10035
070.4
A 325h
1996
c.1
Q8621

Universidad Nacional Andrés Bello

Facultad de Ciencias Jurídicas y Humanidades
Escuela de Periodismo

HISTORIA DEL CINE CHILENO:

TESTIMONIO DE SUS REALIZADORES

1973 - 1993

MEMORIA PARA OPTAR AL TITULO DE PERIODISTA

Profesora Guía: Patricia Verdugo Aguirre
Alumnos : David Albala Cardemil
Alejandro Ubilla Ginieis

UNIVERSIDAD NACIONAL ANDRES BELLO
BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD NACIONAL ANDRES BELLO
3 5611 00027 4574

A mis padres, Alejandro Ubilla e Isabel Ginieis, por apoyarme siempre.
A mis familiares y amigos más cercanos.
Y a todos los que me ayudaron en la minuciosa tarea por reconstruir parte de la historia del cine chileno.

Alejandro Ubilla Ginieis

A mi madre.
A Sergio Muñoz.
Y a todos los integrantes del grupo "Haluro Obsesivo", que conformamos en el taller de cine del Instituto Chileno Norteamericano.

David Albala Cardemil

Indice

Prólogo.....5

Introducción.....11

Cine chileno entre 1973 y 1993

El difícil arte de hacerlo bien.....17

Entrevistas

Sergio Riesenberg.....37

Pablo Perelman.....42

Silvio Caiozzi.....55

Cristián Sánchez.....65

Jorge López.....73

Alejo Alvarez.....79

Cristián Lorca.....85

Leonardo Kocking.....93

Gonzalo Justiniano.....101

Juan Carlos Bustamante.....109

Alfredo Lamadrid.....115

Gerardo Cáceres.....121

Daniel de la Vega.....129

José Maldonado.....136

Alfredo Rates.....144

Ricardo Larraín.....150

Gustavo Graef Marino.....159

Raúl Ruiz.....168

Patricio Guzmán.....178

Miguel Littín.....187

Luis Vera.....197

Antonio Skármeta.....206

Valeria Sarmiento.....217

Sebastián Alarcón.....224

Anexos

Fichas de los directores.....233

Fichas de las películas.....258

Conclusión.....291

Fuentes.....297

Introducción

Lo realizado en veinte años por los cineastas nacionales deja una huella profunda en Chile que, muy difícilmente, podrá borrarse en el futuro. Esta tesis de título tiene el esfuerzo de recopilar las distintas experiencias y situaciones vividas por un grupo de directores que, asumiendo, muchas veces, grandes empresas individuales y sin apoyo, se lanzaron a la tarea de producir y dirigir un largometraje.

Se trata de un intento por reconstruir la historia más reciente del cine chileno en base a entrevistas que nos cuentan cómo y bajo qué circunstancias políticas, sociales y económicas se realizó una película, tomando en cuenta que después del golpe de Estado de 1973 -fecha que marca el inicio de esta investigación- las restricciones a la producción fueron elementos claves a la hora de gestar un filme.

Cuando se pensó en un trabajo como este -al finalizar octubre de 1994- se estimó que era importante rescatar un episodio de la historia más reciente de Chile. No tardó en aparecer el cine como un aspecto de nuestra realidad cultural que merecía un poco más de atención, puesto que los expertos aseguran que "el cine es el espejo en el cual se puede observar el alma de un pueblo". Sumado a eso, fue también factor a considerar que, después del regreso del sistema democrático de gobierno, se había iniciado un despertar de la cinematografía local, lo que otros prefirieron llamar un "auge del cine chileno".

De ese modo, el golpe de Estado de 1973 surgió como la fecha que, sin duda, estaba gatillando ese fenómeno y que, muy probablemente, iba a seguir haciéndolo, ya que los directores que comenzaban a mostrarnos sus trabajos habían crecido, personal y profesionalmente, bajo el gobierno de Pinochet. Por otra parte, se determinó que se investigarían sólo 20 años, puesto que es un período suficiente para analizar y conocer parte de la historia del cine chileno.

El trabajo se sustenta en una revisión de la prensa y de la bibliografía de los últimos 25 años, en entrevistas con los profesionales que estrenaron comercialmente sus largometrajes en Chile y, también, con algunos que sólo lo hicieron en

circuitos privados o de cine arte, tal como ocurrió con Cristián Sánchez o Juan Carlos Bustamante. De igual forma, se presenta un pequeño grupo de conversaciones con directores que partieron de Chile, antes y después del pronunciamiento militar, para saber qué les había pasado y cómo se habían insertado en culturas tan distintas a la chilena.

Lamentablemente, en este trabajo faltaron las figuras de Patricio Bustamante y Hernán Garrido, a quienes, por una u otra razón, no pudimos entrevistar.

Además, se presentan las reflexiones de figuras que están cercanas al cine chileno, ya sea desde la perspectiva del estudio, la crítica o la propia realización, permitiendo entender aspectos pasados y presentes de nuestra producción cinematográfica.

El trabajo incluye dos anexos: breves reseñas personales de los directores -que hemos denominado fichas- para conocer aspectos de sus vidas y carreras profesionales a modo de complementar las conversaciones que, algunas veces, profundizaron más en temáticas e influencias narrativas. Asimismo, fichas técnicas de los filmes que son, en definitiva, lo que motiva cada una de las entrevistas se encuentran al final de esta investigación.

Se procuró, desde un comienzo, realizar un trabajo con un enfoque totalmente periodístico, ya que, en primer lugar, corresponde a nuestro objetivo profesional y, luego, porque al revisar la bibliografía de esos años se constató que si bien hay suficiente material de análisis, faltan relatos más directos de quienes, en definitiva, son los verdaderos protagonistas de las historias: los directores.

Objetivo

Los objetivos centrales de esta investigación son constituir un aporte al conocimiento del cine chileno en un período especialmente importante de la historia más reciente de Chile y permitir una mayor comprensión sobre los hechos, experiencias y motivaciones que movilizan las búsquedas temáticas destinadas a consolidar la producción nacional en la actualidad.

Por ello, si un periodista o un historiador en el 2073, cuando se cumpla un siglo del golpe de Estado, quiere escribir un gran

reportaje o hacer un análisis de cómo se vio afectada la producción cinematográfica durante los años del gobierno del General Pinochet, contará con esta memoria de título para avanzar en su tarea.

Quizá no sea inútil, para terminar, expresar nuestro deseo de que esta investigación movite otra sobre el cine chileno, especialmente cuando existen múltiples ángulos para llegar al tema y difícilmente se abarcan en un solo trabajo.

David Albala Cardemil
Alejandro Ubilla Ginieis

Capítulo 1

Cine chileno entre 1973 y 1993:

El difícil arte de hacerlo bien

Jacqueline Mouesca, Hans Ehrmann, Ignacio Aliaga, Héctor Soto, Mariano Silva, Claudio Di Girólamo, Ignacio Agüero, Alejandro Jodorowsky y Tatiana Gaviola reflexionan sobre la historia del cine chileno de este período y proponen algunas explicaciones que son necesarias para entender qué pasa hoy con nuestra cinematografía.

El impacto del golpe militar de 1973, el exilio de destacados directores, el surgimiento de la publicidad como actividad suplente y las razones del fracaso de taquilla que tienen hoy las películas chilenas son algunos de los temas que los expertos abordaron.

A poco iniciada esta investigación, a finales de 1994, ya fue posible sacar una conclusión decidora: hacer cine en Chile, en los últimos 20 años, no fue una tarea fácil. Largas y exhaustas jornadas de filmación, muchas de ellas realizadas entre fuertes restricciones que impuso el gobierno militar, están impresas en la memoria de algunos directores, varios de los cuales sólo se inscriben en la filmografía chilena con un largometraje, tal como ocurre con Jorge López, Gerardo Cáceres, Cristián Lorca y Ricardo Larraín, por dar unos pocos nombres.

Así también la falta de financiamiento y de apoyo estatal, y la clara y clave influencia de la publicidad son aspectos que marcaron la historia del cine chileno, realizado en el país, entre 1973 y 1993. Dos décadas donde los sellos político y social se impusieron, casi homogéneamente, para dejar entre los espectadores una visión de lo que fue la represión política, como lo hizo Pablo Perelman en su "Imagen latente", filme que abordó en forma directa el tema de los detenidos desaparecidos, o Gonzalo Justiniano en "Amnesia", largometraje que expuso los conflictos de dos militares en una operación de inteligencia en el norte de Chile.

La lista es larga. Cineastas de la izquierda y de la derecha política quisieron dejar anotada su impresión de la realidad. Realidad que se vio afectada por la implantación y desarrollo del modelo neoliberal, lo que gatilló la consolidación de la industria privada y, por consiguiente, generó una fuerte ruptura con el cine cercano a la ideología estatal como fue el que se hizo en Chile durante el gobierno de Salvador Allende.

El golpe de Estado de 1973 y el éxodo masivo de artistas chilenos que partieron al exilio a seguir haciendo películas, muchas de ellas nacidas en dolorosas circunstancias, son hechos que forman parte importante de la historia del cine chileno contemporáneo.

También hay preguntas: ¿cuánto y cómo afectó el gobierno militar al profesionalismo y formación de los directores que se quedaron en Chile?; ¿de qué manera fue posible hacer películas, tomando en cuenta que las restricciones del régimen de Pinochet

se dejaron sentir con fuerza en el desarrollo del arte?; ¿por qué los periodistas son tan críticos con el resultado de las producciones locales, cuando, a veces, eso dependió de grandes esfuerzos asumidos individualmente?; ¿qué tienen y qué les falta a las películas chilenas hoy para que puedan competir con producciones internacionales?.

Septiembre de 1973: quiebre cinematográfico

Los estudiosos y teóricos del cine concuerdan con que el Golpe Militar de 1973 provocó un quiebre en la historia de la cinematografía nacional, ya que significó, por un lado, el exilio para destacados directores y, por otro, la búsqueda de alternativas de expresión, como fue el trabajo en video y la publicidad.

"En primer lugar, el golpe de Estado es un golpe a la producción cinematográfica y a la continuidad del cine que se venía haciendo. Además, generó una regresión en la valorización cultural en Chile, ya que se ha tenido que batallar mucho para que la sociedad vuelva a estimar al cine nacional. Por otra parte, con la llegada del gobierno militar se derogaron cláusulas legales de la ley de presupuesto nacional que apoyaban fuertemente la producción local", sostiene Ignacio Aliaga, encargado del área cine y video del Departamento de Programas Culturales de la División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

Desde mediados de los años 60, y hasta principios de los '70, el cine chileno venía abordando temáticas con mucho contenido social, hecho que estaba influenciado, particularmente, por el neorrealismo italiano que se desarrolló durante los años '60 y que motivó el nacimiento del nuevo cine latinoamericano.

"En 1966 se comienza a sentir la influencia, tanto en Chile como en el resto de América Latina, del neorrealismo Italiano. Fue la época en que nos enfrentamos hacia un cine que, según los propios marxistas, debía ser un reflejo directo de la realidad, rompiendo así con lo que nos mostraba el cine norteamericano.

Fueron años donde existió un marco de pensamiento cinematográfico y donde el cine estaba en el centro del debate de las ideas. Era muy común ver, por ejemplo, a un profesor hablando con sus alumnos sobre una determinada película y sacando interesantes conclusiones. Me atrevo a decir que todavía no estábamos frente a un cine totalmente político, como el que predominó durante la Unidad Popular, sino que más bien frente a realizaciones que nos llamaban la atención sobre la pobreza, el arte o sobre algunos hechos de la historia de nuestro país", postula Jacqueline Mouesca, estudiosa del cine chileno, profesora de cine y autora de varios libros y ensayos sobre el tema.

Durante el gobierno de Allende, sin embargo, el cine chileno se arrimó a la política, cayendo, según los teóricos, en el panfleto: "el gran defecto que tiene esa corriente cinematográfica es que no desarrolló la comedia o el drama, sino que solamente se concentró en películas propagandísticas que buscaban legitimar el gobierno de la Unidad Popular. De todas formas, se hicieron muy buenos filmes como 'El Chacal de Nahueltoro', de Miguel Littín; 'Valparaíso Mi Amor', de Aldo Francia: y 'Tres Tristes Tigres', de Raúl Ruiz, donde la ideología se manifestó artísticamente y con una gran visión social para mostrar ciertas injusticias", señala Mariano Silva, presidente del Círculo de Críticos de Arte, profesor y crítico de cine.

Según el propio Raúl Ruiz, "todas las películas que se hicieron en esa época (Unidad Popular) tienen un carácter provisorio o un carácter directamente de agitación política, pero ninguno se planteó en verdad problemas culturales importantes". Así dijo el cineasta en una entrevista que publicó la revista Araucaria de Chile y que realizó Luis Bocaz a finales de 1980 (1).

Por otra parte, en ese mismo período se hicieron pocas realizaciones, donde "claramente el número de películas producidas es inferior a lo que pudiera haberse esperado de un proceso con la profundidad y el alcance de los cambios que el país alcanzó a vivir en los terrenos político, social y económico.

Pero producción hubo, aunque una parte no desdeñable de ella, o no alcanzó a ser exhibida al público o fue proyectada únicamente en circuitos alternativos, por lo general bastante restringidos", plantea Jacqueline Mouesca en su libro "Cine Chileno Veinte Años, 1970 - 1990 (2).

Durante la Unidad Popular, el documental fue el género más desarrollado y Patricio Guzmán el director que más destacó la prensa. En 1971, por ejemplo, el realizador hizo "El primer año", película que resumió los hechos más importantes ocurridos en el inicio del gobierno de Salvador Allende

Luego, en 1972, Guzmán volvió a escena con "La Respuesta de Octubre", película que mostró en detalle la huelga de camioneros de ese año y comenzó, además, a filmar los distintos acontecimientos de la agitada realidad chilena para, más tarde, montar "La Batalla de Chile", una trilogía que le permitió al director un amplio reconocimiento internacional.

También Miguel Littín, con sus películas "Compañero Presidente" y "La tierra prometida" quedó registrado en la historia del cine chileno como un joven documentalista de esos años.

La publicidad: actividad suplente

El golpe de Estado de 1973 acarreó varias consecuencias para el desarrollo del cine nacional. La primera de ellas, y con seguridad la más inmediata, fue lanzar a la mayoría de los cineastas chilenos al exilio, donde muchos de ellos registran nutridas carreras profesionales. Tal es el caso de Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, Luis Vera, Sebastián Alarcón y Miguel Littín, por nombrar solamente algunas figuras.

"Esos directores se llevaron nuestras raíces y no quedó en Chile generación cinematográfica que siguiera haciendo cine, ya que los que se quedaron no pudieron seguir haciendo películas debido a las fuertes restricciones que impuso el gobierno militar", señala Mariano Silva.

Esa situación, en todo caso, no fue totalmente negativa, pues como sostiene Jacqueline Mouesca, "los cineastas que se fueron de Chile, después del golpe de Estado, tuvieron más oportunidades para mostrar y hacer sus películas. En ese sentido se vieron más favorecidos para consolidar carreras profesionales".

Asimismo, Ignacio Aliaga plantea que "de los directores que se fueron debemos aprovechar las relaciones internacionales que ellos hicieron, ya que facilita hacer coproducciones, que es la forma de hacer cine hoy a nivel mundial. Además, la propia experiencia de los que partieron al exilio es interesante, porque gozaron de una universalidad que se nota en sus trabajos".

Tatiana Gaviola, directora de "Mi último hombre", en tanto, señala que las principales diferencias entre los cineastas que se fueron de Chile y los que se quedaron fueron las oportunidades: "para quienes permanecimos dentro del país, en plena dictadura, debimos enfrentar todas las restricciones que uno puede imaginar. En cambio, quienes voluntaria o involuntariamente se fueron de Chile pudieron hacer películas sin mayores problemas".

A esta etapa, que se dejó sentir con fuerza entre 1973 y 1977, María de la Luz Hurtado, ensayista, la denomina desarticulación del cine chileno en su libro "La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización", publicado por Céneca en 1985. Es la misma época en la cual se produce el cierre de los departamentos de cine de las Universidades de Chile y Técnica del Estado y de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Para Chilefilms, en cambio, significó el inicio de su dependencia con Televisión Nacional de Chile, corporación que fue controlada por el gobierno militar hasta finales de los años '80.

Poco después de 1978, y cuando ya se había producido el éxodo masivo de cineastas chilenos, los que se quedaron comenzaron a trabajar en publicidad, actividad que se convirtió

en el medio para seguir subsistiendo y trabajando frente a las restricciones que impuso el gobierno del general Pinochet.

"La publicidad fue la única opción para seguir ejercitando con elementos cinematográficos y poder comer al mismo tiempo. Fue, en otras palabras, la forma de ganarse la vida y no la construcción de un espacio para generar un cine de resistencia, como insisten en decir algunos estudiosos y directores de cine", explica Hans Ehrmann, periodista, crítico de cine, columnista del diario La Nación y profesor universitario.

Sobre este mismo tema, Ignacio Aliaga sostiene que "la publicidad iba a venir con o sin golpe, ya que está directamente relacionada con el cambio que sufrió la industria audiovisual a nivel internacional. Es decir, la publicidad es una consecuencia del fuerte impacto que provocó la televisión en el mundo. Lo grave es que en Chile casi sólo se hizo publicidad, aunque eso permitió que algunos directores fueran adquiriendo oficio y gran manejo técnico".

Tal como asegura Aliaga, la publicidad fue para algunos jóvenes cineastas la vía para adquirir oficio, dominio con la cámara y ganar lo suficiente para hacer lo que más querían: "la publicidad fue la herramienta que me permitió hacer cine, ya sea desde el financiamiento para mis películas o desde el oficio que fui adquiriendo con ella. Estar trabajando con una cámara y estar moviendo cosas delante de ella me dio seguridad y destreza técnica. En el fondo, la publicidad fue la alternativa para tener prendido el lente de la cámara cuando había que tenerlo apagado", sostiene Ignacio Agüero, director de "Cien niños esperando un tren", "No olvidar" y "Como me da la gana", mediometrajes documentales de fuerte contenido humano realizados durante el gobierno militar.

Cristián Sánchez, en cambio, nunca ha querido dedicarse a la publicidad, ya que "de haberlo hecho me hubiera sentido integrante de un sistema que no compartía. La publicidad, además, goza de una empatía social que no me atrae. De todas formas, estoy consciente que muchos colegas pudieron hacer

cine, porque se dedicaron a la publicidad. En mi caso, fue una opción no querer hacerlo".

Héctor Soto, periodista, crítico de cine, columnista de revista Wikén de El Mercurio y editor de revista Capital, tiene una opinión bien distinta sobre el aporte de la publicidad al desarrollo profesional de los cineastas chilenos: "el trabajo publicitario contamina, ya que pretende significar mucho diciendo poco y el cine tiene que significar en la medida que muestra. Por eso, hay que tener muy claro cuál es la narración que se usa para hacer cine y cual publicidad, de lo contrario el resultado puede ser desastroso".

Por otra parte, María de la Luz Hurtado agrega en su estudio que esta nueva etapa del cine chileno hay que definirla como una recomposición de la cinematografía nacional, período en el cual -junto con producirse una explosión de la actividad publicitaria- cobra relevancia el trabajo en video como una nueva forma de expresión audiovisual.

"Desde aproximadamente 1980 en adelante se abre un nuevo campo de producción basado en el video. Para algunos, se trata de un aporte material más accesible económicamente que el fílmico, para un trabajo creativo que puede ser enfocado con criterios de lenguajes similares al del cine y, dado los adelantos tencológicos, facultados por la posibilidad del montaje. Así, muchos videos realizados por cineastas tendrán este carácter", sostiene la especialista (3).

Asimismo, M. de la Luz Hurtado postula que es "gracias al video que se han hecho los mayores avances en términos de una producción diversa en lo audiovisual, estableciendo un espacio creativo y/o comunicacional ligado a problemáticas y sensibilidades propias de los realizadores y/o sus destinatarios. Encontramos aquí un importante germen de producción cinematográfica" (4).

Entre 1980 y 1984 se realizaron cerca de 200 trabajos en video, los cuales en su mayoría "son críticos al autoritarismo, a su modelo de sociedad, a sus políticas sectoriales, a la clausura

UNIVERSIDAD BIBLIOTECA BELLO

de un punto de vista que rescate la dignidad de los sectores populares", agrega M. de la Luz Hurtado (5).

Para Jeacqueline Mouesca, las producciones en video nunca han recibido el reconocimiento que merecen, tomando en cuenta que fue la única posibilidad de expresarse cuando el gobierno militar impedía hacer cine en Chile y fue, además, la vía para llegar a un público numeroso mientras los conductos de acceso tradicionales estaban cerrados.

Claudio Di Girólamo, quien en 1978 dirigió "Horacio corazón de chileno", y en 1983 "El 18 de los García", ambos en video, sostiene que la "clave estaba en llegar al mayor número de gente posible, calando hondo y procurando entregar calidad, ya que también había que ayudarle a la gente a pensar. Me interesaba levantar la dignidad del ser humano y mostrar los distintos rostros de la dictadura, porque como yo viví el fascismo en Italia, puedo identificar más rápidamente los vicios democráticos que tiene un gobierno autoritario. Por eso, en cada uno de mis trabajos me concentré en el ser humano y no en algún partido político o en alguna postura ideológica".

Entre la rabia y el dolor

Está claro: el golpe de Estado de 1973 quebró la historia de la cinematografía nacional y provocó la salida masiva de importantes figuras del quehacer cultural chileno. Helvio Soto, Raúl Ruiz, Valeria Sarmiento, Patricio Paniagua, Percy Matas y Federico Elton, partieron a Francia con la clara ilusión de poder seguir haciendo películas y contar desde fuera su visión de Chile y de los chilenos.

Sergio Castilla y Claudio Sapiaín, ambos con primera parada en Suecia; Antonio Skármeta, Orlando Lubbert, Beatriz González, Juan Farías, Alvaro Ramírez y Douglas Hubner siguieron rumbo a Alemania y, luego diseminados por toda Europa, aportaron a la creación del cine chileno del exilio.

Luis Vera, primero con estación en Rumania y, luego, a Suecia; Angelina Vásquez en Finlandia; Miguel Littín en

México; Patricio Guzmán y Pedro Chaskel en Cuba; Dunav Kuzmanich en Colombia y Leonardo de la Barra en Bélgica, son nombres de una larga lista que se formó el martes 11 de septiembre de 1973.

La prensa, sin embargo, no ha podido dar espacio a todas la figuras, ya que al escarbar en la bibliografía los nombres de Rodrigo Goncalves y de Wolfgang Tirado aparecen como dos cineastas que han contribuido fuertemente a la consolidación del cine chileno en el exterior. Así, por ejemplo, mientras Goncalves registra una carrera de éxitos en Mozambique, Tirado lo hace en Nicaragua como un director que se ha dedicado, fundamentalmente, al documental.

Para el periodista Miguel Angel Fredes, en un artículo publicado en el diario La Epoca el viernes 28 de abril de 1995, "gran parte de los realizadores chilenos en el exilio se abocaron a la realización de cintas testimoniales o documentales que, en una primera etapa, se dedicaron a denunciar lo sucedido y a hacer llamados a la solidaridad internacional" (6).

De esa primera etapa resaltan 'Los puños frente al cañón', largometraje de Gastón Ancelovici, que muestra la historia del movimiento obrero chileno, y 'La batalla de Chile', de Patricio Guzmán, realización estructurada en tres partes que exhibe los hechos más importantes ocurridos durante los últimos tres meses del gobierno de la Unidad Popular.

"Mientras estos realizadores se dedicaban a narrar lo sucedido con ciertos matices ideológicos, otros optaron por proclamar a la Junta Militar como un gobierno fascista y a Allende como un mártir. La cinta más esclarecedora y sintomática, en ese sentido, es 'Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo' (1974), realizado por Sergio Castilla en Suecia", agrega Fredes en su publicación (7).

Poco más tarde, la gran mayoría de las producciones se concentraron en narrar el drama del exilio y la inserción en los países de residencia. De esa fecha destacan 'Dos años en Finlandia', de Angelina Vásquez, y 'Yo también recuerdo' y 'Con las cuerdas de mi guitarra', ambas de Leutén Rojas.

Así, en la mayoría de los realizadores había una clara intención por reconstruir la vida en Chile y "en general, se trataba de cintas cuya fuerza emotiva excedía los hechos y se sustentaba en la necesidad imperiosa por denunciar la violencia cometida por el régimen contra los disidentes. Se trata de filmes que cumplen una función esencialmente movilizadora, surgidas de la rabia y del dolor y que permitió a muchos dar sus primeros pasos en este arte, aprender nuevas técnicas y evolucionar, más tarde, a otros géneros y temáticas", sostiene Fredes en el matutino.

Poco a poco los temas comenzaron a ser otros, ya que como asegura Héctor Soto, "a un cineasta se le hace más difícil reconstruir su país estando fuera, porque le falta la luz, el aire, el olor y los paisajes. En las películas de Ruiz, por ejemplo, hay claramente elementos chilenos, pero hay mucho de parisino".

Ingacio Aliaga, en cambio, explica que para un cineasta que sale de Chile es más fácil identificar aquellos elementos que tienen que ver directamente con nuestra cultura, porque existe la distancia necesaria para ello: "cuando uno ve las películas de Sebastián Alarcón, Miguel Littín o Raúl Ruiz, tanto en los personajes como en los temas, se aprecian elementos muy chilenos. Por ejemplo, en 'La isla de los piratas', de Ruiz, se ve esa permanente transitoriedad que tiene la gente de Chile. Lo digo, porque todo parece que se va a terminar y que no perdurará. Entonces, esa película nos muestra personajes que siempre están queriendo decir algo y que quieren transmutarse, tal como son los chilenos. Por otra parte, 'Amelia Lopes O'Neill, de Valeria Sarmiento, es, a mi juicio, la película que mejor muestra lo que es Valparaíso, ya que hay total coherencia entre lo que es esa ciudad y los personajes del filme. O sea, es una obra que está marcada por el carácter ambulatorio de los protagonistas, es decir, que los personajes estando en un lugar, quieren estar en otro".

La primera vez que en Chile pudo apreciarse parte de esa producción, bastante desconocida para la gran mayoría de los chilenos, fue en el Tercer Festival Internacional de Cine de Viña

del Mar en 1990. En esa ocasión fue cuando el público pudo ver, por ejemplo, 'Historia de un equipo de billar', de Sebastián Alarcón; 'Gentile aloutte', de Sergio Castilla; 'Aventurera', de Pablo de la Barra; 'Sandino', de Miguel Littín; 'Ardiente paciencia', de Antonio Skármeta; 'Tierra sagrada', de Emilio Pacull; y 'Consuelo', de Luis Vera.

Para los expertos se trató, en su mayoría, de películas distanciadas de las circunstancias políticas y sociales que rodearon al golpe de Estado de 1973. A cambio, entonces, son producciones que dieron cuenta de la evolución, tanto temática como narrativa, que habían experimentado sus directores después de 17 años de ausencia.

Incomunicación, autismo y abuso temático

A pesar de las muchas dificultades para hacer una película en Chile, durante los años del gobierno militar, y en especial en el primer período, se hicieron largometrajes que hasta hoy despiertan reconocimiento.

"Al analizar las producciones de los años '70 y '80 es justo distinguir filmes como "Julio comienza en julio", de Silvio Caiozzi, e "Imagen latente", de Pablo Perelman. Ahí vemos películas con un gran valor creativo y que por ello se van quedando en la historia como grandes e interesantes producciones ", afirma Ignacio Aliaga.

Al mismo tiempo, rápidamente la figura de Cristián Sánchez aparece elogiada en la bibliografía como "el más interesante de los realizadores chilenos que trabajan al interior del país. Es aquel cuyo trabajo se acerca más a la idea de lo que hoy se denomina cine de autor. Su caso se presenta como un modelo de tenacidad, persistencia y vocación que van más allá de todo cálculo o búsqueda de éxito fácil. Trabaja únicamente en torno a historias propias y su principal característica es la búsqueda de un lenguaje personal, y el mostrarse como un explorador de nuevas formas del discurso fílmico, alérgico a las conversaciones del relato tradicional y a los tópicos del cine de consumo",

extracto de "Cine chileno: los años de la dictadura", artículo escrito por Jacqueline Mouesca en Revista Araucaria de Chile (8).

Para Hans Ehrmann, los directores que "tienen una propuesta interesante son Gonzalo Justiniano, Ricardo Larraín y Silvio Caiozzi. Ellos saben qué decir y cómo decirlo, porque una de las principales deficiencias del cine nacional es la falta de comunicación con el público".

Tal como asegura Ehrmann, los expertos afirman que si las películas chilenas de los últimos 20 años no tienen el éxito de taquilla que sus directores esperan, se debe a la falta de un mensaje claro.

Mariano Silva afirma que "la mayoría de las películas no son buenas. Son aventuras narcisistas donde se nota demasiado la postura de su director. A pesar de ello, reconozco que en general estamos hablando de realizadores que conocen muy bien el lenguaje del cine, pero las disculpas no se filman. Es decir, si alguien decide hacer una película, con restricciones, tal como ocurrió en Chile, tenemos derecho de ver una propuesta visual de calidad. En síntesis, a la hora de hablar del cine chileno puedo decir que no es bueno y que tiene serias deficiencias de comunicación, aunque hay trabajos, como los de Silvio Caiozzi, que son películas de primer nivel".

Héctor Soto, en cambio, es más tajante: "tenemos una cinematografía autista que no sabe emocionar y que no logra que el público se identifique con lo que ve. Nuestro cine se mira al ombligo y, claramente, no mira al mundo. Las películas tienen que relatar una historia y emocionar. Puede ser que el golpe de Estado y los años de la dictadura hayan acentuado la incomunicación entre el cine chileno y su público. Sin embargo, encuentro increíble que luego de 17 años de dictadura no exista una cinta que logre exponer, de manera clara y emotiva, el problema de los detenidos desaparecidos. A cambio de eso tenemos realizaciones que más bien parecen los 'rollos' personales del director. De todas maneras creo que son interesantes las propuestas de Ricardo Larraín y Gustavo Graef

Marino. Ahí hay trabajos con cariño, donde uno lamenta o celebra lo que a los personajes les ocurre. Por eso, para ser director de cine hay que tener una riqueza interior potente y ser una persona sólida y atractiva".

Estas opiniones se comprueban cuando se analiza el número de asistentes que registran las películas chilenas de los últimos 15 años. Veamos algunos ejemplos: "Sussi", de Gonzalo Justiniano, es hasta el momento la cinta nacional más vista en la década del 80, la cual anotó 220 mil espectadores. De las extranjeras, sin embargo, "E.T el extraterrestre", de Steven Spielberg, es la producción que más convocatoria registra al anotar 529 mil asistentes y solamente en el primer período de exhibición.

Paralelamente, "El último grumete", de Jorge López (70 mil personas); "Como aman los chilenos", de Alejo Alvarez (56 mil); "La estación del regreso", de Leo Kocking (26 mil); y "Nemesio", de Cristián Lorca (6 mil), entre otros filmes nacionales que se exhibieron entre 1980 y 1989, son claros ejemplos que indican que el público chileno prefiere ver cintas extranjeras, puesto que las estadísticas que se manejan para las producciones internacionales muestran que cualquier filme del mismo período superó los 200 mil espectadores.

De las últimas realizaciones locales, en tanto, "La Frontera", de Ricardo Larraín, registró 187 mil asistentes, "Amnesia", de Gonzalo Justiniano, casi los 100 mil y "Johnny cien pesos", de Gustavo Graef Marino, sobre 300 mil personas, lo que demuestra que por algo los especialistas aseguran que son las mejores propuestas cinematográficas del último tiempo, en especial el trabajo de Gustavo Graef que es hasta el momento la cinta nacional de mayor éxito de taquilla en Chile.

Al mismo tiempo, los estudiosos también critican el tratamiento sobre el tema político que han hecho ciertos directores chilenos.

"Creo que la temática de la represión y la dictadura ya están agotados como ejes centrales de las producciones chilenas, en especial, porque tocan de manera directa a un pequeño

porcentaje de la población chilena. Es decir, no se puede hacer una película para que la vean 7 mil personas", afirma Mariano Silva.

Para Jacqueline Mouesca, el problema de abordar temáticas políticas no tiene que ver con el número de espectadores que están implicados, sino con la forma en que un director decide mostrar conflictos ideológicos: "en Chile se hicieron películas muy malas basadas en el tema político y eso se entiende como un abuso de la temática. Todos los argumentos son posibles y la clave para que sea un buen resultado está en el cómo se enfrenta y desde qué punto de vista se mira. Y si bien es cierto que ya no está de moda el paradigma de que el cine iba a cambiar al mundo, estoy segura que aún la política sigue siendo atractiva desde el punto de vista narrativo".

Paralelamente, Héctor Soto opina que "la política interesa muy poco hoy en día. Le falta el glamour que tuvo en décadas pasadas. De todas formas es importante hacer notar que siempre es válido plantear dilemas de carácter político en una película, pero hay que hacerlo bien. O sea, comunicando, emocionando y logrando que el público se identifique con lo que ve. En el caso particular del cine chileno, creo que el tema político no ha sido bien tratado. Veo, por ejemplo, una renovación en la pintura, en la música popular y en la literatura. En el cine, en cambio, se marca el paso. En este país la gente vive con energía y los directores de cine todavía no son capaces de mostrar, en todas sus dimensiones, como alguien se enamora de otro. Sin embargo, es fundamental que se sigan haciendo películas, ya que es la única manera de seguir evaluando".

Además, el tema desata polémicas en los directores. Daniel de la Vega, realizador de "País de octubre" y de "Takilleitor", afirma que las películas chilenas que abordaron la represión y la dictadura hicieron una "intelectualización de lo que estaba pasando, transformándose en películas amargas y aburridas". Por otra parte, Leonardo Kocking, que dirigió "La estación del regreso" y "Entrega total", añade que la experiencia política

"marca mucho, por lo que siempre termina invadiendo mis películas".

Sin industria no hay cine

En el período más reciente se han presentando largometrajes que apuntan a lo que pareciera ser un despertar, aunque tímido, de la cinematografía chilena. Y mientras algunos atribuyen el fenómeno al regreso del sistema democrático de gobierno, ya que las libertades de expresión así lo permiten, otros sostienen que nada ha cambiado y que más bien son intentos muy aislados por estimular la ya tan depreciada producción local.

"Lo primero, luego de finalizado el gobierno militar, es que uno puede andar tranquilo por la calle y poner la cámara en cualquier lugar. Segundo, se comienza a producir un diálogo con distintos sectores que sienten que lo que uno hace tiene sentido, que es importante. Lo digo especialmente por los políticos que hablan de cine y de su connotación en el acontecer cultural de Chile", dice Ignacio Agüero.

Claudio Di Girólamo, por otra parte, postula que una vez finalizado el gobierno militar el cine chileno comenzó a usufructuar de "todo lo que se pensó durante la dictadura. Es decir, las películas de 1990 en adelante son maduraciones de largas reflexiones. Esa situación, en todo caso, no es para cantar victoria, ya que los directores son los mismos de siempre, quienes, además, se endeudan hasta el cuello para poder filmar". La clave, según Di Girólamo, para estimular el desarrollo del cine chileno se encuentra en elaborar una ley que fomente la producción, especialmente, "cuando el cine está muy vinculado a la publicidad".

Alejandro Jodorowsky, quien se encuentra fuera de Chile desde 1953 y es considerado uno de los cineastas chilenos más importantes que 'andan por el mundo', es implacable y no duda en manifestar que en el país no hay industria cinematográfica: "los directores chilenos siempre tienen una penuria enorme para conseguir dinero. Además, no tienen público y sin público no

hay cine. En Chile a lo máximo que se puede aspirar es a conseguir diez mil dólares para hacer una película y con eso no se puede hacer ningún trabajo".

Así, casi todas las opiniones convergen en la falta de una industria que permita, por ahora, hacer más películas, ya que como asegura Gerardo Cáceres, director de "Viva el novio", el promedio de producciones que un director puede hacer a lo largo de toda su trayectoria en Chile es de solamente dos o tres películas.

Uno de los intentos más destacados de los últimos años por crear una industria cinematográfica fue la fundación de Cine Chile, empresa privada que entre sus principales objetivos se planteo asumir las gestiones de producción, control de operaciones y de financiamiento, junto con generar mecanismos de comercialización del cine chileno en los mercados internacionales.

Sus miembros, directores y productores de cine y televisión, se comprometieron en forma solidaria y participativa, pero con un claro propósito empresarial a estimular la producción nacional. Para ello se estipuló que se usaría el Plan de Apoyo a las pequeñas y medianas empresas que impulsaba la Corporación de Fomento a la Producción (Corfo).

Asimismo, la línea de créditos otorgada por el Banco del Estado sería la pieza clave para que jóvenes directores, como Tatiana Gaviola, pudieran comenzar las producciones de sus películas. Sin embargo, el proyecto fracasó y las razones que se argumentan para ello son fundamentalmente dos.

La primera, y la que ha generado más controversia, es que Cine Chile no fue una organización que promoviera la solidaridad y la participación, ya que como dice Alfredo Rate (director de "La niña en la palomera") "terminó siendo un club privado, en el que se invirtieron y mal gastaron muchas energías para sacar adelante un proyecto que no dio frutos".

La segunda explicación, en tanto, "tiene relación con que los directores se gastaron grandes cantidades de dinero en películas que no tuvieron una buena respuesta por parte del

público. Eso no permitió responder al banco y generó grandes endeudamientos, hasta que se cerró la línea de crédito", dice Carmen Gloria Dunnage, quien fuera encargada de las relaciones internacionales de la organización y encargada de prensa y relaciones públicas del Cuarto Festival Internacional de Cine, en 1991.

De igual forma, no todos concuerdan que en Chile haga falta crear una industria cinematográfica para estimular la producción y consolidar al cine chileno.

José Maldonado, por ejemplo, quien en 1990 estrenó "Hay algo allá afuera", largometraje que le valió el calificativo de tenazmente alternativo por su estilo fílmico, sostiene que "nunca me habría sentado en una mesa a planificar Cine Chile. Prefiero mantenerme alejado de las conversaciones que buscan instaurar una industria cinematográfica, ya que así puedo contar y hacer lo que quiera, aunque eso me implique un costo más alto para conseguir lo que necesito".

Sobre el resurgimiento de la cinematografía nacional, José Maldonado agrega: "me da lata y risa que se hable del renacer del cine chileno, porque eso no existe".

Deficiencias del progreso

Desde hace algunos años, a partir de 1990 para ser más exactos, es posible apreciar que las películas chilenas se escuchan bien y lucen perfectas. Sin embargo, presentan serias deficiencias en sus guiones y más de alguien ha dicho que gozan de una cierta gratuidad en sus traducciones audiovisuales.

En ese contexto, Jacqueline Mouesca asevera que "la experiencia en el trabajo publicitario, como sucede con casi todos los directores chilenos actuales, está dando sus frutos hace tiempo. Actualmente, tenemos películas con imágenes impecables, especialmente en la iluminación, aunque existe un descuido marcado en la elaboración del guión. Creo, y esto muy a diferencia de lo que plantean otros especialistas, no se debe a la falta de una industria cinematográfica en Chile, ya que, por

dar un ejemplo, cuando Raúl Ruiz estaba en el país tampoco había industria y las películas tenían muy buenos guiones".

En efecto, tal como asegura la experta, más de algún estudioso afirma que si en Chile las películas no tienen un buen guión es por la falta de una industria de cine.

"Como no hay industria no se generan los recursos necesarios para perfeccionar un especialista en guiones. Por eso, el director debe asumir una función total de sus tareas, lo que, claramente, no contribuye al éxito y desarrollo del cine chileno", explica Mariano Silva.

De hecho, al hacer un análisis de las producciones nacionales de los últimos 25 años, se puede concluir que en un 50 por ciento el guión es responsabilidad del director y en más de un 30 por ciento el realizador es coguionista.

"Por un lado, ha estado la tentación de los cineastas de hacerlo todo solos. Soberbia que más de alguno ha debido pagar cara, pero que finalmente está dando paso a una nueva relación con el personaje del guionista. Tanto 'La frontera' (Jorge Goldemberg) como 'Johnny cien pesos' (Gerardo Cáceres) y 'Amnesia' (Gustavo Frías) son ejemplos fecundos que están marcando una tendencia para neutralizar las subjetividades arbitrarias de autores que han demostrado no interesar a nadie", dice David Vera Meiggs en El Mercurio (9).

Ignacio Aliaga postula, en cambio, que en el contexto local es justificable y perdonable la arrogancia de los directores de querer hacerlo todo: "un director siempre debe estar presente, aunque no debe ser el guionista. Eso hace menos profesional su trabajo. Sin embargo, en Chile, donde no hay industria y las películas terminan siendo esfuerzos, en su mayoría individuales, de sus propios directores, no hay como criticar el por qué no hay un guionista, tal como ocurre con las producciones en Europa y Estados Unidos".

Citas

(1) Ruiz, Raúl; entrevista realizada por Luis Bocaz y publicada por Revista Araucaria de Chile en su número 11.

(2) Mouesca, Jacqueline; Cine Chileno Veinte Años, 1970 - 1990. Estudio publicado por el Departamento de Planes y Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, agosto 1992, página 30.

(3) De la Luz Hurtado, María; La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización, publicado por Céneca en 1985, página 27.

(4) Ibid.

(5) Ibid, página 29.

(6) Fredes, Miguel Angel; diario La Epoca, viernes 28 de abril de 1995.

(7) Ibid.

(8) Mouesca, Jacqueline; Cine chileno: los años de la dictadura, artículo publicado en revista Araucaria en su número 41.

(9) Vera Meiggs, David; diario El Mercurio, domingo 25 de junio de 1995, Cuerpo E.

Sergio Riesenberg:

"Me cansé del trabajo engorroso que implicaba el celuloide"

En 1972 filmó "Gracia y el forastero", su primer y único largometraje. La cinta, basada en la obra homónima de Guillermo Blanco, es un homenaje al escritor: "había sido su alumno en la escuela de periodismo de la Universidad Católica, así que lo conocía a él y a su novela".

"Observo una escasez de filmes que me impiden hablar de cine chileno".

No hay mucho tiempo para conversar, pues la producción de "Contigo en verano", el nuevo programa de Televisión Nacional de Chile, para las vacaciones de 1997, tiene a Sergio Riesenberg otra vez contra el reloj.

Conocido y polémico periodista, director de teatro, cine y televisión, también ha publicado dos novelas: "En aquel tiempo, el verde" (1970) y "Todos nosotros" (1981), ésta última nacida de un guión de teleserie que Canal 7 rehusó realizar en esa oportunidad, porque no se ajustaba a los requerimientos de la corporación.

Pero sus tres décadas de televisión son las que le han dado reconocimiento público, pues dirigió programas que marcaron la historia de los estelares chilenos durante el gobierno militar. Entre ellos "El gran baile", "La gran noche", "Amigos, siempre amigos", "Siglo XX", "Siempre lunes" y los polémicos y jamás olvidados "Sabor Latino" y "Permitido". Además, en nueve oportunidades se hizo cargo de la dirección del Festival de la Canción de Viña del Mar. En 1990, incluso, ganó un premio *Emmy* por la realización del certamen de ese año, máximo galardón que entrega Estados Unidos a la programación televisiva que se transmite en Norteamérica.

En su trayectoria se inscriben, también, la gerencia de producción del canal de televisión de la Universidad de Chile y de la estación privada "La Red", (Canal 4) de la cual renunció a mediados del '96 para reincorporarse a Televisión Nacional, la que dejara en julio de 1991, acusando discriminaciones políticas por no ser partidario de la Concertación.

Mucho antes de sus éxitos en la pantalla chica, en el año '72, Riesenberg llevó al cine **"Gracia y el forastero"** película homónima de la célebre novela de Guillermo Blanco. La cinta, financiada con recursos privados, es la primera y última incursión cinematográfica del director, ya que después de su estreno, en agosto de 1974, no volvió a filmar. "Me cansé del trabajo engorroso que implicaba el celuloide, la lentitud y el escaso control que se tenía sobre lo que se registraba me fue

desmotivando. La instantaneidad hizo que optara por el formato televisivo".

La producción no estuvo exenta de dificultades, dejando los tropiezos y angustias de la realización en el anecdotario del cine chileno. Por ejemplo, la administración de Chilefilms de esos años se opuso a que la cinta se rodara con ayuda de sus equipos y, posteriormente, dificultó el proceso de laboratorio que finalmente se resolvió en Argentina. "El rodaje estaba planeado en una época complicada, de mucha efervescencia política y social, de múltiples diferencias y desacuerdos, en la que nada era fácil de solucionar. Sin embargo estaba decidido a realizar la cinta".

La contratación del elenco internacional -integrado por Gustavo Rojo, Enzo Viena y la cotizada argentina Soledad Silveyra- fue otro traspié. Para elegir al actor que haría de padre del forastero, Riesenberg se comunicó telefónicamente con varios intérpretes latinos que trabajaban en *Hollywood*. Habló hasta con Ricardo Montalbán, quien cordialmente se excusó de poder participar debido a otros compromisos contraídos con antelación. Así fue como encontró a Rojo, actor que no sólo era conocido por telenovelas, sino que también integraba la primera línea de la cinematografía española al haber actuado en cintas de Luis Buñuel y junto a Richard Burton en "Alejandro Magno", de Robert Rossen.

El resto de la trabas fueron las propias de un rodaje, a las que se sumó el desabastecimiento ocasionado por el paro de octubre de 1972. "Yo había querido rodar en la costa central por la necesidad de reencontrarme con paisajes en los que había crecido cada verano durante mi infancia y adolescencia. La elección de las locaciones, por lo tanto, no respondió a las necesidades del guión, aunque obviamente se ajustaban a él. Sucedió que nadie previó que se produjera un paro en el contexto social de ese año y todos los que conformábamos el equipo, tanto técnicos como actores, nos vimos obligados a alimentarnos por más de un mes con pollos y huevos. Es cierto

que temimos que al elenco le salieran plumas o empezaran a cacarear".

- ¿Por qué eligió la novela de Blanco para su ópera prima fílmica?

- Porque había sido su alumno en la escuela de periodismo de la Universidad Católica, así que lo conocía a él y a su novela. Fue como un homenaje, además que el libro era uno de los más leídos de aquel entonces, lo que propiciaba una buena respuesta del público.

- La cinta tuvo una buena respuesta de la crítica y una aceptable distribución internacional. Pese a ello, usted se retiró de la realización en cine para internarse de lleno en el trabajo televisivo, argumentando lo agotador y aburrido que era el lento proceso de rodaje de una escena. ¿No obedeció también ese giro a una búsqueda de la estabilidad económica que el cine chileno no aseguraba y, mucho menos, después del golpe de Estado que fue cuando estrenó la película?

- En absoluto, no tuvo nada que ver el temor a mi estabilidad laboral o económica. Siempre he manifestado mi descontento con aquellos métodos de trabajo en los que no se puede tener un control total de lo que se quiere conseguir. Eso ocurría cuando trabajaba en celuloide, pues uno debía confiar en lo que hiciera el camarógrafo hasta que se revelara el material y, sólo en ese momento, constatar los resultados en función de lo planeado. La televisión, en cambio, me permitía ese control que, por lo menos en mi caso, era y sigue siendo fundamental.

- ¿No le parece que el lenguaje cinematográfico difiere del que se logra en los programas de televisión?

- ¡Para nada!, son exactamente iguales, la escala de planos y los tipos de movimientos que se pueden ejecutar son los mismos.

- ¿Cómo se ve usted entre los cineastas de su generación?, ¿quizás como un escapado de la pantalla grande?

- ¡No, nada que ver!. No me he escapado de nada, simplemente opté por otro formato.

- ¿Qué cambios observa en el desarrollo del cine chileno que se está realizando en democracia?

- Observo una escasez de filmes que me impiden hablar de cine chileno. Dos películas al año como promedio no constituyen una cinematografía, y tampoco existirá mientras no haya una industria fílmica. Esto lo he dicho muchas veces, ya que mientras el gobierno no tome una clara consciencia de la necesidad de producir cine y de cómo el cine puede ayudar a consolidar corporativamente los procesos de desarrollo que está experimentando el país, no se conformará una industria.

- Para terminar, ¿dentro de sus proyectos personales ha contemplado el rodaje de una nueva película?

- Puede ser, no descarto esa posibilidad. Eso lo veré cuando tenga demasiadas ganas de hacerla, por ahora estoy concentrado en mi trabajo en Televisión Nacional.

Pablo Perelman:

"En mis películas he mostrado conflictos personales"

En 1987 filmó "Imagen latente", largometraje que pudo ser exhibido comercialmente en 1990 y que tuvo una fuerte acogida del público.

"El único camino posible para nuestro cine es que se arraigue profundamente en los rasgos más esenciales de la idiosincrasia que nos caracteriza".

"Estudiaba ingeniería, en el año '67, cuando empecé a interesarme en hacer cine porque de niño venía desarrollando un interés compulsivo que me arrastraba a las salas dos veces por semana. Fue entonces que lo cinematográfico se me figuró como una especie de síntesis entre la poesía y la política, ya que mi mundo se dividía entre los poemas que escribía y la política juvenil que lo envolvía todo en esa época. Así comencé a acercarme a la artesanía del celuloide".

Sin desconocer ese llamado, Pablo Perelmann se matriculó al año siguiente en la escuela de cine que la Universidad de Chile tenía en Viña del Mar. "En los seis meses que ahí estuve hice amistad con Jorge Müller, José de la Vega y Valeria Sarmiento. No me quedé más porque las huelgas impedían verdaderamente aprender el oficio, así que opté por irme a Bélgica e ingresar a una escuela de allá".

De una carrera de cuatro años, Perelmann siguió dos y luego viajó a Italia. Después de una breve temporada en tierras romanas se trasladó a Estados Unidos. "De allí me vine en auto con un amigo español, recorriendo diversos caminos de América Latina. Fue una experiencia maravillosa, porque aprendí mucho más viajando que en la escuela de cine en Europa. Mi amigo se bajó en Lima y yo pisé la patria a comienzos de 1971. Al cabo de un corto tiempo me integré a Chilefilms como montajista".

En 1987 el director impactó con "Imagen Latente", filme que abordaba explícitamente el tema de los detenidos desaparecidos y, además, porque la historia estaba basada en sus propias vivencias: su hermano Juan Carlos es un detenido desaparecido.

- ¿Alguna corriente cinematográfica lo marcaba en ese tiempo o, más bien, su posición era de apertura a todo tipo de tendencias que le ayudaran a formarse en el oficio fílmico?

- Mi primer interés estuvo en hacer cine a partir de la 'nueva ola francesa' y del cine alemán que surgía en los años sesenta.

Pero a medida que fui aprendiendo y descubriendo lo que se hacía en otros países, mi atención se volcó hacia el cine cubano y, fundamentalmente, al "cinema novo" brasileño, pues me parecía el más interesante que se hacía en Latinoamérica. En todo caso, siempre me he sentido más influenciado por películas que por un determinado movimiento de expresión artística.

- ¿Interrumpe el golpe de Estado su camino de cineasta?

- En ese tiempo tenía 23 años y militaba en el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR). Me pasó, como a muchos de mi generación, que el golpe lo viví con una suerte de alivio, aunque suene mounstroso, pues en el fondo se cumplía la profecía de haberlo pronosticado varios meses antes. Esto en un clima que, en mi caso, todavía no tenía que ver con el dolor de la detención y desaparición de mi hermano Juan Carlos ni con el heroísmo y niguna de esas cosas. No alcanzaba todavía a percibir la magnitud y el alcance del quiebre que se estaba produciendo al interior de la sociedad. Tampoco me daba cuenta de cómo se vería afectada mi carrera.

- ¿Fue un proceso paulatino?

- Sí, y fue consecuencia del rodaje de **"A la Sombra del Sol",** el cual no estuvo exento de dificultades. En ese tiempo yo integraba un colectivo informal conformado por unas cinco personas, entre las que estaban Silvio Caiozzi y Jorge Müller, con quienes había realizado algunos proyectos. Sucedió que un productor, Enrique Apud, quien era conocido como distribuidor de películas, había organizado la filmación de una comedia liviana, media porno, ambientada en Viña del Mar. En plena etapa de preproducción se produjo el golpe y Apud, que simpatizava con la Derecha política, se alegró, porque pensó que con el cambio de gobierno se verían favorecidos los negocios y la economía. Motivado y con las expectativas comerciales

elevadas, se le ocurrió enviar el guión para que fuera aprobado por algún funcionario militar, suponiendo que así había que hacerlo, ya que no existía nada sistematizado.

- ¿Qué pasó con el trámite?

- Recibió un mensaje en el que le preguntaban si estaba un poco loco o acaso creía que en el nuevo Chile se podían hacer picanterías. No quedó otra que olvidarse del guión, pero había un equipo de técnicos contratados y toda la infraestructura del rodaje estaba lista. En ese momento, le propusimos a Enrique Apud que hiciéramos otra película basada en una historia que conocíamos con Jorge Müller, quien sería el camarógrafo. Acordamos co dirigir con Caiozzi, incorporamos a Waldo Rojas para que nos ayudara con el guión y en un par de meses armamos la producción. Así fue que filmamos entre enero y febrero de 1974, procesamos la cinta durante el año y la estrenamos en diciembre.

- ¿Tuvieron problemas para filmar la película?.

- Ninguno, porque no tenía nada de político. Incluso, contamos con la colaboración de los militares en Campanas, cerca de Calama, que fue una de las locaciones en la que rodamos.

- ¿Cuándo comienza a darse cuenta de cómo lo afectaría la nueva institucionalidad de gobierno?

- Al día siguiente del estreno, cuando detuvieron a Jorge Müller y a Carmen Bueno, que era una de las actrices, quiens hasta hoy son detenidos desaparecidos. Mi incertidumbre se acentuó al mes del estreno, porque fue detenido y torturado el montajista.

- ¿Es entonces que planeó su huída del país?

- Sí, y no sólo por una necesidad visceral, sino también por un hecho más concreto: me empezaron a buscar. Quienes integrábamos el colectivo de trabajo también militábamos juntos, por lo que resultaba bastante lógico pensar que querían encontrarnos a todos.

- ¿Cuáles eran sus opciones en ese momento?, ¿en qué pensaba?

- Digamos que estaba metido en el centro de una zona especialmente peligrosa, que me obligaba a plantearme la clandestinidad para dedicarme a la política o irme del país si quería hacer cine. En esa disyuntiva me debatía, aparte que estaba enamoradísimo. Entonces era una doble opción: o me dedicaba a las películas y al amor, o me dedicaba a la guerra y a la política. Opté por lo primero y en enero del '75 salí de Chile, un mes antes de que arrestaran a mi hermano.

- ¿México era la primera apuesta?

- No, salí así no más. A México llegué seis o siete meses más tarde, después de haber estado en Venezuela y Colombia.

- ¿Cómo se insertó en México?, ¿tenía contactos previos?

- La verdad es que Miguel Littín estaba allá y fue él quien me ayudó a entrar. Pasó, también, que me encontré con gente de mi generación, produciéndose una simpatía y empatía inmediata porque los mexicanos tenían mucho interés por lo que nos había pasado.

- ¿Qué aportó México a su visión de cineasta en el exilio?

- Descubrí que ellos sabían mucho más que nosotros y que hacían un cine mucho más bonito, con un planteamiento estético creativo propio y latinoamericanista a la vez. Descubrí, también,

que el egocentrismo desarrollado sobre todo por la gente de izquierda durante la época de la Unidad Popular, era lo más absurdo que había. Situación que se acentuaba al estar inserto en un México que, como país, era mucho más rico culturalmente, más sabio políticamente y con unos filmes fascinantes, al margen del lugar común del cine de rancheras. Poco a poco me fui metiendo y quedando maravillado, por lo que trabajé con mucho gusto hasta que llegó un momento en el que dije: o me quedo para siempre o me vuelvo a Chile. El dolor de tener gente cercana desaparecida me mantenía con la sangre en el ojo, queriendo volver para entender, vengarme o salvarlos. Al cabo de cuatro años, en 1979, decidí regresar.

- ¿Con qué se reencontró a su regreso?

- Con una noche pavorosa que, además, era mortalmente aburrida. También me reencontré con el miedo, la oscuridad y el dolor. En ese contexto, volví a ver a algunos de mis amigos que se habían quedado acá tratando de abrirse camino en la publicidad.

- ¿Así fue que buscó incorporarse al mundo publicitario?

- Sí. Al principio me conseguí una camioneta con la que hice fletes para las productoras de publicidad. Poco a poco me fui metiendo en las productoras, hasta que pude hacer montajes de comerciales. Más tarde dirigí algunos avisos.

-¿Qué le atrajo de la publicidad?

- El hecho de que era el único campo laboral posible, pero ahí también estaba la gente en la que confiaba, pues las personas de izquierda vivíamos en un clima muy fuerte de desconfianza, soledad y encierro.

- ¿Lo rondaba alguna frustración por tener que dedicarse a la publicidad y no al cine directamente?

- No, aunque la sensación era muy curiosa. Daba la impresión que hacer cine en ese momento era una 'pituquería'.

- ¿Fue objeto de criticas por trabajar en comerciales?

- No, porque pude haberme olvidado de hacer cine y no habría tenido ningún problema. Además, la publicidad dentro de todo tuvo cierta nobleza, ya que me mantuvo ejerciendo la artesanía cinematográfica y me enseñó a filmar con mucho cuidado, con mucho oficio. Y eso se lo aprecio, reconozco y agradezco.

-¿Complementaba el trabajo comercial con alguno suyo personal?

- Siempre me mantuve escribiendo historias personales y también filmé algunos videos musicales, no exhibidos públicamente, que fueron muy importantes para mi.

- ¿Cuándo surge "Imagen Latente"?

- Durante los años '83 y '84, entremedio de las primeras protestas, empecé a escribir el guión.

- ¿Mientras escribía el guión ya sabía como financiaría la cinta?

- En ese tiempo ni pensaba en el financiamiento, sólo escribía. Llegado el momento, sin embargo, no se financió, se hizo sin plata. Fue una producción cooperativa, una verdadera realización de pordioseros en el sentido de que todo lo pedimos prestado. Y, de hecho, todo lo obtuvimos prestado, regalado y aportado. Por lo mismo se hizo lentamente, porque nadie podía

dedicarse enteramente a ella, ni siquiera yo. La lista de socios de esa película involucra a como 50 personas, es decir, a todos los que trabajaron en la película más una buena veintena de proovedores. Prácticamente todo el medio de productores publicitarios contribuyó con algo en la realización, ya que su tema despertó muchas simpatías y solidaridad en el medio.

- Una vez dijo que el rodaje de "Imagen Latente" fue relajado y sin dificultades mayores. ¿ No tuvo problemas de fiscalización y control por parte de los organismos de seguridad del gobierno militar?

- Fue muy relajado, porque filmábamos los fines de semana. Inlcuso, hubo secuencias que en un principio salieron mal y, al cabo de unas semanas, las repetimos. Por otro lado, no fuimos fiscalizados, porque rodamos en una semi clandestinidad, no le contamos a nadie y, los que sabían, fueron muy discretos. También, tomamos medidas de precaución como trabajar poco en la calle o decir que estábamos filmando un comercial. Por lo mismo elegimos a actores conocidos para el reparto.

- Pero algún episodio de tensión hubo, ¿o no?

- Por supuesto y uno de ellos fue cuando filmamos con cámara escondida frente a Villa Grimaldi. Otra ocasión de angustia se produjo en una secuencia en la que actuaban Bastián Bodenhöfer (protagonista) y Gonzalo Robles, pues en plena escena llegaron unos tipos de la CNI (Central Nacional de Informaciones) y se quedaron conversando y mirando durante un largo rato, mientras los actores decían unos parlamentos espantosos que, si los hubiesen oído, nos habrían metido a todos presos. Los riesgos eran parte del juego de la producción de esa película.

- El filme se terminó en 1987, pero sólo se pudo ver comercialmente en 1990. ¿ Cómo cree que se vio afectada la

recepción de la película, considerando los años de retraso que provocó la censura?

- **"Imagen Latente"** fue hecha y pensada para ser vista en el año '87, pues se trata de un filme contingente que hubiera querido mostrar públicamente en ese momento. Es cierto que se vio clandestinamente a través de los videos que distribuíamos como locos y que todo el mundo regrababa de copias de copias del original, haciendo que la calidad de las imágenes fuera cada vez peor. Pero en el fondo, la censura le quito a la cinta su esencia de obra artística y la transformó en un acto político, frente al cual la gente no podía decir que no le gustaba, pues el verla era un acto de protesta contra Pinochet.

- ¿Cuál era la sensación que todo ello le dejaba?

- La de una distorsión que no me terminaba de agradar. Pero, pensándolo mejor, le vino muy bien la prohibición, pues la hizo eficiente como acto político y acto comunicacional, lo que a la larga le ha dado más peso. Además, la gente que la había visto en pésimos videos, pudo reencontrarse con el filme en el año '90, esta vez, sin el miedo rondando.

- En el fondo, usted también pudo reencontrarse con un público que se había refugiado más allá de las salas de cine para poder ver "Imagen Latente". ¿Cómo recuerda la cita?

- Es bien difícil juzgar al público. Esa película la vieron 120 mil personas en cines y, cuando se habla de esa cantidad de gente, resulta muy difícil saber quiénes son esas personas. Sólo me atrevo a decir que uno hace películas para sus iguales, por lo menos yo no trabajo para gente que sea distinta de mí o que vaya a ver una historia mía de manera distinta de cómo yo la veo. Frente a las masas aparecen criterios promedios, que son aquellos que conforman el rating de un programa de televisión. Ante ese nivel de público pierdo las proyecciones y ya no sé bien

lo que funciona como un buen filme, ya que uno mete tal cantidad de sutilezas y mensajes de segundo o tercer nivel en las obras que, la mayor parte de la gente, no está obligada a entender, menos si no tiene la misma historia de uno.

- En "Archipiélago", su segundo largometraje, ¿hacia dónde apuntó sus sutilezas que lo llevaron a idear tan complejo filme?

- La respuesta de esa pregunta necesita que plantee las siguientes interrogantes: ¿qué es lo que la gente entiende de las películas?, ¿qué es lo que les afecta de ellas?, ¿cómo cambia el espectador cuando ve una película como "Archipiélago"?.

- ¿Y cuál es su respuesta?

- Siempre me ha interesado rodar películas con las que pueda develar algo que está oculto y que intento descubrir junto con el público. Ahí, tal vez, está el acto de comunicación que quiero lograr. **"Imagen Latente"** había surgido de mi furia con la dictadura, pero la caída del gobierno militar permitió que apareciera una vivencia política social muy profunda, en donde la calidad íntima de la experiencia era una de las cosas más importante. Esa profundidad siento que se perdió con el advenimiento del destape, natural y lógico, banalizándose el contenido de la relación entre los individuos que, hasta entonces, le daba peso a la realidad nacional.

- ¿Qué le pasaba a usted con eso?

- Sentía que se me desgranaba mi relación con la política, mi percepción de la realidad y mi compromiso con ella. Y es precisamente eso lo que traté de mostrar con **"Archipiélago"**, es decir, que el discurso de la oposición de fines de la dictadura ya estaba agotado y, en cambio, había que darle nuevos contenidos a nuestra experiencia histórica reciente.

- ¿Diría que trataba de visualizar un cierre de la conciencia opositora de entonces?

- Creo que sí, porque gesté el filme a partir del planteamiento de una suprema distancia con el jucio a la dictadura, su política y su oposición.

- ¿Cómo financió la producción?

- Resultó muy fácil, pues a partir de **"Imagen Latente"** la televisión española me ofreció la posibilidad de hacer una nueva cinta, para lo cual me ofreció una posibilidad de participación en una co-producción con la que me entregaban mucha plata y sin ninguna condición. En ese contexto, decidí que haría lo que quisiera y que me olvidaría de que las películas deben ser vistas por cierta cantidad de gente para que recuperen la inversión. Así fue que me di permiso para ser totalmente experimental en términos de contenido y en términos formales, resultando una película rarísima.

- ¿Hacia dónde apunta su temática?

- He hecho muy poco cine para decir que tengo una temática, aunque tengo intereses. Hasta ahora, en mis películas he mostrado conflictos personales, los que he tratado de exteriorizar y expresar artísticamente buscando mostrar el desencanto.

- ¿A qué se refiere?

- Al asumir que toda una generación vivió equivocada, sabiendo mucho de lo colectivo y muy poco de lo individual-personal. Eso es lo que quiero abordar como temática.

- ¿Cómo ve al cine chileno que se está realizando en democracia?

- No me gusta nada lo que está pasando con el cine chileno, porque son tan pocas las películas que se producen en este país que no alcanzan a constituir un fenómeno en el que se puedan interpretar tendencias. Los cineastas están tratando de hacer un cine híbrido en el que se borran los caracteres nacionales, la especificidad cultural más profunda y se deja una especie de barniz exitista, en donde hay una medianía formal y técnica con la que se busca que nuestros filmes parezcan producciones internacionales, pero sin proponer nada.

- ¿Hay alguna salida frente a tanta desazón?

- El único camino posible para nuestro cine es que se arraigue profundamente en los rasgos más esenciales de la idiosincrasia que nos caracteriza. Creo, también, que se está produciendo mucho más caro de lo que tolera nuestro mercado, porque sino la posibilidad de contar con créditos del Banco del Estado no se habría terminado. Por eso creo que hay que volver a un cine mucho más austero y más jugado en términos formales y de contenidos.

- ¿Cómo se ve usted en medio del grupo de cineastas de su generación?, ¿cuál es su espacio?

- Dentro de los cineastas chilenos tengo una posición que me interesa conservar y que es de cierta excepcionalidad. No me interesa hacer películas para un gran público o, por lo menos, no en los términos convencionales en que se busca habitualmente. O sea, yo voy a seguir haciendo películas raras y ese es mi espacio en este contexto. Creo que en ese terreno se están haciendo cosas interesantes fuera del sistema comercial. Pero todavía no hemos descubierto la alianza con el público y nadie puede decir que tiene la fórmula, pues está por descubrirse y para descubrir hay que buscar.

- ¿Y qué implica eso?

- Una actitud que no está presente en el cine chileno actual. Los cineastas están filmando con mucha autocomplacencia y esa actitud no permite hacer algún descubrimiento.

Silvio Caiozzi:

"Nunca me ha interesado el cine político"

Recién egresado del colegio, pensaba estudiar administración de empresas, pero un folleto del Instituto Chileno Norteamericano de Cultura cambió su destino profesional.

"Diría que siempre he recurrido a la literatura, ya que nunca me ha gustado escribir. Mis habilidades están más desarrolladas en el manejo de las imágenes, no en la escritura de guiones".

"A los ocho años comencé a tomar fotografías. A los doce filmé algunos cortos en 8 milímetros con una cámara que me regalaron mis padres, los que mostraba con un proyector que teníamos en la casa. En esa época no me imaginaba que estudiaría cine y, mucho menos, que llegaría a vivir de él".

Con diecisiete años y recién egresado de cuarto medio no quiso matricularse en la universidad, ya que pensaba estudiar administración de empresas en Estados Unidos. "Pero un folleto de un curso de cine que encontré al azar en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, cambió mi destino profesional". El Columbia College de Chicago se transformó en su meta final, donde cuatro años después obtuvo el diploma de *Bachelor of Arts*.

La experiencia en Norteamérica influiría mucho en su formación cinematográfica, ya que de ella surgió la pasión por los clásicos de Hollywood y la admiración hacia directores como John Ford y Orson Welles. "Se amplió mi perspectiva que en ese tiempo giraba, principalmente, en torno a películas europeas como las de Igmar Bergman. Puedo decir, a pesar de la influencia estadounidense, que siempre me he sentido más cerca de Federico Fellini".

En 1968 regresó a Chile y se integró a la televisión. Al poco tiempo, inició una carrera como camarógrafo y director de fotografía en varios filmes nacionales como "Playback", "Caliche Sangriento" y "Voto más fusil" (Helvio Soto), "Ya no basta con rezar" (Aldo Francia), "Palomita Blanca" y "Y Nadie Dijo Nada" (Raúl Ruiz). También colaboró en otras cintas que directores extranjeros rodaron en el país, tal es el caso de "La Victoria" (Peter Lilienthal), "Estado de Sitio" (Costa Gavras) y "Los Soles de Isla de Pascua" (Pierre Kast).

Luego comenzó a internarse en el cine publicitario, rubro en el que obtendría varios premios a lo largo de los años y en el que se desempeña actualmente. De pronto, sintió la necesidad de un mayor registro expresivo y nació **"A la Sombra del Sol"** (1974), cinta inspirada en un texto del poeta Waldo Rojas y que codirigió junto a Pablo Perelman.

- ¿Cómo fue filmar en los primeros meses después de ocurrido el golpe de Estado?

- El rodaje no tuvo contratiempos ni fiscalizaciones e, incluso, contamos con el apoyo de una guarnición militar del norte. En realidad, la sensación de represión se hizo palpable en diciembre del '74, al otro día del estreno de la cinta, cuando fue detenido Jorge Müller, uno de los camarógrafos más talentosos que recuerdo y quien había integrado el equipo técnico. Lo último que se supo de él fue que estaba encarcelado en Tres Alamos, uno de los centros de tortura que operaba la DINA.

- En ese contexto, ¿la publicidad se le presentó como un refugio apolítico en el cual parapetarse?

- No. Ingresé al mundo publicitario, porque en ese tiempo era el único campo que permitía mantenerse activo dentro del oficio fílmico, y prefería hacer avisos comerciales a trabajar de cajero en un banco. La publicidad, además, se me figuró como una posibilidad de experimentar con el celuloide, en un contexto en el cual la sensación más clara era que habían cosas que no podías hacer, como filmar una película sobre la tortura.

- ¿Qué sensación le dejaba ello?

- Me sentía dentro de un hoyo, porque me iba muy bien y ganaba mucho dinero, pero me encontraba envuelto en una máquina que debía producir sin parar, a la medida y sin un sentido de fondo que contrarrestara tanta superficialidad.

- ¿La idea de "Julio Comienza en julio" surge como respuesta a esa búsqueda de sentido profundo extraviado entre avisos comerciales ?

- Tiene mucho de eso, ya que parte importante de las ganancias que obtenía de los comerciales la ahorraba para hacer

una película. En el año '75, comencé a contactar escritores, a buscar gente que elaborara historias y así llegué a Gustavo Frías. Tuvimos una serie de encuentros hasta que me contó la idea de "Julio", que aún estaba en borrador, y la historia me hizo 'click'. Me llené de imágenes y posibilidades y nos pusimos a trabajar en el guión.

- ¿Por qué no se interesó en una historia que tuviera como centro de la trama la represión política?

- Porque nunca me ha interesado el cine político o panfletario. De hecho todavía recuerdo con molestia cuando, durante el primer Festival de Cine de Viña del Mar (1968), la delegación cubana planteó que la cámara debía convertirse en una metralleta y el sentido del cine debía ser la revolución. Lo que a mí me atrae es contar historias que se inscriben dentro de lo que se llama cine de género y, obviamente, **"Julio comienza en julio"** se ajustaba a ello.

- ¿En qué estaba dada la pérdida de ese 'sentido más de fondo'?

- La dictadura desencadenó una reestructuración en las maneras de transmitir, pensar e imaginar, ya que uno comenzaba a reproducir un espacio nuevo en el que se vivía totalmente desorientado, porque las formas de expresión habían cambiado. Eso aparece en "**La Luna en el espejo"**, cuando muestro ese espacio agobiante y encerrado, que lo encarcelaba todo y que refleja cómo me sentía entonces. También buscaba dar cuenta de la pérdida de un 'sentido más de fondo' al retratar esas relaciones humanas de necesitarse mutuamente y de espiarse al mismo tiempo, que se daba entre los personajes.

- ¿Ese enfoque estaba planeado?

- En absoluto. Fue una expresión espontánea que nació del escritor José Donoso y de mí. Por eso creo que, en los países que se ha dado la película, han surgido interpretaciones diferentes con análisis muy políticos y otros que, más bien, han apuntado a la sicología o a la poesía que rodea a la obra.

- Volvamos al rodaje de "Julio comienza en julio", ¿se encontró con algún tipo de fiscalización o restricción oficial?

- Al principio optamos por avisar a un organismo del Ejército. Les indicamos donde filmaríamos para que estuvieran al tanto y no se extrañaran si veían luces en la noche. Durante los primeros días del rodaje, vinieron dos tipos que se fascinaron con la cámara y con los actores, pero después ya no volvieron a aparecer. Sabíamos que uno de los obstáculos importantes sería la censura cinematográfica, ya que no sería fácil que fueran aceptadas las escenas en que aparecían latifundistas tiranos lidiando con prostitutas o un profesor que insinuaba la revolución y cantaba la Marsellesa con el puño en alto. O sea, el filme tenía elementos que hoy pueden parecer insignificantes, pero que en ese momento tenían una fuerte connotación. En todo caso, nunca tuve problemas para filmar en dictadura como le ocurrió a otros de mis colegas. Creo que eso se debió a que nunca me propuse hacer películas políticas. Si lo hubiera hecho, me imagino que habría tenido problemas similares a los de muchos cineastas.

- ¿No cree que hubo cierta evasión de su parte al elegir temas tan alejados del contexto en el que usted vivía?

- Para nada. El tema de **"Julio comienza en julio"** lo elegí porque me gustó y no porque quisiera evitarme problemas. Mientras desarrollaba el guión, sin embargo, hubo un momento en que pensamos con Gustavo Frías que el filme debería tener un personaje militar, ya que los latifundistas tenían vínculos con

miembros de las Fuerzas Armadas, pero preferimos autocensurar ese personaje que debió incluirse en la historia.

- ¿Diría que es un realizador privilegiado por no haber sido perseguido o exiliado como lo fueron otros?

- A lo largo de estos años, me he dado cuenta que existe una imagen tergiversada de la dictadura, no sólo en Chile, sino en todo el mundo.

- ¿A qué se refiere?

- Mucha gente piensa que los cineastas exiliados no pudieron desarrollarse afuera y, quienes nos quedamos en cambio, fuimos beneficiados por el sistema. Y eso es una mentira tremenda, porque dentro de Chile yo era considerado comunista y, fuera de él, considerado fascista, lo que fue creando una imagen muy jodida que me transformaba en un ser aislado y sospechoso para todas partes. Por ejemplo, cuando estuve en el festival de cine de Venecia concursando con "**La Luna en el espejo**", un periodista italiano me preguntó: ¿cómo se siente ahora con su segunda película, después de haber dirigido la película que produjo Pinochet?. Ante mi asombro, el periodista extrajo de su bolso un diario italiano que tenía una información acerca de un festival de poca importancia en Italia, en el cual se había mostrado "**Julio comienza en julio**" sin mi autorización. Probablemente, alguien robó una copia del filme y la presentó como una producción financiada por Pinochet, lo que dio pie para decir: "mire la cantidad de plata que gasta el régimen militar en cine y vea el desastre de película que es".

- ¿De qué manera lo perjudicaba esa doble imagen que usted dice que tenía?

- Dificultándome el acceso a coproducciones que quisieran financiar mis proyectos, por lo que tuve que desarrollarlos de

manera totalmente independiente. Por algo es que, hasta ahora, sólo he hecho dos películas y media.

- Después de "Julio comienza en julio", ¿cómo se gestó la idea de hacer su segundo filme?

- Después de 'Julio' entré en un período de trabajo exclusivamente publicitario, durante el cual seguí escribiendo e ideando historias junto a Gustado Frías. Surgían guiones y personajes, pero no lograban 'calentarme', no se producía el 'click' y todo se desinflaba. Un día la compañía de teatro Ictus me llamó para dirigir un video basado en un guión de Delfina Guzmán, donde me enteré que José Donoso había vuelto a Chile y que iba trabajar con ellos. De esa manera, se dieron las condiciones para realizar el video **"Historia de un roble sólo",** basado en un cuento de Donoso, que dirigí para Ictus. Así se produjo un primer acercamiento con el escritor, a quien le conté que hacía años buscaba una historia. Con el tiempo él me contaría algunos de sus cuentos, hasta que me relató 'La Luna'. El 'click', entonces, no se hizo esperar y nos lanzamos a desarrollar el guión y organizar la producción de la que sería mi segunda película, la cual en una primera instancia estuvo pensada como mediometraje.

- En 1979, "Julio comienza en julio" recibió el galardón más importante de la crítica y el jurado en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. "La Luna en el espejo", en tanto, se inscribe con una decena de reconocimientos y premios. ¿Cuál ha sido la base en que usted ha cimentado el éxito de su cine?

- Diría que siempre he recurrido a la literatura, ya que nunca me ha gustado escribir. Mis habilidades están más desarrolladas en el manejo de las imágenes, no en la escritura de guiones. Por eso mi natural tendencia ha sido aliarme con un escritor, lo que

además encuentro positivo porque se produce un aporte de dos mundos distintos que se entrelazan.

- Y en esa alianza con la literatura, ¿existe alguna temática particular que quiera ir profundizando?

- En verdad nunca me he planteado hacer un determinado tema o elaborar un guión en función de ello. Mi forma de operar ha consistido en escuchar una idea y que ella me haga, como ya dije, una especie de 'click'. Siempre necesito 'ver' en mi mente la historia para poderla desarrollar y, claramente, las películas que he construído no han nacido de la necesidad de poner en el tapete un tema específico. Por otro lado, han pasado años en los que no he visto nada.

- ¿Algo así como el escritor frente a la hoja en blanco?

- Exactamente.

- En sus dos filmes, los papeles protagónicos recayeron en personas que no eran actores. ¿Qué ha buscado con ello?

- Fue una cosa fortuita, porque esos personajes no los encontré dentro de los muchos actores que probé. En 'Julio', el latifundista debía ser una persona que a la primera mirada permitiera saber que ella mandaba y que había nacido mandando. Y dentro de los actores no lo encontré. Con "**La Luna en el espejo**" pasó lo mismo porque el actor tenía que ser gordo y, además, estar compenetrado de una inestabilidad personal y emocional que, al verlo, diera la sensación de timidez, vergüenza, odio y resentimiento. Esa es la única razón de por qué no elegí a actores profesionales, pues es mucho más difícil trabajar con no actores que con quienes lo son.

- Pero usted ha corrido el riesgo, ¿por qué?

- Así es, pero eso no es algo que me guste. Pasa que cuando uno 'está caliente' por hacer una película es capaz de asumir cualquier riesgo. Por ejemplo, al segundo día de filmación de "**La Luna"**, estuve a punto de tirar la esponja pues el actor que hacía del gordo (Ernesto Beadle) era muy inseguro y se sentía culpable de gastar mucho celuloide. Los primeros días fueron atroces, pero decidí aguantar porque descubrí que su problema era un sentimiento de culpa al lado de Gloria Münchmayer, quien resolvía sus parlamentos en dos tomas y no en ocho como él. Así fue como le pedí al equipo técnico que lo trataran bien para levantarle el ánimo y que le hicieran sentir que no importaba esperar.

- ¿Y era cierto que no importaba esperar?

- No era cierto, pero si se dejaban las cosas como iban, Gloria Münchmayer hubiese terminado matándolo. La película salió bien porque todo el mundo estaba dispuesto a dar toda su capacidad por ella.

- ¿ Qué cambios aprecia en el trabajo cinematográfico con el retorno de la democracia ?

- Creo que la autocensura se ha reducido, permitiendo estar más abierto a la hora de seleccionar temáticas, pero la censura cinematográfica sigue bastante fuerte. No sé que pasaría si hubiera que hacer un personaje como Pinochet y ridiculizarlo. Se podría filmar, ¿pero se podría mostrar?. Probablemente no. Por otra parte, ya no hay temor al momento de filmar en exteriores, pues durante la dictadura temimos que llegara una patrulla y matara a todo el mundo. Es tan serio lo que digo, que siempre preferimos avisar.

- ¿ Hoy día no le avisan a nadie ?

- No, salvo que estemos rodando en la calle y necesitemos la colaboración de Carabineros, por que nunca falta quien reclame. Además, la presencia de la policía se hace hoy necesaria, pues no existe una legislación que regule y salvaguarde la realización de cine en Chile. Si uno no avisa, por ejemplo, que filmará en un determinado lugar, el capitán de la comisaría de la esquina puede proceder a la detención del encargado y a la retención de los equipos.

Cristián Sánchez:

"Mis películas se inscriben en el cine de autor"

Luego del Golpe Militar de 1973, su única preocupación fue subsistir. "Los primeros años de la dictadura fueron muy dolorosos, porque no pude hacer lo que más quería".

"No me dediqué a la publicidad, porque me hubiera sentido integrante de un sistema que no compartía. Además, la publicidad goza de una empatía social que no me atrae".

"De niño me deslumbré con el cine de Hollywood. El western y las películas de guerra me fascinaban. En 1966, cuando tenía 16 años, me regalaron una cámara de 8 milímetros con la que pude dar mis primeros pasos en el mundo de las imágenes. También mi abuela contribuyó a mi vocación cinematográfica llevándome a los ciclos de cine que organizaba el Instituto Chileno Francés, en donde pude conocer el cine europeo".

En 1969, Cristián Sánchez estudiaba teatro en la Universidad Católica, porque "quería ser director y dramaturgo". En 1970, sin embargo, optó por el cine, aprovechando la creación de la Escuela de Artes de la Comunicación de esa misma universidad. "En el primer año, estudié cine, televisión, teatro y comunicación. Asimismo, publiqué unas investigaciones teóricas que me permitieron tener una participación significativa en las distintas actividades académicas de la escuela".

Ahí también compartió largas jornadas con Raúl Ruiz, "de quien aprendí que hacer cine no es necesariamente desarrollar el montaje de tomas cortas, sino incorporar el plano secuencia. Fue fantástico contar con Ruiz mientras estudiaba y descubrir, con el correr del tiempo, que comparto varios de sus postulados teóricos ".

En 1972, codirigió "**Esperando a Godoy**", un largometraje que, según algunos comentarios de prensa de ese año, dejó ver la fuerte inclinación de Sánchez por el cine de autor: "hoy me siento totalmente afirmado en esa línea narrativa ".

En 1974, egresó con el título de director artístico con mención en cine: "el calificativo de artístico fue algo que se le ocurrió a las autoridades de la escuela para fastidiar a los alumnos, ya que el significado de artístico es tan ambigüo que uno sentía que era todo y nada al mismo tiempo ".

Por casi dos años, Cristián Sánchez se alejó de la actividad cinematográfica, debido a las dificultades que tuvo para desarrollarla: " quienes estábamos vinculados al cine, después del golpe militar, quedamos imposibilitados de seguir trabajando en importantes proyectos, ya que destacados cineastas, como el

mismo Ruiz, tuvieron que irse de Chile. La cinematografía chilena comenzó a morir y mi preocupación, en ese contexto, era solamente subsistir. Realicé pequeños trabajos, como empleado del departamento de cine y televisión de la Universidad Técnica. Los primeros años de la dictadura fueron muy dolorosos porque no pude hacer lo que más quería. Además, se sumaba a la censura el miedo de filmar sin autorización y la frustración de no poder contar las historias que tenía en mente".

En 1975, codirigió junto a Sergio Navarro "**Vías paralelas**", una película que narra los anhelos de un ex funcionario público por reintegrarse a su trabajo después del golpe militar. Con esa realización, Sánchez comenzó a desarrollar un estilo que, según los estudiosos, se alejaba del gusto masivo: "la misión de un creador no es llegar al público. Un director debe penetrar con intensidad y fuerza en una realidad. Un artista debe ser consecuente con eso y no pensar en fórmulas para llegar a alguien. El cine no es un negocio, es un arte" (1).

"**El Zapato chino**", en 1979, fue el primer largometraje que dirigió sólo. En esa producción analizó las frustraciones y anhelos de dos personas que pertenecían a un grupo social semimarginal de Santiago: "siempre digo que esa película fue como un milagro, ya que no tenía el dinero necesario para producirla y, además, me encontraba alejado del cine".

La falta de financiamiento ha sido una constante en los trabajos de Cristián Sánchez: "para casi todos mis proyectos he conseguido apoyo gratis de mucha gente. El resto lo he puesto de mi bolsillo. Creo que la única vez que conté con un productor que se preocupó de financiar mi película, fue en 'Los Deseos Concebidos', aunque igual se trataba de algo austero".

El año 1985 comenzó a filmar "**Los deseos concebidos**", primera parte de una trilogía que siguió con "**El cumplimiento del deseo**", en 1993, y que culminará con "**Los deseos flotantes**". Al igual que en el "**Zapato chino**", el tema de las clases sociales empobrecidas volvía a cautivar la atención del realizador.

El año '86 hizo el doblaje de diálogos. El año 87, totalmente exhausto y casi sin dinero, dejó estar la película hasta conseguir más dinero. " Pude retomar la posproducción el '89, cuando me gané el Fondec. Sin embargo, nunca me dieron el dinero que me había ganado y tuve que esperar hasta el gobierno de Aylwin para conseguir que me entregaran alrededor del 40 por ciento de lo que me había ganado. Con eso pude terminar el doblaje de sonidos y efectos, el que hice casi todo aquí en mi casa ".

En la actualidad, se encuentra trabajando en el montaje de "**Cuídate del agua mansa**", uno de nueve capítulos de una serie para la televisión, y preparando la filmación de "**El cautiverio feliz**", primera parte de una trilogía que narra las experiencias de un soldado español capturado por los araucanos en 1629. Al mismo tiempo, y como lo hace desde 1984, dicta la cátedra de cine en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación, UNIACC.

- Usted es uno de los pocos cineastas chilenos que no hizo publicidad ante la imposibilidad de hacer cine durante el gobierno militar. ¿Tenía algún recelo hacia la industria publicitaria?

- No me dediqué a la publicidad, porque me hubiera sentido integrante de un sistema que no compartía. Además, la publicidad goza de una empatía social que no me atrae.

- ¿Pero está consciente que si se hubiera insertado en el cine publicitario habría podido juntar dinero para financiar sus películas como otros lo hicieron?

- Eso no lo puedo negar, ya que muchos colegas pudieron hacer cine porque se dedicaron a la publicidad. En mi caso, fue una opción no querer hacerlo.

- ¿Tuvo, alguna vez, la intención de irse de Chile?

- Después del golpe tuve la oportunidad de irme, pero no lo hice porque tenía responsabilidades familiares y una serie de vinculaciones con Chile. '¿Qué puedo hacer afuera si todo lo tengo en Chile?', me preguntaba. Aquí estaba la sustancia con la que quería trabajar, por lo que no me atrajo la idea de ser un cineasta internacional.

- "Los Deseos concebidos" es el inicio de una trilogía que siguió con "El Cumplimiento del deseo" y que terminará con "Los deseos flotantes". ¿A qué se debe la necesidad de realizar una trilogía para desarrollar un tema, teniendo en cuenta la escases de recursos que ha caracterizado al cine nacional y, en particular, al suyo?

- La verdad es que nunca pensé hacer una trilogía, pero cuando comencé a desarrollar el guión de "Los Deseos Concebidos" me fui dando cuenta que tras el tema principal de mostrar el liceo chileno, habían otros como el anhelo de cambio y transformación de los personajes, los que no podía profundizar en una sola realización, por lo que decidí embarcarme en una trilogía.

- El cambio y la transformación son los aspectos centrales de la trama de sus cintas. ¿Por qué?

- Mis realizaciones se inscriben en el cine de autor, no se trata de obras autobiográficas. Me interesa descubrir temas que están inspirados en mis pensamientos y en lo que voy sintiendo. Con mis trabajos pretendo mostrar cómo mis personajes se encuentran atrapados bajo la opresión de un sistema que no necesariamente tiene que ver con la dictadura, sino que con la vida misma. Ellos buscan la liberación de su propio ser, lo que tiene que ver con una visión ontológica más que política. Lo más importante es que, en cada una de mis películas, existen personas y no historias. Las historias hay que deshacerlas. Lo que me interesa es capturar procesos y no experiencias acabadas,

y eso se enmarca más dentro del cine de autor, en donde el realizador entrega una visión muy íntima sobre un determinado tema.

- A usted no le interesó filmar una película que tuviera como centro del argumento la represión política. ¿Qué opinión le merece las que se hicieron?

- Creo que todas aquellas realizaciones que tocaron temas políticos lo hicieron de manera muy directa e ilustrativa. Esos trabajos debieron ser más críticos frente a la situación de rechazo.

- Usted filmó antes y después del golpe militar de 1973. ¿De qué manera marca ese hecho histórico su desarrollo profesional?

- Aprecio mucho más lo que hice después del golpe, ya que mis trabajos anteriores tenían la influencia de muchas personas. Hasta septiembre de 1973 no había comenzado a desarrollar un estilo propio, porque en Chile se podían observar diversas perspectivas de importantes cineastas.

- En una oportunidad dijo que, durante la dictadura, la censura fue parte de su trabajo. ¿Cómo la incorporó a su estilo?

- Busqué formas de decir lo que estaba pasando sin expresiones directas que me comprometieran. O sea, armé una película llena de metáforas y con una organización de otro orden. Todo nació por mi terror de salir a la calle. El riesgo físico era real y eso se fue integrando al lenguaje. Uno buscaba la forma de decir cosas y de expresar algo que no se podía decir. Entoces, asumí la censura como parte del lenguaje cinematográfico. No se trataba de una autocensura, sino de una manera de burlar la censura.

- ¿Se enfrentó con algún tipo de fiscalizaciones durante las filmaciones?

- En "Los deseos concebidos" sufrí la detención de dos muchachas que estaban trabajando en la película. En ese entonces, llegaron dos funcionarios de la Central Nacional de Informaciones (CNI) que habían leído en una revista donde se hablaba de Erre, el personaje central de la película. Hicieron todo tipo de preguntas sobre el protagonista y por los mensajes a los que aludía la cinta. Las jóvenes, luego, salieron en libertad gracias a la gestión de un amigo.

- Una vez dijo que era un surrealista que había nacido atrasado, ¿a qué se refería?

- Siempre me he sentido surrealista, pero la corriente ya había desaparecido cuando comencé a trabajar en cine. Hoy hablar de surrealismo es referirse a una retórica que no tiene mucho valor. Está desacreditado, ya que a cualquier forma de expresión que no se entienda se la califica de surrealista. No hay rigurosidad para clasificar lo que de verdad se enmarca dentro de esa línea de expresión.

- ¿ Usted diría que el cine chileno se encuentra en un momento creativo, como sostiene Raúl Ruiz, o productivo, según la opinión de Miguel Littín ?

- El cine chileno está en un momento productivo y no creativo. Evidentemente estamos saliendo de una situación de estancamiento que originó el gobierno militar. Ahora existe el Fondart y se está discutiendo una ley de cine. Entonces, hay una actividad mayor que nadie puede desconocer, pero eso no implica que las actuales producciones chilenas tengan calidad.

Citas.

(1) Sánchez, Cristián; entrevista aparecida en el diario La Nación el 21 de enero de 1994.

Jorge López:

"No es obligación de los directores interpretar a la gente"

"El último grumete", su primer y único largometraje, se filmó en el Buque Escuela Esmeralda. "Tuve claro, desde un comienzo, que podía ser duramente criticado por haber trabajado en un ambiente militar y, más aún, en plena dictadura, pero no me importó, ya que mi único interés fue mostrar cómo vivían los hombres de mar en Chile".

"Me gusta hacer películas que perduren en el tiempo y no que mueran con la coyuntura".

Haber filmado **"El último grumete"**, su primer y único largometraje, en el Buque Escuela Esmeralda le significó que en más de una ocasión se lo calificara de director propagandístico y oficialista. "Tuve claro, desde un comienzo, que podía ser duramente criticado por haber trabajado en un ambiente militar y, más aún, en plena dictadura, pero no me importó, ya que mi único interés fue mostrar cómo vivían los hombres de mar en Chile".

Antes de interesarse en el cine participó en algunos montajes teatrales, entre ellos, "Jesucristo Superestrella", una ópera rock que se presentó con gran éxito en el Teatro Municipal poco antes del Golpe Militar.

- ¿Cuál era su percepción de los hechos políticos en ese momento?

- Pensaba que el golpe de Estado traería un poco de paz frente a tanta división política, pero la verdad que a poco andar me di cuenta de lo sanguinario con que se estaban desarrollando los hechos.

- En ese contexto, de fuertes restricciones, entre ellas culturales, ¿por qué quiso seguir la carrera de cine?

- Sabía que sería difícil, pero no me importaba. Venía con el ímpetu de haber podido montar la opera rock 'Jesucristo Superestrella' durante las dificultades de la Unidad Popular. Eso me demostró que era posible desarrollar un proyecto cuando se le pone empeño.

En 1974 entró a la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Universidad Católica de Chile para, más tarde, seguir un curso de cine en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Fue en ese lugar cuando un profesor se ofreció a realizarle todos los contactos para que viajara a Estados Unidos: "durante un año tuve facilidades para estudiar en el *San*

Francisco Art Institute. Después de ese tiempo, sin embargo, me aburrí, porque sólo había cine arte y yo quería aprender un cine más comercial".

Su próximo destino fue Los Angeles, California. Ahí formó parte de una escuela que no entregaba título académico, pero que, por estar formada por el sindicato de directores, pudo tener contacto con gente de la trayectoria de Henry Fonda y algunos actores de renombre, "lo que fue de gran aprendizaje".

Llevaba tres años en California cuando le presentaron a Miguel Littín, justo en el momento en que el director del "Chacal de Nahueltoro" necesitaba ayuda para terminar una de sus conocidas películas: "El recurso del método". Fue la oportunidad que más tarde le permitió trabajar con Gabriel García Márquez y Geraldine Chaplin en "La viuda de Montiel", también de Littín.

"En esa producción tuve una participación importante, ya que estaba encargado de llevar las notas entre Littín y García Márquez. Fue una experiencia fascinante". Luego trabajó en Brasil, volvió a Estados Unidos y en 1981 regresó a Chile.

- ¿Qué motivó su retorno si en ese momento desarrollaba su carrera profesional en el extranjero?

- Porque la visión de mi país desde el exterior me hizo pensar que no podía pelear contra el gobierno militar si no estaba en mi país.

Por casi un año se insertó en el mundo de la publicidad, ya que era su única posibilidad para filmar. "Fue espantoso. Alcancé a trabajar un año y tres días. Me sentía como una prostituta, porque en el fondo prestaba mi cabeza a intereses extraños".

En la actualidad, López dirige "Visiones", microprograma de Canal 13 que muestra el desarrollo cultural de los países latinoamericanos.

- ¿En qué momento surgió la idea de hacer "El último grumete"?

- Cuando llegué de Estados Unidos el año '81. Había leído la novela de Francisco Coloane a los 15 años y siempre tuve una idea visual del texto. Al regresar a Chile empecé a trabajar en una serie de cuentos nacionales surgidos de la novela de Coloane para ser exhibidos en televisión. Sin embargo, el proyecto comenzó a crecer y me fui dando cuenta que tenía que hacer un largometraje. Entonces, escribí un preguión, presenté la idea en Chilefilms y realicé las gestiones para filmar en el Buque Escuela Esmeralda. Tuve que convencer a un almirante de que necesitaba el buque para filmar una película basada en una novela.

- ¿Cuáles fueron los argumentos qué utilizó para persuadir al almirante?

- Que la novela **"El último grumete de la Baquedano"**, era una de las más leídas por los niños en Chile. También le dije que teníamos que aprovechar que el barco estaría anclado en Punta Arenas y filmar la película en lo que duraría el viaje a Valparaíso. Recuerdo que me preguntó si iban mujeres en el equipo, a lo que respondí que no, sin saber lo que podía significar si le decía que sí...

- ¿Hubo algún tipo de control o censura?

- No.

- "El último grumete" fue vista por casi 100 mil espectadores durante los tres primeros meses de exhibición, ¿a qué atribuye esa respuesta del público?

- A que no era un largometraje que tenía relación con la contingencia política de esos años y, además, era la única película para niños que se había hecho en la historia de Chile.

- ¿Por qué no le atrajo un tema contingente?

- Porque me gusta hacer películas que perduren en el tiempo y no que mueran con la coyuntura. Hasta ahora, todo ha indicado que el esquema resulta. Hace 12 años que hice la película y aún la siguen dando. También, se sigue arrendando en algunos video club, y alcanza un alto rating cada vez que la exhiben por televisión.

- Y usted, ¿la vuelve a ver?

- Claro, y cada vez que la veo le voy descubriendo nuevos errores. Encantado la haría nuevamente.

- ¿Dónde cree que no estuvo bien?

- En el sonido y en el guión, pero también es cierto que hubo muchas cosas que no sabía cómo hacerlas y también que me faltó plata. Por eso, después de terminar la película decidí comenzar a estudiar y a trabajar el guión para una próxima realización. Ha sido un proceso de aprendizaje que me ha tomado diez años.

- ¿Por esa razón no ha vuelto a filmar otro largometraje?

- Exactamente, pero hoy puedo decir con gusto que tengo cuatro películas bien encaminadas.

- ¿Cómo logró interesar a Chilefilms y Televisión Nacional en su película?

- A la gente de Chilefilms y de Televisión Nacional les pareció atractivo el proyecto en términos comerciales, puesto que era una buena oportunidad para hacer cine masivo.

- Con respecto al cine masivo, en 1984 dijo que una de las principales deficiencias del cine chileno era la mínima producción de largometrajes, ¿cómo percibe hoy ese problema ?

- Todo sigue igual. Uno de los problemas más graves del cine chileno actual es la mínima cantidad de películas que se hacen cada año. Además, los cineastas piensan en los chilenos como público y el público nacional no concurre a las salas en cantidad suficiente como para financiar una película. Por eso, no es obligación de los directores interpretar a la gente, sino que entregar calidad con algo que nosotros queremos hacer y punto.

Alejo Alvarez:

"En Chile se hacen películas que no le interesan al público"

Más de 55 mil espectadores vieron en 1984 "Cómo aman los chilenos", su cuarto largometraje.

"En cuanto a las películas que trataron el tema político, creo que lo tomaron mal. Todo es falso. Los argumentos son confusos. Cuando una película quiere ser política, debe serlo al hueso".

En el cuarto piso de un edificio de calle San Diego, arriba del viejo teatro Cariola y tras un viejo escritorio se encuentra este hombre alto y canoso que ya cumplió 80 años. Tomando té y organizando sus funciones como dirigente del Sindicato de Artistas, cargo que ocupa desde 1943, escarba en su memoria para contar cómo eran las películas de los años '40 y cuáles eran los intereses del público en aquel entonces.

"El Hechizo del Trigal", película filmada en el puerto de Valparaíso en 1937, fue su primera actuación cinematográfica y, además, una de las primeras realizaciones sonoras que se hicieron en Chile. En esa producción, Alejandro Angellini, su verdadero nombre, interpretó a un huaso ignorante de principios de siglo.

Desde entonces pasó a llamarse Alejo Alvarez, adoptando el segundo apellido de su madre: "disfracé el nombre por razones familiares y públicas. Dentro de mi familia no tuvo aceptación que un Angellini interpretara a un personaje tan bajo dentro del escalafón social de esos años".

En las décadas del '40, '50 y '60 trabajó activamente en distintas compañías de teatro, llegando a ser considerado "galán" por la prensa especializada de la época y a ser contratado por la dirección del Teatro Nacional para desempeñar importantes papeles. Unas 130 comedias se registran en su larga carrera.

En 1941 se interesó por el cine. En 1984 dirigió su cuarto largometraje, **"Como aman los chilenos"**, película basada en la novela del mismo nombre y que incluye, al igual que en sus anteriores realizaciones, "una dosis infaltable de comicidad, folklore y melodrama", dice Jacqueline Mouesca (1).

- ¿Qué lo llevó a convertirse en director de cine, si se había dedicado, fundamentalmente, al teatro?

- El teatro siempre ha estado vinculado al cine. De hecho, el nacimiento del cine estuvo vinculado al teatro, ya que las primeras películas que se filmaron fueron obras teatrales. Además, el teatro entrega la materia prima, pues los actores

surgen, se alimentan y viven del teatro y, por otro lado, sin actores no hay cine. Un buen ejemplo de lo que estoy diciendo es que los países que tiene mejor cine son aquellos que tienen más desarrollado su teatro, tal como ocurre en Argentina.

- Después de filmar "Tierra quemada", en 1968, usted no volvió a rodar en casi 20 años. ¿Qué lo motivó a realizar una película en pleno gobierno militar ?

- Desde 1972 tenía la idea de hacer una película. En 1973, el Consejo de Fomento de la Producción Cinematográfica me dio la autorización para importar lo que necesitaba. Pero, debido a los problemas políticos de ese año, el material virgen llegó en 1975. Pasó, entonces, que tuve que guardarlo en Kodak y, el año '84, me avisaron que dentro de poco vencería. Era un montón de plata lo que yo había invertido ahí, puesto que era todo el celuloide necesario para hacer un largometraje.

- Así que apurado buscó una historia que filmar.

- Claro, y me puse a pensar qué hacer para no perderlo. Comencé a darle vuelta a la idea del Santiago nocturno. Pensaba en una película que no demandara gran trabajo, que no tuviera mucha producción y que no exigiera capital, porque ya no tenía más dinero, por la misma razón que no había podido filmar antes.

- ¿Qué le atrajo de la novela "Como aman los chilenos", de Jorge Sasía, para llevarla a la pantalla grande?

- Simplemente me pareció atractiva. La leí y llamé a su autor para proponerle hacer un guión cinematográfico con algunas anécdotas del libro. Así nació el proyecto. El colocaba la novela, yo ponía el material y buscábamos la plata necesaria para financiar la producción. El dinero lo conseguí en un acuerdo con la Sociedad Cinematográfica Nacional, la cual

tomaba la producción y distribución de la película y, a su vez, conseguía un crédito con el Banco de Chile.

- En 1986 usted dijo que "las películas había que hacerlas para el público y no para uno", ¿ mantiene todavía esa opinión ?

- Pienso exactamente igual e, incluso, con mayor fuerza, porque eso se ve con el desastre de taquilla que tienen las películas chilenas actualmente. Nunca una película chilena había atraído a tan poca gente, como ocurre con las actuales producciones. En Chile se hacen hoy películas que no le interesan al público...

- ¿Cuáles cree usted son las historias que la gente esperaría ver?

- Realmente no lo sé, porque el público de hoy es muy especial. El hecho es que el público sigue a las películas americanas porque son entretenidas, tienen gran despliegue técnico y tratan temas que agarran. Es verdad que 'Batman' es una cosa y 'Pocahontas' es otra, pero cada una de ellas entretiene con lo que cuenta. No ocurre eso con las películas chilenas de hoy, ya que tocan argumentos manidos que la gente no quiere oír ni ver. Creo que el cine chileno tiene que volver a lo que pasa en Chile, tal como hicieron las películas en los años 40 y 50.

- Su película, "Como aman los chilenos", la vieron 56.600 espectadores durante 1984, ¿a qué atribuye esa respuesta del público?...

- Eso demuestra que cuando la historia tiene que ver con lo que pasa en Chile, el público responde satisfactoriamente.

- ¿Cuáles fueron las temáticas de los años 40 ó 50 qué hicieron más atractivas a las producciones nacionales?

- En ellas hacíamos películas para el público. Habían canciones, ambiente y sabor chileno. Actualmente, las películas chilenas no tienen nada que ver con la realidad nacional.

- Pero, ¿'Imagen latente', de Pablo Perelman, y 'La estación del regreso', de Leo Kocking, son películas que abordaron la realidad chilena ?

- En cuanto a las películas que trataron el tema político, creo que lo tomaron mal. Todo es falso. Los argumentos son confusos. Cuando una película quiere ser política debe serlo al hueso.

Citas.

(1) Mouesca, Jacqueline; Cine chileno veinte años, 1970 - 1990. Estudio publicado por el Departamento de Planes y Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, agosto 1992.

Cristián Lorca:

"Faltan retratos cinematográficos intensos de lo que es nuestro mundo actual"

"Nemesio", su primer y único largometraje, buscó mostrar el estado de alienación en que se encontraba la sociedad chilena en los años '80.

"Nunca sentí que trabajar en publicidad significara aprobar el sistema de la dictadura".

En los patios del colegio Saint George, Cristián Lorca Balmaceda aprendió a disparar su máquina y a capturar sus primeras fotografías, de las cuales surgieron varios diaporamas. Algunos pesos se ganaría en la secundaria con lo que en ese tiempo era su hobby. "Pero un día sentí que estaba llegando a un límite. Me molestaba la ausencia del movimiento, porque mi intención siempre fue ir más allá de la plástica fotográfica, quería incorporar la dinámica a mis imágenes. Por eso quise ingresar a la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile (EAC) para estudiar cine".

Pero no pudo hacerlo, porque al salir del colegio, en 1970, la EAC había cerrado sus puertas. Lorca, desanimado, se inscribió en Pedagogía en Matemáticas y Física, en la Universidad Católica. Al año siguiente, decidió cambiarse a pedagogía en artes plásticas, dentro de la misma casa de estudios. En el '74, la EAC reabrió sus inscripciones y Lorca, "con 21 años y mucho agrado, me traspasé por fin a cine. Egresé el '78 y el '79 di mi examen de grado que consistió en la realización de un cortometraje en 8 milímetros más una tesis ".

En los siguientes siete años se desempeñó como director de fotografía en aproximadamente 200 cortos publicitarios. En 1982 se hizo cargo, también, de la fotografía de los documentales "Mecánicos" y "El Willy y la Myriam", realizados por David Benavente. El '83 participa en el documental "No Olvidar" que dirigió Ignacio Agüero. Un año después, en otra realización de Agüero, compartió la dirección de fotografía en el documental "Como me da la gana". Entre medio, Lorca se hizo un espacio para escribir, producir y dirigir "**Nemesio**", su primer y único largometraje, el que estrenó comercialmente en 1986.

La película -que cuenta una historia realista de un empleado público fracasado y atrapado en una sociedad autoritaria e impositiva, sin más vida que la de estar sentado frente a la pantalla del televisor- no tuvo éxito en el público chileno. "**Nemesio**", sin embargo, recorrió algunos festivales cinematográficos latinoamericanos como el de Huelva, La Habana, Bogotá y Biarritz. En estos últimos obtuvo en el '87 los

premios al mejor actor y a la mejor opera prima, respectivamente.

Desde 1985, Cristián Lorca trabaja como director y fotógrafo de comerciales en la productora Valcine.

- Se produjo el golpe, ¿cómo le afectó y cómo se relacionó con él?

- Fue jodido en varios aspectos. Tenía muchos amigos universitarios que pertenecían a la izquierda política. Con ellos estaba montando una obra teatral que dirigía Jorge Guerra, para la cual contábamos con la ayuda del gobierno, lo que nos facilitaba la producción de la obra, pero a la vez nos colocaba en una situación de riesgo. Fue difícil, por un lado, porque me sentía al medio del conflicto, ya que venía de una familia acomodada y tenía mi pololita muy conservadora y, por otro, tenía amistades de izquierda. Era una situación que me resultaba muy dura de conciliar porque estar en 'el medio', era una posición que se criticaba mucho.

"Fue triste, también, ver cómo mucha gente que conocía y quería iba desapareciendo de la universidad. Además, no tardó en imponerse un temor y una autocensura tremenda (por parte de los profesores), que decapitó guiones e historias. Prefirieron no arriesgarse y así evitar ser controlados, lo que produjo un par de años bien pobres a nivel creativo".

- ¿Cuál fue la consecuencia más inmediata de la autocensura dentro de la EAC?

- Gatilló una rebeldía creativa que se expresaba en cortometrajes basados en guiones cargados de mucha violencia, como el que trataba de un joven que entraba a la universidad y empezaba a matar estudiantes a destajo. En esos años, a mis compañeros y a mí, no nos motivaba la elaboración o profundidad de las historias, sino la necesidad de decir algo frente a tanta represión que cada día vetaba un guión.

- ¿Existía un comité censor para evaluar los guiones que creaban los alumnos?

- No. Era el profesor quien básicamente censuraba, aunque también podía intervenir el director.

- ¿Cómo marcó su trabajo esa rebeldía creativa?

- Mi experiencia como estudiante de pedagogía me inculcó la sensación de que estudiar genera deberes y, tanto en la pedagogía como en el arte, había un deber frente al medio, una obligación de expresarse, como dar cuenta de la pobreza o de la violencia que se vivía. Por esa misma razón, participé en trabajos como 'No Olvidar', que dirigió y filmó Ignacio Agüero a raíz de los asesinatos de Lonquén. Creo que fue una etapa en la participé en todos los proyectos que pude porque me sentía socialmente endeudado.

- La realización de "Nemesio" (1986), su único largometraje hasta la fecha, ¿responde a una manifestación tardía de esa deuda?

- Sí, **'Nemesio'** es producto de algunos resabios de eso. De allí surge mi interés por trabajar con un personaje que aparece como un antihéroe, alguien sin ningún destino, un arquetipo que marcó fuertemente esa época.

- ¿Trataba de crear un espejo de la realidad de los primeros años de la década del '80?

- Eso buscaba. El personaje de mi película era un ser absolutamente entregado a su trabajo y a la vida cotidiana, sin más motivaciones de las que podía darle la televisión, dispuesto a recibir cualquier imposición que un gobierno hiciera. Y eso era algo que se observaba a diario en las calles.

- ¿La intención era decir: así somos, así estamos, así seguimos?

- Sí, creo que sí. Pero también quería decir: estamos en una situación de alienación que nos tiene a pasos de ser personas muy amables, muy queridas y querendonas, pero que igual viven una existencia muy pobre. En todo caso, no me gusta hablar de lo que quise decir con el filme, ya que cuando uno escribe, las cosas simplemente salen.

- ¿Se podría decir que la historia fue más espontánea que elaborada y trabajada para lograr un buen guión?

- Puede ser, puesto que la trama fue el resultado de un impulso surgido de un contexto social, doce años después del golpe, en donde aún había toque de queda. Y eso, de alguna manera, marcaba una tolerancia y una capacidad de aceptación tremenda hacia lo impuesto, independiente de que fuera malo o bueno.

- Elegir al actor Andrés del Bosque, quien había personificado en un comercial de televisión a un empleado que recurría a la financiera Condell para mejorar su calidad de vida, ¿fue intencional?

- Absolutamente. Incluso formé parte del equipo que filmó el comercial bajo la dirección de Ignacio Agüero.

- Durante el rodaje de "Nemesio", ¿tuvo algún tipo de control o restricción oficial?

- No, ninguna. Sólo avisé que filmaba e, incluso, Carabineros nos ayudó cuando los necesitamos. En ese tiempo, estaba comenzando una apertura, ya que el control sobre las ideas había amainado.

- ¿Cómo financió "Nemesio"?

- Con plata de mi trabajo como director de fotografía en publicidad. Me costó 55 mil dólares de esa época.

- ¿ A qué atribuye el fracaso comercial y de crítica que tuvo su película ?

- Creo que fue un mal momento para su estreno. El cine chileno estaba pasando por etapas muy duras y, tampoco, había interés del público por ver una película chilena. Por otra parte, el personaje era lo más contrario a lo que pudiera resultar atractivo en aquel entonces, dado que en ese tiempo se estaba dando "Rocky III" , una película norteamerica de mucho éxito de taquilla.

- ¿Lo sorprendió el fracaso de su filme?

- Para nada. Además, la realización la tomé como una aventura, porque la filmé en 16 milímetros y la amplié a 35 milímetros, con el único propósito de ver lo que sucedería en las salas.

- Parece que le agarró miedo a las aventuras, ya que no ha vuelto a dirigir otro largometraje...

- No es eso. No he vuelto a dirigir por motivos personales y, también, porque no he querido volver a desangrarme económicamente. En todo caso, tengo escritas algunas historias que filmaré cuando me den ganas. No tengo ninguna urgencia.

- Al igual que varios de sus compañeros de carrera, ¿el paso siguiente a su titulación fue entrar a trabajar en productoras publicitarias?

- No. Mientras mis compañeros encontraban trabajo recién egresados de la universidad, yo estuve cesante por más de un año. Fue un período muy deprimente.

- ¿Fue una opción personal mantenerse alejado de las productoras para no sentirse parte del sistema de gobierno, como lo sostienen algunos cineastas de su generación?

- Nunca sentí que trabajar en publicidad significaba aprobar el sistema de gobierno. Por el contrario, la publicidad permitía mantenerse haciendo cine. Mi situación sólo se debió a que tardé en encontrar esa oportunidad, hasta que empecé a trabajar como asistente de cámara en una productora de comerciales, en donde estuve hasta principio del '80. Al año siguiente, comencé como director de fotografía con Arnaldo Valsecchi, en Valcine, y permanecí en eso por cinco años.

- ¿Le parece que las productoras publicitarias fueron como un refugio para no meterse en problemas políticos?

- En absoluto, porque si uno no se insertaba en el mundo publicitario, las posibilidades de hacer cine se reducían. La gente que se mantuvo haciendo cine fuera de la publicidad, en general, eran personas que se formaron en el extranjero y que obtuvieron recursos allá, lo que no fue posible hacer en Chile durante un largo período.

- ¿Cómo ve hoy a la sociedad chilena, en relación a como buscó retratarla en " Nemesio"?

- No ha cambiado mucho. La siento un poquito ingenua todavía. Me parece que estamos viviendo un período en el que nos sentimos muy satisfechos de un éxito económico que no nos beneficia a todos. Faltan retratos cinematográficos intensos de lo que es nuestro mundo actual, aunque creo que el tema está un poquito agotado. Tal vez buscaría una ficción para estimular y

resaltar todas las virtudes de lo chileno, apuntando a nuestra perseverancia como país, el que ha vivido catástrofes y guerras, y ha salido airoso. Eso merece reconocimiento.

- ¿Comparte la opinión de algunos de sus colegas que señalan que el cine chileno está experimentando un renacer?

- Me resulta tan raro que se diga eso porque el cine chileno siempre ha existido. Se vivieron etapas de mucha restricción y eso se entiende como un desaparecimiento de la filmografía nacional.

Leonardo Kocking:

"Me atrae fuertemente el tema de la mujer"

En 1987 estrenó su primer largometraje, "La estación del regreso", el único trabajo de un cineasta nacional exhibido en Chile ese año.

"La experiencia política marca mucho, por lo que siempre termina invadiendo mis películas"

Los objetos que adornan su lujosa oficina, cerca de Manuel Montt con Bilbao, fueron los mudos testigos de una conversación confusa. Parece que a Leonardo Kocking le cuesta ordenar sus pensamientos y relatar de dónde surge su interés por el cine y cuáles son los momentos más interesantes que le ha tocado vivir a lo largo de su trayectoria.

Cuando se realizó esta entrevista -en septiembre de 1995- Kocking dirigía su propia productora de cine publicitario y Vía X, un canal juvenil de video clips que llega a través de Intercom Metrópolis, señal de televisión por cable.

En 1987 dirigió su primer largometraje**, "La estación del regreso"**, única película chilena estrenada ese año. En 1993, realizó **"Entrega total"**, filme que motivó agudos comentarios en los críticos por la falta de profesionalismo con que María Erica Ramos, su esposa, protagonizó ese trabajo.

Desde muy niño comenzó a sentir una verdadera atracción por el cine. Tenía 9 ó 10 años cuando ya hacía proyectores con tarros de Nescafé, para ver tiras dibujadas que elaboraba con amigos del barrio en la ciudad de Valdivia. "A los 12 años me regalaron una bicicleta para la Pascua y la vendí para comprarme una cámara de 8 milímetros. A los 14 años ya tenía algunas películas en 8 milímetros ".

En 1967 presentó por primera vez un trabajo en un concurso que organizó el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Sin embargo, una de las experiencias más gratificantes de aquellos años "fue que estando todavía en el colegio ya era corresponsal para la zona sur de Canal 13. Filmaba con una cámara de 16 milímetros. Era camarógrafo y periodista, ya que tenía que grabar y redactar".

En 1968 salió del colegio y viajó a Alemania a estudiar cine en la universidad de Münich. "Había estudiado en el colegio Alemán de Valdivia y mis padres eran alemanes, así que no tuve muchas dificultades para irme ".

Allá trabajó como vigilante nocturno para costear los cursos que se dictaban. "Cuando me enteré de que Allende había sido elegido, en 1970, sentí que tenía que comprometerme con la

causa socialista. Incluso, los mismos alemanes me decían que en Chile estaban pasando mil cosas y yo me las estaba perdiendo ".

Se vino. Comenzó a estudiar Pedagogía en Castellano en Valdivia y a militar en el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR). Volvió a ser corresponsal, pero esta vez de Televisión Nacional, para la cual desarrolló algunos documentales políticos. "Todo lo demás en materia de preparación es autodidacta y lo que he ido aprendiendo con mi propia experiencia".

El 11 de septiembre de 1973 estaba en Santiago. Había decidido "marginarme un poco de la actividad política de la Universidad de Chile en Osorno y dejar de hacer trabajos panfletarios".

Después del Golpe Militar regresó a Valdivia, "porque en Santiago no había nada que hacer". Allá se enteró del fusilamiento de once compañeros y "como lo único que me interesaba era salvar mi pellejo, me devolví". Luego, formó parte del equipo periodístico del Canal de televisión de la Universidad de Chile, "hasta que un día estaba grabando un incidente en el edificio Diego Portales y un Carabinero de la guardia me reconoció: 'Yo lo conozco. Usted es amigo del comandante Pepe', me dijo. Yo no sabía que hacer. Me había reconocido, porque era un oficial sureño. Estuve tres semanas detenido".

- ¿Lo torturaron?

- No, no lo hicieron. Ni me tocaron, cosa que, hasta el día de hoy, no entiendo.

- ¿Pensó en la alternativa del exilio?

- No, porque me pareció que lo honesto era quedarme, aunque tenía la posibilidad de becas en Alemania y otras alternativas. No opté por el camino fácil.

- ¿Camino fácil?

- No quiero decir que el exilio sea fácil, sino que en ese momento fue una alternativa fácil para muchos. Al tiempo después, junto a Carlos Flores y Guillermo Cahn, organicé una productora que se llamó Focofilm. En la pieza de empleada de la casa donde yo vivía, empezamos a trabajar en comerciales. Por años fui director de fotografía y, de a poco, empecé a meterme en el mundo de la publicidad, que era lo único que se podía hacer en esos días...

- ¿Pero en 1975 usted hizo un documental sobre José Donoso?...

- El trabajo sobre José Donoso lo hice junto a Carlos Flores, porque queríamos hacer algo artístico que nos produjera una satisfacción personal, darle un sentido a la vida. Hacer 'Donoso' nos parecía legítimo y honesto, además de haber sido financiado casi en su totalidad por nuestros bolsillos. Recuerdo que ese trabajo lo mostramos en el extranjero y fuimos pifiados por todos los chilenos que estaban en el exilio. Nos decían: "cómo pueden hacer este tipo de películas reaccionarias con un gallo que es reaccionario, en vez de ir a filmar los apaleos y las torturas". Y nosotros les contestábamos que era bien fácil decirlo sentado en París comiendo pan baguette, porque éramos nosotros los que teníamos que poner la cara. Algún tiempo después, la idea de un largometraje me daba vueltas.

- ¿Qué realizadores, o corrientes cinematográficas, le interesaron cuándo se iniciaba profesionalmente?

- Eso va variando con el tiempo. Los intereses que tengo hoy no son los mismos que tenía el año '69. En aquella época la influencia venía del nuevo cine alemán. Sin embargo, eso hoy no tiene vigencia. Uno pasa por todas las etapas. En el tiempo de la Unidad Popular la influencia fue de los cineastas soviéticos, húngaros y polacos.

- "La estación del regreso" se rueda en plena dictadura, ¿tuvo dificultades para hacerla?

- No fui perseguido, pero tenía mucho susto cuando filmaba. Quería hacer una película pública. Fue un trabajo que la crítica infló harto. Sentí apoyo, porque era un intento legítimo de hacer un buen trabajo. Lo que sí hubo fue un boicot para exhibirla en cines. Después de haber llegado a un acuerdo con José Daire (propietario de Conate) para exhibir el filme en circuitos comerciales, su hijo, abogado, se opuso a lo pactado. Al tiempo, también supe que hubo una orden del edificio Diego Portales para que la película no se exhibiera. Por ello, tuve que buscar un circuito alternativo para exhibirla.

- En "La estación del regreso" cuenta de un viaje al norte en donde una mujer busca a su marido en una atmósfera agobiante, ¿la historia surge de sus experiencias personales vividas durante la dictadura?

- Lo único que yo quería hacer era testificar situaciones que ocurrieron y que le sucedieron a una mujer en circunstancias particulares. La película está basada en narraciones de un hombre mientras estuvo preso en Chacabuco. Me atrae fuertemente el tema de la mujer. En algunas investigaciones descubrí que las grandes heroínas de lo que había pasado en Chacabuco eran las mujeres, las que se quedaban solas en Santiago o eran las que hacían grandes peregrinaciones hasta las puertas y rejas de Chacabuco, llevando comida, sustento moral, noticias y cartas a sus esposos. Y, también, como en determinados casos, algunas de ellas no regresaban más, porque se habían enamorado del mejor amigo de su marido. Entonces, yo dije: quiero hacer la historia de una mujer que va a visitar a su marido preso para comunicarle que ya no va a seguir con él. Es una historia de amor inserta dentro de un contexto. En ese momento no se me ocurría hacer una película policial ni cómica.

- Analizando sus dos largometrajes, se aprecian ciertos elementos en común, como el escenario y la protagonista. ¿Qué significa?

- No hay propósitos definidos, no tengo explicación. Me atrae el desierto. Difícilmente yo podría filmar una película en Valdivia, a pesar de que ahí me crié. No me sugiere nada. El desierto, en cambio, me resulta provocativo. Poner a dos personas en una carretera es como ponerlos en un ascensor, los aíslas y los puedes observar mejor, eso me gusta. La protagonista es mi esposa, ella estudió teatro y no concibo trabajar con otra mujer como protagonista. Con ella he armado todos mis proyectos. **"Entrega total"** pudo ser financiada por unos norteamericanos y con mucha plata, a cambio de que los protagonistas fueran norteamericanos y de que la película fuera hablada en inglés. Dije que no.

- ¿Cómo obtiene los recursos para financiar sus dos largometrajes?

- En el caso de **"La estación del regreso"**, pedí muchos favores a mucha gente y use ahorros conseguidos del trabajo publicitario. También conseguí algunos créditos con amigos. La película costo 100 mil dólares. Después la televisión Alemana me la compró y pude terminar de financiarla. **"Entrega total",** en cambio, costó 600 mil dólares. Un 69% se financió con créditos del Banco del Estado. El resto proviene de una precompra que hizo la televisión Alemana y aportes personales. No es una película barata, porque técnicamente tiene un montón de detalles. Además, fue filmada en mucho tiempo, porque tuve que interrumpir la filmación y eso hizo subir los costos.

- ¿Cómo explica que, mientras "Entrega Total" tuvo muy poca acogida en salas, alcanzó casi 20 puntos de rating cuando se exhibió por televisión?

- La explicación es muy sencilla. El público escucha lo que los críticos dicen y se deja influenciar. Ya sea para bien o para mal, pero la opinión de ellos es importante. Son líderes de opinión en ese sentido. Entonces, pueden ayudar o perjudicar mucho a una película. A mí sólo me perjudicaron. Lo que pasó con la película en Chile a mí me produjo un 'shock'. No quería venderla ni ofrecerla, pero después de que en el Festival de La Habana tuvo gran acogida comencé a decirme: "esta película hay que venderla, porque se vende".

- ¿Hacia dónde se dirige su temática?

- Tengo una temática orientada a lo femenino. **"La estación del regreso"** es la primera película en Chile donde la protagonista es una mujer. Sigo sintiendo que las mujeres siguen postergadas y que pasan a ser simples adornos dentro de la historia del cine chileno. La problemática femenina es mucho más rica que la problemática masculina. Ojalá pueda algún día hacer temas de mujer con profundidad.

- Usted ha hecho cine y publicidad al mismo tiempo, ¿cómo le resulta esa experiencia?

- Son dos cosas que no tienen nada que ver. La publicidad da oficio para manejar la cámara y la fotografía. O sea, se adquiere oficio con cuestiones técnicas y también es una fuente importante de recursos. En estos momentos la publicidad es la fuente de recursos más importante que tengo y con eso puedo hacer, entre otras cosas, películas.

- ¿Cómo le perjudica y beneficia, para su trabajo, haber sido testigo de importantes hechos de la historia política de Chile en los últimos 20 años?

- El golpe, por ejemplo, más que afectar mi trabajo, lo ha marcado. Las experiencias que viví me han permitido tener un

grado de madurez y un distanciamiento con lo que hago que, de no haberlo vivido, no lo hubiera tenido. Sin duda, la experiencia política marca mucho, por lo que siempre termina invadiendo mis películas. Tal vez por eso yo quise hacer con **"Entrega total"** una cosa radicalmente distinta de la situación política. Se trataba de una historia hecha intencionalmente para entretener.

Gonzalo Justiniano:

"Me he interesado en los temas que me emocionan"

Creyendo que debía ser educador o comunicador social, ingresó a la Escuela de Sicología de la Universidad Católica en 1973. Las películas de Bertolucci, sin embargo, desencadenaron una atracción por el cine.

"Es indudable que en Democracia muchas situaciones han cambiado, en especial he dejado de tener miedo a ser agredido físicamente, ya que durante los años del régimen militar uno corría el riesgo de morir si salía a la calle con una cámara".

"Siempre me interesó estudiar algo que tuviera relación con educación o comunicación social, pero al cine lo veía como algo lejano, difícil de alcanzar. Por eso, cuando salí del colegio me matriculé en la carrera de Sicología en la Universidad Católica de Santiago. Fue justo el tiempo, también, cuando me empezaron a llamar fuertemente la atención las películas de Bernardo Bertolucci".

Mientras cursaba sicología, Gonzalo Justiniano comenzó a trabajar en una productora de spots publicitarios para tener contacto con la cámara e intentar aproximarse al cine. "Hice de todo, hasta el aseo de los baños, lo cual permitió que me diera cuenta que las películas eran hechas por seres humanos. Eso fue una de las cosas que me enganchó con este oficio".

Entre 1974 y 1975 se inscribió en algunos cursos de fotografía de su universidad, con la idea de profundizar los conocimientos en un arte que cada vez lo atraía más. "De esa manera tenía contacto con gente que estudiaba cine o televisión en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Universidad Católica. Ahí pude apreciar que los jóvenes estaban un poco desencajados de la realidad en la que vivían. La EAC era como un mundito aparte, ya que no dejaba entrever la realidad negra que existía fuera de la paredes del Campus Oriente".

En 1976, en tanto, Justiniano se enfrentó a la posibilidad de quedarse en Chile, trabajando en publicidad, o partir al extranjero. "Decidí irme a Inglaterra, país en el que permanecí poco al no encontrar posibilidades para seguir estudiando. Después viajé a Suecia para trabajar durante el verano de ese año porque necesitaba juntar plata. Luego, decidí ir a Francia y postular a la carrera de cine que impartía L´ Ecole Nationale Louis Lumière de París, en la que logré ser aceptado gracias a los conocimientos que había adquirido en Chile".

En Europa hizo carrera colaborando con los canales 2, 3 y FR3 de la televisión francesa y realizando varios videos por encargo de la Casa de Cultura Colombes y Nova Film. Así rodó **"Una experiencia de vida",** documental que muestra una gira

del grupo Inti-illimani por el sur de Francia; **"Peregrinos de la música"**, que registra al conjunto Quilapayún; y **"Retratos de bailarines",** entre otros trabajos.

En 1983, regresó a Chile por algunos meses para saber qué se podía hacer en el país. "Volví porque me di cuenta que la verdadera aventura estaba aquí. Mi trabajo en Europa era estable y tenía varios proyectos, uno de ellos con García Márquez, pero sentía que ese esquema se había agotado".

Recién llegado realizó un reportaje en video titulado **"Guerreros pacifistas",** el cual abordaba el mundo de los "punks" criollos a comienzos de la década del '80.

Ese mismo año filmó en Chile **"Los hijos de la guerra fría",** su primer largometraje. El reconocimiento público, sin embargo, llegó en 1988 con **"Sussi",** su segunda película. Esta vez la inspiración nació de las fotonovelas del tipo 'secretos del corazón'.

Más tarde, el director diría que sus dos primeros filmes tenían que ver con las impresiones que se llevó al volver al país. "Ambas giran sobre la pregunta: ¿qué es lo chileno?. Muchas visiones que tenía antes de regresar se me destruyeron, ya que en el extranjero uno tiende a sublimar nuestra realidad. Pero, en el fondo, Chile es un gran 'chamullo', es un país lleno de trampas, de cahuines, como todos los países, pero como se trata del mío lo reconozco mucho más. Por eso, en **'Sussi',** la idea era utilizar este código de melodrama, incluso en un principio quería filmarla con un concepto televisivo para producir, por acumulación, un efecto con el cual la historia dejara algo totalmente distinto a lo que se había mostrado", contó a revista Enfoque en 1988 (1)

- ¿Sigue pensando que este país es "un gran chamullo"?

- Debo reconocer que ha cambiado, pero sigue siendo un país laberíntico y complicado, porque hay una gran ambigüedad entre cómo se presenta públicamente y cómo es realmente. Creo que el 'chamullo' va a seguir en la medida que la gente continúe

dejándose pisotear y no intente detener este gran circo de contradicción, para que de verdad las cosas se tomen en serio y se produzca un cambio. Recuerdo que, durante el período en que rodé mis primeras películas, tuve mi residencia repartida entre Chile y Francia, lo cual me dio la posibilidad de percibir a mi país desde el extranjero y, al mismo tiempo, desde adentro cada vez que venía.

"Afuera imperaba la imagen de un Chile valiente, pero acá eso uno no lo encontraba. Había un gran sector de la población que se había resignado a vivir en un país donde los derechos individuales eran continuamente violados. En ese contexto, sentí ganas de filmar al chileno conformista y enfermo, ese que no se daba cuenta de lo que pasaba y tampoco hacía nada por informarse".

En al año '90 estrenó **"Caluga o menta"**, tercer largometraje en el que abordó el tema de la marginalidad sin esperanzas de un grupo de jóvenes que viven en medio del polvo y la miseria. En esa oportunidad, Justiniano comentó: "me atraía presentar el mundo de un grupo de marginados. Ellos simplemente viven, sin el romanticismo que puede tener un intelectual. Si hay que prostituirse, se prostituyen; si hay que traficar con drogas, lo hacen. Aprovechan los pocos espacios que les va dejando la sociedad. A mí me interesaba presentar esa realidad y llamar la atención de esto que ocurre... no buscaba denunciar nada, sino mostrar a estos jóvenes como seres humanos que, por diversas circunstancias, se mueven al borde de la muerte. Creo que ese es el tema de la película: la relación de las personas con la muerte", cita Julio López Navarro en su libro "Películas chilenas" (2)

"Caluga o menta" se paseó por varios festivales llegando a ser finalista, en 1991, del Premio Goya que la Academia de Cinematografía Española concede a la mejor cinta de habla hispana. Además, circuló por los encuentros fílmicos de Chicago, Los Angeles, Trieste, Cartagena, Nantes, La Habana,

Londres y otros más, obteniendo el premio a la mejor dirección en el XV Festival Latino de Nueva York.

Tres años más tarde, en 1994, el director presentó "**Amnesia",** su cuarta película, la cual se hizo acreedora entre otros reconocimientos, de varios galardones en el Festival de Huelva. Actualmente, Gonzalo Justiniano dirige la serie "Los enredos de Sussi", una adaptación de su filme para Televisión Nacional y que será exhibida en doce capítulos durante el segundo semestre de 1997.

- ¿Qué ha buscado mostrar con sus películas?

- No lo tengo tan claro. Me he interesado en los temas que me emocionan, aunque lo más negativo para un director es que su cine se convierta o provenga de su realidad personal. Por eso, con mis trabajos no he buscado definir una forma global de ver el mundo, sino mostrar mi visión de un tema en un momento determinado.

- Pero usted ha hecho elecciones entre decenas de temas y en eso hay también una búsqueda de perspectivas a la hora de enfrentar un argumento o una historia...

- Cierto, por lo mismo me ha gustado abordar el tema de las 'falsas imagénes de la realidad', porque hay muchos mecanismos que nos impiden ver lo que somos y la forma monstruosa en que actuamos. Probablemente, mis películas son mi asombro frente a la realidad que vivimos y persigo dar cuenta de mi experiencia para sentirme tranquilo conmigo mismo. Debido a ello, quizás, mis películas buscan que la gente se descoloque un poco y salga de la alienación en la que se encuentra.

- ¿Por qué lo dice?

- Porque hemos sido educados para actuar de una manera determinada, pero yo quiero trascender eso. Mi mensaje podría

ser 'asumamos nuestra real condición de fragilidad y dejemos de creer que lo dominamos todo'.

- ¿De dónde han provenido los recursos para hacer sus películas?

- En un comienzo, las financié en una alto porcentaje yo mismo. Más tarde, afortunadamente, se fueron dando las condiciones para que todo saliera más fácil, porque empecé a tener más apoyo y contactos. Lo más importante, en todo caso, era tener una actitud mental positiva, ya que en este medio es muy fácil caer derrotado, en especial en el Chile postdictadura en donde la gente se rinde luego. Es importante que uno se dé cuenta que puede conseguir auspicios y coproducciones, pero lo principal -en una primera etapa- es trabajar con gente joven que tenga reales ganas de hacer películas con poca plata.

- Al parecer sus películas han tenido más éxito afuera que en Chile, ¿a qué atribuye eso?

- Eso no es tan cierto, pues en Chile también me ha ido bastante bien, aunque los chilenos no sean tan acogedores con lo que les pertenece, puesto que no se dan cuenta que la cultura es intercambio de experiencias y pensamientos. Somos un país que consume imágenes, pero a la vez desconoce lo que pasa con el cine japonés o con la literatura de latitudes más remotas. Con todo, la recepción a las producciones nacionales no es mala, o si no ¿cómo se explica que las películas chilenas tengan alto rating cuando se exhiben por televisión?. Lo que en verdad falta es un análisis cultural para que los propietarios de los canales de distribución nacional dejen de comparar nuestros filmes con "El rey león", por decir algo.

- ¿De qué manera cree que se ha beneficiado el cine chileno con el regreso de la democracia?

- Es indudable que en democracia muchas situaciones han cambiado, en especial he dejado de tener miedo a ser agredido físicamente, ya que durante los años del régimen militar uno corría el riesgo de morir si salía a la calle con una cámara. Recuerdo muchas ocasiones en las que me quitaron cintas o me vi envuelto en balaceras al interior de la población La Victoria. Asimismo, otro aspecto gatillado por la democracia, es que cada vez más se está hablando de la importancia de que exista cine chileno, de lo cual creo van a surgir nuevas oportunidades y facilidades para filmar.

- ¿Cómo ve su futuro cinematográfico?

- No lo tengo claro. Por ahora me gustaría seguir rodando en Chile, aunque debo reconocer que este país ha dejado de ser una aventura para mí y, quizás, deba buscarla en otra parte. En este país la gente ya no grita.

Citas.

(1) Justiniano, Gonzalo; Revista Enfoque número 9, página 141, 1988.

(2) López Navarro, Julio; Películas chilenas, Editorial La Noria, Santiago, 1994, página 220.

Juan Carlos Bustamante:

"Estoy consciente que la publicidad es superficial y desechable"

"Historias de Lagartos", su primera y única realización, fue elegida por la crítica en 1989 como el mejor largometraje de ese año.

"La contradicción profunda entre lo eterno y lo perecedero es una de las cosas que me interesa mostrar en mis películas"

Juan Carlos Bustamante habla lento. Muy lento. Se toma demasiado tiempo para dar respuestas breves y tajantes. Hay que insistirle para que cuente sobre su paso por la pintura, el descubrimiento del cine y su desarrollo como publicista.

Por años, la prensa lo describió a él y a su hermano Patricio como esos hombres altos, de voz ronca, de caminar lento, de gesticular mucho y decir poco, nacidos en la región del río Maule y que se dedicaban a la realización de documentales.

A comienzos de los '90, sin embargo, la prensa individualizó a Juan Carlos como un realizador que empezaba a consolidar su carrera cinematográfica: "Patricio me ayudó mucho, pero hubo un momento en que sentí que tenía que hacer una película solo. Posiblemente, alcancé una madurez profesional".

"Historias de Lagartos", su primer y único largometraje, fue elegido como la mejor película de 1989, según el Círculo de Críticos de Arte. Ahí, su director muestra cómo los seres humanos atraviesan distintas etapas de la vida mientras la naturaleza permanece imperturbable: "siempre digo lo mismo. El paisaje siempre luce bello, el sol sigue saliendo, los ríos siguen fluyendo, los ciclos vitales continúan mientras los hombres sufren y mueren. Esa contradicción profunda entre lo eterno y lo perecedero es una de las cosas que me interesa mostrar".

Poco después del golpe de Estado de 1973 viajó al sur para acompañar a su padre, un hombre anciano que vivía a orillas del río Maule: "comencé a vivir en una forma modesta. Pinté, realicé trabajos agrícolas y me dediqué a labores sociales. Sufrí un período de introspección".

Entre 1980 y 1983, se inició en la realización de trabajos en género documental con Patricio Bustamante. **"Domingo de Gloria"**, en 1980, y **"El Maule"**, en 1982, fueron realizaciones acogidas por la crítica y el público.

Desde 1983 que hace cine publicitario y aunque está consciente de que es un trabajo "desechable y superficial", lo valora porque le entrega los recursos que necesita para hacer sus películas.

- Antes de trabajar con Patricio en la realización de documentales usted se dedicó a pintar, ¿por qué se interesó en el cine?

- En 1980 caí en una radicalidad con respecto al trabajo pictórico que me hizo abandonarlo. Estaba confundido o, tal vez, cansado de la pintura y no encontraba un camino de salida. Se me produjo un quiebre que coincide con la llegada de Patricio que venía desde Estados Unidos. El había estudiado cine y comenzamos a trabajar en documentales, lo que me pareció interesante, porque las imágenes siempre habían cautivado mi atención, incluso sin estudiar cine.

- ¿Qué le atrajo del documental ?

- A mí me gusta la ficción, pero hice documentales porque respondía a lo que junto a Patricio podíamos hacer en ese momento. Estábamos trabajando en un medio rural con muy pocas posibilidades de hacer otra cosa que no fuera captar la vida diaria de las personas.

- Los dos trabajos documentales que hizo junto a su hermano se realizaron en los años más represivos de la dictadura, ¿tuvieron algún tipo de restricciones?

- Hubo que mostrar previamente las filmaciones antes de exhibir cada uno de los trabajos. No tuvimos problemas para filmar, ya que las locaciones eran zonas rurales donde no existía el problema de fiscalización que había en lugares más poblados o en Santiago. También creo que me facilitó el trabajo el hecho de que no militamos en ningún partido político.

- ¿De dónde provienen los recursos para realizar "Domingo de Gloria" y "El Maule"?

- En ambos trabajos, Patricio y yo hicimos todo. De lo que más me recuerdo es que andábamos en una Citroneta y salíamos a filmar la realidad de la gente del campo tal cual se nos presentaba. Para financiar el costo del material virgen, en tanto, recurrimos a nuestros ahorros y a la ayuda de mi padre. La etapa costosa del proceso, como es el montaje y el sonido, se pudo hacer con el apoyo de algunos amigos, como Arnaldo Valceshi que ya era un hombre conocido por su trabajo publicitario.

- Filmó "Historias de Lagartos" en 1989, año de importantes cambios políticos en Chile, ¿por qué no le interesó ese tema?

- Quería evitar los lugares comunes. Sentí que el tema político estaba muy manoseado. Me pareció que en Chile ya se habían hecho películas sobrecargadas de elementos políticos, las cuales respondían a consignas de partidos más que al profundo dolor que vivía la sociedad chilena.

- ¿Considera un error el que algunos directores hayan realizado películas donde se manifestó su ideología política?

- Ese es el defecto de varios. Creo que la habilidad del director es transmitir un drama sin que se aprecie cuál es su posición política. Lo ideal es que el cineasta tome una mirada distanciada de los hechos. Entonces, lo que uno idealmente como espectador puede pedir es que los personajes no parezcan caricaturas, que las tramas no sean obvias y que los guiones no pequen de simplones. Es decir, que se busque una complejidad con un poco de misterio, haciendo que uno rellene con sus propios delirios y obsesiones lo que el autor no quiso mostrar.

- ¿Cómo financió su película?

- "**Historias de Lagartos**" es un largometraje que financié totalmente yo, sacando 10 mil dólares de mis ahorros

provenientes del trabajo publicitario. No tenía contactos como para buscar coproducciones y, además, no me interesaba, puesto que es una película que se acerca más al cine de autor. El filme es modesto. Se trabajó con pocos actores y las historias que ahí cuento están pensadas de tal manera que transcurren en lugares físicos controlables, para que así los gastos fueran mínimos.

- El trabajo publicitario, durante el gobierno militar, fue un refugio donde muchos cineastas chilenos siguieron ocupando sus cámaras, ¿fue ese también su caso?

- Cuando no hay otra posibilidad, como algún contacto en el extranjero, y si no quieres morir como cineasta, no hay otra alternativa para desarrollar este oficio. En mi caso, la publicidad fue, y todavía lo es, el medio del cual obtengo los recursos para poder hacer mi cine. Estoy consciente que la publicidad es superficial y desechable. También sé que hay que tener bien claro sobre lo que se sustenta y lo que se persigue con ella para que no le quite la esencia a las cosas y no me coma el alma.

- ¿A qué atribuye el fracaso de taquilla de las películas chilenas de los últimos años?

- Uno no puede pretender que nuestras películas, que no son más de 2 ó 3 al año, copen los anhelos de un público que está acostumbrado a ver miles de filmes que los americanos sacan constantemente. Me parece difícil la tarea del cine chileno. El público se ha forjado altas expectativas en torno a él. Por eso, para que haya una cinematografía de autores interesantes hay que hacer muchas películas y, junto con eso, que se desarrolle una infraestructura cinematográfica más seria y estable.

- ¿Cuándo presenta su próxima película ?

- Ya la tengo casi lista, se llama **"El vecino".** Es una película donde el entorno es netamente urbano, aunque el

ambiente rural me sigue interesando. En esta realización, voy a reflejar lo que me ha pasado a mí trabajando en publicidad y viviendo en la urbe, en el encierro. En el fondo, es una mirada que tiene directa relación con mis vivencias más profundas, tal como lo fueron mis trabajos anteriores, en donde se manifiesta la soledad campesina y un exilio interno. Acá también estoy en medio del exilio interno, pero en medio de automóviles y de rascacielos fríos. Es como un estudio y un análisis sobre lo que he tenido que vivir en estos últimos años.

Alfredo Lamadrid:

"Me cargó el mundo del cine "

Con "Todo por nada", su primer y único largometraje, quiso mostrar los conflictos que surgen al interior de la televisión: "un mundo de dinero y de muchas niñitas que quieren alcanzar la fama".

"Los temas políticos restan público, ya que los del bando contrario al del realizador no la quieren ver".

"Hay dos opciones: estudiar cine en grandes institutos internacionales o haciéndolo. Elegí la segunda alternativa", dice categórico cuando sólo le hemos enunciado el motivo de nuestra conversación.

Con la misma cara redonda y risueña que se le conoce a través de la televisión, Alfredo Lamadrid, (casado, tres hijos), no titubea en ninguna respuesta, pareciendo tener certezas, que despiertan, en más de una ocasión algunos desacuerdos.

Estudió periodismo en la Universidad de Chile. Dirigió los clásicos universitarios del Estadio Nacional, hizo teatro e, incluso, fue protagonista de fotonovelas. Poco después de 1968 ingresó a revista Ritmo para, luego, ser comentarista de radio Nuevo Mundo.

En junio de 1973 llegó al Canal de televisión de la Universidad de Chile gracias al apoyo de Jorge Pedreros, "a quien le gustó mucho una entrevista que, en ese entonces, le hice a la actriz Angélica María. Empecé como asistente de producción. Luego fui productor y director, hasta que, entre 1978 y 1983, me desempeñé como gerente de ese mismo Canal". Trabajó activamente en televisión hasta 1989.

Su trayectoria también incluye la realización de algunos documentales y avisos comerciales. Escribió "Detrás de la Pantalla", libro que narra sus experiencias y opiniones sobre el trabajo televisivo y que él mismo regala a cada uno de sus entrevistados en "Humanamente Hablando", programa que transmite Canal 4 de televisión y que se produce en el UNIACC, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación, de donde es su director de asuntos exteriores: "he hecho todo lo que la comunicación admite".

De su única película, "Todo por nada" (1989), que cuenta la historia de Alejandra González, una promotora que ambiciona escalar posiciones en el mundo de la televisión y la publicidad, la gran mayoría de los críticos fueron lapidarios.

Se trataba de un producto comercial dirigido a espectadores aficionados a las teleseries, quienes se sienten atraídos en reconocer a sus ídolos de la pantalla chica en situaciones

pretenciosamente reales. Esta película, desatinada y vulgar, constituye uno de los intentos fílmicos más desastrosos en la historia del cine chileno", comenta Julio Lopez Navarro en su libro "Películas Chilenas" (1).

Toño Freire, conocido y destacado comentarista de espectáculos del diario La Tercera, dijo en aquella época: "¿qué le ocurrió a Lamadrid para no saber desarrollar la simple narrativa de la muchacha que cree en la cama como único trampolín para llegar a la fama? Olvidó las reglas elementales del lenguaje de imagénes; las nociones del 'tempo' fílmico desaparecieron; ni siquiera recurrió a las acciones paralelas descubiertas por Griffith en 1909. No hay anécdotas visuales, transiciones, sugerencias plásticas. Deja la impresión de haber trabajado sin un guión de imagénes".

- ¿Qué buscó demostrar con la película?

- Mostrar la problemática que surge en el interior de la televisión: un mundo de dinero y de muchas niñitas que quieren alcanzar la fama. Pero, también, me interesaba terminar con eso de que la gente cree que la televisión es un caramelo precioso.

- ¿Lo logró?

- No lo sé, porque la respuesta del público se vio muy influenciada por la crítica, la que me trató con una falta de respeto impresionante. Uno puede opinar sobre lo que otros hacen, pero cuándo dicen que eres arribista... Estaba aburrido de ver películas chilenas con problemas existenciales....

- ¿Lo dice por aquellas realizaciones que abordaron el tema político y otras que recogían ciertos aspectos de la dictadura, como la represión?

- De esas y de todas aquellas que recogen conflictos existenciales. Estaba tan aburrido de ver un cine de rodillas que

quise romper con ese esquema. Si todo era muy simple: el Mercedes Benz y la gente con plata que se mostraba en la película estaba en la Dehesa. Recuerdo, incluso, que alguien me dijo que yo con esa producción representaba a sólo un cinco por ciento de la población. Yo dije que si eso era así, ¡perfecto!.

- Habiendo trabajado ininterrumpidamente después del golpe de Estado, ¿por qué no le interesó un tema más relacionado con lo que estaba pasando en Chile en ese entonces?

- Siempre hablo de pronunciamiento y de golpe, dependiendo de mi interlocutor para no herirlo. También prefiero decir que en Chile hubo un gobierno de excepción...

- Entonces, durante el gobierno de excepción, como usted le llama, ¿no le interesó tratar un tema relacionado con la actualidad nacional como, por ejemplo, la represión política?

- Los temas políticos restan público, ya que los del bando contrario al del realizador no la quieren ver. Saber cómo era la televisión por dentro, en ese momento, era un tema que me interesaba mucho más. La gente quería conocer y yo quise acercar eso al público. Tenía ganas de romper el mito que esconde la televisión, porque alguien que aparece en televisión es semidios y, detrás de ello, hay tantas pequeñeces.

- Usted comenzó a trabajar tres meses antes del golpe militar, o pronunciamiento de 1973 si prefiere, ¿se enfrentó con algún tipo de restricciones para desarrollarse profesionalmente?

- Tuve restricciones formales, como querer entrevistar a alguien y no poder. La verdad, es que el golpe no me marca en nada...

- Volvamos a "Todo por nada", ¿sabía que algunos críticos no consideraron película a su trabajo por haberla filmado el video?

- Cuando decidí hacer un largometraje tuve claro que lo estrenaría en cine, pero que no lo filmaría todo en celuloide por razones económicas. Quería, además, abrir la posibilidad de hacer un cine más barato. Me encontraba con tanta gente que me decía que lo único que quería hacer era una película y no tenían la plata. Yo, en cambio, ofrecía la alternativa para que probaran esta nueva tecnología: grabar en video y luego traspasarlo a cine. Cuando ves una película no sabes si es celuloide o es video... Si Neruda hubiera escrito el Poema 20 en papel confort, ¿ sería malo ?

- ¿Cómo financió la grabación?

- Con auspicios, porque no estaba inscrito en ningún partido político ni en ningún festival internacional que me diera la plata. Tampoco sabía cómo se hacían las coproducciones ni estoy criticando que otros lo hagan. Simplemente no conozco ese camino. También salió un poco de plata de mi bolsillo, especialmente para terminarla.

- ¿Por qué no ha vuelto a hacer otra película?

- Me cargó el mundo del cine. Lo encontré pretencioso. Porque aunque trabajé en video, tuve contacto con gente que trabaja en cine y todos se creen Fellini. Ahora, tampoco digo que nunca más volveré a hacer una película, pero por el momento tengo claro que no.

Citas.

(1) López Navarro, Julio; Películas chilenas, Editorial La Noria, 1994, página 208.

Gerardo Cáceres:

"Me siento un cineasta tardío"

Del programa humorístico "De chincol a jote", que transmitía semanalmente Canal 13, surgió la historia para "Viva el novio", su primer y único largometraje.

Luego de seguir tres años de Ingeniería Civil en la Universidad de Chile, entró en crisis con el conocimiento científico y decidió estudiar cine.

En 1969, ingresó a estudiar ingeniería civil en la Universidad de Chile. Un año después se cambió a economía, pero en el '72, entró en crisis con el conocimiento científico: "estaba descubriendo el arte no sólo como un espectador, sino también como alguien que podía hacerlo".

Alentado por ese nuevo interés, Gerardo Cáceres Perea se matriculó en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Universidad Católica de Chile. "Por algún tiempo estudié economía y cine, hasta que la situación se me hizo inaguantable y no fui capaz de recibirme de economista".

En el año '79 se graduó como director artístico con mención en cine: "desde entonces no he hecho otra cosa que estar vinculado al cine y a la televisión". Así lo confirma su participación como guionista y realizador de varios cortos publicitarios, al igual que su experiencia en los cortometrajes de ficción: "**La espera**" (1988), "**Los niños que no podían ser niños**" (1993) y el documental "**Salvador Allende**" (1993), todas obras en formato de video.

La incursión cinematográfica más importante de Cáceres, sin embargo, la constituye "**Viva el novio**", su primer y único largometraje estrenado en septiembre de 1990. El filme -que narra las peripecias del "Pelao" Infante, un vividor que huye de su fiesta de matrimonio para verse envuelto en una alocada carrera de absurdas situaciones, durante un recorrido por Santiago nocturno, tuvo mala acogida del público. El autor y comentarista de cine, Julio López Navarro, sentenció: "se trata de uno de los intentos más fallidos por realizar comedia cinematográfica en Chile" (1).

En 1993, Gerardo Cáceres se reivindicó como guionista, alcanzando notoriedad con la exitosa cinta "Johnny Cien Pesos", de la que fue coescritor junto a Gustavo Graef Marino, director del filme.

Además, se ha desempeñado como profesor de dramaturgia en el Instituto Arcos, el Instituto IACC y ha dictado talleres para periodistas de los programas "Informe Especial" y del noticiero "24 horas", ambos de Televisión Nacional de Chile.

- Usted se comienza a interesar por el arte al finalizar los años sesenta, década marcada por fuertes cambios sociales y confrontación de distintas ideologías. ¿Su encuentro con el cine fue consecuencia directa de ese entorno o respondió a motivaciones más íntimas?

- Creo que fue consecuencia directa del contexto social porque, antes del golpe de Estado 1973, ya quería escaparme del tema político ideológico. Militaba en un partido de izquierda y estudiaba en una facultad bien izquierdista. Mi mundo era perfecto, pero había algo que no me satisfacía, por lo que decidí distanciarme de las ideologías en general. Sentía que no eran la única forma de entender el mundo, que el arte también me permitía conocer la realidad. Fue así como, junto a un grupo de amigos, comenzamos a ir a exposiciones artísticas y a ciclos de cine. De esa manera, descubrí que podía mirar el mundo desde dos ámbitos: de la certeza de la ingeniería y del arte a través de lo cinematográfico.

- ¿Pero no puede negar que la mayoría de la expresiones artísticas estaban marcadas por un contexto político-ideológico que lo contagiaba todo?

- Sí, pero la mirada artística era distinta, puesto que no sólo involucraba al arte, sino a la sociología, la política, la economía, lo espiritual y el aspecto sicológico. Es decir, la mirada artística es completa porque integra al ser humano. Antes de acercarme al arte, mientras estudiaba ingeniería, llegó un momento en el que me sentí desintegrado, razón por la que elegí desligarme de la política.

- ¿Dónde estaba y qué hacía el 11 de septiembre de 1973?

- Estaba viviendo en el pensionado de la Escuela de Economía, que era un foco fuerte de participación política, ya

que había gente militante de varios partidos políticos. Cuando la situación se comenzó a complicar decidimos dispersarnos. Me fui a la casa de unos familiares de la zona sur de Santiago, junto a otro compañero, pero unas horas más tarde nos fueron a buscar para que ofreciéramos resistencia en una pequeña fábrica. No tenía idea de cómo hacerlo, jamás había participado en un enfrentamiento. Pasé una noche entera en un galpón esperando a los militares, sin embargo no llegaron.

- ¿Cómo le afectó el golpe y cómo se relacionó con él ?

- En un comienzo, no lo asumí como un artista. Debería haberme ido de Chile, pero con el tiempo la EAC fue convirtiéndose en un refugio, en un espacio de libertad. Pasábamos el día entero tirados en el pasto, pololeando, cantando y conversando. Era una burbuja en la que, a veces, se colaba la realidad, como cuando entraron unos tipos persiguiendo a balazos a un dirigente estudiantil de otra facultad.

"Por otra parte, dentro de la escuela se nos permitió realizar algunas creaciones que se expresaban en contra del gobierno, aunque fuera por la vía de la metáfora. Con Cristián Lorca, por ejemplo, hice un trabajo donde un ciego bien feo ingresaba al Campus Oriente de la Universidad Católica a pedir propina y, como no le daban, se ponía a matar estudiantes, entre los cuales había una mujer que pintaba y un deportista. De esa manera, creo, tratábamos de decir algo de la realidad de estos jóvenes que se habían refugiado en la universidad. Otro compañero filmó un cortometraje en el que un pobre se robaba un pastel y unos estudiantes bien fornidos lo tomaban preso. También en otro trabajo, el protagonista decía que escuchaba sirenas y, haciendo una relación con "La Odisea de Ulises" escrita por Homero, se tapaba los oídos para no escucharlas. Por eso, lo quisiéramos o no, los sentimientos se iban expresando.

UNIVERSIDAD ANDRES BELLO
BIBLIOTECA

- Usted egresó el año '79 de la EAC. ¿ Sabía que se embarcaba en una segura cesantía o estaba confiado en poder hacer cine durante la dictadura ?

- No sé si en algún momento lo pensé, pero siempre sentí que tenía una responsabilidad histórica de hacer algo por el arte de este país. Claro que cada uno hace lo que cree, independiente de si eso trae fama o dinero. Fue así que trabajé en cine publicitario, especialmente entre 1979 y 1982, junto a Silvio Caiozzi, Héctor Ríos y otros cineastas, hasta que me di cuenta que la publicidad no me gustaba, no porque me sintiera parte del sistema, simplemente porque no me gustaba. Hoy, incluso, podría ser más prejuicioso dedicarse a la publicidad, ya que durante la dictadura no había otra salida. Después me integré al equipo de Teleduc, en donde estuve hasta el año '85 cuando decidí independizarme porque quería hacer cine. Desde entonces hago documentales, escribo guiones para otros cineastas y también para mí.

- Mientras trabajaba en Teleduc, ¿no sentía algún tipo de frustración por tener que dedicarse al trabajo académico más que a la realización cinematográfica?

- No, porque lo que hacía en Teleduc era televisión. Diseñaba los programas, escribía los guiones, armaba programas que otros dirigían y filmaba guiones que otros escribían.

- Con la experiencia adquirida como guionista y realizador en los años ochenta, ¿cómo llegó a escribir la vilipendiada historia de "Viva el novio", su primera y única película?

- La idea de la película surgió de mi trabajo en el programa humorístico "De chincol a jote", que transmitía semanalmente canal 13. Esa fue la semilla y la base productiva del filme. ¿Cómo hacer una historia divertida de un novio que se escapa?,

fue la idea que trabajé con Cristián García-Huidobro. El objetivo de **"Viva el novio"** era bastante concreto: hacer una película mientras aprendíamos a hacerla. Quería, también, reírme de los ricos, del arribismo y de las costumbres chilenas. A mi juicio, es una película llena de alusiones, porque nunca ha estado en mí hacer trabajos con temáticas obvias.

- ¿ Cómo financió la sátira ?

- Con dineros de Chilefilms y García-Huidobro. Acepté, incluso, incorporar publicidad dentro de la película, lo que fue un error grave porque la realización se transformó en un objeto comercial. De eso aprendí que uno no puede transar en todo, como poner publicidad dentro de la película o incorporar a determinados actores.

- ¿ Por qué no se inclinó por realizar un filme político, tomando en cuenta su propia experiencia ?

- Antes de escribir "Johnny cien pesos", junto a Gustavo Graef Marino, trabajé en dos guiones que tenían metáforas políticas, pero nunca me interesó realizar una película política. Nunca me ha interesado el cine militante, en el que la historia se transforma en un instrumento para conseguir algún propósito.

- Después del fracaso comercial y de público de "Viva el novio", ¿descartó la dirección para atrincherarse exclusivamente en la escritura de guiones ?

- Para nada. Es algo que se ha dado espontáneamente, aunque también he trabajado en televisión y realizado algunos documentales. Tengo un guión titulado **"Los desiertos miserables"**, que pienso trabajar con la beca que me gané en la Fundación Andes. Es una historia basada en un hecho real que ocurrió en diciembre de 1974 y que involucra a tres hermanas

pastoras de la precordillera nortina que aparecieron ahorcadas una mañana.

"Es un proyecto que espero pronto concluir para entregarlo a productores y así conseguir la plata. Televisión Nacional está poniendo 150 mil dólares, lo que ya es algo. Calculo que la película costará 800 mil dólares. Además, hay que considerar que nadie vende la película llevándola bajo el brazo: hay que viajar, promocionarla, invitar a comer y una serie de otras actividades sociales que si no se hacen, no se vende la producción. El cine es internacional y es caro, y Chile es un mercado demasiado chico".

- ¿Comparte la opinión de que Chile está viviendo un renacer de su cine?

- Es cierto que lo hay, así como también, a partir de 1990, el cine chileno dejó de ser un acto individual y se transformó en un trabajo colectivo, porque cambiaron las condiciones para hacerlo. Evidentemente, con la llegada de la democracia se abrieron puertas y comenzaron a surgir una serie de instituciones que buscaban apoyar las realizaciones nacionales como lo son la Asociación de Productores, Cine Chile y la línea de crédito del Banco del Estado, que alguna vez estuvo abierta.

- ¿De qué manera siente que el Golpe Militar afectó su carrera profesional?

- Me siento un cineasta tardío. Debí partir antes haciendo películas. Hoy tengo 43 años, hice mi primera película a los 39, cuando debería haberla hecho a los 30. Eso es un problema de casi todos los cineastas de este país. Incluso, un amigo calculó y dijo que el promedio de un cineasta chileno es hacer tres películas en su vida.

Citas.

(1) López Navarro, Julio; Películas chilenas, Editorial La Noria, 1994, página 219.

Daniel de la Vega:

"Para hacer una película sólo se necesitan ganas "

A "País de octubre", su primer largometraje, lo define "como una radiografía de la influencia de la dictadura".

"Si uno tuviera conciencia del momento en que está filmando una película, posiblemente nunca la haría".

Creció muy ligado al cine chileno. Se maravilló presenciando las filmaciones de Raúl Ruiz y viendo los trabajos de Miguel Littín. Su padre, José de la Vega, sonidista de algunas producciones nacionales, "puede que sea el origen de mi interés por la cinematografía", dice en una fría tarde de invierno y mientras pide un café en un pequeño restaurante en Pedro de Valdivia.

Su historia resulta un tanto apabullante. En 1980 se fue a París y entró a estudiar cine en la Escuela Lumiere. Volvió a Chile en 1985 sin título profesional, pero con "muchas ganas de hacer cine".

Trabajó junto a Gonzalo Justiniano en "Los hijos de la guerra fría", con Emilio Pacul en "Tierra sagrada" y con Pablo Perelman en "Imagen latente". Fue director de algunos de los video clips del conocido grupo chileno Los Prisioneros y ha hecho dos largometrajes: **"País de octubre"**, estrenada en noviembre de 1990, y **"Takilleitor"**, largometraje que no se había estrenado al momento de esta entrevista y que tiene como figura central al cantante Luis Dimas.

Actualmente, De la Vega trabaja en el guión de su próxima película y participa como "cineasta invitado", según el mismo señala, en Video Gráfica, empresa que vende computadores con aplicaciones al área audiovisual. "El cine que verdaderamente me gusta es el que cuenta historias y el que va al fondo de las cosas", recalca.

- ¿Pertenece al movimiento de artistas jóvenes que rescatan a los ídolos de los años 60?

- Lo dice porque incluí a Luis Dimas en mi segunda película, tal como el grupo 'Los Tres' canta las canciones de Budy Richards...

- Exactamente.

- Lo que más me atrajo de Luis Dimas fue su sentimentalidad, que también es representativa de su generación. Una sentimentalidad profunda, honesta, simple y con relaciones humanas sencillas que hoy siento que no se dan.

- Según la crítica, "País de octubre", su primer largometraje, es un filme contestatario que refleja a una generación perdida y hastiada, ¿tiene que ver eso con sus propias experiencias?

- Más que contestataria, es una película que muestra a un grupo de jóvenes que están 'apestados'. Esa era la sensación que yo tuve de Chile cuando llegué de Francia. Fue ahí cuando me di cuenta que muchos amigos míos habían asumido el derecho de volverse locos y quise registrarlo en la película. **"País de octubre"** es una radiografía de la influencia de la dictadura.

- ¿Locura de la cual se escapó por haberse ido de Chile?

- Siempre tuve claro que tenía que irme del país. Primero, cuando decidí estudiar cine y no había dónde. Luego, cuando se sumó el deseo de no quedarme aquí, por el simple hecho de no querer hacerlo. Así como escogí Francia pudo haber sido cualquier otro lugar.

- Entonces, ¿por qué Francia?

- Habían condiciones favorables. Era un viaje que me podía financiar y, además, existían las posibilidades de que el Ministerio de Relaciones Exteriores francés me diera una beca, lo que facilitaría mi permanencia en París. Una vez allá, también me conseguí el apoyo de un organismo católico de ayuda a países del tercer mundo.

- En 1990, usted dijo que para hacer cine sólo se necesitaban ganas, ¿dónde queda el apoyo legal y financiero que tantos colegas suyos reclaman?

- Quienes se quedaron en Chile, armando productoras y empresas audiovisuales, dijeron, y todavía lo dicen, que era imposible hacer películas durante los años de la dictadura. En cambio yo, que venía de afuera, estimaba que las situaciones en que ellos se encontraron eran privilegiadas para poder hacer cine. Tenían los medios de producción y personal a su disposición. Entonces, si se hace un análisis serio de la situación, hubo empresarios audiovisuales, que hoy lo siguen siendo, como Silvio Caiozzi y Leo Kocking, que no hicieron muchas películas, pero tenían cámaras, técnicos y actores para hacerlo.

- Pero también se necesita una ley que apoye y estimule el desarrollo cinematográfico...

- En cuanto al apoyo legal, estoy de acuerdo que necesitamos recursos y mecanismos para poder desarrollar nuestro trabajo. Pero mientras no se configure una ley de cine, no hay que tomar una actitud pasiva y esperar que eso se dé. Hay que hacer películas. Puede que uno se encuentre con producciones buenas y otras que no lo serán tanto, pero lo importante es hacerlas.

- Junto a las ganas, para hacer "País de octubre" y "Takilleitor" necesitó financiamiento...

- Yo hago películas de muy bajo presupuesto. **"País de octubre"** lo hice como una cooperativa, diciéndole al técnico, por ejemplo, vas a trabajar tres semanas con el equipo y serás dueño de un porcentaje de la película. Ciertamente, tuve que conseguirme plata para los negativos y para comer. Luego participó un productor chileno, Pedro Venegas, y la terminó en

Cánada. La película donde trabaja Luis Dimas surgió más o menos igual: hablé con el cantante y con parte de mi equipo para comenzar a filmar.

- ¿Así de sencillo...?

- Insisto que para hacer una película sólo se necesitan ganas. Eso es lo más importante.

- ¿A qué se refiere cuando dice que las películas parecen correr la suerte de no tener presente?

- Si uno tuviera conciencia del momento en que está filmando una película, posiblemente nunca la haría, tomando en cuenta que muchas veces las condiciones en la que uno se encuentra son muy precarias. Por eso, cuando converso con los técnicos y el equipo con que hice mis trabajos y recordamos cómo filmábamos, nos da mucha alegría de haberlo podido hacer. Pero si se analiza, detenidamente mientras se está en plena filmación, cada una de las deficiencias con las que se trabaja, muchas películas quedarían en la mitad del camino.

- ¿A qué atribuye el fracaso de taquilla que han tenido varias producciones chilenas en estos últimos años?

- En Chile hay una generación que hizo películas, como "Imagen latente", de Pablo Perelman, y "La estación del regreso", de Leo Kocking, por nombrar algunas, que no me gustan. Pienso que hay una intelectualización de lo que estaba pasando que no logró acercarse al público. Es un cine con el cual no me identifico. Es un cine extraviado y perdido que no logra contactarse con el público. En la mayoría, son películas amargas y deprimentes...

- ¿Piensa que no supieron abordar el tema político?

- Nunca he creído que se abusó del tema. Es más, pienso que todavía quedan muchas películas por hacer para reflexionar sobre la época, sobre cada uno de los hechos que marcaron a los chilenos durante la dictadura.

- Usted participó en los trabajos de otros cineastas, ¿ha sentido, alguna vez, que uno de ellos le influenció?

- No sufrí síndrome alguno y pude trabajar con otras personas sin influenciarme. Cuando estoy participando en las producciones de otros me dedico a eso: pienso y trabajo sobre lo que se está realizando. Es el momento en que detengo mis procesos y los retomo cuando yo quiero, porque tengo mucho tiempo para mí, especialmente si no me vinculo al trabajo publicitario...

- ¿Por qué, no le interesa?

- Prefiero vivir en forma menos lujosa, pero más tranquila...

- ¿Algún prejuicio?

- Ninguno. De hecho tengo grandes amigos que se dedican a la publicidad y soy el primero en felicitarlos por lo que hacen. No dedicarme al trabajo publicitario es una opción.

- ¿Comparte la opinión de que se vive un auge del cine chileno?

- No veo que se estén produciendo más películas. Un verdadero auge sería que se estuvieran realizando más películas. Cuando estrené **"País de octubre"** en el Festival de Cine de Viña, en 1990, se presentaron como siete u ocho realizaciones. Todas eran producciones que se venían desarrollando desde mucho tiempo antes. Ahora, en todos estos años de democracia, el número no ha variado. Creo que estamos en las mismas

condiciones de antes: la empresa privada no participa, el Estado no se involucra y no hay inversiones extranjeras.

José Maldonado:

"Soy un hombre que vive la vida y cuenta historias"

En 1990 estrenó "Hay algo allá afuera", su primer largometraje. Hoy trabaja en su segundo filme atrincherado en un espacio propio, lejos de conversaciones que buscan crear una industria cinematográfica en Chile.

"Si quiero hablar de mundos decadentes, la caridad debe empezar por casa".

Desde el noveno piso del edificio en que vivía en la comuna de Ñuñoa, atónito miraba el humo que salía de La Moneda ese día martes 11 de septiembre de 1973.

"No me daba cuenta de cómo eso me podía afectar. La ignorancia de no saber qué iba a pasar, me colocaba en un situación de incertidumbre. Como yo no tenía ningún tipo de actividad política, creía que el golpe no me trastornaba la vida. No hacía una proyección histórica. No lo internalizaba como la democracia destruida ".

José Maldonado tenía 16 años y estudiaba en el Colegio Alemán. Su padre formaba parte del Ministerio de Educación "y mi preocupación venía de una sensación de amenaza de la estabilidad familiar. Temía que nos hicieran algo, que a mi viejo se lo llevaran preso. De hecho, nunca estuvo preso, pero fue interrogado en nuestro departamento. Días después, lo mataron. Mi familia prefirió quedarse en el país y vivir, como muchos, toda la incertidumbre ".

En el año '83, Pepe Maldonado, como se le conoce en el medio audiovisual, realizó un video que se llamó **"La Indagación"**. Desde esa fecha fue haciendo un video por año, "con los recursos que me conseguía". El '87 empezó a escribir **"Hay algo allá afuera"**, su primer y único largometraje, estrenado en noviembre de 1990.

Actualmente, trabaja en fotografía publicitaria, documentales para empresas y se encuentra preparando su segunda película, **"El Cielo alcanza para todos"**.

- ¿Por qué se interesó en el cine?

- Estaba en el colegio y ya tenía la idea fija de ver y hacer películas, aunque no tenía ningún antecedente familiar que me vinculara al cine u otra actividad artística. Sólo mi abuelo materno era un pintor aficionado que tenía una mezcla muy rara, porque era pintor y evangélico. Dos campos contradictorios, porque el artista busca la libertad de su mente y, por otro lado, el evangélico se encierra en sus dogmas. Pero si hago un análisis de

dónde puede venir mi pasión por el cine, lo remito a mi abuelo y su doble combinación, a pesar de que no lo conocí mucho.

- ¿Qué hizo para acercarse a las diferentes corrientes cinematográficas?

- Estaba en el colegio cuando ya era una especie de fanático que iba a ver todo lo que se llamaba cine arte. También me interesaba el teatro, por lo que integré una escuela de mimos donde conocí a muchos actores. En el año '75, estando en cuarto medio, me inscribí en un curso de análisis de montaje que daba la Universidad Católica. Cuando salí del colegio, me metí a estudiar arte en la facultad de Artes de la Universidad de Chile, porque la Escuela de Artes de la Comunicación de la Católica estaba cerrada. En segundo año, tomé un curso de fotografía que para mí era como un sucedáneo de la imagen en movimiento...

- ¿Nunca estudió cine?...

- No, pero tampoco me arrepiento, porque los estudios de arte me dieron una buena base y, a su vez, me diferencian de otros directores chilenos.

- ¿En qué lo diferencian?

- Otros cineastas dicen que el actor no importa, que el decorado vale 'callampa' y que la película se hace en el montaje. En cambio yo, como no tengo la teoría cinematográfica, cuando me enfrento a una imagen lo hago desde la perspectiva de la pintura, la escultura y el dibujo. Eso permite que la concepción de mis atmósferas sea distinta, pues en ella los actores, su sensibilidad y neurosis son parte esencial del decorado.

- ¿Cómo se concretiza su primera realización?

- Mientras estudiaba fotografía me conseguí una cámara de 8 milímetros y escribí un guión inspirado en un cuento de Julio Cortázar que se llama 'Las babas del diablo'. Lo elegí, porque en él está presente la idea del boyerista y la doble identidad, lo que aún me atrae mucho. Hice el cortometraje y lo mostramos a toda la Escuela de Arte. De esa manera fui asumiendo el papel de director en trabajos posteriores.

- ¿Qué pasó después?

- En el año '80, cuando salí de la facultad, un compañero se compró una cámara de video y, con ella, el año '83 hice un video que titulé **"Los deseos de Camila"**. Es la historia de una niña que deambula por las calles y encuentra la foto de un militar. Llega a su casa y la rompe. Luego se disfraza de militar, se pinta los labios rojos y, mientras se los pinta, yo me voy acercando con la cámara sobre su boca hasta que todo se transforma en una masa difusa... Con ese video participé en 1990 en un concurso del Instituto Chileno Norteamericano y saqué el primer lugar.

- "Los deseos de Camila", ¿es el resultado de su rabia contra la dictadura?

- No lo sé, me salió así. En general, así he funcionado en todos los trabajos que he realizado. Todos han sido un proceso espontáneo.

- Su primer filme cuenta la historia de un hombre que descubre que es una mujer. La que está preparando tiene como centro de la trama el amor posesivo. ¿Hacia dónde se orienta su temática?

- Mi idea es hacer tres películas donde esté presente la idea de la doble identidad. No necesariamente el bueno y el malo, o el hombre y la mujer, sino también la idea del crimen pasional. Eso me atrae mucho. De hecho, cuando pienso en una imagen, lo

primero que se me ocurre es una cama, un charco de sangre y un cuerpo, lo que puede ser el punto de partida de una historia.

- Un artículo de "El Mercurio" dice que en su nueva película no faltarán referencias al cine de David Lynch y Pedro Almodóvar. ¿Qué lo atrae del cine de esos realizadores?

- Me gustan las atmósferas de David Lynch, porque en ellas hay una aparente naturalidad que oculta una distorsión grosera. Hay un tratamiento de la imagen -entre realidad y ficción- tan potente, que produce la inquietud como si a uno le estuviera pasando lo que se cuenta en la historia, y eso es lo que a mí me gustaría lograr. En el caso de Almodóvar, me gusta lo delirante de sus personajes.

- En una entrevista dijo que cualquier persona que trabaje en cine debería tener una experiencia global previa para intentar hacer cine de autor. ¿Cuál es su experiencia previa si apenas ha realizado un largometraje?

- Yo he intentado hacer un cine de autor que nace de toda la pasión inicial, que proyecta las carencias de algunas de mis experiencias en fantasías e imágenes. Así puedo contar mis paranoias y cuál es mi visión de la vida. Digo las cosas como son, investigo, profundizo y me bajo los pantalones en público, por decirlo de alguna manera. Soy un hombre que vive la vida y cuenta historias de las cuales sabe. Si quiero hablar de mundos decadentes, la caridad debe empezar por casa.

- ¿Eso lo ha convertido en "tenazmente alternativo" como señaló al diario "El Mercurio"?

- Lo de alternativo es un recurso para fastidiar a los cineastas más viejos, porque sé que a personas como Leo Kocking o Miguel Littín les molesta que lo diga gente como yo,

que sólo ha hecho una película. En todo caso, no tengo malas relaciones con ellos, simplemente no comulgo con los estamentos ni con las cosas que ellos han armado. Por ejemplo, nunca me sentaría en una mesa a planificar Cine Chile.

- O sea, ¿mantenerse al margen de la creación de un industria cinematográfica ha sido su alternativa elegida?

- Sí, y con el costo que eso implica, pues no tengo pitutos y me cuesta más conseguir las cosas. Pero prefiero esa opción de independencia, ya que puedo hacer y contar lo que quiero, sin remitirme a consejos u orientaciones. No me interesa hacer cultura de Chile, sino contar lo que yo quiero contar. Tampoco me interesa que la película se vea en Berlín y ganar el Oso de Oro, sino que se muestre y así comunicarme con la gente.

- ¿Cómo obtuvo los recursos para su primer largometraje?

- Trabajé con aportes particulares nacionales que yo mismo conseguí. Estaba filmando prácticamente sin plata, hasta que un amigo periodista escribió un artículo acerca de la realización del filme. El texto lo leyó un distribuidor. Me llamó y me preguntó cuánto necesitaba para terminar la película. Yo necesitaba 50 mil dólares, pero le pedí 10 mil. Obviamente, ese dinero no me alcanzó para terminar el filme, pero si no lo tomaba no podía seguir haciéndolo. Entonces, la película costo 25 millones de pesos. Por lo mismo, estoy seguro que puedo hacer una buena película con bastante menos plata que un millón de dólares, que es lo que algunos andan pidiendo por ahí. Los respeto, pero con poca plata también se puede hacer una buena película en Chile.

- ¿Y cómo ha financiado su segunda incursión?

- El caso de mi segunda película es diferente, porque ya tengo un curriculum, lo que me permite pedir dinero a ciertas

productoras. De hecho, el financiamiento más importante lo estoy gestionando en Alemania con un productor independiente que ya conoce mi trabajo.

- ¿De qué manera se contactó con ese productor alemán?

- Se trata de gente que conocí cuando viví en Alemania el año '84, donde estuve haciendo una especie de práctica en la que realicé un video de 30 minutos que se llama **'El último movimiento'**.

- ¿Tuvo dificultades para filmar durante la dictadura?

- Nunca fui perseguido por mi trabajo. Sólo en el año '87, cuando hice un documental para **'Teleanálisis'** -el cual era un noticiero alternativo hecho en video que producía la revista Análisis- y que trataba de las poblaciones y las protestas.

- ¿Y durante el rodaje de "Hay algo allá afuera"?

- No, porque la filmé en mayo de 1989 y ya había ganado el 'No' el plebiscito de ese año. Sí, en cambio, hubo ciertos problemas prácticos, como que todavía había un poco de paranoia y un carabinero al verte con una cámara ponía algunos problemas, pero no más que eso.

- Usted se formó profesionalmente en la historia política más reciente. ¿Cómo influyó ella en su imaginario creativo?

- Inconscientemente. Creo que la tortura, los desaparecidos y la violencia están en el inconsciente de uno. Por ejemplo, en mis personajes delirantes me remito un poco a la enajenación que se vive en este país, en donde uno puede encontrarse en el supermercado con una persona que abiertamente se sabe que fue el responsable intelectual de asesinatos masivos. Eso es una

locura, porque es como vivir en un sanatorio, en donde todos sabemos que estamos locos, pero andamos libres.

- ¿Qué le parece el cine chileno que se ha realizado en democracia?

- Horrible. Todavía hay gente que habla del resurgimiento del cine chileno, lo que no es cierto porque sólo son coincidencias. Han habido tres o cuatro estrenos al año, pero no existe un movimiento como tal. Lo que existe son individualidades cada vez más egocéntricas que tratan de cuidar su propio espacio, su propia 'mierda' y no contarle al del lado lo que se está haciendo. Hay mucha mezquindad. Me da lata y risa que se hable del resurgimiento del cine chileno, porque eso no existe. Como espectador me parecen películas pésimas. Rescato a "Johnny Cien Pesos", porque tiene un elemento de entretención que funcionó. Creo que la gente ya no quiere ver películas como "Amnesia" o "Los Naúfragos"...

- ¿Está agotado el tema de los detenidos desaparecidos o cree que ha sido mal trabajado?

- No sé si agotado, pero sí ha sido mal tratado. Al final, esto es cine y el cine debe buscar entretener.

Alfredo Rates:

"El cine necesita del público"

Habiendo terminado las filmaciones de "La niña en la palomera", su primer y único largometraje, debió reorganizar su equipo de trabajo, ya que se dio cuenta que le faltaba una escena.

"El cine de autor es para los países ricos".

"Estaba en el colegio cuando ya me arrancaba para ir a los rotativos y ver películas francesas y norteamericanas. Fueron tantos los largometrajes que vi, que no recuerdo el nombre de aquellos directores que más me llamaron la atención. Me fascinaba el lenguaje y el poder de comunicación del cine", recuerda Alfredo Rates.

El origen de su inclinación cinematográfica todavía hoy no lo tiene claro: "esa es una pregunta que habitualmente me hago, porque no existe un hecho particular que haya determinado mi interés por este oficio. Sólo sé que me encantaba ver películas cuando niño".

A los 17 años comenzó a filmar con una cámara que se trajo de contrabando desde Argentina. "Tratando de abaratar costos, compraba la película virgen en los laboratorios de Agfa, porque traía el revelado incluído. Un tiempo después, me compré un equipo de edición con el que pude montar pequeños trabajos que surgieron de mis alucinaciones e inquietudes".

En 1975 entró a estudiar arquitectura en la Universidad de Chile de Valparaíso, ante la imposibilidad de seguir la carrera de cine en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago, que se encontraba cerrada desde septiembre de 1973: "además, mi situación personal no me permitió salir de Chile y seguir un curso de cine en el extranjero, como hicieron otros".

Cursaba segundo año de arquitectura cuando, en 1977, decidió cambiarse a Diseño Teatral en la Universidad de Chile de Santiago, "ya que buscaba cualquier contacto con el cine y el diseño se acercaba mucho más que la arquitectura".

Una vez que obtuvo el título de Diseñador Teatral, en 1982, participó en la ambientación de "Los hijos de la guerra fría" (1985) y "Sussy" (1988), películas dirigidas por Gonzalo Justiniano. Además, impartió clases en la misma Escuela de donde egresó: "como tenía bien claro que me interesaba el cine, cuando volví como profesor a la Facultad de Diseño, lo primero que hice fue incorporarme al equipo audiovisual". También,

realizó algunos trabajos en género documental para la American University de Washington.

En 1987 dirigió **"Azul"**, su primer video argumental de 27 minutos. El '89, cumplió el sueño de realizar un largometraje, **"La niña en la palomera"**, basada en la obra teatral del dramaturgo Fernando Cuadra.

Rates llevó la historia a la pantalla, "porque me pareció interesante. Los personajes eran atractivos y muy coherentes con el texto. Además, el tema de la joven que vivía en un barrio marginal de Santiago estaba vigente en ese año, aunque la obra de Cuadra fuera de 1966".

En la actualidad, el director colabora en Arauco Films, productora audiovisual de Abdullah Omnidvar y escribe el guión de una teleserie para la televisión.

- Usted participó en dos realizaciones de Gonzalo Justiniano y luego se independizó, ¿por qué no siguió trabajando con él si su trabajo era bien reconocido?

- Tenía claro que no sería siempre escenógrafo. Después de trabajar en "Los hijos de la guerra fría" y en "Sussy" me crecieron alas, porque me dí cuenta que mi enfoque de la dirección cinematográfica era distinto al de Justiniano. Yo me inclinaba por una atención especial hacia los actores, mientras él ponía énfasis en aspectos más técnicos de la realización, como la ubicación de la cámara, el encuadre o la iluminación.

- En una oportunidad, usted dijo que sólo haría una película cuando tuviera un buen guión, ¿cómo podía estar seguro que la obra teatral de Cuadra funcionaría cinematográficamente?

- Porque ya había trabajado con Cuadra en proyectos anteriores a la película. Específicamente, en un estudio que se llamaba 'Lengua y Literatura', que consistió en un aprendizaje de la lengua a través de las imágenes, en el que también colaboró

Abdullah. Así me fui entusiasmando en hacer un largometraje. Creí en **"La niña en la palomera"**, porque cumplía con los requisitos de un buen guión y, también, me pareció una obra con dramatismo y con un fuerte ingrediente popular. No hay que olvidar que el cine necesita del público. El cine de autor es para los países ricos.

- ¿ Cómo financió la producción y filmación de la película ?

- Los 70 mil dólares que costó, salieron del bolsillo de Abdullah.

- ¿ Cómo logró que Abdullah le financiara el proyecto en su totalidad ?

- Antes de trabajar en Arauco Films venía frecuentemente a arrendar equipos. En esas oportunidades, le mostré a Abdullah lo que hacía. Recuerdo que un día me dijo: 'vamos a hacer una película juntos', lo que a mí me pareció fantástico, pero le puse la condición de que si la hacíamos tenía que ser en ese momento o en un año más, puesto que el proyecto que tenía en mente había que filmarlo en verano y ya estábamos en octubre. Tuve que hacer una adaptación de la obra de Cuadra en quince días.

- ¿No le pareció arriesgado armar un guión en tan poco tiempo, teniendo en cuenta que usted reclama que una de las deficiencias del cine chileno es la pobreza de sus guiones?

- Claro, pero era la oportunidad que estaba esperando. En todo caso, antes de comenzar a filmar conversé con algunos amigos para recibir consejos y muchos de ellos me dijeron que sólo me preocupara de dirigir a los actores. Que tenía que dejar que el encargado del sonido se preocupara de eso. Así también me despreocupé de la iluminación.

- A usted le tomó más de un año terminar "La niña en la palomera", ¿a qué se debió ello?

- Tuve que montar dos veces la película y organizar una escena cuando ya había terminado de filmar, porque una amiga, que me acompañaba en la mesa de montaje, me hizo ver que faltaba una de las escenas finales que era importante para la comprensión de la historia. Así que cuatro meses después de terminar la filmación del largometraje tuve que organizar a todo el equipo de nuevo y realizar la escena que faltaba. Por otra parte, después de haberla terminado la tuve seis meses guardada, porque no tenía los recursos necesarios para terminarla y exhibirla. Después de un tiempo, pude finalizarla en París.

- Pero Abdullah le había financiado en su totalidad la realización...

- Cierto, pero llegó un momento en que Abdullah no estuvo dispuesto a seguir financiando la película con las tarifas de postproducción del mercado nacional.

- "La niña en la palomera" se rodó en 1989, año de importantes cambios en Chile, ¿por qué no le interesó el tema político?

- No me interesó, porque nunca participé en política, aunque tuve una actitud bien 'puntuda' en la universidad. No me ha gustado encasillarme en alguna ideología, porque los realizadores deben hacer lo que sienten y no lo que un partido le indique, como ocurre en algunos casos. Por eso me incliné por mostrar la realidad de una joven de 15 años que sueña con las estrellas de cine. Es una chica con frustraciones y anhelos como los que tenían las adolescentes en esa época y, seguramente, como los que tienen muchos jóvenes de hoy. Eso también de alguna manera es reflejar un aspecto político.

- Sólo 2000 espectadores vieron la película en los días del estreno, ¿a qué atribuye tan mala respuesta del público?

- Recuerdo que, en esa oportunidad, Abdullah culpó a la crítica y yo estuve de acuerdo con él, puesto que la prensa chilena es implacable con las producciones nacionales.

- ¿ Por qué no ha filmado otro largometraje ?

- Tuve un proyecto que se llamaba **'Conversando con Laura'**, que falló por falta de financiamiento. Era un trabajo que debí realizar con la antigua República Democrática Alemana. Era un proyecto ambicioso, porque se necesitaba la participación de muchos inversionistas alemanes y, además, costaba un millón de dólares, de los cuales sólo alcancé a conseguir 500 mil. Ese proyecto lo escribí en Francia, justo cuando estaba haciendo la postproducción de **'La niña en la Palomera'.**

- ¿Qué le parecen los intentos por estimular la producción de películas chilenas como, por ejemplo, Cine Chile?

- Con respecto a Cine Chile, creo que se transformó en un club privado. Siento que se gastaron muchas energías para sacar adelante un proyecto que no dio frutos.

Ricardo Larraín:

"Siento que soy un cineasta marginal"

Al poco tiempo de haberse recibido de director de cine, debió hacer por un año encuestas para Adimark: "el cine no existía y la televisión no contrataría a un 'huevón' de 22 años".

La frontera, su primer y único largometraje, ha recibido el reconocimiento de la crítica internacional. Así quedó constatado en el Festival de Berlín de 1992, donde el filme obtuvo el Oso de Plata a la mejor película debutante.

"Estudié en el Notredame, un colegio atípico donde las actividades extraprogramáticas eran lo más importante. Allí, a los trece años, empecé a hacer teatro, pero no sólo como actor, sino que también fui telonero, productor, iluminador, escritor de libretos y relacionador público. Todos hacíamos de todo. Recorrimos Chile montando las obras, para lo cual vendíamos botellas y así conseguíamos el dinero de los pasajes. Mi vida escolar giraba en torno a lo artístico, tanto que no recuerdo ni una sola clase de matemáticas o de historia. Por eso tengo la sensación de haber estado siempre vinculado a este oficio".

Recién egresado del colegio, y con la obligación de elegir una carrera, se le desencadenó su primera crisis: "era 1974 y no sabía muy bien hacia dónde encaminarme. Estaba la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Universidad Católica que impartía la carrera de cine. Buena onda para alguien interesado en el arte, mala época para ser joven, pues las expresiones artísticas habían caído en una etapa de oscurantismo que se reafirmaba con un toque de queda a las once de la noche. No se podía hacer nada. Tampoco tenía claro lo que quería hacer, a pesar que muchos me empujaban a estudiar teatro, ya que de una u otra manera, ya lo conocía y había trabajado en eso", recuerda Ricardo Larraín.

- ¿Cómo fue que optó por el cine?

- Lo elegí porque en ese contexto me pareció lo más concreto. A la televisión la encontraba superficial. El cine, en cambio, me resultaba mucho más artístico, masivo y reflexivo, aunque fuera más difícil de realizar.

- ¿El interés por lo cinematográfico tiene, al igual que lo teatral, una raíz en su infancia?

- No, no fue algo que descubriera de niño. De los ocho alumnos de la EAC que fuimos en un principio, era el único que jamás había sacado una foto. Mis compañeros eran mucho más

cinéfilos que yo, de hecho a esa altura de mi vida ni siquiera había escuchado hablar de Federico Fellini. Mi motivación cinematográfica venía de los ideales de los años sesenta, cuyo mensaje era: '¡compadre, tenemos suerte de haber nacido en este tiempo, el tiempo elegido para cambiar el mundo!'. Yo me lo creí completo, estaba recién levantando la mano para pedir la palabra y participar del movimiento, cuando se produjo el golpe de Estado y todo el proyecto se cayó como un piano, haciéndose pedazos la actitud. Supongo que la renovación del mundo quedó postergada desde entonces, mientras avanzaba en una carrera que cada vez se me hacía más concreta: debía especializarme en cine, teatro o televisión.

- ¿Cómo vivía ese proceso?, ¿qué sensación le quedaba?

- Mucho desamparo y una rabia enorme de estar viviéndolo. Perdí mi juventud en un país donde no pasó nada y todavía lo resiento.

- ¿Por qué no dejó el país?

- Era un tiempo muy angustioso, en el que la gente se iba por dos vías: a través del asilo político o porque los huevones se conseguían becas con pitutos. Y yo no podía acceder a ninguna de ellas porque me encontraba alejado de la participación política y no tenía los contactos para obtener una beca. Los que no pudimos salir de Chile, nos quedamos con un sentimiento de derrota absoluta y, además, desconectados de lo que pasaba afuera, ya que aquí no llegaban informaciones.

-¿Pero hizo algún intento por salir al extranjero?

- Lo intenté un par de veces, pero era muy joven y no tenía los recursos ni tampoco el conocimiento para obtenerlos. Ahora, que ya pasé la treintena, sé como obtener esas cosas.

-¿Está frustrado por no haber hecho una carrera internacional como otros de sus colegas?

- Con la luz que otorga el tiempo puedo decir que estoy contento que las cosas hayan resultado de esa manera, porque tuve la oportunidad de pertenecer a la EAC y conocer a gente muy valiosa.

- En una entrevista usted dijo: "el golpe de Estado lo recibí con alivio. Fue después que experimenté el terror". ¿Por qué el cambio?

- Puede ser que reaccionara de esa manera, pero el golpe no me produjo ningún alivio como para decir '¡que bueno que se termina la Unidad Popular!'. Al contrario, me pareció que la guerra continuaba al implantarse el toque de queda, al llenarse las calles de militares y al escuchar por radio las listas de los llamados a entregarse, porque siempre había gente que uno conocía. Todo eso me sumergía en una profunda pena.

- ¿Qué hizo frente a esa profunda pena?

- Todo el tiempo me sentí llamado a enfrentar la dictadura. Antes de entrar a estudiar, no había participado en política, ya que durante la Unidad Popular siempre me sentí visceralmente afín siendo un escolar católico al cual le caía bien la onda de renovación social, aunque jamás milité en un partido político. Mientras comenzaba mi primer año de universidad, había en el aire un desquicio colectivo que se desparramaba por todas partes. Muchos querían creer que toda la gente de izquierda era mala onda, cosa que comprobé no era cierta al compartir algunos momentos con personas vinculadas a partidos políticos. El mundo de la clandestinidad me parecía una locura, en donde me llamaba la atención, por ejemplo, las relaciones de pareja que no prosperaban porque él era de izquierda cristiana y ella del partido comunista. Me resultaba interesante constatar como una

variable inhumana se introducía cotidianamente en algo que es tan propio del ser humano. De a poco me fui dando cuenta que este país se había incendiado.

Al egresar de la EAC, Ricardo Larraín rehusó internarse por el camino del cine publicitario. En ese momento, lo sentía como algo terrible, ya que tenía una connotación política muy fuerte: "era la nueva cara del sistema, el corazón de la bestia".

- ¿Hacía dónde encaminó sus primeros pasos laborales?

- El cine no existía, la televisión no contrataría a un 'huevón' de 22 años que había estudiado en la EAC, así que me fui en la dura y con mi cartón de director bajo el brazo me puse a hacer encuestas para Adimark. Un año estuve en eso, amargado y sin haber salido del país más encima. Recuerdo una cosa que aún me da mucha risa y es que un día mi papá me llamó y me dijo: '¡oye huevón, en qué cresta te vas a ganar la vida!'. O sea, se había guardado por años la oportunidad de criticar la profesión que había elegido.

- Finalmente usted se incorporó al mundo del cine publicitario.

- Creo que los caminos de aprendizaje son muy complejos y eso lo he descubierto con los años. La arrogancia y el prejuicio adolescente me llevó a decir que nunca, jamás, haría publicidad. Pero estaba llegando a un punto en el que era casi un muerto de hambre, con una mujer e hijos que mantener. Así llegué a una productora en donde me encontré con puros tipos de izquierda que estaban amargados por tener que hacer avisos comerciales. Allí empecé haciendo de todo, como compaginador, asistente de fotografía y producción, sin darme mucho cuenta en lo que estaba.

"Un día me llamaron de una productora para que grabara un matrimonio judío ostentoso que se celebraba en Viña del Mar.

Con un asistente partí y me encontré con una tremenda escenografía, una locación que hacía que me sintiera dirigiendo una superproducción de cine como "El Padrino". De frentón, entonces, se me pasó la culpa y me fui enamorando del oficio. Trabajé mucho tiempo siendo el responsable de los proyectos que se me encargaban, pocas veces estuve bajo la supervisión de alguien, ya que maestros no habían salvo, quizás, Silvio Caiozzi, a quien nunca me atreví a golpearle la puerta para pedirle colaborar con él".

En 1983, Larraín dirige **"Rogelio Segundo"**, mediometraje argumental de 50 minutos que fue producido por la Universidad Católica. En el '84, durante el último capítulo del programa de televisión "Baila Domingo", comienza a rodar un documental que consiste en un seguimiento a una pareja de bailarines.

- **"Rogelio Segundo"** coincide con el tiempo en que me pongo a dirigir spots publicitarios, por lo que aún no había juntado dinero para hacer un largometraje. Con los mil quinientos dólares que teníamos, sólo pudimos financiar la realización, no había plata para sueldos así que todos trabajamos gratis. Claro que se hizo bajo el amparo de la Universidad Católica, la cual había contraído un compromiso con universidades latinoamericanas y necesitaba hacer una película.

- ¿Qué sucedió con "Dime cómo bailas", el documental?

- Es una película perpetua a la que acabo de cambiar el nombre por **"Pasos de baile"** y que trata sobre una pareja que participó en el programa "Baila Domingo", a quienes he seguido durante todos estos años. Es una cinta que se hace así misma como un diario de vida, a la que también he agregado algunas secuencias de ficción. En todo caso, no sé si quiero terminarla.

A mediados de los '80, se consolidaba como un exitoso director de comerciales, premiado en Estados Unidos, Argentina,

España, Brasil y, por supuesto, en Chile. Durante siete años, además, fue profesor de la escuela de periodismo de la Universidad Católica donde dictaba la cátedra de percepción audiovisual. Le pagaban tan poco, recuerda, que el dinero lo donaba al fondo de becas que tenía el Centro de Alumnos.

Era el mismo tiempo en que, acuartelado en la que se había convertido su productora, Filmocentro, Ricardo Larraín daba los primeros trazos a la historia de **"La frontera"**, ignorando que con su primer largometraje obtendría reconocimientos y galardones de prestigio internacional como el Oso de Plata que obtuvo en el Festival de Berlín de 1992 a la mejor película debutante.

El origen del filme tiene su raíz en el sur de Chile, un lugar que para Larraín resultaba mítico y deslumbrante desde sus andanzas como '*boy scout*'. "Yo no parto de una historia, sino de una imagen interna que no está predefinida y que trato de sacar de las sombras", diría unos años después del estreno.

- ¿ Cómo se gestó el guión ?

- Un guión es igual que un puzzle y la trama de "La frontera" era, en un comienzo, una caja llena de piezas de puzzle que junto a mi coguionista, Jorge Goldenberg, le fui encontrando la coherencia más cercana a lo que sentía. Y aunque estoy seguro que las cosas nunca resultan tal cual uno las imaginó, puedo decir que la película es lo más cercano a lo que quería contar.

- Usted ha dicho que le interesa penetrar en lo terrible y maravilloso del drama humano. ¿Esa es su temática?

- Eso ha progresado, porque uno cambia. Uno no es artista por decisión ni por ir a la universidad, sino por intentar hacer un trabajo artístico aunque no se logre, lo cual crea un misterio al que me entrego. Siento que soy un cineasta marginal, un cineasta latinoamericano en el fondo del mundo que ha hecho

una sola película y que tiene muchas dificultades para seguir filmándolas.

- Ejemplifique con una imagen...

- Soy un boxeador en las cuerdas, lo asumo y desde ahí me atrevo a levantar el dedo para contar las cosas que pasan por mi cabeza. Tal vez haga muy pocas películas porque esta sociedad es una selva muy compleja donde no hay dogmas y es claro que el cine es una cuestión comercial que debe pensar en público. Por otra parte, mi ideal nunca fue llegar a ser rico haciendo filmes, buscaba otra cosa y sigo en lo mismo.

- ¿En qué se inscribe, entonces?

- En una búsqueda artística en condiciones precarias, incluso de pensamiento. Posiblemente lo importante de este camino es que uno va dejando huellas, lo que no significa que hable de mí, no tengo ese grado de ego, sino que trate de dejar una huella de pensamiento, que eventualmente puede ser la huella de un trasfondo humano. Eso, pienso, es lo que debe quedar atrapado en el trabajo.

- Y su interés por lo terrible y maravilloso, ¿dónde queda?

- Se queda con "La frontera", porque hoy siento una cosa que se me figura como la estaca en la arena, que representa el intento humano de fijar las cosas, detenerlas y asegurarlas. Un hijo ama a su madre y la quiere amar para siempre, una pareja es feliz y quiere serlo para siempre, una institución funciona y queremos perpetuarla, uno quiere la libertad y la quiere inmanente. Esto me parece tremendamente humano y a la vez tremendamente desgarrador, puesto que es la fuente de todo sufrimiento. Eso me inquieta, me jode, me duele y al arte le cabe

la expresión del gesto que permita una reconciliación individual entre las personas.

- ¿Cuáles eran sus expectativas antes del estreno de la "La frontera"?

- Sólo quería hacerla y que no me tiraran tomates, para después no arrepentirme y quedarme cagado, como les pasó a conocidos míos.

- ¿ Le afectaron los 17 años de dictadura en su formación como cineasta?, ¿ de qué manera?

- Sí, no tengo cine, tengo una película. Es importante poner las cosas en su lugar. La dictadura me pilló en un proceso de crecimiento en que viví muchas cosas: entré a la universidad, estudié una carrera, me casé, tuve cuatro hijos, ingresé al mundo laboral, me hice un espacio y terminé el período militar con un largometraje. Si lo pienso, puedo decir que estuve más ocupado que la cresta.

- ¿Comparte la opinión de que el cine chileno vive un período de auge?

- Objetivamente lo hay porque se están haciendo más películas. Pero también tengo una opinión humilde porque no sé como se hace un cine importante, peso pesado, en verdad lo desconozco y creo que los demás tampoco lo saben. Lo único que sé es que hay que tratar de hacer arte y el cine es tan complejo que uno no puede abocarse a demasiadas cosas, porque resultan mediocres. Una película es como un cacharrito de greda y Chile es como Pomaire. Mi anhelo es poder hacer cacharritos lo mejor posible, pocos pero buenos y con presupuestos reducidos. Creo que si me pasaran 18 millones de dólares, no sabría qué hacer y me atoraría.

Gustavo Graef Marino:

"Hago cine a partir de sensaciones personales"

Los cambios políticos y sociales, que se registraron en Chile durante los primeros años de la década del '70, lo impulsaron a estudiar Derecho. Sin embargo, un regalo que le hiciera su madre fue lo que gatilló su interés decisivo por el cine.

"Elegí el oficio fílmico porque me entretiene contar historias y emocionar, y ojalá el día de mañana me recuerden como un buen contador de historias".

"Recuerdo que mi madre me despertó a las ocho y media de la mañana para decirme que estaban bombardeando La Moneda. Me levanté no creyéndolo, como si se tratara de un sueño o una broma. Al rato, me di cuenta que era verdad y presentí que las consecuencias del Golpe de Estado serían terribles".

Gustavo Graef Marino cursaba cuarto medio en el Colegio Alemán y "ya estaba muy consciente de lo que sucedía en el país, pues era un tiempo en el cual Chile vivía muchos cambios. Por inercia, creo, salí directo del colegio a estudiar Derecho, aunque tenía en la cabeza, no tan claro aún, que mi camino era el de las artes o del cine".

- ¿Se dejó llevar por el contexto político social al optar por la carrera de Derecho?

- Sí, fue una decisión que tomé en una época de mierda. Pero la influencia de mis padres también incidió en esa primera elección, porque ellos no habían pagado un colegio carísimo para que el 'pendejo' hiciera cine.

Antes de inclinarse por la legislatura, en todo caso, ya había incursionado en el manejo del celuloide al realizar algunos cortos con una cámara de 8 milímetros que le regalara su madre. La experiencia sería detonante para que Graef Marino renunciara a Derecho y se matriculara en la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Universidad Católica.

- Al cabo del primer año de estudio en la EAC, usted decidió partir a Alemania y postular a la escuela cinematográfica de Münich porque, como dijo en una entrevista, "quería hacer cine en grande". ¿No se trataba, además, de una escapatoria a las restricciones culturales que imponía el gobierno militar?

- Ambas razones son ciertas. A diferencia de muchos de mis colegas, yo no fui perseguido por los organismos de

seguridad del gobierno militar, pues no militaba en ningún partido político. Pero, igualmente, tenía la sensibilidad para darme cuenta que este país era insoportable e invivible, en donde el futuro se me aparecía nebuloso. No se podía pensar ni leer, menos crear en cine. A las universidades llegaron rectores militares que, con suerte, habían terminado la enseñanza básica. Recuerdo a uno de la Universidad de Chile que en un discurso dijo: 'como dijeron los señores Ortega y Gasset', lo que reflejaba la falta de conocimientos de la gente a cargo de la cultura del país, ya que cualquier imbécil sabe que ese es un sólo apellido. Todo eso influyó en la decisión de mi partida.

A las seis y media de una mañana de marzo de 1976, Gustavo Graef Marino se subió a una micro O'Higgins San Martín que lo llevó a Mendoza. Tenía que alcanzar el puerto de Buenos Aires, pues allí abordaría el Cabo San Roque, barco en el que navegó hasta Barcelona, España. En esa ciudad, se subió a otro bus y no se bajó hasta llegar a Alemania a fines de abril. Las postulaciones para la escuela de Münich, sin embargo, habían cerrado hacía un mes: "lo primero que hice fue convencerlos que aceptaran mi postulación, porque mi demora de un mes y medio se debía a mi falta de dinero para viajar en avión y me parecía injusto que por ese motivo me descalificaran. Insistí tanto que hicieron una excepción, pero en una semana debí hacer los trámites que el resto de los postulantes había hecho en tres meses. Logré quedar seleccionado entre 400 personas y, luego, entre las 14 que ingresaron ese año".

El paso siguiente fue conseguir una beca, pues Graef Marino había viajado con unos pocos ahorros que no le alcanzaban para cubrir el costo de la carrera. "Primero les agradecí por haberme seleccionado y, luego, les dije que no tenía dinero. '¡Pero, don Gustavo, podría haberlo dicho antes!', me contestaron, a lo que repliqué: lo siento, se los digo ahora. Al final todo se resolvió con una beca que me dieron. El resto fue estudiar y trabajar mucho".

En total se quedó 15 años, repartidos entre viajes a Europa y Estados Unidos, trazando una experiencia fílmica que con el tiempo incluiría unas series para la televisión germana, la miniserie **"Estrictamente Sentimental"** que transmitió Televisión Nacional, varias asistencias y sus largometrajes **"La Voz"** (1989) y **"Johnny Cien Pesos"** (1993).

- Mientras estudiaba en Alemania, ¿tenía noticias de lo que ocurría en Chile?

- Sí, me llegaban noticias. En general, la gente estaba informada de lo que pasaba acá, a tal punto que un chileno no exiliado como yo era sospechoso y considerado pinochetista. Tenía que explicar que, a pesar de no ser refugiado político, igual era 'antimilico'.

- ¿Pensó en rodar alguna historia sobre el tema de la dictadura?

- Me sentía afectado por lo que sucedía en Chile y las ganas de hacer una película sobre el tema de la represión rondaba entre mis ideas. Pero de haberlo hecho, el filme habría nacido de la rabia y eso nunca me ha parecido bueno, ya que todo lo que uno hace con el filtro rojo de la ira resulta sin altura de miras.

- ¿ Cuáles eran sus opciones cuando se graduó de la escuela de cine?

- Sabía que los cursos duraban cuatro años y, después, tendría dos opciones: conseguir trabajo y quedarme o volver a Chile. Cuando egresé en 1981 se me estaban dando algunas posibilidades de trabajo y, por otra parte, no le encontraba mucho sentido venirme a un país que todavía estaba en dictadura. En ese momento, me propuse no regresar hasta hacer un largometraje que se convirtiera, de alguna manera, en mi tarjeta de presentación en un Chile donde yo era totalmente

desconocido. Necesitaba algo que probara mi calidad y experiencia, porque un cineasta que prueba su talento con un diploma es tan estúpido como si un piloto de fórmula uno dice ser de los mejores porque tiene licencia de conducir.

- ¿ Cómo obtiene los recursos para sus primeros trabajos?

- Los primeros dineros salen de productores privados como Rainer Fassbinder, quien financió mi primer documental. Después escribí guiones para la televisión y busqué productores de cine golpeando puertas y usando el poder del convencimiento, pues una buena idea será siempre factible de realizar, sólo hay que saber buscar y convencer.

- ¿Qué directores o corrientes cinematográficas influían, entonces, en su visión de cineasta?

- En ese tiempo, me sentí influenciado por el nuevo cine alemán. Uno de los directores que más me marcó en esa línea fue Rainer Fassbinder, a quien conocí muy de cerca, pues veíamos películas juntos y, alguna vez, le ayude a traducir del español unos textos. Otro de los directores que me interesaba era Luchino Visconti.

- En sus largometrajes, "La Voz" y "Johnny Cien Pesos", se repiten dos elementos dentro de las tramas: el encierro y la soledad. ¿Es algo autobiográfico de sus vivencias en Alemania, o una consecuencia natural de una formación en un contexto europeo que tiene como base los últimos años de la guerra fría?

- No es autobiográfico, porque en ninguna de las historias hay algo directamente mío, salvo cierta melancolía que tiene Johnny. La repetición del encierro y de una sola mujer en el centro del conflicto fue también coincidencia y no consecuencia

de traumas claustrofóbicos ni sentimentales. La soledad, por su parte, no nace de la vida solitaria de los europeos en un país de posguerra, sino que es el matiz de una nostalgia constante y personal, ya que desde los veinte años vivo sólo, sin pareja de hecho. Mi camino, en ese sentido, no ha sido el clásico de los hombres de este país, pues no me he casado ni formado una familia. Me agrada estar sólo, discutir, pelear y entretenerme conmigo mismo.

-¿Cómo hace compatible esa vida ermitaña elegida con un trabajo tan colectivo y de equipo como lo es la realización cinematográfica?

- Porque mi soledad no me angustia y tampoco me inhibe al momento de dirigir. Eso pudo suceder en Alemania, sobre todo en los primeros años, pero aprendí a manejarla y a transformarla en una energía positiva.

-¿ En qué sentido, por ejemplo?

- En el sentido de lograr una disposición y sensibilidad para que las historias lo encuentren a uno, pues soy un convencido que las historias no se buscan, sino llegan. Claro que hay que estar en una disposición de apertura para reconocerlas, con todos los sentidos alertas.

- Así fue como la idea de "Johnny Cien Pesos" lo encontró a usted...

- Exactamente, porque estaba estacionado frente al Campus Oriente escuchando una radio AM, cuando sale la noticia del asalto. En eso, un periodista entrevistó a un joven que participaba en el atraco y me dije: 'este es un radioteatro o el país se volvió completamente loco'. Efectivamente, Chile estaba loco y decidí partir al centro de Santiago, a la calle Estado y

unirme a los miles de idiotas que llevaban horas a la salida del edificio donde se estaba registrando el asalto.

- ¿En qué momento se dio cuenta que estaba frente a la idea del guión de su segunda película?

- En la noche, cuando encendí el televisor y me sorprendí al ver a todo un país conectado a un asalto de una casa de cambio. Entonces pensé: 'aquí hay algo'.

-¿Como obtuvo el apoyo mexicano y norteamericano para financiar "Johnny Cien Pesos"?

- Partí a tocar puertas una vez que tuve un guión bien estructurado. Como dije antes, una buena idea siempre encuentra a alguien que la financie y 'el Johnny' era una buena idea. Por eso fue que en una semana conseguí el dinero, lo que puede parecer relativamente fácil, pero ya tenía tiempo trabajando y contaba con un largometraje anterior que ayudó a que las puertas se me abrieran más rápido.

- Después de dos filmes y de algunas series para la televisión, ¿cuál es la temática que persigue desarrollar?

- Hago cine a partir de sensaciones personales sin apuntar a cambiar la sociedad, lo que además sería demasiado pretencioso. Tengo preferencias por el 'thriller' como género, pues incentiva al público a hacerse parte de la historia. En el fondo, elegí el oficio fílmico porque me entretiene contar historias y emocionar, y ojalá el día de mañana me recuerden como un buen contador de historias.

-¿Por que no ha querido aventurarse más en el mundo publicitario como varios de sus colegas?

- Hice seis spots y no quise seguir porque me quitaba mucho tiempo, pero además mis honorarios resultaban demasiado caros para las agencias de publicidad y pocas estaban dispuestas a pagar lo que cobraba. Woody Allen, por ejemplo, no pone el despertador por menos de 500 mil dólares. Yo no pido eso, pero sí tengo claro cuánto valgo, por lo que me han llegado a decir: 'pero don Gustavo, usted es más caro que la Raquel Argandoña'. ¡Soy más caro que ella y qué!

- Si no es de la publicidad, ¿ de qué vive?

- Vivo de la venta de mis películas, aunque cueste creerlo. No es por nada que tengo una camioneta Cherokee estacionada afuera, uso la tarjeta de crédito dorada y llevo un reloj la raja... ¡discúlpenme, uno vive bien!. No es cierto que todos los cineastas somos unos pobres tipos que andan de poncho y comiendo empanadas. Los japoneses, por ejemplo, me pagaron 100 mil dólares por "Johnny cien pesos", claro que tengo que repartir las platas y pagar las deudas que me van quedando.

- Usted regresó a Chile en 1990, ¿ cuáles fueron los principales cambios que apreció en el país ?

- Lo primero que percibí fue una generación adolescente desorientada y que, además, había sido estupidizada por la dictadura. Los habían transformado en no lectores, no videntes, mudos, o sea, en personas sin ideas y pasiones. Una persona que nació el 11 de septiembre de 1973, llega al año '90 con 17 años sin tener idea de nada, con un cero conocimiento de la política, un interés social nulo y un consumismo desenfrenado.

- Frente a ese panorama, ¿por qué decidió quedarse?

- No era lo que sucedía en Chile lo que me impulsó a quedarme, sino mi necesidad de salir de Alemania y de Europa. Con la caída del muro de Berlín creí que Europa se iba a

transformar en un lugar entretenido, donde se encendería una primavera cultural. Pero ocurrió lo contrario, comenzaron las guerras civiles, destruyeron Yugoslavia y volvieron las discriminaciones sociales y raciales. Además, hacía un tiempo que el viejo continente vivía una crisis artística generalizada.

- ¿Y qué lo retenía?

- Parecía que dentro del país empezaban a darse nuevas posibilidades para el cine. Una especie de 'boom' cinematográfico se aventuraba para los años postdictadura, ya que el gobierno del Presidente Aylwin se había planteado incentivar el desarrollo de las artes, entre ellas, las audiovisuales. Pero luego, con el cambio de gobierno y el inicio del mandato del Presidente Frei, se hizo más patente una catástrofe cultural, pues su programa no contemplaba ningún plan para impulsar verdaderamente las artes de este país. Mientras los gobernantes tengan éxito con siglas como el NAFTA, o la APEC, no les importará lo que suceda con la cultura, aunque el país necesite de ella más allá de un decorado como ocurre cuando el Presidente va a ver "La Negra Ester", pues detrás de eso hay un evidente marketing político.

- ¿El Fondo Nacional Para el Desarrollo de las Artes (Fondart) no es un avance en ese sentido?

- Sí lo es, pero nunca faltan los críticos que dicen: 'pero si el señor Graef Marino ya se lo ganó una vez'. ¡Y qué tiene si me lo gano varias veces, si al fin y al cabo me lo merezco, porque con ese dinero estoy creando!. Por lo demás, el Fondart es una pequeña ayuda, pues estoy seguro que un neumático de un camión minero de la mina de Chuquicamata puede costar más que los fondos que se entregan cada año.

Raúl Ruiz

Tremendo Surrealista

A rabiar lo aplaudieron en el Festival de Cine de Nueva York. *The Golden Boat* (*La barca de oro*) era su primera película realizada en Estados Unidos y hablada en Inglés. Con dos fines de semana de filmaciones y míseros 130 mil dólares, Raúl Ruiz consiguió nuevamente "epatar". Este genio de la imagen es el invitado de honor al renacido Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. Ahí podremos ver *La barca de oro* y también la cautivante *Ciudad de los piratas.* En Nueva York, poco antes de partir a Chile, lo entrevistamos.

Entrevista realizada por Andrés Wood y publicada por Revista Caras el 5 de octubre de 1990.

Mientras esperaba que me comunicarán con la pieza 845 del Hotel Empire, frente al Lincon Center, todo me hacía suponer que no sería fácil conseguir unos minutos con este famoso director, creador de esos mosaicos surrealistas de 16 a 35 milímetros. Tenía demasiado presente lo que me había costado llegar a sentarme en un teatro que proyectara alguna de sus películas. Un "Por supuesto, almorzaremos mañana", me sorprendió. ¿Cómo, la mitología criolla también come?

Raúl Ruiz tiene más de ochenta realizaciones entre largometrajes, cortometrajes y documentales. "Muchas películas inacabadas, algunos encargos más o menos desviados y algunos filmes excomulgados", como él dice. A los veintisiete años ganó el gran premio del Festival de Lecarno con **"Tres tristes tigres"**. En 1977 recibió el gran premio del Festival de San Remo por su largometraje **"La vocación suspendida"**. También obtuvo el César de Cannes, en 1979, al mejor cortometraje con **"Coloquio de perros"**. En varias publicaciones especializadas en cinematografía se incluyen sus películas **"Las tres coronas del marinero"**, **"La ciudad de los piratas"** y **"El techo de la ballena"** entre los diez mejores filmes de la década de los ochenta. A esto se le tiene que agregar un extenso trabajo como dramaturgo y director de teatro, y hasta ciertos destellos de novelista. "Me van a publicar unas novelas policiales en Japón", cuenta abriendo exageradamente sus ojos. Con estos antecedentes, independientemente que guste o no su trabajo, se puede concluir que al menos la mitad de la historia del séptimo arte chileno parte con su nombre.

Esta es la tercera vez que participa en el Festival de Cine de Nueva York. Antes había mostrado **"Las tres coronas del marinero"** (1984) y **"La ciudad de los piratas"** (1985). Pese a que ésta no es una competencia, donde se elijan mejores películas ni mejores actrices, sirve para que el público norteamericano y, en especial, los distribuidores vean filmes alternativos a las producciones hollywoodenses. Y en este director nacido en Puerto Montt se han interesado, lo que ha permitido que sus obras se den en varias ciudades de Estados

Unidos. Además, su última película **"The Golden Boat"**, la filmó en Nueva York.

Nos juntamos a conversar en un restaurante a un costado de su hotel. Chaqueta azul, camisa blanca, el cuello abierto. Con una cara que delata que la buena comida y la bebida no le son indiferentes, es capaz de hablar de lo que sea: el exilio, Heráclito, Valeria "que llega hoy desde París" (por Valeria Sarmiento, su señora), Pier Klossowski y los norteamericanos "que no saben comer". Todas las preguntas que se pueden preparar para una entrevista están de sobra.

- ¿Cómo definiría su última película?, ¿Con cuál de sus otros filmes es comparable?

- **The Golden Boat** está muy conectada a mis primeros trabajos. En especial a la última película que filmé en Chile, Palomita Blanca (1973), que va a ser estrenada muy luego, después de un largo 'desaparecimiento' de los negativos. La idea central de **The Golden Boat** es ver qué sucedería si en un contexto de una soap-opera (teleserie) mexicana, los personajes actuaran como chilenos, ambientada en los barrios bajos de Manhattan y hablada en inglés.

"En ambos largometrajes se destaca el aspecto poético de lo absurdo de la vida diaria, reconstruido con una serie de eventos erráticos. La mayoría de mis películas chilenas juegan con los momentos en que nada pasa. Eso no significa poner una cámara al frente de alguien o en un paisaje. Hay una representación fragmentaria que va en dirección opuesta al conflicto central de la obra. Lo que hace perder interés en la trama, pero se gana mucho en el desarrollo de los personajes. Esto da la impresión de que todo es teórico, que nada pasa en la realidad. Así, la audiencia y yo tenemos más libertad para abordar el filme. La representación hace el cine, ésa es una de las razones de por qué empecé a hacer películas.

Un poco más de pudor

A comienzos de los sesenta, Ruiz ya daba que hablar en Santiago. Autor de más de treinta obras de teatro de vanguardia, entre las que destacan **"La maleta"** (1960) y **"A Eslaco"** (1961). Perteneciente a una generación de jóvenes artistas y científicos que, años más tarde, se disgregarían por el mundo.

- ¿Qué recuerdos tiene de su grupo de amigos que deambulaban por el Santiago nocturno?, ¿Cómo recuerda al Chile del comienzo de la década de los sesenta?

- Era un grupo netamente noctámbulo. Nos interesábamos con la misma intensidad por las artes y las matemáticas. Más gente de ciencia participaba en el recorrido por 'El Lido', 'IL Bosco' y un local del que se me olvida el nombre, que se llenaba de ex soldados nazis cantando canciones. Más tarde ese lugar se transformó en un prostíbulo y después pasó a ser la sede de 'Patria y Libertad'.

"Odiábamos la universidad y considerábamos que la primera condición para ser inteligente era no estar ahí. Pese a que muchos trabajaban forzadamente en ella. Entre bromas bautizamos a este grupo como representante del 'realismo púdico', un chiste tomado de un texto de Heráclito. La naturaleza gusta de ocultarse, el modo natural del ser es no ser expresivo. En un momento en que en Chile y en el mundo de las artes buscaban la máxima eficacia de expresión, nosotros pedíamos, como cualquier chileno, un poco más de pudor".

"Recuerdo, por ejemplo, que Emilio del Solar e Isidro Suárez escribieron un libro de filosofía analítica con la participación de los clientes del bar y de los mozos. Ellos escribían los ejemplos de la vida cotidiana, propios de esa línea de pensamiento. Hace poco me junté con Emilio y Gonzalo Reyes, hoy día autor de 'Teorema de reyes', y los tres estábamos

de acuerdo en que no conocimos gente más inteligente en ninguna otra parte del mundo".

Por ser chico

En el gobierno de la Unidad Popular, Raúl Ruiz militó en el Partido Socialista y trabajó en organizaciones de propaganda. En 1973 fue enviado al exilio. Su visión de la situación chilena se tradujo en diferentes trabajos fílmicos. Con ellos sorprendió a todo el espectro político. En **"Diálogo de exiliados"** hizo una sátira de la resistencia chilena, a la cual él pertenecía. Y mostró una suerte de mundo al revés en **"La expropiación"**, donde el expropiado quiere que le expropien y el expropiador no quiere expropiar. Con esas dos películas quedó aislado del politizado Chile que, -según Ruiz-, "no da cabida al reconocimiento de las equivocaciones ideológicas y ni siquiera a los fracasos artísticos".

- ¿Esos filmes son una crítica a una situación concreta o corresponden a una forma de ver la vida un poco fatalista?

- Son sólo otra manera de hablar del pudor. Es el arte nacional. El finado Chacón Corona, dirigente comunista, cuando le pedían que hablara de las torturas que había sufrido, contestaba: "un caballero de esas cosas no habla". La cantidad de signos que se aprenden antes de tener siete años es tan grande que ya después no te los puedes sacar de encima. Yo conozco a chilenos que vivieron hasta los ocho o nueve años en Chile, ahora tienen cuarenta, y serán chilenos siempre. No es sólo un problema de la entonación de la voz, sino también una manera oblicua de mirar las cosas.

"Es muy curiosa la complicidad que existe entre los chilenos y la gente de otros países chicos. Ser de un país chico es especial. Sobre todo de un país chico que quiso ser grande. Con los portugueses, belgas, holandeses y suizos nos une el sabernos al margen y, por lo tanto, la imposibilidad de tomarnos en serio.

Es realmente fantástico darse cuenta hasta qué punto tienen una visión escéptica e irónica de las cosas. Los chinos o los franceses, que provienen de países imperiales, con un centro y una zona de expansión, tienen una manera de ver el mundo, de representarlo, que es mucho más clara, más precisa. Hay algo mucho más ostentoso".

"Lo mío es fatalismo, uno está simplemente fuera del juego. Chile nunca tuvo posibilidad de estar dentro del juego y eso no es triste. Es mucho menos peligroso, más fácil, porque uno siempre toma palco. El mundo es el gran teatro y el palco está en Chile. *Esto es bueno, esto es malo. Esto me gusta, eso no*"

- Y el cine, ¿qué función cumple?

- El cine es y va a ser cada vez más un medio de expresión que está entre las técnicas de la comunicación y el arte. Que por definición son contrarias. En el arte tú aíslas los signos y los vuelves únicos, por lo tanto si quieres comunicarte con una obra de arte, tienes que hacer el esfuerzo para entrar en ella y entender cómo funciona. En las técnicas de las comunicaciones uno no hace nada, éstas vienen a ti, te agarran y se acabó el problema. El cine se mueve entre esos dos polos. De manera que no se puede saber si es un arte. Para algunos claramente no lo es, para otros es el lenguaje del mundo, de las cosas del mundo.

En ese momento lo interrumpe un mozo con pinta de actor de teleseries y le sirve un plato gigante. "Harto pero malo. Este país es uno de los pocos lugares donde bajo de peso, dice mientras lucha con una botella de ketchup.

Chile, país "cainista"

- ¿No le molesta escribir en otros idiomas? ¿No le quita eso sensibilidad y ritmo a sus diálogos?

- En Francia trabajo y escribo en francés. Un poco más literario y simple que si lo hiciera en castellano. Preferí desde un principio hacerlo así. Primero porque en castellano me iba directo para Chile, me ponía muy folclórico. El francés tiene la gran ventaja de ser un idioma mucho más inteligente que la gente que lo habla. Es un idioma que ayuda. El castellano, sobre todo el que hablamos los chilenos, como dice Matta, castellano pasado por jugare, es un puré absolutamente inconexo. Te diría que me siento bien haciendo cine en casi todas partes. Ahora voy a realizar una película en Hong Kong, con actores y técnicos locales y hablada en chino.

-¿No tiene ganas de filmar en Chile?

- Ahora voy a estar un mes completo en Chile y espero hacer algo. Tengo varios proyectos. Pero la verdad es que no me siento muy bien filmando allá. Es un país difícil, todo cuesta el doble. Némesio Antúnez decía que una vez que uno ha hecho algo en Chile, lo puede hacer en cualquier parte del mundo. Nuestro país tiene las dificultades naturales de un país con pocos medios, agregado al hecho de que es profundamente 'cainista'. Quizás, lo único que nos queda de los españoles. Si hay que pelear se empieza por los hermanos, después con los amigos. Los enemigos, al final.

- ¿Tiene hijos?

- No, menos mal. Sería complicado.

Ruiz tiene fama de trabajar con mucha libertad. Siempre dispuesto a experimentar con la imagen y las actuaciones. Guiones escritos en un día, películas filmadas en dos. Largometrajes que nacen de un libro, se mezclan con una antigua película no terminada y con la experiencia personal. Obras únicas. Trabajos hechos con gran soltura que parecieran realizados con una rigurosidad germánica. Todo esto, más lo que

cuesta encontrar alguna de sus películas, lo han convertido en un enigma con cara de mito. Será de tanto filmar.

-¿Qué hay de fábula y de verdad en eso de que usted vive con la cámara al hombro?

- Yo vivo del cine. Y el tipo de cine que hago es muy mal pagado, por lo que mi única manera de sobrevivir es haciendo mucho. Yo opté por conservar la libertad, hacer muchas películas que cuestan poco. Otra manera es hacer una película grande, ganar un sueldo mejor y vivir tranquilamente tres años. Pero eso es muy triste, como jugar todas las cartas a un mismo número. Por ejemplo, aquí en Nueva York me puede ir bien, me puede ir mal, le puede gustar o no a la gente, el hecho es que la película ya está financiada. Con una venta a la televisión suiza y belga se financió.

- The Golden Boat costó 130 mil dólares y la filmó en dos fines de semana. ¿Cómo lo hace?

- Es una técnica que se aprende, si ahora estoy enseñando en Harvard es porque siento que son pocos los cineastas que tienen la pasión de la libertad de expresión, ya casi en extinción total. Algunos quedan, sobre todo aquí en Estados Unidos. En Europa hay cada vez menos. Eso se puede enseñar, cómo trabajar rápidamente, cómo sacar el máximo posible con el mínimo de dinero. Esas técnicas yo las conozco. Y sigo trabajando en eso. Aunque ahora estoy obligado a hacer una película grande, que tengo la suerte de que me la proponen. Me podría ir peor. Los mejores cineastas de mi generación hoy día ya están muertos profesionalmente.

- ¿A quiénes se refiere?

- A los cineastas que a mí me gustaban. No quiero dar nombres. Godard es el único que tiene un gran sentido

económico, que le permite seguir conservando su libertad. Sigue inventando como loco y ganando plata. El genio suizo. Yo tengo la suerte de tener cierto sentido económico. Mis películas pueden ser las más locas, no las ve nadie, pero todas responden a una lógica económica. Si están prefinanciadas, me permito todas las libertades. Si no lo están, trato de hacerlas de una manera que le pueda gustar un poco más a la gente.

Sin esperanzas

- Muy pocas de sus películas se han visto en Chile. ¿Cuál es la que más le gustaría mostrar al público chileno?

- ¿Hay un público chileno? No hay. La gente que va al cine en Chile es tan poca que casi no puede llamarse público. Para la gente que realmente tenga la afición y quiera saber qué significa ser chileno viviendo en este mundo, está **'Las tres coronas del marinero'**. Tiene un elemento de emocionalidad que funciona para Chile. Siendo siempre muy pública. En cambio, hay otra película que hice, **'La ciudad de los piratas'**, que respondió a la primera impresión que tuve de Chile. Incluso pensé llamarla **'Impresiones de Chile'**. Un poco a la manera de Bertrand Russell, el filósofo inglés que escribió Impresiones de Africa. El fue a Africa y no vio nada, se encerró y decidió no ver a nadie. Después escribió. Yo fui a Chile, no vi a nadie, me encerré, salí y escribí. La impresión fue una pesadilla a la hora de la siesta, y eso traté de reproducir en ese filme.

- ¿Cómo se imagina a Raúl Ruiz hombre y cineasta sin el exilio?

- Ahí sí que sería un cineasta exiliado. No hay peor exilio que estar en Chile en el mundo que estamos viviendo. Sobre todo en los años que pasaron. Cuando iba a Chile tenía la impresión de que mis amigos sí que estaban exiliados. Uno se había consolado con la idea de que la dictadura era la mala y una

vez que pasara, cambiarían las cosas. De repente se volvió evidente que era un problema mucho mayor que eso, más profundo. Chile tiene algo de autodestructivo, eso es lo que hace que uno, de alguna manera, sea sin esperanza. La dictadura da un consuelo provisorio. "Esto es culpa de los milicos, después sí...". A mi parecer ése es sólo uno más de los tantos síntomas de la enfermedad. Esto me salió en **La ciudad de los piratas.**

- ¿Ha tenido la oportunidad de ver algo de cine chileno?

- No. He visto por pedazos. De la misma manera que he visto poca gente. Ahora espero que sea la oportunidad en el Festival de Viña. Me parece interesante ver por ejemplo a Cristián Sánchez, sigo siendo un fan de Cristián.

Y ahí termina la conversación. Otros periodistas lo esperan. Apuradamente bebe el último trago de su cerveza y se para. Entra al hotel para preguntar por Valeria y dos minutos después se mete en el café del otro lado, con la misma corbata desamarrada, con su pinta de chileno, que lo persigue donde esté. Aunque sea en Hong Kong.

Patricio Guzmán:

"Soy esencialmente un documentalista"

"Cada vez que se hace una película es un desafío completamente nuevo y uno debe inventar una nueva aproximación para volver a demostrar que es capaz de encarar un tema".

"La batalla de Chile", trilogía documental que filmó en Chile durante la Unidad Popular, se exhibió en más de 26 festivales de cine recibiendo el aplauso del público y el reconocimiento de la crítica.

"Soy esencialmente un documentalista, vivo para el documental, vibro con ese género y mis amigos son documentalistas. Jamás me pierdo los principales documentales que se estrenan en Europa y me atrae intensamente el documental latinoamericano".

No fue por nada que Patricio Guzmán cargó sobre sus espaldas durante varios años **"La batalla de Chile"**, trilogía documental que recorrió los cinco continentes, cosechando aplausos y recibiendo premios. Seis horas de celuloide que, divididas en **"La Insurrección de la burguesía"**, **"El golpe de Estado"** y **"El poder popular"**, recorrieron más de 26 festivales cinematográficos: Damasco, Londres, Melbourne, Volgogrado, Pésaro, Berlín y San Sebastián, por nombrar algunos. Cuatro galardones de la crítica: Venezuela, Cuba, Estados Unidos y Francia. Siete reconocimientos internacionales: Grenoble, Leipzig, Bruselas, Benalmádena, Córdoba, Sao Paulo y La Habana.

Un crítico del prestigioso diario francés "Le Monde", escribió: "Guzmán filma la lucha de clases como si fuera un paisaje. '**La batalla de Chile**' es la primera obra de arte que plantea una nueva forma de montaje. Puede compararse a un Bresson o a un Fellini".

"No sé hasta que punto se pueden detectar las vocaciones. A mí me gustaba mucho el cine y fui un aficionado desde mi adolescencia, aunque mis primeras creaciones nacieron de la escritura. Tenía 17 años, allá por el 1960, cuando junto a dos amigos cinéfilos nos conseguimos una cámara de 8 milímetros para hacer unos cortos que, en el fondo, definieron mi vocación cinematográfica".

Esos mismos cortos llamaron la atención de la gente del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago, donde se reveló ese material. Ahí le sugirieron que estudiara cine. Así fue como entró a esa organización y enseguida empezó a trabajar como asistente de dirección.

- En 1966, al completar sus estudios en la Universidad Católica, decidió partir a España. ¿Por qué eligió ese país?

- Antes de viajar a Europa intenté ganarme una beca de la Fulbright, para estudiar en Estados Unidos. Pero la respuesta a esa postulación demoraba seis meses y yo tenía demasiada prisa por conocer otros mundos, así que me inscribí en una escuela de cine de Madrid. Pedí permiso por un mes al Instituto Fílmico para poder dar el examen de admisión que duraba 30 días. Si no quedaba seleccionado me devolvía, pero fui aceptado y me quedé en España. De inmediato busqué trabajo en una agencia de publicidad como redactor de textos comerciales, que era lo mismo que hacía en Chile. Al año siguiente, el Instituto de Cultura Hispánica me concedió una pequeña beca. Estuve tres años estudiando y cuando egresé, en 1970, pasé a ser director en una importante productora publicitaria de Madrid.

- Volvió, sin embargo, a Chile a principios del 1971. ¿Qué motivó su regreso?

- El anhelo de hacer cine en mi país y que Salvador Allende hubiese sido electo Presidente. Era lógico que se produciría un cambio social y me interesaba, como documentalista, registrar el proceso cultural que se iba a desencadenar.

Quince días después de su retorno, decide ponerse "al servicio de la realidad contingente, es decir, filmar los acontecimientos que se vivían en ese instante". Organizó un equipo compuesto por dos técnicos muy jóvenes: un camarógrafo de 19 años, Antonio Ríos, y un jefe de producción, Felipe Orrego, de veinte años que, también, hacía el sonido. Los tres se plantearon hacer una película sobre el primer año del mandato de Allende.

Guzmán preparó un guión y lo presentó al Instituto Fílmico, entidad que para esa fecha había cambiado su nombre por el de Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica

(EAC). El proyecto fue aprobado y así nació **"El primer año"**, documental que se inicia cuando Allende asume el mando y culmina con la visita de Fidel Castro a Chile, en noviembre de 1971.

De la cinta dijo más tarde a Revista Araucaria: "fue un descubrimiento del modo de ser chileno, de la manera de hablar, la síntesis de la idiosincrasia de un campesinado y de un proletariado, de una comunidad deseosa de hacer cambios, que vive un momento épico: el comienzo de un proceso revolucionario".

Tras **"El primer año"** se propuso hacer una película de ficción-documental sobre el tema de **"Manuel Rodríguez, el guerrillero".** Con esa idea en marcha fue designado por Miguel Littín para formar parte de Chilefilms en 1971, donde se hizo cargo de algunos talleres en un intento para darle vida a una escuela de cine. El proyecto, sin embargo, no prosperó, ya que poco antes se había producido un recambio de los funcionarios de la productora estatal, quienes motivados por un criterio tecnocrático, reorganizaron la estructura interna y reordenaron la distribución de los recursos.

De todas formas, la ficción-documental de Patricio Guzmán sobrevivió al cambio de personal y a una tirante aprobación del guión por parte de los partidos de izquierda que, en ese tiempo, controlaban Chilefilms. "Cuando habíamos superado la cuestión ideológica y ya comenzábamos la filmación, vino el paro de octubre de 1972 y la película se interrumpió. Tomamos conciencia, entonces, que por muy interesante que fuera el proyecto de Manuel Rodríguez, era imposible dejar de filmar lo que estaba pasando en las calles", recordó en una entrevista concedida a Revista Araucaria.

- Usted se encontraba rodando "La batalla de Chile" en septiembre de 1973. ¿ Qué pasó el día 11?

- En el plan de trabajo de ese día figuraba filmar desde el aire los cordones industriales para dar la impresión de

territorialidad que tenían esas organizaciones. Habíamos alquilado una avioneta para hacer esas tomas, así que muy temprano nos dirigíamos al aeródromo de Tobalaba, pero la cantidad de militares que vimos en la calle hizo que nos devolviéramos a la oficina. Me preguntaba si era útil o no filmar. Durante la tarde decidí asegurar el año de trabajo que tenía registrado y no arriesgarlo. Luego, acordamos dispersarnos hacia nuestros domicilios, pero antes con Jorge Müller, camarógrafo, nos repartimos los equipos para seguir filmando a través de la televisión. Me encerré en mi casa durante una semana, hasta que una vecina del piso superior me delató y un oficial me vino a buscar para llevarme a un cuartel en donde me amenazaron de fusilamiento. Durante la noche fui trasladado al Estadio Nacional.

Allí permaneció quince días compartiendo un camarín con otros 150 presos. Al cabo de ese tiempo "salí ileso, pero aterrorizado". Fue en ese momento cuando resolvió dejar el país, ya que se le había vuelto inseguro y lo que más le importaba era poder terminar el filme.

- ¿Por qué no buscó asilo político?

- Simplemente porque no lo creí importante, así que salí como un viajero corriente. Partí a España con un pasaje que me habían enviado los ex-alumnos de la Escuela de Cine de Madrid comprados con el dinero de una colecta.

- ¿Qué fue lo primero que hizo al regresar a Europa?

- Empecé a buscar dinero para terminar la película, la cual había sido puesta a salvo por unos compañeros y por la Embajada de Suecia en la casa de alguien que yo no conocía. Todo el material, oculto en varias cajas, llegó por barco a Estocolmo.

- Entre 1973 y 1982, usted no filmó. ¿A qué se dedicó en esos años?

- Me dediqué, primero, a buscar financiamiento en distintas productoras de Europa para terminar '**La batalla de Chile**'. Estuve en París y Suecia, desde donde escribí a otros países para obtener el dinero. Después de un año y medio hice contacto casual con un alto funcionario cubano que pertenecía al Instituto de Cine de esa nación. El prestó el apoyo necesario, por lo que viajé a Cuba a terminar el lento montaje de la cinta, ya que son cuatro horas y media de película en 16 milímetros que fueron ampliadas a 35 en un largo proceso de reestructuración.

La primera parte de la trilogía dura 100 minutos y se estrenó en 1976. Entre los años '77 y '78, Guzmán se dedicó a exhibir el filme por distintos festivales internacionales. También viajó a México y Estados Unidos para hacer clases sobre documental. En 1979, hizo el montaje de la tercera parte para finalizar ese ciclo. Volvió a Madrid y comenzó a buscar dinero para rodar **"La rosa de los vientos"**, su única obra de ficción y que fue coproducida por España, Venezuela y Cuba.

- Usted ha dicho que "La rosa de los vientos", filme estrenado en París a fines de 1983, es una fábula acerca de algunos mitos latinoamericanos que tienen que ver con la religiosidad. ¿De dónde surgió el interés por indagar sobre ese tema?

- En esa película hay un primer asomo de mi interés por la religiosidad precolombina, por la magia maya y azteca. Fue también el tiempo en que vi una película sobre la religiosidad argentina que muestra el papel que la iglesia católica tuvo como colaboradora de los militares y, a partir de ella, se me ocurrió el tema de la iglesia católica chilena como defensora de los derechos humanos. Presenté el proyecto a Televisión Española y

me reuní con algunos expertos chilenos, entre los que estaba Luis Maira, para informarme de la historia de la iglesia en Chile, pues me era desconocida. Así surgió **"En nombre de Dios".**

La cinta, que fue estrenada en el Festival de Berlín, en febrero de 1987, carece de relato. Se trata de una serie de entrevistas a obispos, sacerdotes y laicos que se intercalan con imágenes musicalizadas y otras con sonido ambiental. "También registra el despliegue policial en el centro de Santiago y en las poblaciones para las manifestaciones públicas. Lumazos, culatazos, patadas, puñetazos y disparos con arma corta están registrados", contó en una entrevista al diario La Epoca.

Luego de realizar **"En nombre de Dios"** hizo una serie de cinco películas llamada **"México precolombino"**, las cuales filmó como parte de un proyecto de Televisión Española que no se terminó. En 1988 rodó una serie de cuatro cintas documentales, tituladas **"El proyecto ilustrado de Carlos Tercero"**, que abordan el siglo de las luces en España y América Latina. En 1989, en tanto, comenzó a preparar **"La cruz del sur"**, que es también una serie de cuatro filmes en los que retrata la religiosidad latinoamericana.

- En 1988, señaló a una revista chilena que "en Latinoamérica no hay una línea temática global, por lo que es aconsejable volver a los problemas nuestros". ¿A qué se refería?

- Como siempre me ocurre, no recuerdo por qué dije eso. Seguramente lo dije pensando en la dispersión temática de las producciones y en mi anhelo de que hubiese más interés en los problemas nuestros.

- ¿No cree difícil encauzar la producción hacia una sola línea?

- De todas maneras, porque cada realizador tiene su propio mundo y, desde él, se interna en otros ajenos. Actualmente, en

todo caso, se está viviendo un buen momento, ya que han habido varios estrenos basados en la problemática latinoamericana. Por otra parte, hoy pienso que no es necesario preocuparse de una temática continental específica, sea psicológica o social, porque la realidad latinoamericana se filtra, asegurando su naturaleza y esencia.

- Usted es un cineasta con cientos de rollos de celuloide en el cuerpo. ¿Se sigue sintiendo un novato que con cada filme pareciera que empieza nuevamente?

- Cada vez que se hace una película es un desafío completamente nuevo y uno debe inventar una nueva aproximación para volver a demostrar que es capaz de encarar un tema. Siempre me siento empezando, inseguro, lo cual busco paliar trabajando el guión en profundidad, sin olvidar que en cine documental el guión no vale tanto como en el cine de ficción, pues las ideas se reescriben en la mesa de montaje. Por eso, mientras más se reescriba un guión y mientras más se investigue un tema, se tendrán mas recursos para manejarse y resolver los problemas. Nunca se sabe lo que va a pasar cuando uno inicia una investigación, porque en el documental no hay carta segura.

Citas.

(1) Guzmán, Patricio; entrevista aparecida en Revista Araucaria en su número 11.

(2) Ibid.

Miguel Littín:

"El cine chileno sí existe"

Después de doce años de exilio ingresó clandestino a Chile en 1985. Previamente organizó cuatro equipos de filmación que registrarían las imágenes de la sociedad chilena en pleno gobierno militar.

"Si América Latina tuviera los recursos y el rigor que tiene Europa, nuestra expresión cinematográfica sería una de las más importantes del mundo".

Miguel Littín Cucumides tenía cuatro años cuando del tren que se detenía en Palmilla, su pueblo natal de la Sexta Región, bajó un pasajero con un proyector de cine. Esa noche, entre medio de los naranjos y bungavillas del huerto de su abuela Matilde, colgaron una sábana blanca en la que vio su primera película: "Genoveva de Brabante". Casi se murió de pavor con esos rostros que aparecían como por milagro sobre la improvisada pantalla y las voces que no tenían un origen definido. Todo transcurría en una atmósfera de misterio y maravilla, aunque no recuerda bien si estaba más fascinado por lo que pasaba en la cinta o con el señor que proyectaba la película.

Ese niño de ojos oscuros fue desde temprano una promesa de su árbol genealógico. Enraizado con un tronco griego, de su abuelo materno Kristos Kukumides, y palestino, por parte de su abuelo paterno, Miguel Littín -antes de cumplir los cinco años- había intruseado entre las grandes vertientes del conocimiento al aprender a leer, sumar, restar y al interesarse por algunos episodios de la historia de Chile.

Luego vino la época escolar, cuando su madre, Cristina Cucumides, lo mandó a estudiar en un internado de curas en Santa Cruz, ciudad que estaba cerca de Palmilla.

Con apenas seis años empezó a sentir la discriminación racial por parte de sus compañeros, quienes entre juegos le gritaban "turco", porque era descendiente de árabes y griegos.

Así, el colegio se convirtió en una especie de prisión odiosa, llena de reglamentos, donde la sopa del almuerzo era grasosa y donde por las noches había que levantarse en castigo porque alguien había metido bulla. Tiritando de frío marchaban por el patio, dando vueltas y vueltas, hasta que alguno se acercaba al sacerdote de turno y le decía: "fue González el que metió ruido". Sólo entonces podían volver a la cama.

Asimismo, recuerda que rezaban a cada rato, que les hablaban de Cristo, que todos eran hijos de Dios y, por lo tanto, todos hermanos. Pero apenas Littín se ponía a conversar en la puerta del colegio con unos muchachitos campesinos, era

mandado a llamar por el padre rector a su oficina, quien lo reprendía diciendo: "qué va a pensar su papá si viene por aquí. El está pagando por una buena educación y no para que usted se ponga a hablar con los rotos..."

A los nueve años, su tío Manuel le regaló una pequeña proyectora con la cual visionaba unos dibujitos de papel. En todos sus juegos estaban presentes el cine y el espectáculo y, ya adolescente, juntaba a los primos y los dirigía para que representaran obras de teatro que él mismo había escrito.

Al terminar cuarto medio decidió estudiar teatro en la Universidad de Chile, dando inicio a su carrera de dramaturgo. "La mariposa bajo el zapato" y "El hombre de la estrella" fueron obras que obtuvieron el primer premio a mediados de los '60, catalogándolo como el mejor dramaturgo de su generación.

En 1965, en tanto, Littín realizó **"Por la tierra ajena",** su primer cortometraje rodado en 16 milímetros, basado en una canción de Patricio Manns.

Después trabajó en televisión como guionista, primero, y, luego, como director de algunos programas del naciente canal de la Universidad de Chile. Allí pudo realizar teleteatros en los que combinaba teatro, propiamente tal, con pequeños rodajes filmados en exteriores.

En 1968, cuando tenía 26 años, llegó su primer y celebérrimo largometraje **"El chacal de Nahueltoro",** permitiéndole entrar al mundo del cine por la puerta ancha: "mi llegada fue natural, como el agua del río que desemboca en el mar", dijo en una entrevista a revista Araucaria. Esa naturalidad también se vio influenciada por el movimiento teatral chileno, por la novela social del '38, la poesía de Neruda, por la música y el sentido popular de Violeta Parra, por el movimiento político y social de esos años.

Con el correr del tiempo se convertiría en uno de los mejores y más reconocidos cineastas chilenos, desarrollando una nutrida carrera durante su largo exilio, doce años en México y cuatro en España, después del Golpe de Estado de 1973. Durante ese tiempo rodó sus mejores películas, siendo dos veces

nominado al Oscar por **"Actas de Marusia"** (1975) y **"El recurso del método"** (1978), y ganando el premio del festival de Cannes con **"Alsino y el cóndor"** (1982).

Entre su filmografía figuran también **"Compañero Presidente"** (1970), **"La tierra prometida"** (1973), **"Crónica de Tlacotalpan"** (1976), **"La viuda de Montiel"** (1979), **"Sandino"** (1989) y **"Los naúfragos"** (1994).

- ¿Qué autores o corrientes cinematográficas le interesaron cuando comenzaba a definir su estilo?

- El primer filme que me atrajo fue "Roma, ciudad abierta" de Rosellini, filme que vi muchas veces en un cine de Santa Cruz. De ahí nació mi interés por toda la corriente neorrealista y humanista que se hizo presente en la cinematografía mundial, y que yo considero como aquel movimiento que le dio aliento humano al celuloide y puso en un primer plano todos los grandes ideales del hombre. Sentía que el movimiento neorrealista proponía un cine a la medida de los problemas del hombre, obedeciendo a una ética y estética que yo buscaba y, creo, sigue presente en mi obra hasta hoy.

"Por otra parte, hay escritores que me marcaron definitivamente como es el caso de la obra de Nicolás Rai, donde encontré una visión muy cercana al hombre y a la juventud, y Thomas Mann, en cuyos escritos predomina la hondura humana. El grado de influencias, sin embargo, no se puede determinar, ya que la lista también incluye a los maestros rusos, a pintores, a literatos del medioevo como Francesco Rossi, en quien encontré una relación con lo que era mi entorno agrícola en la juventud".

-¿Cómo se produce el enganche con la pantalla grande, para dar el salto desde la dramaturgia al fotograma?

- En el filme "Roma, ciudad abierta" encontré una antología de lo que había sido mi formación en relación a los derechos de la gente, a los derechos de los ciudadanos, a la intervención en la

vida pública y, también, a un cine que correspondía a los principios aristotélicos del arte como voz de expresión y aliento de la multitud. Así, se me produjo una conexión mucho más profunda con esa forma de hacer arte que la que había logrado al hacer teatro, identificándome más con el cine europeo que con el norteamericano y, particularmente, con el cine del mediterráneo italiano.

- Con más de dos décadas filmando, ¿diría que la perspectiva de su cine permanece ligada a ese nido o bien se ha diversificado hacia otras influencias y búsquedas?

- Diría que mis películas han dejado de ser un retrato de la realidad para convertirse en visiones particulares de ella y más extremadamente personales. Y eso implica una evolución motivada por un proceso en el que he ido adoptando características distintas. A pesar de eso, sigo considerando que el cine de América Latina es heredero del neorrealismo italiano y, todo lo que hoy se llama el nuevo cine latinoamericano, es herencia de la forma en que los maestros italianos encararon la cinematografía.

- ¿Sigue pensando, como dijo en una entrevista en 1976, que el cine debería ser un arma de lucha y un instrumento de denuncia?

- Esa frase estaba dentro de un contexto. Sin embargo, sigo creyendo en el principio aristotélico de que el arte debe estar al servicio del hombre. Me refiero al arte que interviene y no al que permanece impávido ante los problemas y circunstancias que rodean al acontecer humano. Por eso, en los años '70, a las artes se les reconocía su cualidad de instrumento de lucha dentro de una América Latina insurgente y revolucionaria con miras a cambiar la historia de la humanidad. Todavía pienso que Latinoamérica es un continente que busca su identidad y, en ese contexto, el cine se inserta con mucha fuerza en una búsqueda

que no consiste en reencontrar el pasado, sino construir una sociedad nueva.

- Frente a su afirmación, ¿se podría decir que el cine como instrumento de denuncia se mantiene vigente o ha evolucionado a otra función?

- Se mantiene vigente la denuncia en la medida que le entregue al espectador los elementos para construir una conciencia frente a los problemas del hombre y de la sociedad en que vive, siempre y cuando su aplicación sea flexible, diversa y pluralista.

-¿Y es esa una característica del cine latinoamericano que se filma hoy?

- Absolutamente, pues en este continente se desarrollan culturas muy distintas con etnias venidas desde muchos lugares del mundo que han construido una cosmovisión universal. En los países de Centro América, por ejemplo, existe la presencia de la población que ha ido configurando un mundo con diversas y ricas alternativas de expresión...

- ¿Más ricas y diversas que las del viejo mundo europeo?

- Sí. Es más, si América Latina tuviera los recursos y el rigor que tiene Europa, nuestra expresión cinematográfica sería una de las más importantes del mundo. Desde hace muchos años se viene luchando por institucionalizar un mercado común del cine latinoamericano para enfrentar a los grandes monopolios que no tienen nacionalidad y que definen al cine como un entretenimiento industrial y no como un arte.

En 1985, realizó la controvertida cinta documental **"Acta general de Chile",** su única película filmada en Chile durante el régimen militar y cuando aún no tenía la autorización para

regresar al país. Para ello ingresó clandestinamente disfrazado de empresario uruguayo, con la intención de retratar al país de mediados de los '80. Fueron más de siete mil metros de celuloide los que se usaron en las seis semanas que permaneció oculto. "Una experiencia desgarradora, porque me parecía increíble estar en Chile después de tantos años y no poder decir que yo era yo, no poder hablar como chileno. Llegó un momento en que la aventura se transformó en drama...", contó a revista Caras.

No pudo resistir las ganas de viajar a Palmilla y visitar a su madre. Protegido por la penumbra de la noche, llegó corriendo, tropezó con un perro que no hizo mayor escándalo, dejando que los pasos de Littín avanzaran en un silencio profundo por uno de los pasillos de la casona. Al final se asomó a la puerta de la sala principal en donde pudo ver sentada en un sillón y arrimada al brasero a la señora Cristina acompañada de su tío Pablo. Al comienzo no lo reconocieron, al punto que su madre le dijo: "debes ser amigo de unos de mis hijos".

-¿Bajo qué circunstancias profesionales se produce la posibilidad de viajar clandestinamente a Chile y realizar "Acta General"?

- Más que circunstancias profesionales fueron circunstancias humanas. Llevaba 12 años viviendo fuera de mi país cuando se publicaron unas listas en las que aparecían los autorizados para regresar, pero yo no estaba. Fue tanta mi indignación que, por vías diplomáticas, intenté conseguir el permiso, siéndome éste rechazado. Entonces, tomé la decisión de viajar clandestino, ya que era la única alternativa de ese momento, y dejar registrada esa experiencia. Para ello organicé cuatros equipos de filmación que se repartirían por todo Chile y empecé a buscar los recursos como se hace con cualquier película, interesando a productoras europeas de documentales que ya habían trabajado conmigo.

- ¿ Considera al documental "Acta general de Chile" como uno de sus mejores trabajos?

- No tengo la objetividad para determinar qué trabajo me parece mejor, pues cada uno tiene un significado profundo y distinto. Puedo decir, en todo caso, que desde el punto de vista humano es uno de los grandes acontecimientos personales que he vivido, ya que a la fecha de esa realización llevaba 12 años sin ver ni escuchar a los chilenos. En esa oportunidad escribí una carta al presidente de la Corte Suprema diciéndole que si las razones de la prohibición para ingresar al país eran mis películas, yo las ponía a su disposición para que las revisara. Y, además, si me daban las mínimas seguridades de que me iban a hacer un juicio justo, me presentaba ante los Tribunales. En forma privada me hizo saber que no podía garantizarme nada, por lo que tuve que regresar al exilio amargado y sin sospechar cuándo podría volver.

- Con el regreso de la democracia, algunos realizadores nacionales sostienen que el cine chileno está viviendo una etapa de renacimiento y creatividad. ¿Comparte esas afirmaciones?

- Pienso que vivimos en medio de dos grandes situaciones contrastadas. Por un lado, falta una plataforma industrial verdaderamente potente para hacer cine y permitir la realización consecuente de películas chilenas. Por otro, existe una generación nueva con voluntad de filmar, pero que no tiene los medios técnicos. En medio de eso, yace un vacío en el cual nos movemos aunque han habido ocasiones en las que alguien ha dado un gran salto, implicando grandes esfuerzos personales que se imponen a la circunstancias del mercado. Es indudable la necesidad que existe de institucionalizar la actividad cinematográfica para resolver el problema.

- En ese contexto, ¿se puede hablar de un renacimiento del cine chileno?

- Hubo una época en donde se coartaron las libertades y la actividad cinematográfica cesó. Por lo mismo, se puede decir que el advenimiento de la Democracia ha dado pie para que surjan nuevamente las posibilidades de expresarse, entre ellas el cine, pero no creo que se trata de un renacimiento. Por lo demás, nuestra cinematografía tiene una historia muy particular en el sentido que, durante la dictadura, se hicieron muchas más películas sobre Chile en el extranjero que durante toda la historia del cine chileno hasta hoy. Eso significa que los cineastas buscaron recrear los escenarios chilenos en distintas partes del mundo, ya fuera en Portugal, México o Europa Oriental, al punto que algunos llegaron hasta inventar la Cordillera sobre el paisaje de Portugal. Eso no se dio en ningún otro país de América Latina que vivió procesos similares.

- ¿A su juicio, que ocurre, entonces, hoy con nuestra cinematografía?

- Diría que recién está renaciendo y eso es más evidente en el trabajo de los jóvenes cortometrajistas, ya que en ellos el telón de fondo es el pasado, pero se nota la mirada nueva en su fuerte tendencia a la ficción personal, donde se ve la influencia del cine norteamericano y universal, también con cierto acento de la nueva ola francesa. En el largometraje, en cambio, todavía permanecen las historias que no fueron contadas y que aparecen como un ajuste de cuentas del pasado con el presente de la realidad chilena.

- ¿Cuál es su opinión frente a expresiones como "el cine chileno no existe, sino que hay que inventarlo", emitida por Gustavo Frías en el seminario de cine 2000 efectuado en agosto de 1994 en el Centro de Extensión de la Universidad Católica?

- No opino nada, porque el cine chileno sí existe aunque tenga una historia muy irregular. En Chile hay expresión audiovisual, por tanto no quisiera responder a esa frase, ya que es tan evidente que se niega a sí misma. Es más, diría que hoy se están desarrollando generaciones nuevas que tienen una gran inquietud de expresión fílmica, en donde resalta cada vez más la participación femenina que hace 20 años era bastante escasa.

Luis Vera:

"Fui de aquellos que creyeron en el proyecto histórico de Salvador Allende"

Poco después del Golpe Militar de 1973, salió del país oculto en un vagón de carga y sin documentación: "las circunstancias me obligaron a cambiar varias veces de domicilio y a esconderme, hasta que la situación no dio para más".

"En la mayoría de las dimensiones en las que me he ido desempeñando, he descubierto que una de las grandes falencias de nuestro tiempo es el amor".

A los 14 años, influenciado por su padre periodista y reportero gráfico de Revista Vea, se inició como fotógrafo deportivo. Tiempo después, cuando comenzaban los años 70, y paralelo a sus estudios de filosofía en la Universidad de Chile, colaboraba en Chilefilms como guionista y asistente de dirección. En 1973, empezó a trabajar de manera permamente en la empresa estatal: "lo primero que hice fue un documental que se llamó **'El encuentro'**, en el cual dejé constancia de un festival internacional de solidaridad con el pueblo de Indochina que se realizó en Santiago".

Sus intereses, sin embargo, no se centraron en lo audiovisual, puesto que Vera se sentía estrechamente vinculado al gobierno de la Unidad Popular: "fui de aquellos que creyeron en el proyecto histórico de Salvador Allende. Lo viví como una opción, una apertura democrática y no como la llegada del comunismo. Era un planteamiento utópico para una sociedad que lo necesitaba y, creo, lo sigue necesitando".

Mientras se sumergía en la realización cinemato-gráfica, sus simpatías políticas lo llevarían a convertirse en presidente del Comité Juvenil de la Unidad Popular de Chilefilms: "eso me permitió tener relaciones con la gerencia ya no sólo como funcionario, sino como ente político".

- ¿Interrumpió el golpe su desarrollo profesional?

- Aunque el clima reinante indicaba la inminencia de un golpe de Estado, nunca lo creí ni lo esperé. Vivía en la utopía de las ideas de la época. Por lo mismo, más que experimentarlo como una interrupción de mi desarrollo profesional, sentí que se me fracturaba el espíritu. A los 20 años que tenía aquel martes 11 de septiembre, creí que me iba a la mierda, aunque fui capaz de remontarlo para que fuera una victoria y no una derrota.

- ¿De qué manera logró revertir ese sentimiento de fractura?

- Recorriendo el derrotero que tuvieron muchos. Primero, fui expulsado de la Universidad de Chile y, casi al mismo tiempo, de Chilefilms. Para subsistir, comencé a confeccionar crucigramas que le vendía a revista Ercilla y a realizar trabajos fotográficos. En eso me daba vuelta cuando allanaron mi casa. Sólo entonces me dí cuenta que, en esas condiciones infernales, era imposible seguir creando. Eran los años del primer apretón de la dictadura, época en la cual los militares no tuvieron control de sus actividades y en donde todos eran sus enemigos potenciales.

"Además, las circunstancias me obligaron a cambiar varias veces de domicilio y a esconderme, hasta que la situación no dio para más y debí irme de Chile. Oculto en una vagón de carga y sin ninguna identificación, abandoné el país por Arica ".

- ¿Por qué eligió Perú como primer destino de su autoexilio?, ¿tenía contactos previos?

- Nada de eso. No tenía ningún contacto y esa ha sido también la dinámica que ha marcado mi llegada a cada uno de los lugares en donde he vivido. Elegí Perú porque estaba viviendo una época interesante, en la cual Velasco Alvarado, presidente de aquel entonces, había impulsado un proyecto renovador, para algunos revolucionario, que se asemejaba al caso chileno, con la única diferencia que Alvarado era un militar que había iniciado el proceso mediante un golpe de Estado efectuado en 1968.

- ¿Buscó mantener vivo parte del sueño político del socialismo chileno al irse a Perú?

- Fue algo así, ya que pensé que allí podría reconstruir parte de mis sueños ideológicos.

- ¿Cómo se las arregló para vivir?

- Me inserté bastante rápido, pues al cabo de un año, estaba trabajando en lo que podría llamarse un departamento de comunicaciones. Era un organismo público que me permitió hacer algunas realizaciones audiovisuales y, a la vez, desempeñarme como periodista de un diario que manejaban los trabajadores.

- Si se insertó tan bien en el mundo peruano, ¿por qué su permanencia allí fue de sólo un año ?

- Porque la relación entre el gobierno de Chile y el de Perú, aunque muy diferente en sus proyectos políticos, económicos y sociales, seguía siendo la de dos países con frontera común. Eso derivó en la firma de un acuerdo internacional con el cual prohibieron la residencia peruana a todo exiliado chileno. Y, para todos los asuntos laborales, yo era un exiliado chileno. Así que me tuve que ir.

- ¿Cómo surgió la posiblidad de la beca para estudiar cine y televisión en Rumania?

- Fue una oportunidad que encontré al mismo tiempo que se producía el acuerdo internacional. El gobierno rumano ofrecía esa beca y a mí me pareció clave aprovecharla, ya que mi salida de Chile no debía convertirse en una derrota, sino en una victoria, tomando en cuenta que me había exiliado al costo de perder todo contacto con mi familia.

- La elección de Rumania, entonces, fue circunstacial y tuvo más que ver con la sobrevivencia que con un camino de formación cinematográfica...

- Absolutamente, porque hubiera preferido irme a Checoslovaquia a nutrirme del cine que allí se había desarrollado en los años '60. Pero no tuve otra opción y tampoco podía

desperdiciarla. En diciembre de 1974 partí a Bucarest y, al cabo de dos semanas, ya me había incorporado a la escuela de cine.

- ¿Le resultó difícil integrarse a la realidad de ese país?

- En general, nunca me ha costado integrarme a nuevas realidades y costumbres. Tal vez, eso tiene que ver con mi temprana partida del hogar, ya que desde niño fui bastante independiente, con lo cual aprendí a insertarme en los diversos lugares que he visitado o he vivido. Nunca me quejé del clima, el idioma o el carácter de la gente. He asumido que las cosas son así. Por lo mismo, no tuve inconvenientes al trabajar con paraguayos o suecos en mis realizaciones.

- Al completar sus estudios fílmicos en Bucarest, usted volvió a emigrar, esta vez a Suecia. ¿Qué gatilló ese nuevo salto?

- Después de cinco años de aprendizaje en Rumania, sentí que no tenía nada que hacer ahí. No estaban dadas las condiciones para que un libre pensador diera rienda suelta a su creatividad y, como estaba impedido de regresar a Chile, partí a Suecia.

El nuevo rumbo, sin embargo, no fue del todo voluntario, pues su esposa había ingresado a ese país y estaba a punto de parir. En medio de esas circunstancias, estuvo a punto de irse a vivir a Nicaragua, invitado por algunos compañeros sandinistas que lo conocían, para sumarse a la formación del Instituto Cinematográfico de Nicaragua. "Pero las ganas de estar con mi familia fueron superiores y me quedé en Europa. No conocía a nadie, pero al cabo de 7 meses me había integrado al primer estamento cinematográfico. Recuerdo que algunas personas se interesaron en mis cintas cuando las mostré en una gala a la que fui invitado".

- ¿Por qué cree usted que se interesaron en su trabajo?

- Les llamó la atención el hecho que hubiera salido de Chile y que luego pasara por Perú y Rumania. Era justo la época en que todavía existía en Europa un fuerte interés por lo que pasaba en el tercer mundo, por lo cual se tenía mayores sensibilidades por personajes desarraigados a la fuerza como era mi caso. De esa manera, Suecia me dio la posibilidad de hacer lo que quería, de realizar mis proyectos.

En el año '80 escribió el guión de su primera realización sueca. Se trataba de un cortometraje de 32 minutos que tituló "El sueño del payaso". Con el tiempo acumularía más de 28 cortos y mediometrajes, realizados para el cine y la televisión. Pero daría que hablar en Chile por sus largometrajes: **"Hechos cosumados"** (1985) y **"Consuelo"** (1988), a las que luego se le sumaron **"Miss Ameriguá"** y **"El país de nunca jamás "**.

"La historia de **"Hechos consumados"** es la única de la que no soy autor. Me basé en la obra de teatro escrita por Juan Radrigán y la llevé a la pantalla, porque quería comunicar la marginación, el desamparo y el amor que rodeaba a la obra, haciendo hincapié en las relaciones interpersonales. En cambio, **"Consuelo"** me permitió mostrar mi visión con dolor, pero sin resentimiento, de lo que le pasaría a un exiliado chileno cuando regresara al país".

- Al tiempo que va haciendo carrera en Suecia, ¿se entera de lo sucesos que ocurren en Chile ?

- Siempre supe lo que pasaba. Sin embargo, mi patriotismo se estaba matizando hacia uno más latinoamericano, en donde el sentido de la pertenencia era más fuerte que la identidad chilena. Y eso no se cimentaba en creer que 'los latinoamericanos somos todos iguales', sino en validar el hecho de tener rasgos culturales comunes, al menos a nivel urbano, y una lengua que nos permite cruzar la frontera y comunicarnos de igual a igual. Eso me

parecía maravilloso, ya que en Europa pasas de un país a otro -como de Rumania a Suecia- y uno no entiende nada. De esa manera, la patria se me fue agrandando.

- ¿Por qué lo dice?

- Porque sentía que cualquier país podía ser el mío. Hoy día, creo pertenecer al lugar en donde estoy, lo cual asumo con mucha hidalgía y sin dolor. Por lo mismo, vivo a Chile como una serie de referentes importantes e indiscutibles que tienen que ver con mi infancia y con las primeras sensaciones, pero no es mi lugar nostálgico. Quizás, porque desde el punto de vista emocional, no tengo asuntos pendientes con mi país. Lo que sí tengo pendiente es el rodaje de una película sobre la vida de Violeta Parra.

- En este marco del despertar de vínculos latinoamericanistas y distanciamientos con la patria, ¿Cuál es el origen de las temáticas de sus filmes?

- Todo surge de la sensibilidad que voy desarro-llando, pues me ocupo mucho de lo social. En la mayoría de las dimensiones en las que me he ido desempeñando, he descubierto que una de las grandes falencias de nuestro tiempo es el amor. Hay una falla en la generosidad con que nos ofrecemos a los demás, en esa dinámica de dar antes de recibir, en lo que a uno lo impulsa a luchar por una revolución, a cantarle serenatas a una mujer, a salir con los hijos o a expresar cariño. Eso es lo que me va marcando al momento de elegir el tema qué quiero tratar en mis películas.

- ¿Cuánto ha evolucionado la perspectiva romántica con la que ha abordado sus historias?

- Evidentemente que ha cambiado, puesto que mi relación con el amor ha variado. Es decir, me he desprendido de una serie

de ingenuidades y del candor que da la juventud para acercarse al tema.

- ¿Se le ha racionalizado su punto de vista?

- No estoy seguro de que me haya vuelto más racional, pero sí menos pasional. Vivimos en una época que atraviesa una crisis en donde los jóvenes ven su sueños colapsados por los modelos sociales, ya que éstos no tienen nada que ver con las ilusiones juveniles. Y es precisamente ese hecho el que quiero rescatar con mis películas. Actualmente, estoy afinando un guión que se titula **'Libertad Condicional'** y trata de una historia sobre la delincuencia juvenil de nuestra época, basada en un tiroteo que se produjo a la salida de un bar en pleno centro de Estocolmo, en el que está implicado un chileno.

- ¿No se escapa ese acontecimiento al tema del amor, que es el que a usted más le interesa?

- No, porque me interesa descubrir los motivos que llevan a un joven de 20 años, hijo de exiliados chilenos, a tomar una metralleta. Dentro del suceso, el tema delictual es el que menos me importa. Creo que si no hubiera estado involucrado un chileno, igualmente me habría interesado en el caso, puesto que lo que hay detrás del hecho son las mismas inquietudes que tienen, por ejemplo, mis hijas. Es decir, me atraen los problemas de quién soy y qué hago en este lugar, interrogantes que tienen miles de inmigrantes que llegaron a este país.

- ¿Con qué objetivo definido?

- Intento resolver algunos grandes dilemas sociales que tiene la humanidad, como lo planteo, por ejemplo, en mi película **"Mis Ameriguá"**, en la cual recogí elementos de la sociedad paraguaya.

Vera explica la elección de Paraguay como escenario de su último filme: "me encontraba haciendo películas y cortometrajes para Suecia, cuando quise volver a Chile para saber qué pasaba conmigo y mi relación con el país y, también, para ver a mi familia. Pero en el avión conocí a una aeromoza paraguaya con la que se produjo una mutua atracción. Me invitó, en consecuencia, a conocer por cuatro días su país, pero al pisar tierras guaraníes me dí cuenta que la sociedad paraguaya vivía un proceso interesante a dos años de la caída del gobierno Strossner, una de las dictaduras más férreas y largas de América Latina. Quise, entonces, retratar ese momento y compartí con campesinos que me hablaron sin resentimientos de la vida, del amor y de los hijos. Es decir, se trata de aspectos de una cultura totalmente extrapolable a todo el continente ".

Antonio Skármeta:

"No soy un director ni aspiro a serlo"

Después del golpe militar de 1973 se autoexilió en Alemania por 16 años, país donde recibió el apoyo de Peter Lilienthal, cineasta alemán que conoció Chile en 1972.

"Siento que mi vocación más fuerte, lo que más amo, es escribir. Es un género en el cual me siento seguro, no así en el cine en donde me percibo como un aficionado".

"Toda mi generación de escritores experimentó en América Latina una enorme fascinación por el cine como instrumento de comunicación, sobre todo por la estética de la cinematografía convencional norteamericana. Nuestra literatura se contagió de alusiones al mundo de los medios, citando a héroes de la pantalla y estableciendo reminiscencias con expresiones de famosos actores inmortalizados en los filmes. Se dejó de lado la descripción y, por ejemplo, se escribía: 'el personaje tenía la mirada de Marlon Brando en 'Nido de ratas'. De esa influencia surgiría mi interés por desarrollar una literatura cimentada en las imágenes y sus combinaciones, a veces violentas, a veces pausadas. Es por eso que en mis cuentos y novelas hay una sustancia literaria expresiva desde el punto de vista de la imagen".

Antonio Skármeta se dejaría tentar a lo largo de su carrera de escritor, incursionando como director de dos largometrajes: la aclamada y premiada **"Ardiente paciencia"** y **"Despedida en Berlín",** ambas rodadas en el exilio mientras se avecindó en Alemania. Sus aproximaciones fílmicas, sin embargo, se iniciaron en 1972 cuando fue guionista de **"La victoria",** ficción rodada en Chile que recrea el entusiasmo del proceso de la Unidad Popular y que dirigió el cineasta alemán Peter Lilienthal.

De ese trabajo nació una amistad entre el escritor y el cineasta, afianzada en una colaboración mutua que se prolongó a lo largo de los 16 años que el novelista vivió en Europa. "En el país reina la tranquilidad", "La insurreción" y "El ciclista del San Cristóbal", son algunas cintas que Lilienthal filmó sobre guiones estructurados por el chileno.

Durante la década del sesenta, Skármeta había debutado como dramaturgo al montar y dirigir una obra norteamericana de vanguardia con Cadip, conjunto teatral del entonces Instituto Pedagógico. No continuó en esa senda y, mientras se abocaba a las tareas de docencia como profesor de las escuelas de periodismo de las Universidades Católica y Chile, dio rienda suelta a su labor creativa de literato. Con la publicación de **"El entusiasmo"** (1967) y la colección de relatos **"Desnudo en el**

tejado", acreedora del Premio Casa de las Américas (1968), afirmó su reputación de escritor.

Pero no se enclaustró en la literatura, pues la pasión por Elvis Presley, Los Beatles y por el cine de la época lo atiborraban de estímulos, manteniéndolo atraído hacia todas las esferas de expresión artística. En aquellos años no se le ocurría pensar en hacer filmes y sólo se limitaba a ser un espectador y admirador de la pantalla grande. "Pasé varias etapas. Mi ídolo de la niñez era Danny Kaye y disfrutaba con todos los musicales de Fred Astaire, Donald O'Connor y Debbie Reynolds. El cine europeo vino a interesarme paralelamente con la lectura de los autores existencialistas en el liceo. Y la película que propició mi tránsito del cine americano al europeo fue '**Sin aliento**' de Jean Luc Godard, porque me cambió toda la perspectiva visual al descubrir que se podía narrar desde la sicología de los personajes", contó en una entrevista a Revista Enfoque (1).

Justo después del golpe de Estado, decidió permanecer en el país "hasta saber que iba a suceder. Quise partir al extranjero cuando empezaron a llegar las noticias de amigos desaparecidos, torturados o retenidos en algún campo de concentración. No busqué asilo político, porque lo que estaba ocurriendo quería experimentarlo sin protecciones de ninguna especie".

En los últimos años, el nombre de Antonio Skármeta ha sonado fuerte. Por un lado, conduciendo "El show de los libros", programa cultural que transmite Televisión Nacional y donde el escritor explica, de manera entretenida, cómo la literatura va recogiendo los elementos de la realidad para desarrollar interesantes temáticas. Por otro, en 1996 "El cartero", versión de la cinematografía italiana para su "Ardiente Paciencia", estuvo nominada al Oscar como mejor película extranjera.

- Usted se autoexilió en Alemania. ¿Por qué eligió ese país?

- Peter Lilienthal se enteró de lo que sucedía y me envió un pasaje junto con la oferta de hacer un nuevo filme sobre los

hechos que ocurrían en Chile y en América Latina. A esas alturas, mi necesidad básica era salir al extranjero, decisión que se vio reforzada al ser despedido 'con honores' de la Universidad Católica.

- ¿Cómo se incorporó al mundo cultural alemán?

- Lilienthal es quien me introdujo en el mundo alemán dándome trabajo como guionista de sus películas aunque no hablara el idioma. Sucedió que la primera película que hicimos, **"En el país reina la tranquilidad",** fue todo un éxito. Por ejemplo, se hizo acreedora del Premio Federal de Cine, el más importante que se da allá, que nos otorgó una gran cantidad de dinero para desarrollar otros proyectos. Al mismo tiempo que seguía trabajando con Lilienthal comencé a publicar mis libros y a llevar una vida independiente como escritor, pero indudablemente que el tránsito a la vida cultural de ese país me lo dio el cine. En todo caso, fue circunstancial el hecho de que haya elegido Alemania, pues no tenía ninguna relación con su cultura ni sus tradiciones.

- ¿Con su partida buscó evadir las restricciones culturales que impuso el régimen militar ?

- Al irme evadía mucho más que las restricciones culturales, evadía cualquier situación que pusiera en riesgo mi vida. Trataba de arrancar de un mundo cuya atmósfera era irrespirable y su destrucción social, profunda, en el cual mi sensibilidad no me permitiría adaptar mi forma narrativa. Varios colegas que se quedaron pudieron desarrollar una brillante tarea como escritores, pues lograron adecuar su lenguaje. Pero es cierto, también, que ellos eran más jóvenes que yo y contaban, por ende, con más tiempo para encontrar el ajuste comunicacional dentro de un régimen militar.

- ¿Por qué no lo podría haber logrado?

- Porque pertenezco a una generación extrovertida que creció en las calles gritando, cantando, pintando murallas, soñando, alaraqueando y sacando pecho en un espacio donde el arte se articulaba a diario con la sociedad.

- En una oportunidad afirmó que "el exilio no es necesariamente negativo para un cineasta". ¿cuáles fueron los beneficios que obtuvo ?

- Hay beneficios exclusivos que debemos definir en el marco de un cineasta y otros en el marco de lo humano. Dejemos de lado el aspecto horroroso del exilio, es decir, la desvinculación del país, del propio idioma, la destrucción de la familia, el dolor por la muerte de algunos familiares y seres queridos. Vamos a otro enfoque. Para sobrevivir en culturas diferentes con idiomas distintos, el desarraigo sensibiliza al ser humano, permiténdole entender al otro, ya que necesariamente uno debe abrir la mente y el corazón a las culturas anfitrionas.

"Antes del golpe de Estado, los chilenos estuvimos aferrados a muchos esquemas, conceptos y dogmas, sin realmente comunicarnos. En el exilio, en cambio, uno está obligado a comunicarse y para hacerlo debe entender al otro, lo cual se transforma en una apertura democrática que permite reconocer, por ejemplo, que los tallarines que hacía la abuelita no eran los más ricos. Por eso una dosis de exilio, de probarse en el mundo con los otros, consagra lo distinto. Esa es mi lucha de hoy, ya que intento dejar todas las alternativas abiertas para ir planteando nuevas preguntas".

- ¿Y los beneficios del exilio para un cineasta?

- Son mucho más grandes las posibilidades de vincularse a un medio donde las producciones cinematográficas son algo rutinario. Mientras viví en Alemania, se hacían al año unas 200

a 300 películas financiadas por la televisión, lo cual aumentaba las probabilidades de apertura de puertas.

Una de esas puertas fue la posibilidad de llevar a la pantalla **"Ardiente paciencia",** una novela épica de quinientas páginas que Skármeta escribió para contar la historia de Chile basándose en la relación de Pablo Neruda y su cartero. Entre medio, un productor berlinés le propuso que estructurara un guión a partir de la obra sin plantearle la posibilidad de dirigirlo. "Pero luego estimó que yo era la persona más indicada debido al carácter del mundo poético que rodeaba a la historia, por el humor irónico y por el contexto político en el que se situaba. Pensó que un director alemán no podría expresar el sentido de la novela sin mediar los lugares comunes con los que se veía a Chile desde el extranjero y así fue que me encargaron la dirección de la cinta".

La elección del reparto también recayó en el autor, escogiendo exclusivamente a actores chilenos que fueron convocados desde distintas partes del mundo para rodar en Portugal. "Roberto Parada, quien encarnó al poeta, se encontraba en Chile, Oscar Castro estaba en París, Marcela Osorio en Roma y Naldy Hernández en la ex República Democrática Alemana".

- ¿De dónde obtuvo el dinero para la realización?

- Los 200 mil dólares vinieron completamente de la televisión alemana, la cual tenía la tradición de producir filmes muy diversos. Fue una película que obtuvo el premio al mejor filme de televisión de ese año (1985) y ganó todos los premios de todos los festivales en que participó, incluyendo Biarritz en Francia.

- ¿Cuál fue la principal motivación para incluir al poeta Pablo Neruda en un filme?

- Mi tremenda admiración por Neruda y los Nerudas. El fue una gigantesca personalidad del siglo XX, un poeta que tuvo

muchas vetas líricas y en todas ellas fue excelente. Con **"Ardiente paciencia"** no buscaba hacerle un homenaje, sino manifestar una inquietud por la tremenda potencia de su creación, por la variedad de su obra y el hecho notable que en Chile era un poeta admirado por la gente más humilde, personas que incluso no sabían leer, pero de igual forma tenían una actitud muy afectiva hacia él. Al mismo tiempo, Neruda agradecía ese cariño, devolviéndolo a través de su obra o su actitud, pues nunca lo vi comportarse como un arrogante con la gente pobre.

"En el exilio me pareció que esa relación tan fluida que había entre poeta y pueblo era una metáfora del sentido de la democracia, que se podía visualizar en una imagen donde el poeta le canta al pueblo, mientras el pueblo ama a su poeta. Me pareció, también, que con ello yo recuperaba mi país, que entonces era un paraíso perdido".

- Usted ha dicho que en sus novelas, cuentos y guiones ha querido mostrar las relaciones de amor y fraternidad entre las personas. ¿Eso definiría su temática como escritor y cineasta?

- Creo que sí. Me atrevo a confesar, además, que tengo una sensación muy frágil de la existencia, porque desde muy temprano me impresioné con la muerte y la debilidad del ser, ante las cuales los humanos mostramos rápidamente certezas fundadas en comodidades burguesas. A pesar de eso, todavía creo que la misión del hombre en la tierra es inventar mundos nuevos y dejar de reproducir modelos.

-¿Diría que su visión temática de la realidad es consecuencia de influencias germanas sobre su imaginario creativo?

- Mi perspectiva de la realidad se vio intensamente enriquecida con el exilio, puesto que lo primero que cambió en

mí fue la manera de comunicar, ya que comencé a tener un público europeo. Al cabo de diez años de vida en Alemania tenía algunos libros publicados en más de quince idiomas, lo cual me llevó, si quería seguir comunicándome, a dejar de absolutizar el universo literario latinoamericano y adoptar formas mucho más clásicas de relato.

- ¿Cómo abordó ese acomodo?

- Abandonando cierta pirotécnia verbal, juegos lúdicos, extravagancia de imágenes y, sobre todo, juegos con el sub-entendido que me podían resultar muy bien en algunas provincias, pero no en la gran esfera internacional. En todo caso, nunca escribí en alemán salvo pequeñas cartas y poemas.

- En una ocasión se autodenominó como "un director ocasional". ¿A qué se refería?, ¿cuál es la relación que establece con las dos formas de expresión y comunicación en la que usted ha incursionado exitosamente?

- Siento que mi vocación más fuerte, lo que más amo, es escribir. Es un género en el cual me siento seguro, no así en el cine en donde me percibo como un aficionado. Frente a esa sensación, me interesa más hacer películas literarias, con muchos diálogos, en donde la humanidad de los personajes fluya sin grandes innovaciones en el manejo de la cámara. No soy un realizador profesional, ya que ignoro completamente las posibilidades de la luz y de la cámara en un ciento por ciento. Me fastidia el trabajo en terreno aunque me gusta la interacción entre los técnicos, actores y, por supuesto, entre el cine y el público. Asumo sin complejos que mi talento comunicacional tiene su casa en la literatura y que no soy un director ni aspiro a serlo.

- ¿Cuándo regresó a Chile ?

- Vine primero en el año '85 con la única intención de 'ver' y, luego, volví para quedarme en 1989.

- ¿Qué le llamó la atención en ese primer retorno?

- Me pareció un horror. Todos mis amigos estaban deprimidos, alcohólicos, escépticos, derrotados y agresivos, girando dentro de una sociedad descompuesta, arrogante, triunfadora, soberbia, carente de toda piedad y compasión. Esta percepción me quedó tan grabada que, antes de efectuarse el plebiscito del '88, me parecía imposible que ganara el 'No'. Fue ese triunfo una de la cosas que me impulsó a volver, aunque hoy ese espíritu se ha perdido, no sé bien por qué. De repente pienso que estamos al borde de algo absolutamente nuevo pero nos falta tradición e inteligencia para comprenderlo o, al revés, estamos caídos en un abismo y desvinculados de nuestra sociedad. No lo tengo claro aún, lo estoy pensando.

- ¿Qué cambios observa en el desarrollo del cine chileno en democracia ?

- Lo obvio: el marco de libertades en que se puede trabajar. Pienso, sin embargo, que el cine chileno está metido en un camino insensato. Es una apreciación subjetiva que resulta al observar la autenticidad y modestia de recursos con que se articula la cinematografía latinoamericana en general. Con pocos medios se construye una gran idea, cargada de poesía, que no persigue convertirse en un producto ampuloso, sofisticado y, en el fondo, mediocre, como los hay a puñados en Europa o Estados Unidos.

" Pienso que la veta del cine nacional va por el lado de tomar un tema, un personaje, una gran idea y desarrollarla por modestos que sean los medios, en donde prime la experiencia concreta y real de la vida. Ejemplos célebres de esto son 'El Chacal de Nahueltoro" de Miguel Littín y 'Tres Tristes Tigres' de Raúl Ruiz. Estoy seguro que las películas que más van a

gustar en el futuro son aquellas hechas entre amigos, en la calle y con dos pesos de presupuesto".

Citas.

(1) Skármeta, Antonio; entrevista aparecida en Revista Enfoque, número 13, 1989.

Valeria Sarmiento:

"Me siento completamente apátrida"

Poco después del Golpe Militar de 1973, se exilió en Francia junto a su esposo el cineasta Raúl Ruiz. A la fecha ha realizado varios largometrajes y una serie de trabajos documentales. "Trabajo mucho con el imaginario de la mujer".

"Son los chilenos quienes no me consideran una directora chilena. En todo caso, 21 años fuera del país de origen cambia a la persona y, claro, me siento más latinoamericana que chilena".

En una fría tarde de invierno, bajo un techo de nubes grises, Valeria Sarmiento recuerda sus primeros pasos en el cine, poco antes de exiliarse en Francia con su esposo el cineasta Raúl Ruiz.

Nació en Viña del Mar y creció trepando por las calles encumbradas de Valparaíso. Al salir de la secundaria, no tenía muy claro qué hacer y decidió ingresar a filosofía, carrera que abandonó en segundo año cuando se creó la Escuela de Cine de Valparaíso. "Fue una maravilla porque nunca había imaginado la posibilidad de estudiar cine. Eso se produce antes de conocer a Raúl Ruiz, lo que me tranquiliza, pues muchas veces se dice que las mujeres de los cineastas empiezan a filmar películas porque sus maridos lo hacen".

Se inició como asistente del montajista Carlos Piagio. Después trabajó en varias realizaciones de Ruiz, hasta que en 1970, vino a Chile un equipo estadounidense a rodar una película que se llamó '¿Qué hacer?'. "Me hice muy amiga de la productora y ella me invitó a colaborar en la organización de la cinta, lo que me permitió aprender cómo funcionaba una producción, ya que en la escuela no había sido posible conocer el aspecto práctico del trabajo cinematográfico debido a los escasos recursos que tenía. Por eso decidí retirarme al finalizar el segundo año y seguir trabajando".

En 1972 realizó "**Un sueño como de colores**", su primer documental. Desde su partida al exilio, después del Golpe Militar, ha realizado la cintas de ficción **"La dueña de casa"**, **"Gente de todas partes, gente de ninguna parte"**, **"La habanera"**, **"Mi boda contigo"**, la premiada **"Amelia Lopes O'Neill" y** la recién estrenada **"Elle"**, entre otras.

En varias entrevistas, Sarmiento ha confesado que quiere hacer películas que hablen de sus experiencias, si no vividas, por lo menos próximas, como el tema de la mujer en el contexto católico latinoamericano y su puesto en la sociedad machista latina. "Trabajo mucho con el imaginario de la mujer como, por ejemplo, el de Corín Tellado, que corresponde al imaginario adolescente de toda una época. Mis ficciones no son realistas".

- Usted ha dicho, también, que sus historias emergen de sus sueños...

- Sí, pero más bien surgen de un imaginario latinoamericano. Todas mis películas son situaciones sacadas de un marco real y desarrolladas de una manera casi extrema que se aproxima al melodrama. Mi último filme ("Elle") tiene que ver con la complicidad de la locura en la pareja.

- ¿Cuáles son sus sueños de hoy?

- Hoy sueño que me gustaría tener un país, lo digo honestamente. Me siento completamente apátrida, no me siento ni de aquí ni de allá. También sé que nunca más lo recuperaré, porque cuando se pierde una vez es para siempre. Quizás es burdo y tonto lo que digo, pero es verdad y me produce bastante angustia.

- ¿Dónde estaba y qué hacía el 11 de septiembre de 1973?

- Estaba viviendo en Santiago y me encontraba preparando la producción de una película franco-chilena titulada "Interferencia" que iba a dirigir Raúl (Ruiz). Era una película de ficción, pero muy cercana a la realidad, que trataba sobre el ambiente de preparación de un golpe de Estado. El inicio del rodaje estaba planificado para la primera semana de septiembre, pero debido a la huelga de los camioneros, suspendí la filmación hasta que pudiéramos contar con camiones para transportar los equipos.

- ¿Qué hizo usted ese día 11?

- Abandonamos nuestra casa y nos fuimos a la de mis suegros, donde esperamos hasta saber qué pasaba. Tuvimos bastante miedo.

- ¿Militaba en algún partido?

- Simpatizaba con el Partido Socialista y trabajaba con ellos, pero era una militancia informal.

- ¿Qué pasó con "Interferencia" ?

- Se canceló inmediatamente la realización. Así que nos quedamos sin trabajo y sin un peso. Había que sobrevivir y no sabíamos mucho qué hacer, ya que habían tomado preso a Patricio Guzmán y Miguel Littín ya se había asilado. En ese ambiente de miedo e incertidumbre, Raúl tomó la decisión de partir hacia Alemania, bajo la protección de un cineasta germano de nombre Peter Lilienthal. Un mes después partí yo y vivimos cinco meses en Berlín occidental antes de viajar a París.

- ¿Por qué eligieron radicarse en Francia?, ¿existían contactos previos?

- No, fue una cosa circunstancial. Estábamos viviendo en Berlín cuando Raúl consiguió un contrato con la televisión Alemana para ir a filmar a Perú. Con la idea de comprar algunos materiales viajamos a París, donde nos encontramos con un conocido brasileño que convenció a Raúl de que la película podía rodarse en Francia con todas las facilidades. Empezamos a preparar la filmación en Francia y, luego los alemanes que financiaban el proyecto, dijeron que no podían justificar que un latinoamericano trabajara en Europa, porque creían que un latino era incapaz de comprender la mentalidad de ese continente.

- ¿Cómo se solucionó el conflicto?

- Mientras eso se negociaba, a Raúl se le ocurrió hacer la película **"Diálogos de exiliados",** cinta que fue muy criticada por los chilenos asilados, ya que se consideraron mal retratados. Después de eso, se llegó a un acuerdo con la televisión alemana de rodar la cinta en Honduras. A esas alturas habíamos conocido a algunas personas que nos motivaron a radicarnos en París.

- ¿Cómo logró acceder al mundo cultural francés, acusado de ser muy cerrado?

- No es tan cerrado como dicen, sin embargo, en esa época los chilenos éramos bien recibidos en Francia, porque estaban en conocimiento de lo que ocurría en Chile. En todo caso, fue difícil porque uno tenía que trabajar en lo que pudiera. Por ejemplo, yo fui niñera y asesora del hogar durante varios meses hasta que Raúl consiguió el primer contrato, luego yo conseguí otro y así nos pudimos ir quedando.

- ¿Cómo obtiene financiamiento para sus películas?

- Mi primera película fue financiada por una asociación francesa que da dinero a la gente que comienza a hacer cine. Se presenta un proyecto y, si queda seleccionado, dan un poco de dinero con el que se debe tratar de hacer la película.

- Sus dineros actuales, ¿provienen de la empresa privada?

- En Francia hay una mezcla, pues en parte provienen del Estado y en parte de los privados, como Canal Plus o la televisión estatal, la cual ha financiado varios de mis documentales. Es una especie de subvención, pero si la película gana dinero debe devolverse.

- ¿Cómo influyeron en su trabajo las noticias que sabe de Chile?

- La primera película que hice en Francia se llamaba **"La dueña de casa"** y fue acerca de la complicidad que tuvieron las mujeres con los golpistas. Después pasó un tiempo antes que volviera a filmar.

- ¿Se considera una directora de cine chilena?

- Son los chilenos los que no me consideran una directora de cine chilena. En todo caso, 21 años fuera del país de origen cambia a la persona y, claro, me siento más latinoamericana que chilena.

- ¿A qué se refiere cuándo dice que en Chile hay que pelear mucho para hacer películas?

- Primero hay que diferenciar cuando se es mujer o cuando se es hombre. Luego, es difícil porque no se cuenta con mucho dinero, además quienes arriendan los equipos de filmación se manejan con tarifas de publicidad y la publicidad no es el cine. Así los costos se elevan mucho.

- ¿Cómo si se tratara de un comercial largo?

- Exactamente. Creo que hay buenos actores, buenos técnicos, pero éstos tienen el ritmo de la publicidad, es decir, funcionan bien una semana y después se cansan. Esa es la sensación general que me quedó luego de terminar el rodaje de **"Amelia Lopes O'Neill".** Por eso mismo fue difícil, aparte que en Chile la gente ve al cine como un negocio más y no como un arte. El cine también es un arte o hay que intentar considerarlo como tal. Por lo mismo, hay que tener intención artística para hacerlo, si no estamos haciendo sólo algo comercial. Y si eso sigue ocurriendo va a ser un desastre. El cine no es un negocio, tal vez a largo plazo, pero no inmediato. Y esto no es aberrante porque los éxitos no se tienen de inmediato.

- ¿Cree que la democracia ha favorecido al cine chileno?

-La democracia siempre favorece. El hecho que no haya censura es muy importante, pues ella mata el cine. Mientras las autoridades, en todo caso, no consideren la cinematografía de un país como un arte y sólo la vean como un comercio, no habrá cine en este Chile.

- ¿Es pesimista frente a esta situación?

- Espero que cambie, pero todavía veo mucho desprecio por el arte en este país y no sólo a nivel cinematográfico.

- ¿Dentro del mundo cinematográfico europeo, ¿cuáles son sus ventajas y desventajas?

- Mi desventaja es que no tengo patria. Soy una extranjera a la que no saben bien cómo catalogar, puesto que mis realizaciones no son francesas ni son eminentemente latinoamericanas. A pesar de ello, en todo caso, me he hecho un espacio, sigo trabajando y me siguen dando dinero para llevar a cabo mis proyectos. La crítica con mis películas siempre ha sido buena, así que por ese lado no me puedo quejar. Puedo trabajar en toda Europa y puedo, si quiero, conseguir dinero para venir a filmar a Latinoamérica.

Sebastián Alarcón ha dejado la comedia, retomando sus orígenes.

El retorno al drama

De Chile a la ex URSS; del documental a la ficción; del drama a la comedia; de Rusia al Chile de transición; de grandes presupuestos a la autogestión. Ese ha sido parte del periplo del realizador nacional Sebastián Alarcón, que por estos días filma una película sobre el atentado a Pinochet y prepara otras dos cintas, muy rusas y dramáticas.

Entrevista realizada por Miguel Angel Fredes en el diario La Epoca y publicada el viernes 11 de febrero de 1994.

UNIVERSIDAD NACIONAL BIBLIOTECA

Mucho ha cambiado el mundo en las últimas dos décadas. El mapa geopolítico se ha reestructurado y algunos han quedado atrapados entre dos sistemas que ya no operan. Algo así le pasó al cineasta chileno Sebastián Alarcón, quien partió a buscar mejor suerte a la ex Unión Soviética, en agosto de 1969, dejando atrás un país que se movía al compás de los vientos revolucionarios. Hoy su nueva casa ya no existe, se desintegró, reconvirtiéndose al neoliberalismo y en Chile ya no se habla de cambio, sino de transición.

A la vieja URSS llegó a los 19 años. Del país se fue al término del gobierno de Eduardo Frei y volvió en los inicios del período de Patricio Aylwin, con 41 años. Su cine siempre, hasta 1988, reflejó lo que pasó en ese período.

Hoy vuelve a filmar, retomando el tipo de temática que lo dio a conocer en la órbita socialista, pero sin los grandes presupuestos de antaño, sino con mucho ingenio y sacrificio.

El tema escogido en esta ocasión es el atentado sufrido, en septiembre de 1986, por el General Augusto Pinochet y su comitiva.

El rodaje, que comenzó en Chile y se prolongó durante 22 días, desde el pasado 8 de enero, continuará en Rusia en los estudios Mosfilm, en los cuales se rodarán las escenas que incluyen explosiones y balaceras.

La película es abordada a partir de la relación de dos hermanos (interpretados por actores rusos): Alberto (Valerie Nicolaev), que vive en Rusia, y Marcial (Sergei Vexler), que tras el golpe se quedo acá, sufriendo en persona todas las consecuencias del alzamiento militar.

El primero es enviado de vuelta a Chile por el Partido Comunista soviético, con una importante suma de dinero, sin saber mucho sobre el motivo de su viaje. Al llegar se entera que su hermano, que guarda un fuerte odio contra el régimen militar fue quien gestionó su venida y que la novia que ha dejado en Chile ha formado una familia junto a un escolta de Pinochet.

La cinta, con una fuerte carga documental (al igual que sus primeros largometrajes), aborda el tema de la "violencia,

pero a partir de la sicología de los dos personajes centrales. Es un tema íntimo y un tema general, que se va entrelazando a partir de la pareja de hermanos", explica Alarcón.

Se alude directamente a Chile y a Pinochet, pero él no es el personaje central, sino más bien el punto de encuentro y desencuentro entre Alberto y Marcial.

El atentado, en ese sentido, explica el cineasta, es una excusa para abordar problemáticas humanas, que traspasan la contingencia del hecho.

- Los hermanos representan dos formas distintas de enfrentar la vida y de solucionar los problemas políticos. Yo tengo algo de ambos.

- ¿Se dicen cosas que no se sabían?

- Sí. Por ejemplo, doy a conocer el grado de participación de la ex Unión Soviética. Allá es un hecho muy reconocido, que la gente de izquierda me perdone y no se enoje conmigo. Si ellos leen la prensa y las revistas soviéticas de la época van a percatarse que allá no es un secreto.

La cinta aún no tiene nombre, pero de seguro dice Alarcón hará alusión directa al atentado, como una forma de enganchar al público.

- Va estar terminada en junio o julio de este año, pero la vamos a traer a Chile a fines del 94. Por el tipo de tema, como estrategia, mejor es mostrarla primero en el exterior. Después la traeré para acá.

Más verdad que fantasía

El filme, la parte hecha en Chile, fue rodada en San Alfonso, en Maitén, en Guayacán, en el Melocotón y Providencia. Se privilegió un tono muy realista impuesto más bien por las condiciones económicas, las que terminaron dictando el lenguaje de la película y la forma de trabajar.

Para no exceder el escaso presupuesto, por ejemplo, siempre se trabajó con luz de sol y no con luces artificiales.

- Si hubiera tenido más plata quizá no habría filmado la película de la forma como lo hice. La habría hecho más hollywoodense. Para economizar plata he tenido que meter la cámara en medio de la calle y a los actores en medio del pueblo. El pueblo, su gente, sus autos, me han servido de extras. Lo que le da un tono neorrealista a la película y un carácter semidocumental-, explica.

Según Alarcón, la cinta es más verdad que fantasía. Para ello conversó con personas relacionadas con el hecho, recopiló información y tuvo oportunidad de revisar los archivos del Comité Central de la ex Unión Soviética.

- Si no ocurrió así, fue algo muy parecido-, afirma.

- ¿Se sintió coartado en algún momento?

- Hemos tenido absoluta libertad para hacer la película, no nos hemos coartado en nada. Lo único que nos ha coartado, a veces, es la falta de medios.

Precisamente, desde marzo de 1993 Sebastián Alarcón está postulando a un crédito de Cine Chile. Está pidiendo 60 mil dólares, pero aún no han sido aprobados.

- ¿Para cuándo espera una respuesta?

- Ojalá de aquí a marzo o abril, para poder terminar la cinta y pagar lo que se debe.

- ¿Le molesta la demora?

- Mucho. Sin embargo, creo que Cine Chile tiene bastante interés en el proyecto, están dispuestos ayudarnos. Tengo confianza.

- ¿No teme que la recepción que tuvo "Entrega total", de Leo Kocking, los haga más cautelosos al momento de entregar dinero?

- Mire, hay películas buenas y malas. Es un riesgo que es imposible no correrlo. Considero que Cine Chile es una gran victoria de la cultura chilena, es una cosa que hay que apoyar. Sin embargo, creo que hay que tener un poco más de cuidado a quien se le pasan esos dineros. Un director debe demostrar con su talento que merece los dineros. Aquí no hay cabida al despotismo ni al compadrazgo. No vamos a dejar esta posibilidad sólo para las vacas sagradas.

- ¿Cree que se ha dado esa situación?

- No me atrevería a asegurarlo. Yo estoy alejado un poco de esto. Soy socio nada más. Pero lo digo como advertencia. Creo que no se ha dado, pero hay que ser cautelosos para que no vaya a surgir. Es una instancia tan valiosa que perder una posibilidad como esta sería un lástima.

- ¿A qué adjudica el retraso?

- A un problema de conexión de Rusia con Chile. Le podrían haber puesto mayor empeño, no porque sea un proyecto mío o por el tema, sino porque por primera vez la cinematografía rusa entrega el 50 por ciento de su mercado a una película extranjera. Es decir, los rusos reciben el 50 por ciento de la taquilla de Chile, que no es mucho, y Chile recibe el 50 por ciento de un mercado de 160 millones de espectadores. Teniendo en cuenta eso, Cine Chile debería haber puesto más ojo.

- Si no ha obtenido dinero, ¿cómo ha filmado hasta ahora?

- Autogestión. Amigos que prestan diez mil dólares, otros doce mil. Los actores y la asistencia chilena trabajaron gratis. Una vez que recibamos el crédito se les va a cancelar.

- ¿Qué dan los rusos?

- Ellos, además de pasar 120 mil dólares, facilitan la infraestructura de Mosfilm, los laboratorios, la pos-producción, que es lo más caro.

- Los estudios Mosfilm en estos momentos viven una crisis.

- Sí, hay crisis económica y eso se refleja en el cine. Pero se está subsanando con aportes privados. Antes sólo se filmaba con aportes estatales. Se han mantenido los estudios gracias a prestación de servicios americanos, italianos y franceses, lo que hoy permite que se estén filmando ocho cintas a la vez.

Imagénes chileno-rusas

Alarcón nació en 1949 en Valparaíso, sus estudios secundarios los terminó en el liceo municipal de Maipú. Estuvo a punto de convertirse al sacerdocio, pero descubrió su afición por el cine.

Sin ninguna dificultad ingresó a la Escuela de Cine de Viña del Mar, pero al poco tiempo, debido a la constante interrupción de las clases decidió postular a una beca del Instituto Chileno Soviético de Cultura. Así fue a parar a la Unión Soviética, donde no sólo continúo sus estudios, sino se convirtió en cineasta y fue contratado por los estudios Mosfilm, los más grandes de Europa.

Como muchos cineastas en Rusia, comenzó en el género documental. Sus tres primeros trabajos se inscriben en ese tipo de cine.

Se trataba de cintas, de no más de 20 minutos, que reflejaban explícitamente su nostalgia por Chile.

La primera fue **"Despestar"**, filme realizado antes del golpe y que contaba la historia de un grupo de chilenos que vive en Rusia y sus sentimientos respecto al país que dejaron atrás.

Después vino **"Primera página"**, una cinta realizada como reacción al alzamiento militar de 1973, según la mirada de un estudiante chileno lejos de su patria.

La película se hizo con retazos de otros filmes documentales, obteniendo gran éxito en Europa. Ganó ocho premios internacionales, en Londres (Gran Bretaña), en Oberhausen (Alemania), el primer premio del Festival del Instituto de Cine de Kiev (URSS), entre otros.

- Tenía 23 años. La hice con cero peso, no le costó nada a nadie. Me trajo grandes elogios y me abrió las puertas para entrar al cine de ficción-, recuerda.

Sin embargo, su siguiente filme, **"Tres Pablos"**, también fue un documental. La cinta, una película de autor, ganó el primer premio del festival del Instituto de Cine de Kiev y el gran premio del Festival de Jóvenes cineastas, lo que continuó la racha.

Sus anteriores éxitos, le ayudaron a presentar un guión al estudio Mosfilm sobre lo sucedido en el Estadio Nacional a raíz del golpe.

Para ello Alarcón entrevistó a cada chileno que llegó a Moscú por esos días, escapando de la dictadura que comenzaba. A partir de todo ese material realizó una ficción documentalizada, muy parecido a lo que está haciendo actualmente.

La cinta, que se distribuyó en más de 40 países y ganó el Premio Especial del Jurado del Festival de Moscú de 1977, contó con una gran cantidad de medios, como tanques y más de seis mil extras. Se rehizo el marcador del Estadio Lenin, para que se pareciera al Estadio Nacional y se filmó en zonas parecidas a Chile, como Crimea, Azerbaiyán y en el sur de Rusia.

Luego vino **"Santa esperanza"**, basada en los hechos ocurridos en el Campo de Concentración de Chacabuco, para lo cual se apoyó en un libro de Rolando Carrasco.

Con su siguiente filme, **"La caída del cóndor"**, sobre la relación entre un dictador y su edecán, se comenzaron a complicar las cosas para Alarcón.

Los personeros del Ministerio del Cine vieron en la cinta analogías con lo que pasaba en Polonia, por lo cual le pidieron expresamente que quitara las palabras que podían malinterpretarse, como "huelga" y "solidaridad".

"La apuesta del comerciante solitario" le mereció una buena acogida de la intelectualidad soviética, pero le generó muchos problemas con las autoridades.

Luego realizo **"El Jaguar"**, inspirada en la novela "La ciudad y los perros", de Mario Vargas Llosa. Fue uno de los mayores éxitos de taquilla de ese año, tuvo 40 millones de espectadores y se mostró tres veces por televisión.

Su obra más lograda, sin duda, hasta ahora, es **"Historia de un equipo de billar"**. Sin embargo, el filme fue ignorado en la vieja Unión Soviética y sólo mereció una crítica positiva.

"Una actriz española para el ministro ruso" inauguró la comedia en el cine de Alarcón. A esta película luego siguieron dos filmes hechos en Chile**: "Los agentes de la KGB también se enamoran"** y **"En busca del falo de oro"**, que marcaron un brusco descenso en su carrera.

Ahora ha optado por el drama, retornando a sus inicios, pero apoyado en la experiencia que ha ganado durante estos años.

- Pese al poco presupuesto, tengo confianza en mis habilidades para trabajar en el montaje y con el sonido, para que esta película se convierta en mi repunte en el cine-, afirma.

Alarcón, al menos por el momento, no quiere saber nada con la comedia y poco con Chile, de hecho sus dos próximos proyectos los piensa realizar en Rusia. Se trata de dos dramas: **"La amante del zar"**, sobre la amante de Nicolás II, y **"La esposa infiel"**, sobre una mujer que durante la Segunda Guerra Mundial se enamora de un capitán de submarino.

Con la sencillez que lo caracteriza retorna a Rusia, al país que lo convirtió en cineasta y que ha conocido, en la buenas y en las malas, toda su obra. A Chile volverá a fines de año con la historia del atentado, quizá su último filme sobre la dictadura, de la que siempre habló, pero nunca conoció directamente.

Fichas de los Directores

Sergio Risenberg:

Nació en Santiago en 1942. Entre 1960 y 1961 estudió teatro en la Universidad de Chile. Poco más tarde, en 1962, ingresó a la Universidad Católica para estudiar periodismo. Ahí fue alumno de Guillermo Blanco, autor de la novela "Gracia y el forastero" que, en 1974, dio origen a la película del mismo nombre. No realizó estudios en dirección de televisión. "Mi formación televisiva la adquirí en la práctica", asegura.

Risenberg se destacó, durante el gobierno militar, en la dirección de los estelares "El gran baile", "La gran noche", "Amigos siempre amigos", "Siglo XX", "Sabor latino" y "Permitido". Además, fue en nueve oportunidades director del Festival de la Canción de Viña del Mar.

También escribió dos libros: "En aquel tiempo, el verde" (1970) y "Todos nosotros" (1981).

En su trayectoria se incluyen la gerencia de producción de la estación de televisión de la Universidad de Chile y de Canal 4. A mediados de 1996, en tanto, se reincorporó a Televisión Nacional, ya que en 1991 se retiró acusando discriminaciones políticas.

Su película:

1974 - Gracia y el forastero

Pablo Perelman:

Nació en Santiago en 1948. Estudió en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile y siguió por dos años la carrera de cine en la Escuela de Cine de Viña del Mar. En ese lugar hizo amistad con José de la Vega, Valeria Sarmiento y Jorge Müller.

Posteriormente Perelman viajó a Italia y a Estados Unidos. Durante 1971, y ya de regreso en Chile, trabajó como montajista, asistente de dirección y director cinematográfico.

Vivió en México entre 1975 y 1979, lugar donde desarrolló aún más sus conocimientos en guiones y montaje. Actualmente vive en Chile y hace cine publicitario.

Sus películas y videos:

1974 - A la sombra del sol (codirección con Silvio Caiozzi)
1978 - Crónica de Tracotalpan (codirección con Miguel Littín y J. Sánchez)
1980 - Samba-ye y Friedrichshaven (videos)
1981 - En algún lugar de América (videos)
1987 - Imagen Latente
1992 - Archipiélago

Silvio Caiozzi:

Nació en Santiago en 1941. Por mucho tiempo pensó dedicarse a la administración de empresas después de finalizar sus estudios secundarios, hasta que descubrió la posibilidad de convertir su hobby de niño en una profesión: hacer películas.

En 1964 ingresó a la Columbia College de Chicago, Estados Unidos, y se tituló de Bachelor of Art con especialidad en comunicaciones y mención en cine y televisión.

Fue director de fotografía de los largometrajes "Ya no basta con rezar", de Aldo Francia; "Palomita Blanca" y "Nadie dijo nada", de Raúl Ruiz; "Los soles de Isla de Pascua", de Pierre Kast y de "Caliche Sangriento" y "Voto más fusil", de Helvio Soto. Asimismo, estuvo a cardo de la segunda unidad de cámara en la película "Estado de sitio", de Costa Gavras.

Caiozzi junto con hacer películas se dedicó al cine publicitario durante el gobierno militar, actividad que desarrolla hasta hoy.

Sus películas y videos:

1974 - A la sombra del sol (codirección con Pablo Perelman)
1979 - Julio comienza en julio
1990 - La luna en el espejo
Historia de un roble solo (video)
La candelaria (video)

Cristián Sánchez:

Nació en Santiago en 1951. En 1969 ingresó a la Escuela de Arte Drámatico de la Universidad Católica para tomar los cursos de actuación. Luego, en 1970, y obedeciendo una fuerte atracción por la semiótica del cine, siguió la carrera de dirección cinematográfica en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Ahí, compartió largas jornadas con Raúl Ruiz, de quien aprendió que hacer cine no era necesariamente desarrollar el montaje de tomas cortas, sino que también incluir el plano secuencia. En 1975 se título de director artístico con mención en cine.

Sánchez no se dedicó al trabajo publicitario durante el gobierno militar y desarrolló una larga trayectoria como profesor de cine. Actualmente hace clases en la carrera de comunicación audiovisual en el Uniacc, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación.

Sus películas:

1979 - El zapato chino
1982 - Los deseos concebidos
1983 - El otro round
1990 - El cumplimiento del deseo

Jorge López:

Nació en Santiago en 1952. Desde muy joven comenzó realizando trabajos en género documental, pudiendo así financiar sus estudios de cine en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, en el Art Institute de San Francisco y en UCLA de los Angeles, Estados Unidos.

Llevaba tres años en California cuando le presentaron a Miguel Littín, justo en el momento en que el director chileno necesitaba ayuda para terminar "El recurso del método". Esa fue la oportunidad que más tarde le permitió a López conocer y trabajar con Gabriel García Márquez y a Geraldine Chaplin en "La viuda de Montiel", otra de las producciones de Littín.

Luego volvió a Chile, dedicándose al cine publicitario y a la realización de mediometrajes y documentales. Actualmente dirige "Visiones", espacio cultural que diariamente transmite Canal 13 de televisión.

Sus películas:

1979 - El grito (corto argumental)
1980 - Pira y Aquis (corto argumental)
1983 - El último grumete (largometraje)
1984 - Regata de las mil millas (documental)
1985 - Chiloé, al sur del pacífico (documental)
1987 - La pintura de Inés Harnecker (documental)
1990 - Chile, el arte de hacer vino (documental)

Alejo Alvarez:

Nació en Valparaíso en 1913. En 1933 fue director y animador de Radio La Unión. Durante las los años 40, 50 y 60 trabajó activamente en distintas compañías de teatro, llegando a ser considerado galán por la prensa especializada de la época y, también, a ser contratado por la dirección del Teatro Nacional para desempeñar importantes papeles. Unas 130 comedias se registran en su trayectoria. Asimismo, desde 1945 es dirigente gremial de los artistas.

En la actualidad, Alejo Alvarez es presidente del Sindicato de actores y artistas; presidente de la Asociación de artistas, intérpretes y ejecutantes; presidente de la Federación de artistas del espectáculo y director de la Sociedad de autores teatrales de Chile.

Sus películas:

1937 - El hechizo del trigal
1941 - Entre gallos y medianoche
1950 - La hechizada
1968 - Tierra Quemada
1970 - El afuerino
1978 - Los araucanos
1985 - Como aman los chilenos

Cristián Lorca:

Nació en Santiago en 1953. Sus estudios básicos y medios los siguió en el colegio Saint George. En 1979 egresó de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile con el título de director artístico con mención en cine.

Entre 1980 y 1985 de desempeñó como director de fotografía de unos 200 cortos publicitarios. En 1982 se hizo cargo de los documentales "Mecánicos" y "El Willy y la Myriam", realizados por David Benavente. Muy pronto, en 1983, trabajó con Ignacio Agüero en "No olvidar", documental que abordó los asesinatos de Lonquén.

En1985 escribió, produjo y dirigió su primer y único largometraje: Nemesio.

En 1990, Lorca fue miembro de la Dirección de la Asociación de Productores de Cine y Televisión de Chile. Actualmente, se desempeña en Valcine, productora de cine publicitario, como director de fotografía para la realización de cortos publicitarios.

Su película:

1985 - Nemesio

Leonardo Kocking:

Nació en Santiago en 1951. En 1968 salió del colegio Alemán de Valdivia y viajó a Alemania para estudiar cine en la Universidad de Münich. Allá trabajo como vigilante nocturno para costearse la carrera. Regresó a Chile en 1970 y comenzó a estudiar Pedagogía en Castellano. También se integró al Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR). En esta misma época fue corresponsal para Televisión Nacional de Chile, estación para la cual realizó algunos documentales políticos.

Entre sus múltiples actividades se cuenta la dirección del tercer Festival Internacional de Cine de Viña del Mar en 1990 y el ser integrante de la Asociación de Productores de Cine y Televisión. En la actualidad se dedica al cine publicitario.

Leonardo Kocking está casado con la actriz y productora María Erica Ramos, quien ha sido la protagonista de las películas que ha realizado.

Sus películas y video:

1972 - San Juan de la costa
1981 - Urfaust (video)
1986 - Workshop auf achse (25 minutos)
1987 - La estación del regreso
1994 - Entrega total

Gonzalo Justiniano:

Nació en Santiago en 1956. Sus estudios primarios y secundarios los siguió en el colegio Saint George. Entre 1977 y 1981 estudió cine en la Escuela de Cine en París, Francia, donde también hizo algunos trabajos para la televisión. Su primer trabajo al regresar a Chile, en 1985, fue "Los guerreros pacifistas", un documental sobre el movimiento punk.

Su debut cinematográfico fue "Los Hijos de la Guerra Fría", filme que obtuvo premios en los festivales de Berlín, Cartagena (mejor director y guión) y Biarritz. "Sussi", su siguiente realización fue un éxito de público gracias a su humorística visión sobre una joven de campo que llega a la ciudad.

Con "Caluga o Menta", su tercer largometraje, se acercó a la marginalidad juvenil, haciéndolo merecedor al premio como al mejor director latino en el Festival de Nueva York en 1991.

Más tarde, con "Amnesia", se apartó del realismo para abordar el thriller.

Sus películas y video:

1984 - Los guerreros pacifistas (video)
1985 - Los hijos de la guerra fría
1987 - Sussi
1990 - Caluga o menta
1994 - Amnesia

Juan Carlos Bustamante:

Nació en Talca en 1947. Realizó estudios secundarios en Chile y estudios universitarios en Francia. En septiembre de 1973 comenzó a vivir en el sur de Chile junto a su padre. Ahí se dedicó a la pintura, al trabajo agrícola y a labores de tipo social.

Entre 1980 y 1983 trabajo con su hermano Patricio en la realización de "Domingo de Gloria" y "El Maule", ambos documentales de mucho reconocimiento nacional e internacional.

Desde 1983 se desempeña como director de fotografía para la realización de cortos publicitarios. En 1988 realizó su primer largometraje, "Historias de Lagartos", cinta que elegida la mejor película de 1989 según el Círculo de Críticos de Arte.

Sus películas:

1980 - Domingo de Gloria (documental, codirección)
1981 - El maule (documental, codirección)
1984 - La isla (codirección)
1988 - Historias de lagartos

Alfredo Lamadrid:

Estudió periodismo en la Universidad de Chile, de donde egresó en 1968. También dirigió los clásicos universitarios del Estadio Nacional. Asimismo, Lamadrid hizo teatro y fue galán de fotonovelas. Poco después de 1968 ingresó a Revista Ritmo y al poco tiempo se integró a Radio Nuevo Mundo para ser comentarista.

En junio de 1973 llegó al Canal de televisión de la Universidad de Chile gracias al apoyo de Jorge Pedreros. En esa misma estación televisiva fue productor, director y gerente.

Dentro de su trayectoria se incluye la dirección de algunos documentales y avisos comerciales. También escribió un libro (Detrás de la pantalla), donde narra sus experiencias y opiniones sobre el trabajo en televisión. Actualmente anima "Humanamente Hablando", programa que transmite diariamente Canal 4 y es director de asuntos exteriores del Uniacc, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación.

Su película:

1989 - Todo por nada

Gerardo Cáceres:

Nació en Arica en 1951. Se tituló como Director Artístico con mención en cine en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile.

Cáceres ha ejercido como guionista de cine, libretista de televisión, director y guionista de documentales y director de avisos publicitarios. Por dar sólo algunos ejemplos, es co-guionista de "Johnny Cien Pesos", película que dirigió Gustavo Graef Marino y fue el responsable de los libretos de "El amor está de moda", teleserie que exhibió Canal 13 durante 1995.

Además, es autor de teatro infantil y profesor de dramaturgia. Entre sus actividades también se cuenta la participación en el taller de guiones de Gabriel García Márquez.

Sus películas y videos:

1988 - La espera (cortometraje)
1990 - Viva el novio (largometraje)
1992 - Salvador Allende (documental)
1993 - La red de la vida (campaña Conasida del Ministerio de Salud)
1993 - Los niños que no podían ser niños (cortometraje).

Daniel de la Vega:

Nació en Santiago en enero de 1964. Desde muy niño tomó contacto con el cine, ya que su padre, José de la Vega, fue sonidista de varias producciones nacionales.

En 1980 se fue a estudiar cine a Francia, pudiendo ingresar a la Escuela Lumiere de París. A su regreso, en 1985, fue asistente de cámara en los "Los hijos de la guerra fría", de Gonzalo Justiniano, y en "Imagen latente", de Pablo Perelman. Además, participó como asistente de dirección en "Sussi", también de Gonzalo Justiniano, y en "Tierra sagrada", de Emilio Pacul.

Dentro de su carrera profesional también se cuenta la dirección de un video clips para el grupo de rock chileno Los Prisioneros en 1988.

Sus películas:

1989 - País de Octubre

1996 - Takilleitor

José Maldonado:

Nació en Santiago en 1957. Sus estudios básicos y medios los siguió en el Colegio Alemán de Santiago. Posteriormente, estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, tomando la especialidad de fotografía. Al egresar de la universidad viajó a Alemania donde perfeccionó sus conocimientos de fotografía y cine.

Una vez de regreso en Chile alternó el trabajo creativo con el que realizó como director y guionista de programas educativos y profesor de talleres audiovisuales para diversas instituciones.

En 1983 realizó un video que se llamó "La indagación" y en 1987 comenzó a escribir "Hay algo allá afuera", su primer y único largometraje. En la actualidad se desempeña como director de fotografía para cortos publicitarios y se encuentra preparando su segundo filme.

Sus películas y videos:

1983 - La indagación
1985 - El último movimiento
1986 - La anunciación (video)
1987 - Szena (video)
1989 - Hay algo allá afuera

Alfredo Rates:

Nació en Santiago en 1955. Estudió Arquitectura, pero finalmente se tituló como Diseñador Teatral. Fue profesor de la carrera de diseño teatral en la Universidad de Chile.

En 1984 viajó a Estados Unidos, donde tomó contacto con el campo del video documental, inquietud que ya se manifiesta desde su época de estudiante. A su regreso a Chile comenzó a participar en la realización de videos argumentales y es así como en 1986 dirige su primer trabajo: "Azul". También, y antes de realizar sus propia película, trabajó como decorador en "Los hijos de la guerra fría" y en "Sussi", películas de Gonzalo Justiniano.

En 1989 consiguió su 'sueño dorado' y realiza su primer largometraje: "La niña en la palomera".

Sus películas y videos:

1987 - Azul (video)
1987 - Rimas (video)
1988 - Las bordadora de la isla negra (coproducción con American University)
1988 - En casa del herrero (video)
1988 - Martes, jueves y sábado (video)
1990 - La niña en la palomera

Ricardo Larraín:

Nació en Santiago en abril de 1957. En 1978 egresó de la Escuela de Artes de la Universidad Católica de Chile. Entre sus trabajos se contabilizan la dirección de cortos publicitarios premiados en Chile, Estados Unidos, Brasil, Uruguay y Ecuador.

También se ha desempeñado como profesor de lenguaje audivisual y taller de expresión audiovisual en la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica de Chile.

En 1983 filmó "Rogelio Segundo", mediometraje que obtuvo el tercer premio en el Festival Latinoamericano de Televisión Universitaria.

Creo la empresa Filmocentro Cine, compañía donde producen y dirigen avisos publicitarios.

Larraín fue vicepresidente de la Asociación de Productores de Cine y Televisión de Chile.

"La Frontera", su primer y único largometraje ganó el primer premio de guiones en el Festival de la Habana, Cuba, en 1989.

Sus películas y video:

1983 - Rogelio Segundo (video)
1988 - Díme como bailas y te diré quién eres (cortometraje)
1990 - La Frontera

Gustavo Graef Marino:

Nació en Santiago en 1955. En 1974 estudió Derecho en la Universidad de Chile. Entre 1975 y 1976 siguió cine y teatro en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Poco más tarde, y ya más cercano a los años 80, estudió dirección de cine en la Escuela de Cine de Munich, Alemania. En esa ciudad trabajó como guionista y director para series de televisión por más de dieciséis años.

En 1989 dirigió su primer largometraje, "La voz", una coproducción entre Alemania, Inglaterra y que también contó con la participación de Estados Unidos, la cual fue filmada en Hamburgo.

"Johnny cien pesos", su segundo largometraje, es hasta el momento la película chilena más vista, la que anota sobre 300 mil espectadores.

Sus películas:

1979 - Filmando con Douglas Sirk (guión y dirección documental)
1985 - Humberstone y Esmeralda (películas para serie "Auf Achse"de la televisión alemana)
1989 - La voz (coproducción alemana inglesa)
1992 -Estrictamente Sentimental (miniseries para TVN)
1993 - Johnny Cien Pesos

Raúl Ruiz:

Nació en Puerto Montt en 1941. Realizó estudios de teología y derecho y siguió la carrera de cine en la Escuela de Cine de Santa Fe, Argentina. En 1960, a partir de un texto propio, filmó "La Maleta", su primera realización. Más tarde, en 1963, trabajó como presentador deportivo en la estación de televisión de la Universidad de Chile, en ese entonces Canal 9.

Durante el gobierno de la Unidad Popular colaboró con la sección cultural de su partido y en el centro de cine creado por Salvador Allende. Después de 1973 se trasladó a Francia, lugar desde donde ha desarrollado una nutrida carrera profesional. De hecho, en 1983 la Revista "Cahiers du Cinéma", una de las publicaciones francesas más importantes, le dedicó un número especial. Según los críticos, Ruiz desarrolla una suerte de barroquismo, un universo lleno de símbolos, desplegando un imaginario profundamente latinoamericano.

Algunas de sus películas y videos:

1960 - La Maleta
1968 - Tres tristes tigres
1973 - Palomita blanca
1977 - La vocación suspendida
1981 - El territorio
1981 - El techo de la ballena
1982 - Las tres coronas del marinero
1985 - La isla del tesoro
1989 - Tras el muro
1990 - La barca de oro
1992 - El ojo que miente

Patricio Guzmán:

Nació en agosto de 1941. Estudió en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, así como también en las facultades de Historia y Filosofía. Entre 1963 y 1965 siguió algunos cursos en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile y entre 1966 y 1969 estudió en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, España, de donde obtuvo el diploma de director.

A la fecha se ha desempeñado como productor, director y guionista de más de 30 documentales filmados en Chile, Venezuela, Brasil, Ecuador, Perú, Guatemala, México, España, Italia, Inglaterra y Francia.

Sus películas:

1965 - Viva la Libertad (cortometraje)
1966 - Electroshow (cortometraje)
1966 - Artesanía (cortometraje)
1967 - Sordomudos (cortometraje)
1968 - La tortura y otras formas de diálogo (cortometraje)
1968 - Imposibrante (cortometraje)
1969 - El paraíso ortopédico (cortometraje)
1969 - Opus-6 (cortometraje)
1970 - Chile - elecciones municipales (cortometrajes)
1971 - El primer año (documental)
1972 - La respuesta de octubre (documental)
1973 - 1979 La Batalla de Chile (trilogía documental)
1980 - 1982 La rosa de los vientos
1985 - México Precolombino (serie para la televisión)
1987 - En nombre de Dios
1988 - El proyecto ilustrado de Carlos III (documental)
1989 - 1992 La cruz del sur (largometraje)
1994 - 1995 Pueblo en Vilo (documental sobre México)
1996 - La memoria obstinada (documental sobre Chile)

Miguel Littín:

Nació en Palmilla, provincia de Colchagua, en 1942. Estudió Arte Dramático en la Universidad de Chile. Mientras seguía esa carrera escribió obras de teatro que fueron reconocidas internacionalmente. En 1963 se integró a Canal 9 de televisión, llegando a ocupar el cargo de Director de Producción. Luego, en 1968 se desempeñó como profesor de cine en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile. En 1970 fue nombrado presidente de Chilefilms.

Poco después del golpe militar establece residencia en México. Entró clandestinamente a Chile en 1985 para filmar "Acta general de Chile", documental de la realidad chilena a doce años del golpe militar de 1973.

En 1986 fue condecorado por el gobierno francés debido a su destacada trayectoria cinematográfica. Además, todas sus películas han recibido importantes reconocimientos internacionales, entre los cuales se cuenta el premio de la crítica chilena por "El chacal de nahueltoro" y el premio especial del jurado en el festival de Biarritz por "Alsino y el cóndor", largometraje que además estuvo nominada al Oscar en 1982.

Miguel Littín también fue presidente de la Asociación de Productores de Cine y Televisión de Chile.

Sus películas:

1968 - El chacal de nahueltoro
1973 - La tierra prometida
1978 - Actas de marusia
1978 - El recurso del método
1980 - La viuda de Montiel
1982 - Alsino y el cóndor
1986 - Acta general de Chile
1989 - Sandino
1994 - Los naúfragos

Luis Vera:

Nació en Santiago en 1950. Estudió filosofía en la Universidad de Chile y trabajó en el departamento de cine de la Universidad de Chile. Su padre, periodista y reportero gráfico de Revista Vea, le permitió conocer el medio artístico desde niño.

Se sintió muy vinculado al gobierno de Salvador Allende, llegando a ser presidente del Comité Juvenil de la Unidad Popular de Chilefilms. Poco después del golpe militar de 1973 viajo a Perú. En 1974, ganó una beca que le permitió estudiar cine y televisión en Rumania. Ya licenciado se trasladó a Suecia, donde vive actualmente y dirige una estación de televisión. En ese país también ha realizado algunos documentales, cortos de ficción y programas para la televisión.

Sus películas:

1971 - 73 realiza diversos documentales en Chile
1976 - He venido a llevarme una semilla (documental)
1984 - Hechos consumados
1987 - Consuelo
1994 - Mis Ameriguá

Antonio Skármeta:

Nació en Antofagasta en 1940. Es autor de las novelas 'Soñé que la nieve ardía', 'No pasó nada', 'La insurrección', 'Ardiente Paciencia' y 'Matchball'.

Su primera vinculación con el cine la tuvo a través de su trabajo como guionista para los realizadores Peter Lilienthal, Cristian Ziewer y Joachim Kunert.

Durante su trayectoria cinematográfica ha realizado tres documentales y tres largometrajes de ficción. Además, fue profesor de guión en la Academia de Cine y Televisión de Berlín Occidental. Recientemente, su novela 'Ardiente paciencia' fue adaptada por la cinematografía italiana y estuvo nominada al Oscar como mejor película extranjera en la premiación 1996.

Sus películas:

1979 - Permiso de Residencia
(cortometraje argumental)
1982 - Si viviéramos juntos (largometraje de ficción)
1982 - Ardiente paciencia
1989 - Mi tierra será tu tierra, Matilde y Pablo Neruda
1990 - El poder de los artistas (documental)

Valeria Sarmiento:

Nació en Santiago en 1948. Estudió en la Escuela de Cine de Viña del Mar, dependiente de la Universidad Católica de Valparaíso. Se inicia en el montaje como especialidad, realizando la compaginación de las primeras películas de Raúl Ruiz, quien más tarde sería su esposo.

Después del golpe militar de 1973, Valeria Sarmiento vive en Francia, lugar donde sigue perfeccionando su afición al montaje y donde también participa como productora de las películas de Ruiz. Francia fue, además, donde estrenó su primer trabajo.

Sus películas:

1972 - Un sueño como de colores
1976 - La dueña de casa
1979 - La nostalgia
1980 - Gente de todas partes, gente de ninguna parte
1982 - El hombre cuando es hombre
1984 - Habanera
1984 - Mi boda contigo
1987 - Música para film y orquesta
1989 - 40 segundos, una obra, 2 cortometrajes
1990 - Amelia Lópes O'Neill

Sebastián Alarcón:

Nació en Valparaíso en 1949. Realizó sus estudios secundarios en Santiago. En 1968 ingresó a la Escuela de Cine de Viña del Mar, que dependía en ese entonces de la Universidad de Chile.

Luego, en 1970, obtuvo la beca de estudios del Instituto Estatal de Cine de la Unión Soviética (Facultad de Dirección de Cine y televisión). Hasta la fecha ese es su lugar de residencia.

Sus películas:

1971 - Ritmos eternos
1972 - Despertar
1974 - La primera página
1977 - La noche sobre Chile
1980 - Santa Esperanza
1982 - La caída del cóndor
1984 - La apuesta del comerciante solitario
1986 - El Jaguar
1988 - Historia de un equipo de billar
1989 - El cinéfilo
1990 - Una actriz española para el ministro ruso
1992 - Los agentes de la KGB también se enamoran

Fichas de las Películas

Gracia y el forastero

Director: Sergio Riesenberg

Género: drama (basada en la novela homónima de Guillermo Blanco)

Formato: 35 milímetros

Duración: 90 minutos

Año producción: 1972

Estreno: 12 de agosto de 1974

Guión: Sergio Riesenberg

Fotografía: Andrés Martorell

Cámara: Andrés Martorell

Sonido: Manuel Troni

Música: Nano Vicencio

Montaje: Olinto Taverna

Productor: Alberto Celery

Los protagonistas: Enzo Viena, Jaime Azócar, Soledad Silveyra y Jaime Celedón

A la sombra del sol:

Directores: Pablo Perelman y Silvio Caiozzi

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 94 minutos

Año producción: 1974

Estreno: 2 de diciembre de 1974

Guión: Waldo Rojas

Fotografía: Silvio Caiozzi

Cámara: Jorge Müller

Sonido: Claudio Pérez y René Arias

Música: Tomás Lefever

Montaje: Carlos Piaggo

Productor: Enrique Apud

Actores principales: Luis Alarcón y Alejandro Cohen

Julio comienza en julio:

Director: Silvio Caiozzi

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 110 minutos

Año producción: 1976 - 1978

Estreno: 3 de mayo 1979

Guión: Silvio Caiozzi y Gustavo Frías

Fotografía: Nelson Fuentes

Cámara: Nelson Fuentes

Sonido: Fernando Mateo

Música: Luis Advis

Montaje: Silvio Caiozzi

Productor: Alberto Celery

Actores principales: Juan Cristóbal Meza y Felipe Rabat

El zapato chino:

Director: Cristián Sánchez

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 16 milímetros

Duración: 72 minutos

Año producción: 1976 - 1979

Estreno: 22 de noviembre de 1979

Guión: Cristián Sánchez

Fotografía: Toño Ríos

Cámara: Mario Vega y Toño Ríos

Sonido: José de la Vega

Música: 2° mov. Concierto n°2 para piano de Rachmaninov

Montaje: Cristián Sánchez

Productores: Francisco Flores y Mariana Carvallo

Actores principales: Andrés Quintana, Fernando Andía, Juan Carlos Ramírez y Felisa González

Los deseos concebidos:

Director: Cristián Sánchez

Género: Ficción

Temática: Drama

Formato: 16 milímetros

Duración: 120 minutos

Año producción: 1980 - 1982

Estreno: 6 de enero de 1983

Guión: Cristián Sánchez

Fotografía: Toño Ríos

Cámara: Jaime Reyes

Sonido: Jorge Di Lauro

Música: Tomás Lefever

Montaje: Cristián Sánchez

Productor: Andrea Valenzuela

Actores Principales: Andrés Aliaga, Andrés Quintana y Marcela González

Ardiente paciencia:

Director: Antonio Skármeta

Género: ficción

Formato: 35 milímetros

Duración: 76 minutos

Año producción: 1983

Estreno: octubre 1983, Festival de Biarritz, Francia

Guión: Antonio Skármeta

Fotografía: Joao Abel Abolm

Cámara: Joao Abel Abolm

Sonido: Luc Yersin

Música: Roberto Lecaros

Montaje: Agape Dorstewitz

Productor: Henrique Espirito Santo

Actores principales: Roberto Parada y Oscar Castro

Actrices principales: Marcela Osorio y Naldy Hernández

El último grumete:

Director: Jorge López

Género: Ficción

Descripción temática: Drama de Aventuras

Formato: 35 milímetros

Duración: 106 minutos

Año producción: 1983

Estreno: 25 de diciembre de 1983

Guión: Gerardo Cáceres y Jorge López

Fotografía: Domingo Garrido

Sonido: Alejandro Lyon

Productores: Paulina Morales y María Elena Wood

Actores Principales: Gonzalo Meza, Domingo Tessier y Teresita Rivas

Como aman los chilenos:

Director: Alejo Alvarez

Género: Ficción

Descripción temática: Comedia

Formato: 35 milímetros

Duración: 90 minutos

Año producción: 1984

Estreno: 12 de noviembre de 1984

Guión: Alejo Alvarez y Jorge Sasía

Fotografía: Ramón Orellana

Música: José Luis Correa

Montaje: Alfredo Lewinsky

Productor: Sandro Angellini

Actores Principales: Exequiel Lavandero y Sandra Solimano

Acta general de Chile

Director: Miguel Littín

Género: documental (filmado en Chile en 1985)

Formato: 16 milímetros

Duración: 120 minutos (versión cinematográfica)
240 minutos (versión televisiva)

Año producción: 1985

Estreno: finales de 1985 en Televisión Española

Guión: Miguel Littín

Fotografía: Julius Galiardi

Cámara: Julius Galiardi

Sonido: Estephania Andrenali y Estephan Schuad

Música: Angel Parra

Montaje: Carmen Brito

Productor: Bernardet Cid y Raoul Ricardini

Los protagonistas: no hay. Son los chilenos, del norte y del sur del país, a doce años del golpe de Estado

Los hijos de la guerra fría:

Director: Gonzalo Justiniano

Género: Ficcion

Descripción temática: Comedia Dramática

Formato: 35 milímetros

Duración: 73 minutos

Año producción: 1985

Estreno: 25 de diciembre de 1985

Guión: Gonzalo Justiniano

Fotografía: Jorge Roth

Sonido: Eugenio Gutiérrez

Música: Jorge Arriagada

Montaje: Claudio Martínez y Jorge Wedeles

Productor: Jorge Benítez

Actores Principales: Eugenio Morales y Pachi Torrealba

Nemesio:

Director: Cristián Lorca

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 85 minutos

Año producción: 1985

Estreno: 17 de octubre de 1986

Guión: Cristián Lorca

Fotografía: Humberto Castagnola

Cámara: Humberto Castagnola

Sonido: Mario Díaz

Música: Canciones de Payo Grondona

Montaje: Jorge Valenzuela

Productor: Alberto Celery

Actores Principales: Andrés del Bosque y Marcela Medel

Hechos consumados:

Director: Luis Vera

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 110 minutos

Año producción: 1985

Estreno: 21 de noviembre de 1986

Guión: Luis Vera

Fotografía: Andrés Martorell

Sonido: Eugenio Gutiérrez

Actores Principales: Nelson Brodt, José Soza y
Loreto Valenzuela

En nombre de Dios:

Director: Patricio Guzmán

Género: documental (filmado en Chile en 1986)

Formato: 16 milímetros

Duración: 90 minutos

Año producción: 1986

Estreno: 1987, Festival de Berlín, Alemania

Guión: Patricio Guzmán

Fotografía: Jaime Reyes

Cámara: Germán Mallg

Sonido: Mario Díaz

Música: José Antonio Quintano

Montaje: Luciano Berriatúa

Productor: Patricio Guzmán y Televisión Española

Los protagonistas: Cardenal Silva Henríquez; los obispos Hurton, Santos y González; y los sacerdotes de de barrios populares Mariano Puga y José Aldunate entre otros

La estación del regreso:

Director: Leonardo Kocking

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 84 minutos

Año producción: 1987

Estreno: 8 de octubre de 1987

Guión: Leonardo Kocking y José Román

Fotografía: Beltrán García

Sonido: Freddy González

Música: Domingo Vial

Montaje: Pedro Chaskel

Productor: Guillermo Palma

Actores Principales: Alejandro Cohen y María Erica Ramos

Sussi:

Director: Gonzalo Justiniano

Género: Ficción

Descripción temática: Comedia Dramática

Formato: 35 milímetros

Duración: 111 minutos

Año producción: 1988

Estreno: 23 de mayo de 1988

Guión: Gustavo Frías y Gonzalo Justiniano

Fotografía: Jorge Roth

Sonido: Eugenio Gutiérrez

Música: Tomás y Claudio Lefever, María José Levine y Sebastián Piga

Montaje: Claudio Martínez

Productor: Alberto Celery

Actores Principales: Bastián Bodenhoffer y Marcela Osorio

Consuelo:

Director: Luis Vera

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 105 minutos

Año producción: 1988

Estreno: 12 de mayo de 1989

Guión: Luis Vera

Fotografía: Andrés Martorell

Cámara: José Latuff y Thomas Holema

Sonido: Eugenio Gutiérrez

Música: Jan Tolf y Claes Wang

Montaje: Thomas Holema

Productor: Abdullah Omnivar y Anders Birkland

Actores Principales: Sebastián Dahm y Loreto Valenzuela

Historias de lagartos:

Director: Juan Carlos Bustamante

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 80 minutos

Año producción: 1988

Estreno: 27 de junio de 1989

Guión: Juan Carlos Bustamante

Fotografía: Juan Carlos Bustamante

Cámara: Juan Claramunt y Toño Farías

Sonido: Miguel Hormazábal

Música: Jaime de Aguirre

Montaje: Juan C. Bustamante y Pedro Chaskel

Productor: Silvia Camposano

Actor Principal: José Soza

Imagen latente:

Director: Pablo Perelman

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 92 minutos

Año producción: 1986 - 1987

Estreno: 13 de julio de 1990

Guión: Pablo Perelman

Fotografía: Beltrán García

Cámara: Beltrán García

Sonido: Marcos de Aguirre

Música: Jaime de Aguirre

Montaje: Fernando Valenzuela

Productor: Fredy Rammsy y Patricia Varela

Actor principal: Bastián Bodenhoffer

Todo por nada:

Director: Alfredo Lamadrid

Género: Ficción

Descripción temática: Comedia

Formato: 35 milímetros

Duración: 99 minutos

Año producción: 1989

Estreno: 11 de agosto de 1989

Guión: Patricio Campos

Fotografía: Marcelo González y Miguel Montenegro

Sonido: Gerardo López

Música: Miguel Zabaleta

Montaje: Ismael "Mayelo" González

Actores Principales: Fernando Kliche y Ana María Gazmuri

La niña en la palomera:

Director: Alfredo Rates

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 100 minutos

Año producción: 1990

Estreno: 24 de agosto de 1990

Guión: Alfredo Rates

Fotografía: José Luis Arredondo

Cámara: José Luis Arredondo

Sonido: Eugenio Gutiérrez

Música: Eduardo Campos

Montaje: Mauricio Levinsky

Productor: Abdullah Omnidvar

Actores Principales: Carlos Valenzuela y Marcela Osorio

La luna en el espejo:

Director: Silvio Caiozzi

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 75 minutos

Año producción: 1984 - 1990

Estreno: 3 de septiembre de 1990

Guión: Silvio Caiozzi y José Donoso

Fotografía: Nelson Fuentes

Cámara: Nelson Fuentes

Sonido: Mario Díaz y Jorge Domínguez

Música: Temas Populares Antiguos

Productor: Silvio Caiozzi

Actores Principales: Ernesto Beadle, Rafael Benavente y Gloria Munchmeyer

Viva el novio:

Director: Gerardo Cáceres

Género: Ficción

Descripción temática: Comedia

Formato: 35 milímetros

Duración: 91 minutos

Año producción: 1990

Estreno: 7 de septiembre de 1990

Guión: Gerardo Cáceres

Fotografía: Jorge Roth

Cámara: Jorge Roth

Sonido: Miguel Hormazábal

Música: Jaime de Aguirre

Montaje: Jorge Valenzuela

Productores: Beatriz González, Pedro Micheli y Arturo Peraldi

Actores Principales: Cristián García Huidobro y Ana María Gazmuri

Amelia Lopes O'neill:

Director: Valeria Sarmiento

Género: ficción

Formato: 35 milímetros

Duración: 110 minutos

Año producción: 1990

Estreno: Festival de Venecia, septiembre 1990

Guión: Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento

Fotografía: Jean Penzer

Cámara: Jean Penzer

Sonido: Florian Eldenbenzç

Música: Jorge Arriagada

Montaje: Rodolfo Wedeles

Productor: Patrick Sandrin

Actor principal: Franco Nero

Actriz principal: Laura del Sol

Caluga o menta:

Director: Gonzalo Justiniano

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 102 minutos

Año producción: 1990

Estreno: 15 de octubre de 1990

Guión: Gustavo Frías y Gonzalo Justiniano

Fotografía: Gastón Roca

Sonido: Eugenio Gutiérrez

Música: Jaime de Aguirre

Montaje: Claudio Martínez

Productor: Patricia Navarrete

Actores Principales: Mauricio Vega y Luis Alarcón

País de octubre:

Director: Daniel de la Vega

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 16 milímetros

Duración: 80 minutos

Año producción: 1990

Estreno: 16 de noviembre de 1990

Guión: Daniel de la Vega y Felipe Vilches

Fotografía: José Luis Arredondo

Cámara: José Luis Arredondo

Sonido: Felipe Zabala

Música: Grupo Chileno Electrodomésticos

Montaje: Carlos Millas

Productor: Pedro Venegas

Actores Principales: Jorge Gajardo y Manuel Peña

La frontera:

Director: Ricardo Larraín

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 95 minutos

Año producción: 1991

Estreno: 20 de agosto de 1991

Guión: Jorge Goldemberg y Ricardo Larraín

Fotografía: Héctor Ríos

Cámara: René Rojo y Alfredo Silva

Sonido: Miguel Hormazábal

Música: Jaime de Aguirre

Montaje: Claudio Martínez

Productor: Alvaro Correa y Eduardo Larraín

Actores Principales: Patricio Contreras y Gloria Laso

Hay algo allá afuera:

Director: José Maldonado

Género: Ficción

Descripción temática: Fantástica

Formato: 35 milímetros

Duración: 71 minutos

Año producción: 1990

Estreno: 6 de noviembre de 1991

Guión: José Maldonado

Fotografía: Jorge Roth

Cámara: Jorge Roth

Sonido: Eugenio Gutiérrez

Música: José Miguel Miranda

Montaje: Claudia Villaseca

Productor: Elly Fenner

Actores Principales: Luis Gneco y Luis Croxatto

Los agentes de la KGB también se enamoran:

Director: Sebastián Alarcón

Género: Ficción

Descripción temática: Comedia

Formato: 35 milímetros

Duración: 88 minutos

Año producción: 1991

Estreno: 31 de enero de 1992

Guión: Alexander Adabashian, Sebastián Alarcón y Alexander Borodianski

Cámara: Vadim Asilov

Música: Horacio Salinas

Empresas Productoras: Prolam (Chile), Chilefilms y Estudios Soyus (Rusia)

Actores Principales: Armen Djigarjanian, Sergei Gazarov y Luz Croxatto

Archipiélago:

Director: Pablo Perelman

Género: Ficción

Descripción temática: Drama

Formato: 35 milímetros

Duración: 80 minutos

Año producción: 1991 - 1992

Estreno: 2 de octubre de 1992

Guión: Pablo Perelman

Fotografía: Gastón Roca

Cámara: Gastón Roca

Sonido: Ernesto Trujillo y Felipe Zabala

Música: Jaime de Aguirre

Empresas Productora: IMA Films (Francia),
Televisión Española,
Televisión Nacional de
Chile y Pablo Perelman

Actor Principal: Héctor Noguera

Palomita Blanca:

Director: Raúl Ruiz

Género: Ficción

Descripción temática: Comedia Dramática

Formato: 35 milímetros

Duración: 125 minutos

Año producción: 1973

Estreno: 6 de noviembre de 1992

Guión: Raúl Ruiz

Fotografía: Silvio Caiozzi

Cámara: Silvio Caiozzi

Sonido: Jorge Di Lauro

Música: Los Jaivas

Montaje: Carlos Piaggo

Productor: Sergio Trabucco

Actor principal: Rodrigo Ureta

Actriz principal: Beatriz Lapido

En busca del falo de oro

Director: Sebastián Alarcón

Género: ficción

Formato: 35 milímetros

Duración: 80 minutos

Año producción: 1992

Estreno: 1993

Guión: Sebastián Alarcón y Alexander Borodiansky

Fotografía: Serguei Taraskian

Cámara: Serguei Taraskian

Sonido: Alexander Artsinovich

Música: Clásicos y Horacio Salinas

Montaje: Tatiana Belousova

Productor: Sebastián Alarcón y Oleg Kapanets

Los protagonistas: Serguei Gazarov, Luz Croxatto,
Jorge Guerra y José Pelayo

Johnny cien pesos:

Director: Gustavo Graef Marino

Género: Ficción

Descripción temática: Drama Policial

Formato: 35 milímetros

Duración: 90 minutos

Año producción: 1993

Estreno: 14 de octubre de 1993

Guión: Gerardo Cáceres y Gustavo Graef Marino

Fotografía: José Luis Arredondo

Cámara: José Luis Arredondo

Sonido: Marcos de Aguirre

Música: Andrés Pollack

Montaje: Danielle Fillios

Empresa Productora: Catalina Cinema

Actores Principales: Armando Araiza y Patricia Rivera

Conclusión

Luego de realizar más de veinte entrevistas, se descubrió y constató el tremendo esfuerzo individual que muchos directores asumieron, primero, para hacer una película y, segundo, dentro de un contexto social y cultural tan adverso como el que imperó durante el régimen militar. Puede ser, sin embargo, que, pese a todas las restricciones que hubo durante ese período, la mayor dificultad surgiera de la ausencia de una industria cinematográfica nacional que evitara que cada producción fuera una tarea personal del realizador. Porque cine, deficiente o no, se pudo hacer.

Con esa perspectiva, Sergio Castilla, cineasta chileno que se radicó en Estados Unidos hace 18 años, señaló a revista Qué Pasa una opinión que compartimos y consideramos como una principal conclusión sobre la cinematografía local después de conocer el cine chileno entre 1973 y 1993.

"Cada cineasta (chileno) es un carretonero que tira la carga con su propio esfuerzo. Aquí (en Chile), el empresario nunca vio el cine como una opción de ganar dinero. E instituciones como CORFO tampoco entienden el problema: no tienen personal capacitado para evaluar el cine. Entonces, se han saltado el cine, han sido un empresario incapaz de comprender los medios de comunicación. Y, desde esa perspectiva, han sido poco modernos. Lo que sí hicieron algunos fue distribuir, pero faltó imaginación. Aquí no hay una industria. Ahora, ¿cómo se pasa del carretón a la flota de camiones?... no tengo idea", sostiene Castilla en la publicación (1).

De esta manera se comprende mejor la reflexión de Gerardo Cáceres, director de "Viva el novio", cuando sostiene que un director puede aspirar a dirigir en Chile entre 2 y 3 largometrajes a lo largo de toda su carrera profesional.

Frente a esto, resulta bastante obvio hacer hincapié en la falta de una industria y una legislación que apoye e incentive la producción local, pero lo obvio poco importa cuando un reclamo sigue siendo urgente y necesario. Difícilmente, los cineastas contemporáneos podrán contribuir al desarrollo del cine chileno si, por ejemplo, a la hora de producir un filme, el costo de los

insumos se mide con las mismas tarifas que se utilizan para rodar comerciales de televisión. Bien vale la pena recordar la frase de Valeria Sarmiento, quien afirma que hacer cine en Chile "es como producir un comercial largo".

La raíz de esta realidad, tal vez, es consecuencia de una formación del oficio al amparo de la industria publicitaria, la cual no es enteramente cinematográfica, sino que se ha servido del celuloide con el objeto de mejorar su tratamiento estético e impactar mejor en el público consumidor. Interesante resulta, entonces, reconocer cómo una generación de nuestros cineastas adoptó la metodología de trabajo y el conocimiento que el campo publicitario les ofrecía, a partir del cual algunos se atrevieron a filmar los temas que les parecían más urgentes. Unos más, otros menos, según los recursos, las disponibilidades y, por qué no decirlo, de las ganas. Con ese sentido y volviendo a la afirmación de Sergio Castilla, algunos podrían ser calificados de atrevidos carretoneros.

En un comienzo, el espacio publicitario pareció ser, como reconoce Ricardo Larraín, "la nueva cara del sistema, el corazón de la bestia", debido a su fuerte conexión política con la economía neoliberal que propiciaba el régimen de Pinochet. Hoy, sin embargo, muchos de los realizadores que descargaron públicamente su rabia por tener que hacer algo que no querían, son capaces de sobrepasar el prejuicio y manifestar honestamente que agradecen el espacio que la publicidad les entregó, ya que con ella fueron aprendiendo un manejo de la técnica cinematográfica que hubiera sido imposible conseguir en otra actividad. "Y eso se lo aprecio, reconozco y agradezco", asegura Pablo Perelman.

En el otro extremo, la situación que vivían directores exiliados y quienes voluntariamente dejaron Chile, era bien diferente. En los primero años, los directores se concentraron en el cine de denuncia de la dictadura. Poco más tarde -recién iniciada la década del '80- tomó fuerza una producción donde el centro de interés fue reconstruir a Chile. Pasada esa etapa, no exenta de dolor para muchos, los cineastas inmersos en

realidades culturales con mayores posibilidades de desarrollo creativo, como la europea y la mexicana, se fueron interesando en temáticas más generales. Comenzaba, así, a desaparecer el referente de la patria y surgía el interés por hacer películas que apuntaban más al nacimiento de una filmografía personal, ello impulsado por espacios culturales estimulantes que se afirmaban en una infraestructura que daba cabida y financiamiento a los proyectos. Por citar sólo un ejemplo, destaca Valeria Sarmiento, quien se abocó a explorar en el tema de la mujer y el machismo en América Latina.

Nuevos tiempos

La ausencia de una industria ha llevado a que el mismo director asuma demasiadas funciones que, en una cinematografía desarrollada, son delegadas a un equipo integrado a un sistema organizado que facilita el desempeño de los distintos departamentos que intervienen a la hora de realizar un filme. Por lo mismo, no sorprende que en la mayoría de las cintas chilenas el director haya sido, a la vez, el guionista de la historia. La situación, según diversos analistas, ha contribuido negativamente a la consolidación del cine nacional, ya que conduce a una actitud individualista del responsable del proyecto de querer hacerlo todo solo.

"¿Qué ocurre entonces? Aparentemente el problema estaría en el tipo de películas. En Chile no hay un lenguaje cinematográfico propio. Se cultiva el llamado cine de autor, lo que implica que es el mismo director el que define qué película va a hacer y cómo la va a montar. En los países donde hay industria del cine existe un productor que define qué es lo que el público quiere ver y financia películas estudiadas para ser vistas", puntualiza el periodista Alvaro Rodríguez en un reportaje publicado por El Mercurio (2).

Al parecer, la gran cantidad de escuelas de cine que han surgido en los últimos años y que imparten la carrera cinematográfica con algunas variantes como video y televisión,

augura renovación y nuevas propuestas narrativas de los cientos de profesionales que cada año se integran al mercado laboral. Aparecen interrogantes frente a los vientos de cambio temático y de estilo visual: ¿si no existe una industria que pueda albergar a este gran número de trabajadores audiovisuales, será la publicidad la que acoja como ocurrió antes?; ¿este mayor interés de los jóvenes acaso no propicia que las autoridades comiencen, al menos, a pensar en una legislación que, más temprano que tarde, se hará imprescindible?; ¿frente al fracaso de Cine Chile, no sería conveniente buscar instancias de coproducción en el marco de los nuevos acuerdos económicos que el país ha firmado?

Con todo, creemos que la experiencia de los realizadores que hicieron películas entre 1973 y 1993 debe servir para entender las necesidades de una nueva generación y evitar que ella caiga en un círculo individualista de cineastas independientes, sin dinero, sin apoyo estatal y desempleado.

Citas

(1) Castilla, Sergio; en entrevista a revista Qué Pasa en la edición del 25 de enero de 1997.

(2) Rodríguez, Alvaro, diario El Mercurio, sección enfoques, 28 de julio de 1996.

Fuentes

Fuentes Bibliográficas

Cine chileno veinte años, 1970 - 1990, Mouesca Jacqueline, estudio publicado por el Departamento de Planes y Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, agosto 1992.

Centro de documentación del Departamento de Cultura de la Secretaría de Comunicación y Cultura del Ministerio Secretaría General de Gobierno.

Centro de documentación del Departamento de Programas Culturales de la División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

De la Luz Hurtado, María, La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización, Céneca 1985.

El Mercurio, sábado 24 de septiembre de 1994.

El Mercurio, domingo 25 de junio de 1995.

El Mercurio, domingo 30 de julio de 1995.

El Mercurio, domingo 14 de abril de 1996.

El Mercurio, domingo 17 de mayo de 1996.

El Mercurio, domingo 28 de julio de 1996.

Elena Castillo, archivos.

La Epoca, viernes 2 de febrero de 1994.

La Epoca, viernes 29 de julio de 1994.

La Epoca, viernes 28 de abril de 1995.

La Epoca, viernes 23 de junio de 1995.

López Navarro, Julio, Películas chilenas, editorial La Noria, Santiago, Chile, 1994.

Orellana, Carlos, Indice general Revista Araucaria de Chile, 1978 - 1989, editorial del Litoral, Santiago, Chile, 1994.

Revista Caras, octubre 1990

Revista Conozca Más, octubre 1995

Revista Enfoque, dossier que recopila todos los artículos sobre el cine chileno publicados desde su aparición en 1983.

Revista Master Club, abril 1995