítica florece en el espectador, quién comienza a comprender al cine como instrumento de conocimiento de nuestra realidad". De allí la necesidad de emprender esfuerzos de esclarecimiento del fenómeno cinematográfico, como este libro hecho con gran dedicación y en condiciones difíciles, en un país con una producción desgarrada entre el interior y el exilio, en que unos y otros han hecho aportes que, se afirma, "merecen un juicio que, hasta ahora, no ha sido hecho con la seriedad y amplitud necesarias".

Ana Cristina Cesar: **LITERATURA NAO E DOCUMENTO**, Edicao FUNARTE, Río de Janeiro, 1980.

Una investigación sobre los filmes documentales que dan testimonio de autores u obras literarias producidas en Brasil es sin duda algo bastante inusual en nuestros países latinoamericanos. Revela al menos dos cosas: la existencia de una producción importante en Brasil al nivel del cine documental, y el papel que el cine puede jugar como testigo de la vida y obra de autores en otros campos de la cultura, en este caso la literatura.

La investigación está dividida en dos partes: una primera parte que analiza los conceptos o representaciones de lo literario que esos filmes expresan, o en palabras de la autora, "qué definición de literatura qué visión del autor literario son puestas en circulación por esos filmes"; y una segunda que es de documentación incluyendo un catálogo de directores de documentales sobre literatura, dos guiones y una filmografía.

Ana Cristina César pretende en este libro no solamente presentar el material descubierto y catalogado, sino profundizar en los cambios en la ideología que se revelan en la historia del cine y la literatura brasileñas. Así, el cine documental en Brasil está ligado al sistema escolar y su galería de héroes literarios: el cine documental: "debe documentar para enseñar, mostrar, divulgar, esclarecer". Una segunda etapa dará origen a un tipo de documental extracurricular, más bien "cultural", con un apoyo estatal que llega a desembocar en una verdadera ofensiva oficial por desarrollar una "cultura nacional". Es un momento de grandes polémicas entre los cineastas, que se sienten obligados a producir en condiciones cercanas al chantaje. Ana Cristina plantea que es posible, mediante una revisión de la política respectiva, lograr una producción que cumpla con los sin duda, valiosos objetivos educacionales y culturales en el marco del respeto a la expresión de los realizadores.

La irrupción de la estética del Cinema Novo viene a cuestionar seriamente la tendencia complaciente del documental brasileño. Ana Cristina ha detectado que "prácticamente no existe documental sobre autor nacional en esa época". Pero comienza a perfilarse una producción de documentales que responde a la estética del Cinema Novo, en el sentido de su vinculación a contenidos políticamente contestatarios con una gran preocupación por lo social. Las vicisitudes del movimiento no impiden, sin embargo, que la cantidad y calidad del documental vayan creciendo, y nuevas tendencias se desarrollen, cuestionando no solamente al poder sino también las bases mismas del género.

El libro recoge, así diversas opiniones de realizadores que plantean modos de enfrentarse al quehacer del cine documental y su relación con la literatura. Como la pregunta que lanza la realizadora Ana Carolina: "¿Por qué un documental tiene que ser lineal por qué tiene que informar, por qué no puede emocionar, por ejemplo".

LITERATURA NÃO É DOCUMENTO

Ana Cristina Cesar



MEC. FUNARTE

José Leal

PROXIMO NUMERO:

**Panorama Cine
Latinoamericano**

Raúl Ruiz en Venecia

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

**Entrevista: Jorge di Lauro y
Nieves Yancovich**

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

CINE ARTE NORMANDIE

Alameda 139 - Fono 392749

Una alternativa para el cine de calidad