



ENTREVISTAS A RAÚL RUIZ

“Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno”

Publicada en Revista Primer Plano, n° 4, en la primavera de 1972.

Primer Plano fue una revista de cine editada por la Universidad Católica de Valparaíso, considerada la mejor publicación especializada que ha habido en el país.

La entrevista a continuación fue realizada por un grupo de, ya por esos años, importantes críticos que pertenecían al círculo del realizador. Ellos eran Sergio Salinas, Héctor Soto, Robinson Acuña, Franklin Martínez y Juan Antonio Said.

*A mediados de octubre pasado, y después que los redactores de esta revista asistieron a una exhibición de trabajo de *El realismo socialista*, la última película de Raúl Ruiz, se concertó la entrevista cuyos pasajes más relevantes se transcriben a continuación. Fue realizada en Santiago en días de intensa agitación política que mantenían a Ruiz a la espera de rematar los últimos detalles técnicos de su obra en el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile.*

*Autor casi maldito, Ruiz es uno de los valores menos conocidos del cine chileno actual. De su ya extensa filmografía, apenas se ha exhibido *Tres tristes tigres* y el cortometraje *Ahora te vamos a llamar hermano*, alcanzando ambas una difusión que dista mucho de hacerles justicia a las que quizás sean, hasta el momento, las dos obras más relevantes que aporta Chile al mejor cine latinoamericano.*

Fuera de ser la más larga entrevista a un cineasta nacional aparecida en esta publicación, es probable también que la de Ruiz sea la más densa. Desde luego algunos pasajes no entraron a la transcripción final, pero en todo momento se prefirió respetar esa densidad que, por lo demás, jamás llega al hermetismo. Lo contrario habría significado malograr



aquellas reflexiones a que Ruiz constantemente se entrega provisto de su desbordante imaginación, de su insólita capacidad de abstracción y de su personal sentido del humor.

Como es ya normal en la revista, ningún cuestionario escrito precedió a la entrevista. Raúl Ruiz se manejó durante su desarrollo con soltura, sencillez, gentileza, algunas tazas de café y muchos cigarrillos.

-¿En qué trabajas actualmente?

-Actualmente estoy terminando *El realismo socialista*, mi última película, y tengo a mi cargo un taller de cine y un seminario en la Escuela de Artes de la Comunicación en la Universidad Católica de Chile. Se supone que la finalidad de este seminario es revisar algunas preocupaciones, repasar ciertos lugares comunes propios de quienes nos ocupamos del cine. Lo que, en definitiva, se reduce a revisar las ideas de Bazin, de los lingüistas, de Eisenstein y hasta de nosotros mismos.

-Entiendo que antes de trabajar en cine tuviste una importante experiencia en teatro.

-Es cierto. Fue una experiencia netamente cultural, con muy escasa relación con lo que ahora se llama nuestra realidad. Existían algunos grupos teatrales y, bueno, uno normalmente en la adolescencia se siente atraído por las actividades artísticas. Era lógico que me vinculara a esos grupos. Recuerdo que por aquellos años uno estudiaba las humanidades, al cabo de las cuales se rendía un bachillerato. Teníamos, por lo tanto, una tendencia a ocuparnos del humanismo, dentro del cual las artes ocupaban un lugar importante. Y dentro de estas artes, en Chile se hacía teatro.

Existían escuelas de teatro y la improbable posibilidad de subsistir haciendo teatro. Con cierta perspectiva, ahora podríamos decir que en aquel entonces el “kennedismo” veía con buenos ojos las relaciones culturales entre Chile y los Estados Unidos. Esto significaba que habían dólares. Existían varias becas norteamericanas que contribuían a fortalecer este intercambio del cual todos -un poco alegremente, ¿verdad?- participábamos. Creíamos que les “tomábamos el pelo” a los gringos porque ellos nos daban dólares y nosotros nuestro trabajo. Dentro de todo este juego, fui atrapado por una beca Rockefeller del Taller de Escritores de la Universidad de Chile. Se suponía que era una beca de la Universidad, pero la verdad es que era de la Fundación Rockefeller. Era muy ventajosa. Durante un año, uno tenía derecho a recibir 150 dólares mensuales para el efecto de dedicarse exclusivamente a escribir. Después de una selección a nivel nacional, resultamos elegidos diez. Y sufrimos un shock tan grande por el hecho de que se nos



pagara por escribir que la mayoría de nosotros no volvió a escribir nunca más. Derivamos a las más diversas profesiones. Uno terminó de fotógrafo; otro volvió a su antiguo oficio y todavía es un respetable empleado de comercio... Y bueno, yo me dediqué al cine... (risas).

-No dirigiste teatro, ¿verdad?

-No; escribía solamente. *La maleta*, que después llevé al cine, era una obra de teatro. Fue mi primera experiencia cinematográfica. Muy accidental, por lo demás. Por esa época tratábamos de entrar con cierta dignidad artística a nuestra propia realidad. Y yo, buscando una forma artística de retornar a mi realidad, que se suponía era Chiloé, tomé un mito griego, la metamorfosis, y con este mito desarrollado en Chiloé hice un guión. Un guión cinematográfico que se lo mostré a Sergio Bravo para que hiciera una película. Pero Bravo estaba convertido en un activista del cine. Tenía una considerable cantidad de material virgen reversible de 16 mm., Agfa, que lo andaba repartiendo a medio mundo. A mí me regaló 20 rollos y me dijo que hiciera una película. Una película que, por supuesto, no podía ser la que yo había pensado al momento de escribir mi guión, puesto que al concebirlo había tomado como modelo algunas películas que, esos años, se suponían artísticas como *La fuente de la doncella*, algunas cosas de Carné y otras de las que ni siquiera me acuerdo. Y bueno, con 107 rollos de material en la mano, me vi obligado a buscar un tema que estuviera más al alcance de la producción que yo podía costear. Tomé entonces la obra de teatro que estaba preparando y comencé a filmar con Enrique Urteaga, quien, por entonces, recién venía llegando de Argentina. Así fue mi primera incursión por el cine que, desde luego, incurrió en varios vicios expresionistas.

-¿Cómo fue que te interesaste por el cine? ¿Algún cine-club?

-No. Yo me interesé por el cine porque era amigo del “Chico” Román [José Román, escritor, guionista, cineasta y crítico de cine]. Fuimos compañeros en la Escuela de Leyes y a mí me interesaba el teatro y, a él, el cine. Tanto “transmitía” sobre cuestiones de cine que llegó un momento en que logré interesarme. Nunca participé demasiado en actividades de cine-clubes. Me acuerdo que por ese entonces Román era un “rosselliniano” fanático.

Los Tigres...

-¿Cómo explicas que *Tres tristes tigres*, película que tuvo una considerable repercusión internacional, no haya alcanzado en el país una mayor difusión? Tengo entendido que no fue vista por más de 30.000 espectadores.



-Es cierto. Pero debe tenerse en cuenta que si se hubiese tratado de una obra teatral, y no de una película, yo sería un autor de enorme éxito... (risas). Bueno, la falta de recepción adecuada de la película fue el resultado de factores bastante obvios. En el país existía, por ese entonces, sólo una distribuidora que elegía y seleccionaba su material de acuerdo a los criterios bastante clásicos de la oferta y de la demanda. Esa distribuidora -que se llamaba Continental Films- se sentía moralmente comprometida a distribuir películas latinoamericanas y chilenas. Pero cumplía ese compromiso muy de mala gana. Perjudicó también el éxito de la película la propaganda con que fue lanzada. Se dio la imagen de una cinta mejicana y fue proyectada en salas que, por lo general, exhiben este tipo de cine. Y el público reaccionó, entonces, como tenía que reaccionar, puesto que la obra no respondía a las expectativas que una equivocada publicidad había impuesto. No había en ella encuadres sofisticados ni situaciones espectaculares. Tampoco existía la posibilidad de que la película fuera tomada como aquellas que instruyen al espectador al verla, dándole un baño de cultura. De manera que si no servía como espectáculo ni tampoco como baño de cultura, realmente era lógico que fuera rechazada.

-Creo que tampoco se destacó el hecho de que la cinta era una aproximación a cierta marginalidad urbana. Yo no sé si esto era deliberado o no y me gustaría saber si piensas que la crítica, en su época, comprendió bien lo que *Tres tristes tigres* representaba.

-Respecto a esto último, creo que sí, por lo menos en una parte. Me resulta difícil hablar de una crítica. Pero ocurrió que en ese tiempo hacían crítica algunos amigos y ellos comprendieron los problemas específicamente cinematográficos que la película planteaba. Fue el caso de Olalla, de Román en cierto sentido también. Desde luego, la llamada crítica de izquierda insistió en el hecho de que se mostraba una cierta miseria, moral por lo menos, referida a un desajuste social, todo lo cual era interpretado como una crítica social quizás no lo suficientemente efectiva. Por esta cuerda llegó a interpretarse el filme más o menos como cine político, si bien esta expresión se reserva para designar aquella producción que intenta manipular un conglomerado social, cosa que, naturalmente, no es justa para *Tres tristes tigres*. Yo entendí la película como una reflexión visual, en imágenes, de la condición nuestra en ese momento. Más allá no creo haber ido; tampoco pensaba ilegal.

-Insisto en que la película es casi un estudio de la marginalidad. No del proletariado sino de una capa social más y ambigua e indefinible que se sitúa como clase media baja, como lumpenburgués. Lo cual me parece completamente distinto a *El realismo socialista*, obreros que toman conciencia de su condición de clase. Pero me parece que



entre ambas películas hay un elemento común que es la violencia y de esto me gustaría que nos hablaras.

-Si, podría ser un elemento común. Pero hay diferencia en cuanto al planteamiento de la violencia. En *Tres tristes tigres* hay dos escenas de violencia: una de violencia física, la pelea o pateadura, y otra de violencia verbal, la del trabalenguas que repiten los tres personajes cuando están en el dormitorio. Estas dos escenas fueron concebidas como polos, porque en ellas estalla la violencia y aparece un sustrato que sistemáticamente está oculto durante todo el resto de la película. En cierta forma, en *El realismo socialista* la violencia está obviada. Aparece, pero como caricatura. El obrero que llega a una boite y mata a 60 personas, haciéndoles cantar primero el "Happybirthday" y robándoles la billetera a todos después, no está dentro de la violencia de *Tres tristes tigres*. En un caso existe la voluntad de hacer violencia verosímil y, en el otro, todo lo contrario. Es decir, como puesta en escena, son radicalmente distintas.

-Pero en ambos casos es muy singular. No se trata jamás de una violencia destemplada; trata siempre de algo contenido. Y esto en el caso de los tigres es mucho más evidente. La escena de violencia física, es una larga, larguísima pateadura, con intermedios también muy largos.

-Sí, y acuérdense que la película entera es hecha cámara en mano y que en esa escena se utiliza el trípode. En lo que tú señalas no hay más que una constatación en la puesta en escena de un comportamiento que, en Chile, es normal. Nuestra violencia es así.

El cine indagatorio

-Allí es donde quería llegar ¿Dirías que *Tres tristes tigres* corresponde a lo que podría llamarse un cine social?

-Por lo que yo me acuerdo, en esa época me preocupaba un cine de indagación. Y todavía insisto un poco en este punto de vista. Me parece más necesario que nunca. Creo que es fundamental realizar un cine que provoque una identificación o, mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso a los más negativos. La función de reconocimiento me parecía -y me parece- la más importante indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional. Para conseguir esto, yo suponía de manera un poco gratuita la existencia de un fundamento cultural que llaman "cultura de resistencia". Cultura de resistencia que entiendo como el conjunto de técnicas de rechazo a un orden determinado. Porque a lo que se entiende por civilización, por aprender a leer,



a escribir, a comportarse “civilizadamente” entre comillas, corresponden reglas de rechazo. Técnicas que oponen el olvido al aprendizaje. Técnicas que son de anulación, como el alcoholismo u otras más sutiles transgresiones de las normas establecidas.

Estas técnicas pueden parecer como una gran “chuecura”. Una “chuecura” metafísica, inmensa, nacional. A este ladinismo le llamaba cultura de resistencia. Y sostenía -y todavía lo sostengo- que mientras no supiéramos cómo opera esta cultura, mientras desconociéramos sus reglas, su forma de operar, mientras desconociéramos todo esto iba a ser imposible, dicho en forma muy gruesa, inventar Chile. Desde el cine yo veía como fundamental inventar el país. Y esto que parece tan obvio -esto que lo dicen todos los cineastas chilenos en sus manifiestos- tiene ciertas tentaciones. La primera tentación es inventar que se inventa Chile recurriendo, por ejemplo, a la exaltación de supuestos héroes nacionales, héroes populares. Inventando la popularidad de esos héroes, haciendo películas sobre O’Higgins, Manuel Rodríguez y todos nuestros próceres. Una invención como esta me parece bastante fácil y bastante peligrosa.

-El reconocimiento de esa cultura de resistencia, ¿lo ves como un tránsito en el proceso de radicalización política?

-Mira, yo creo más bien que la necesidad de ese reconocimiento se ha camuflado. El proceso político nos impulsa a un tipo de cine que sea útil de inmediato y manipulable. Y uno se siente inclinado a él por las circunstancias. Sin embargo, cuando uno se llama a fondo a trabajar en este registro, aparecen también para nuestro reconocimiento elementos o rastros de esa cultura. Se tiene siempre la sensación de que estamos frente a comportamientos deshilvanados. De que las gentes, los personajes, son témpanos que dejan ver muy poco de sí y mantienen sumergido lo que es más importante. Dan ganas de inventar nuevas técnicas para que la parte sumergida se haga evidente. Pero yo no creo que en el momento actual esto haya sido comprendido en toda su importancia. Y Chile, entonces, sigue sin inventarse. Y pienso que, desgraciadamente, no se podrá llegar muy lejos si no existe de antemano una fuerte identificación con -me duele usar esta expresión, pero veo que no me queda más remedio- la realidad chilena.

-De modo que el cine indagatorio seguiría siendo válido.

-Yo creo que sí. El cine es por naturaleza indagatorio, porque es un arte que formaliza el comportamiento. A propósito del discutido asunto de la redención de la realidad, Walter Benjamín plantea que una fotografía es a la realidad lo mismo que el inconsciente es a la



vida consciente. De esta manera el cine nos hace evidente una serie de mecanismos del comportamiento que, generalmente por la actividad que uno desarrolla, se anulan o se olvidan. A mí me entusiasma la posibilidad de que el cine se torne un arte compilador de artes. Es decir, que se anule como cine mismo, como arte autónomo, y se convierta en un compilador del arte de subir escaleras, de sentarse, de mirar por las ventanas. De registrar una serie de gestos que, por estar ajustados a una serie de reglas, son un arte en si mismo. Significó esto, claro está, la muerte de las Bellas Artes, de todas esas reglas que centralizan el arte y que por lo general están concentradas en París. Considero que es una posibilidad muy atractiva, una posibilidad -por decirlo así- de hacer artístico este país... (risas) . De hacerlo todo cultura. Lo que, por otro lado, puede también ser tan nefasto como en el caso de la parábola del rey Midas.

-Creo que está suficientemente claro tu concepto de un cine de la indagación. Pero entiendo que también concilies otros tipos de cine. Por ejemplo, uno de corte netamente político, casi propaganda. Al menos así lo decías en una entrevista que te hicieron tiempo atrás.

-Sí; pero eso lo planteaba a otro nivel, para los efectos de organizar políticamente el cine chileno. Hablaba entonces casi como lo haría un funcionario de Chile Films. Decía que hay que partir del hecho de que la gente quiere expresarse a través del cine. Que era necesario entender al cine como arte y darle un cauce de expresión. Que las películas -por decirlo así- debían ser hechas por cineastas. Por otro lado, entendía que era necesario cumplir una especie de servicio militar cinematográfico, apoyando algunas líneas del gobierno popular. Y agregaba que, para que el cine fuera algo que valiera la pena, era necesario trasladar la capacidad de informar a los frentes de masas, poco menos que obligándolos o presionándolos para que hicieran sus propias películas. Así nos liberábamos nosotros de la responsabilidad de armar obreros-maquetas.

Desde luego, para esto había que enseñar a hacer cine favoreciendo el funcionamiento de talleres y el activismo cinematográfico que ellos suponen. Y así resultaban tres líneas de acción: un activismo cinematográfico con los talleres, un cine en la línea de apoyo a las medidas del gobierno y, más arriba, un cine de expresión propiamente tal. Pero siempre entendiendo estas tres líneas como interrelacionadas. La idea era que el cine realizado a ras de tierra por las masas en los talleres y dentro de ese activismo del que hablo, significara tal compilación de acontecimientos que necesariamente terminara por presionar a esas películas de expresión. Para que así este cine de expresión no se encontrara, de la noche a la mañana, en un callejón sin salida, como ha ocurrido con tantas nuevas líneas cinematográficas, como ocurrió con el mismo neorrealismo, con la



nueva ola. Estarían surgiendo siempre nuevos cineastas y nuevos formatos en los frentes de masas que el cine de expresión rescataría, aprovecharía e incorporaría a su bagaje cultural.

-No sé si entendemos bien, pero creo que el cine de indagación que planteas no excluye, ni mucho menos, la posibilidad del cine político propiamente tal...

-Exacto. No sólo no excluye esta posibilidad sino que, más bien, la presupone. Presupone una cierta sensibilidad en este sentido.

-Te hacía la pregunta anterior porque tú alguna vez definiste la actividad cinematográfica como un rayado de murallas cinematográfico. Ese sería el cine directamente propagandístico, me imagino. Entonces, claro, veo una diferencia entre tu corto sobre los mapuches –*Ahora te vamos a llamar hermano*- y *El realismo socialista*. Hay una diferencia entre ambas películas, aun cuando las líneas de que tú hablas se entrecruzan. Otra puntualización: ese cine de la indagación es lo contrario al cine de la manipulación de la realidad, ¿verdad?

-Naturalmente. El problema es que ciertos nietos de Ferdinand de Saussure, avecindados en Chile, proponen, al nivel de la Presidencia de la República, un cine de manipulación que es particularmente nefasto y estéril por definición. Que parte de una teoría sin asidero alguno y que carece de toda instancia práctica. Me pregunto que para qué otra cosa puede servir el aparato de análisis para desmontar un filme si no es precisamente para eso: para desmontar un filme. Afortunadamente, en cine no tenemos experiencias de este tipo, pero si las hay en la Editorial Quimantú, donde una serie de revistas armadas por sociólogos carecen de todo arraigo y repercusión. Yo ahí veo un problema que también lo estoy comenzando a ver en cine: el problema de la errónea concepción de que existe una diferencia entre los planificadores de la cultura y los realizadores de ella. Se pretende imponer una cultura Ambrosoli o Quilapayún. Ambrosoli por aquello de “papito no corras, socialismo hay en todas partes”. El hecho de que ninguna de esas revistas haya prendido a nivel popular, de que ninguna de las consignas, esquemas o slogans de cierto cine se haya impuesto (cine y revistas en los cuales el contenido es progresista y se mantiene la misma estructura exterior), debería hacernos pensar en que hay una relación más estrecha de lo que se cree entre el teórico que hace el análisis y desmonta la obra y el que la monta.

Una dramaturgia de los objetos



-En tanto cineasta, ¿cómo te planteas frente a la realidad? ¿Cómo se puede lograr que el cine penetre verdaderamente a la realidad? A mí siempre me ha parecido que los héroes de tus películas tiene una conciencia un tanto deformada de la realidad...

-Antes que nada debo aclarar que mis películas las realizo en equipo y que, por lo tanto, debería hablar al respecto siempre en plural. Realizar una película en equipo no significa someterse al sistema parlamentario, en donde se decide por votación el punto de cámara. Pero es un hecho que trabajo en colaboración porque tomo hechos de la vida cotidiana que la gente que trabaja conmigo conoce mejor que yo. En este sentido hay un trabajo en equipo, evidentemente. Hay veces, entonces, que yo opero como mero testigo. Porque en cine yo no creo en el mito del espejo perfecto, mito en el cual creen tantos cineastas y especialmente cineastas chilenos. Por lo demás, el espejo nos da la cara de la realidad, pero invertida. A mí me interesaría usar un cine como espejo, pero como espejo que me diera la realidad tal cual es. Y eso creo que es imposible. Por lo tanto uso al cine como espejo, con lo cual obtengo una cara invertida de la realidad, y uso también al cine como espejo deformante.

Parto del hecho de que la realidad la veo con los ojos y que el cine, mediante la distorsión, me puede ayudar a captar elementos de la realidad que a uno se le escapan. Esta distorsión, que se llama fotogenia, ¿verdad?, es una propiedad natural del cine. Propiedad que uno tiende a desarrollarlas en estructuras dramáticas que acentúa la capacidad deformadora que naturalmente tiene la fotografía. De ahí que yo antes de filmar haga, ahora en forma consciente, lo que siempre he hecho inconscientemente. Si se trata de filmar en una oficina como ésta, pues bien, anoto que hay una máquina de escribir, un cenicero..., una taza de café. Luego uno tiende a asociar estos objetos en relaciones que te resultan sorprendentes. Adviertes la posibilidad de manipular los objetos: de que la máquina escriba, el cenicero se rompa, de que la máquina escriba con tinta fresca, de que no hay tinta, de que hay desabastecimiento... Se sigue entonces el mismo sistema que siguen los creativos de las firmas publicitarias, pero sin perseguir los propósitos que ellos persiguen. Esto es lo que crea una dramaturgia de los objetos que, en la vida social, tiende a crear pequeñas situaciones, casi microscópicas, que se van asociando entre si y crean una especie de organismo. Pero este organismo no se crea con las relaciones normales de los objetos, sino con las relaciones anormales.

Y esto me recuerda algo que es marginal dentro de la teoría de Pasolini. Pasolini lo dice a propósito de que el cine es el lenguaje de la realidad. La realidad es el habla y el cine sería el lenguaje. O sea la realidad escrita, equivalente a la lengua escrita en relación al habla. Y él dice que así como en literatura la poesía es una perversión o distorsión del lenguaje, el



cine, como creación o posibilidad de conocimiento, nace de la distorsión del comportamiento de los objetos. A mí me interesa esto, aunque después Pasolini se va para otro lado. De ahí la línea a tomar en las relaciones un tanto deformadas entre los distintos objetos, lo cual presupone un conocimiento más o menos exhaustivo de ellos. Y con ello volvemos a la posibilidad de manipulación de los distintos objetos. Respondo, en suma, que el punto de partida para armar una escena cuando ella es irrepitible (un acontecimiento, una reunión, o algo así...), puede ser simplemente filmarla; pero si esa escena no es irrepitible y te permite trabajar un poco más a fondo de acuerdo a esas listas de objetos de que te hablaba, entonces tú puedes ir armando pequeñas situaciones, pero cada vez mayores, que te permitirán en un momento dado emerger a la situación cotidiana.

-Comparando tu cine con el de Rocha (*Dios y el Diablo en la tierra del sol, Antonio das mortes...*), veo yo una rotunda oposición. Mientras Glauber Rocha utiliza un espacio americano épico, tú ritualizas un espacio ciudadano donde la épica queda totalmente borrada, como posibilidad incluso.

-Probablemente en la respuesta anterior veas como se puede ampliar la posibilidad de trabajar en un espacio como el que yo trabajo y conozco. Porque el problema es ese. Ese es el espacio que yo conozco, un espacio anodino incluso. Pero yo espero que otros, conociendo otros espacios y trabajando a base de los objetos también, puedan llegar a otro tipo de cosas, a otro tipo de resultados. Un tipo que conoce bien una fábrica, y que domina todos sus objetos, entendiendo por tales incluso a las personas que se mueven dentro de esa fábrica, puede llegar a un tipo de dramaturgia totalmente distinto. Creo que cada lugar y cada espacio tiene su propia dramaturgia. Y en los espacios abiertos no creo. Yo no creo porque son literarios. Cuando estás en el desierto, por ejemplo, no estás en un espacio abierto. Hay piedras, hay calor, hay cosas que están más cerca y cosas que están más lejos. Por eso siempre he pensado que la metafísica americana corresponde más bien a la metafísica gogoliana del oficinista.

-Quiero volver a ese cine de la indagación de que tú hablabas. De la indagación de comportamientos humanos, según yo entiendo aunque tú hables de los objetos. Objetos que no concibo sino referidos a comportamientos humanos. Y quiero volver también a *Tres tristes tigres* para hablar un poco del lenguaje, mejor dicho del habla, de los distintos estratos sociales. Tus películas revelan formas de hablar, recoger de la realidad ciertos acentos, que son muy distintos.



-Ustedes saben que en *Los Tigres* trabajamos con una puesta en escena a la que después agregamos un comentario sonoro, quiero decir un doblaje. En *El realismo socialista*, en cambio, el sonido se registró directamente. En ambos casos, por consiguiente, se operó de manera hartó distinta. En *Los Tigres* se compuso prácticamente una banda sonora; en *El realismo socialista* se operó con una mecánica de música aleatoria. En *Los Tigres*, por consiguiente, los diálogos estaban escritos. Se hacían evidentes algunas deformaciones significativas del lenguaje cotidiano. Un poco a la manera de Nicanor Parra. Por ejemplo, se evidenciaba la posibilidad de valorar de dos maneras distintas una misma cosa: la valoración cotidiana y la valoración literal de una misma frase. La influencia de Parra era deliberada e incluso le dediqué la película.

En *El realismo socialista* trabajé con situaciones distintas, con una especie de música aleatoria y situaciones provocadas que necesariamente tenían que desencadenarse. Si tú tomas a un tipo, lo haces hablar, lo interrumpes y haces lo mismo con otro y así sucesivamente, se va creando un clima musical y ese clima te sirve de apoyo dramático. Y no necesitas controlarlo. La música aleatoria opera un poco así. Tú lanzas una serie de climas sonoros que se van entrecruzando según una lógica formalizada por tu juego. En cada escena de *El realismo socialista* hay dos o tres juegos. Algunos más, otros menos evidentes. En otros casos el juego consiste en registrar la situación solamente (como en todas las escenas con los obreros donde se da un registro lineal). Como puedes apreciar en *Tres tristes tigres* utilicé deformaciones del lenguaje popular. Utilicé una serie de sinsentidos del lenguaje coloquial chileno. Por ejemplo, dos tipos van por la calle y uno pregunta: "Usted es de por aquí?" "Yo sí, pero mi familia no, ¿y usted?", dice el otro. "Yo sí; eso sí que toda mi familia es de Antofagasta", replica el primero. Incoherencias normales del lenguaje coloquial. Y esto me hacía volver sobre ciertas incoherencias del comportamiento, cierta inconsistencia de la conducta, lo cual revelaba -por su falta de hilvanamiento- la imagen de una sociedad alienada. En cambio, en *El realismo socialista*, el deshilvanamiento es real y a veces opera de manera totalmente contraria. Por ejemplo, cuando los obreros hablan en un lenguaje paralelo y dicen "verdad" cuando quieren decir "realidad" ..., etc. Y uno se da cuenta de lo que dicen por la entonación. Y hay que traspasar todas estas incoherencias para llegar a una ideología que, a veces, es muy sólida.

-Bien puede ser que el lenguaje de *El realismo socialista* resulte más coherente porque normalmente se están hablando asuntos políticos...

-Es muy relativo, porque esos asuntos políticos formaban parte de un juego. Yo exigía a la gente reconstruir situaciones que ellos, efectivamente, habían vivido. Operaba entonces



un juego con una técnica similar al psicodrama, introduciendo yo leves variables. Cambiándoles, por ejemplo, el papel que habían desempeñado en la vida real.

Los actores

-¿Diriges a los actores profesionales y no profesionales con una misma técnica?

-Para mí el ideal es combinar cierto tipo de actor profesional con actores no profesionales. Dadas estas condiciones: que el actor profesional desempeñe el papel casi de actor documental, en el sentido de que opere como animador, más como lo hace Don Francisco en la televisión que representando propiamente un papel. La tarea del actor profesional es, más que nada, “sacarle trote” a los no profesionales. Y la condición que deben cumplir éstos, me refiero a los no profesionales, es que conozcan bien la realidad que están representando y de la cual no tienen capacidad de alejarse. Esta capacidad de alejarse se la daría al actor profesional al plantearle situaciones un poco de refilón, haciéndolos hablar de lo que no les gusta, o haciéndolos callar, provocándolos, estimulándolos o cansándolos. Todo esto, en *El realismo socialista*, se pudo llevar a fondo, puesto que estábamos filmando en una situación realmente privilegiada. Privilegiada porque estábamos viviendo una realidad política para cuya representación no se necesitaba más que el estímulo de la vida de todos los días. Bastaba que tú hablaras con tres obreros, les dijeras que ellos querían tomarse una fábrica, que iban al partido y que el partido les decía que había que parar la cosa... para que todo funcionara. Bastaba con eso y se lanzaban solos. A veces, desde luego, había que inventar otros juegos.

El tempo cinematográfico

-Algo que me llama mucho la atención en *El realismo socialista* es la longitud de los planos. La cámara parece tener un tiempo especial para captar los personajes y las acciones.

-Hay un cine dramático donde se dicen cosas como esta: “este es fulano de tal, nació en tal, parte y mató a la niña de mas allá”. Es muy frecuente en las películas de televisión. Pues bien. Por el solo efecto de este presupuesto argumental quedan una serie de acontecimientos ligados linealmente. Una especie de melodía acompañada de acontecimientos secundarios. Y así cuando el tipo entra a un hotel, por ejemplo, alguien se cruza con la cámara y más allá hay otro tipo... todo lo cual permite sin embargo discernir muy claramente cuál es la acción central. Como Andy Warhol reinventó el cine, poniendo la cámara en un punto y creando una serie de situaciones, obviaba esa



dramaturgia y uno estaba obligado a valerse con sus propios ojos. Había que preocuparse por distintas cadenas de acontecimientos que se entrecruzaban de una manera más o menos caótica.

La posibilidad de trabajar en esta forma más atonal, utilizando distintos acontecimientos como funcionando casi en acorde, me pareció que se ampliaba con el cine directo. Y se prestaba, por un lado, para registrar un cierto tempo, un tempo que dentro de 20 ó 30 años vamos a saber reconocer. Es un tempo que no puede envejecer. Que se guarda como en conserva. Por otro lado, desde un punto estrictamente dramático, esta forma de trabajo daba la posibilidad de trabajar distintas líneas de acción, a ras de tierra y simultáneamente, en una especie de atonalidad. Reconozco que esto puede conducir a algunos excesos retóricos que el mismo Warhol alcanzó rápidamente. Se trata, en último término, de empaquetar la realidad con una puesta en escena y no con el encuadre y el argumento. Ocurre entonces que unas reglas del juego que son obvias empaquetan un tempo que se hace evidente porque estas reglas son artificiosas y por lo tanto obligan a pasar en la duración real de los acontecimientos. Y esto se presta tanto para registrar un acontecimiento como para crear una dramaturgia concebida en presupuestos que no sean fetichistas y no atribuyan cosas a todas las personas que estamos mostrando.

El realismo socialista

-En *El realismo socialista* se van alternando escenas de los obreros con escenas que muestran a los poetas pequeño-burgueses. Este tipo de montaje -que es un montaje alternado- inmediatamente induce a la confrontación de ambos estratos. ¿Qué te propusiste al concebirlo de esta forma?

-Bueno, la verdad es que ese es el aspecto de manipulación de la película. En este sentido, mis presupuestos políticos no son muy honrados. Pero como inicialmente me había propuesto hacer sólo un filme de manipulación política, y no con ese trabajo a fondo con que lo hice después, creo que tengo una disculpa. La idea era que existían dos estratos: pequeña burguesía y proletariado. Hay un pequeño-burgués atraído por la dinámica de la revolución, de una revolución que lo va a buscar a su casa, y a la cual él, junto a su gente, se pliega. Por otro lado está el proletariado, una fuerza social que tiene su propia dinámica, dinámica que la pequeña burguesía trata de frenar. No en forma directa sino



más bien porque su dinámica es más lenta. Dentro de esta doble dinámica, dos personajes se desvían y traicionan. El proletario se va a la extrema derecha y después a la extrema izquierda y su desviación es mucho más significativa que la del pequeño-burgués. La desviación del pequeño burgués es estructural: lo normal es que se desvíe. La del proletario, en cambio, es casi accidental. La del pequeño burgués representa casi su destino.

-Me parece que el estrato proletario en la película está un tanto idealizado. Veo en él una conciencia social tan extraordinaria que no creo, sinceramente, que responda a una situación general.

-Ocurre que con los proletarios yo opere más como testigo. Y creo que la idealización, existiendo, corre por cuenta de ellos. Trataron de comportarse en la película de una manera idealizada. En este sentido, la obra registra una mentalidad y desborda, desde luego, mis intenciones. Es muy probable que la película de cuenta de alguna manera de esa desviación futurista que consiste en actuar en el presente como si se estuviera en el futuro, cosa que ocurre frecuentemente en grupos de conciencia política muy elevada.

-¿Es una idea mía o en el grupo de poetas pequeño-burgueses cada uno representa -a grandes rasgos- a los distintos grupos políticos que integran la Unidad Popular? Me parece que hay entre ellos también un independiente a quien, por decirlo así, tú salvas en la película.

-Si, hay algo de todo eso. El independiente es el que tiene una mayor lucidez, pero creo que la película deja en claro que esa lucidez, despojada de toda militancia orgánica, se torna una conciencia inútil. Así se desprende un poco de la propia dinámica del filme, dinámica que a mí se me escapa un poco. En el mismo sentido, también resulta inútil la conciencia del proletario cuando -desertando de Patria y Libertad- se suma a la revolución, pero desconectado de un frente de masas, lo cual lo hace caer, necesariamente, en extremismos.

-Me llama la atención tu forma de trabajar; esa constante improvisación que permite incluir en el plan de la obra hechos que van sucediendo fuera de la película y aún cosas del azar...

-Si, durante la filmación trabajo con distintos elementos que son más o menos inesperados y más o menos previstos. Y si se opera de acuerdo a mecanismos similares a los de la música aleatoria, uno debe estar siempre abierto a lo que suceda. Ahora bien, la



improvisación siempre existe pero se plantea dentro de unos marcos externos previamente determinados. La improvisación no pretende convencer, por decirlo así.

-De manera que siempre te ajustas a guiones... A guiones abiertos si se quiere...

-Más que a guiones, a situaciones posibles, situaciones reducidas a juegos. Mientras más conozca la utilería y los ingredientes de esas situaciones yo puedo operar con elementos de puesta en escena; de lo contrario, opero sólo como testigo.

-Este sistema está lleno, me imagino, de sorpresas. Sin ir más lejos, el futurismo de los obreros en *El realismo socialista*...

-Desde luego. Esa es una de las razones del por qué una película que se planteaba con una duración de 60 minutos se alargó a casi 4 horas. Los personajes del proletario y del pequeño-burgués se fueron decantando completamente a lo largo de la filmación. Los fui conociendo con la cámara hasta que pude inventar una situación de puesta en escena que corresponde al momento en que ambos se juntan, se entrevistan, y el obrero mata al guardaespaldas del pequeño-burgués. Situación ésta de pura puesta en escena, producto exclusivo del proceso de filmación.

-¿Se exhibirá la película en circuito normal?

-Al revés de lo que ocurre en una sociedad de consumo, en que todo lo que existe se convierte en producto de consumo, aquí en Chile los productos de consumo se está convirtiendo en instrumentos de lucha. Yo creo que en este momento no hay circuito de exhibición normal porque no hay nada normal. El interés mío era pasarla en ciertos frentes de masas para provocar y encauzar discusiones políticas. Sobre algunos aspectos singulares del proceso chileno: que, por ejemplo, se haya hecho lo imposible por frenar la organización de masas; que esa organización de masas exista a pesar de sus dirigentes; sobre la confianza que la Unidad Popular depositó en las capas medias y sobre la forma en que esas capas medias -y creo que a estas alturas ya se puede decir- traicionaron. Sin embargo, mi purismo de exhibirla en frentes de masas ya se está quebrando. En el norte hay varios cines tomados por los obreros y lógicamente allí se va a exhibir. También le propuse la distribución a Chile Films, pero no hay decisión al respecto todavía. Pero de todos modos se va a exhibir.

-¿Necesitaría la exhibición ideal de *El realismo socialista* de un conductor especial para la discusión o crees que la ideología del filme está lo suficientemente clara como para hacerlo innecesario?



-El conductor funciona, pero no en un sentido clásico. No diciendo, desde luego, que en la escena tal se quiere decir esto y no aquello. Porque, si se quiere, la película tiene el defecto opuesto al de los informes de Chile Films: es excesivamente coyuntural. Y no como los informes que son tan abstractos y puros. Que consideran a la clase explotadora como una cosa prístina; al proletariado como algo etéreo...

Tres películas

-Nos gustaría que ahora revisáramos tu filmografía. ¿Qué realizaste inmediatamente después de *Los Tigres*?

-Después de *Los tigres* hice *Qué hacer*, co-realización con Saul Landau. Pretendí ser un diálogo filmado entre él y yo. Por mi parte había concebido la película como una extensión de algunas conversaciones que tuvimos, más o menos irresponsables e irrespetuosas sobre aspectos de la realidad chilena y la revolución. En general, sobre aspectos anti heroicos de la revolución mundial. Queríamos registrar lo cotidiano de un proceso que después iba a ser recordado en bloques, de manera simétrica y esquemática. Desgraciadamente, esta posibilidad de hacer la contrapartida de la historia se frustró porque, en primer lugar, nos asustamos, quizás, al considerar que debíamos ser muy responsables. Y este exceso de responsabilidad convirtió en agobiante lo que se había planteado como una aventura espontánea: filmar una película en el período anterior y posterior a las elecciones de 1970. Por otro lado, siendo arrastrados por ciertos extremismos, productos de la frecuentación a foros y de algunas lecturas sobre cultura y anticultura, terminamos discutiéndolo todo. Y el equipo de filmación se convirtió en un parlamento. Terminó filmando todo el mundo. Hasta el extremo que cualquier tipo que visitaba la filmación terminaba dirigiendo un par de escenas. La película tiene múltiples puntos de vista inconexos, de manera que no se podría decir quién la realizó. En último término quien la dirigió fue el compaginador, un señor a quien no tengo el gusto de conocer... (risas).

-¿Viste la película terminada?

-No. Me peleé en la mitad.

-¿Con Landau o con las visitas?

-Con todos los que no fueran chilenos. Retrocedí a un chauvinismo del siglo XIX.

-¿Qué suerte tendrá la película?



-Me imagino que pasará sin pena ni gloria por los grandes festivales. Se ha exhibido en Cannes y Venecia. No creo que llegue a Chile: hay que pagar la copia en dólares para traerla. Y algunos amigos me han dicho que la cinta es bastante anodina, salvo algunas borracheras que alguien filmó.

¿Qué vino después?

-*La colonia penal*, que es una reacción en contra de esta excesiva discusión política. Me dio por hacer una película absolutamente irresponsable, desconectada de la realidad chilena, personal, basándome en un cuento de Kafka, *La colonia penitenciaria*. Supongo que en el mejor de los casos habrá salido una metáfora sobre la condición latinoamericana y dependiente. Eso diría si tuviera que defenderla en algún foro...

-¿Y lo dirías entre amigos?

-Entre amigos creo que no. No es necesario. La acción se sitúa en una isla situada en el Pacífico a 200 millas de las costas de Perú y Ecuador. Lugar extraño: reducto de leprosos un tiempo, se convirtió después en colonia penitenciaria. Fue cárcel ecuatoriana y después pasó a dominio del Perú. En 1950 se convirtió en sociedad piloto patrocinada por las Naciones Unidas y, en 1972, en estado independiente. Una especie de Suiza latinoamericana dividida en cantones, donde se conservan todas las costumbres de una cárcel. Es una suerte de colonia penal con autogestión. Todos se comportan un poco como penados, tienen actitudes lumpen, andan con cuchillos, hablan una especie de coa y usan palabras del castellano antiguo mezcladas con inglés. Todo el idioma es inventado. A esa isla llega una periodista chilena que es Mónica Echeverría. Y ella empieza a constatar una serie de hechos aberrantes. Y al final nos enteramos que estos hechos aberrantes - torturas, violaciones- no responden sino a una representación organizada para ella. Para que pueda mandar noticias. O sea que la isla, en vez de producir cobre, por ejemplo, produce noticias. Y es una isla financiada por la UPI, la FAO y la CEPAL. Y esa es toda la historia. Dura una hora y cuarto y fue financiada con una herencia que recibió Darío Pulgar. Después filmé *Nadie dijo nada*.

-Producida por la Radio Televisión Italiana (RAI) ¿no?

-Sí. Pertenece a una serie que se llama América Latina vista por sus directores de cine. En esta serie hay una película de Getino por la Argentina, otra de Santiago Álvarez por Cuba, de Joaquim Pedro de Andrade por Brasil y Miguel Littin iba a realizar una por Chile, pero parece que no la hizo. También corresponde a la serie *El coraje del pueblo* de Sanjinés. En *Nadie dijo nada* retomé el mundo de *Tres tristes tigres*, pero incorporando algo así como



el equipo de los *tigres* dentro de la película. Sólo que en este caso no eran cineastas sino escritores. Escritores un poco lumpen, como los de Il Bosco, que están viendo nuestra realidad y descubren que eso es Chile. Pero ellos forman parte de esa realidad. La película es la crónica de un cuento que se está escribiendo sobre la realidad chilena. Todo esto ocurre dentro del contexto de una especie de cuento de terror. La obra dura dos horas y media, fue filmada en colores y exhibida en el Festival de Sesaro. Todavía no ha sido exhibida por la televisión italiana y tiene todas las posibilidades de estrenarse en Chile porque Chile Films ha tomado la distribución.

-¿Y después?

-*La expropiación*, realizada en una filmación relámpago. La película trata de reducir a su mínima expresión los presupuestos políticos de la Unidad Popular. En ella refundo un poco la historia de Hernán Mery y la de un caso que me contaron. Está hecha casi como un autosacramental. Podría incluso ser una transposición de *El castillo* de Kafka. Trata de un agrónomo que viene a expropiar un fundo y es recibido en la casa patronal con una comida familiar de bienvenida. Los dueños del fundo han decidido entregar sus tierras. Al rato se descubre que tanto el dueño del fundo como el agrónomo han estudiado en el mismo colegio y que pertenecen al mismo estrato social. Hacen recuerdos del colegio y de una vida en común. Esa noche, en homenaje al agrónomo, se organiza una especie de baile al cual asisten todos los antepasados -una serie de fantasmas- que murieron defendiendo el fundo: capataces, patronos, unos curas, unos militares...

-¿Algo así como el baile de los fantasmas de Polansky en *La danza de los vampiros*?

-Sí, algo así. Y bueno, mientras se desarrolla la fiesta, el agrónomo descubre la calavera de otro agrónomo muerto cuando intentó aplicar la ley de reforma agraria de “los maceteros”, en tiempos de Alessandri. Entonces el agrónomo, frente a la calavera y en cuerda shakespeariana, desarrolla toda la táctica política del Presidente Allende. Se propone utilizar los resquicios legales y en general los mismos instrumentos de la burguesía contra la propia burguesía. Se pregunta si le irá bien en ello, manejando instrumentos que la burguesía maneja mejor y se responde que, siendo él un burgués, también los accionarán con eficacia. Nuevamente le surge la duda de lo que ocurriría si la burguesía rompe los cauces legales. Y se conforma respondiéndose de que, en ese caso, entonces, habrá que llamar al pueblo. A todo esto le llegan a avisar al agrónomo que los campesinos han tomado el fundo y están incendiando algunas instalaciones. Decide ir a hablar con los campesinos y tiene lugar una discusión real. La película vuelve al naturalismo y a un debate donde los campesinos alegan que las máquinas están siendo



sacadas por el dueño. El problema es idéntico al de *El realismo socialista*. Los campesinos exponen que ellos se han decidido a actuar y el agrónomo replica que él se basta solo, que tiene una legalidad que lo protege y les ordena retirarse. A la mañana siguiente los campesinos rechazan la expropiación y, de propia iniciativa, agreden al agrónomo. Lo matan. Lo revientan en el suelo. El dueño se va y la escena final, inspirada directamente en algunas postales chinas, muestra a los campesinos tomando los caminos y cerrando el paso a los dueños. La cinta dura una hora y cuarto y fue filmada en colores. No faltando nada por filmar, la película no está completamente terminada. Quizás por su duración no entre al circuito comercial, aún cuando dentro de él se han exhibido películas aún más breves. Fue rodada en 16 mm pero será ampliada a 35.

-La mayoría de nosotros solo ha visto de tus películas los *Tigres* y *El realismo socialista*, y coincidimos en que en tu filmografía hay una evolución. Una evolución que no cancela ciertas líneas sino, más bien, profundiza algunos elementos que ya estaban presentes o latentes en los *Tigres*. La pregunta directa es la siguiente: ¿de qué manera gravitan los acontecimientos políticos de Chile en tu filmografía?

-Bueno, gravitan en mi filmografía en la medida en que gravitan en el ambiente. Si uno es medianamente sensible a la gente que lo rodea todos los días, y si la gente cambia, uno está obligado a cambiar en esa medida las cosas que muestra. Eso por un lado. Pero también el hecho de militar en un partido marxista te obliga a pensar en ciertos hechos. A pensar, por ejemplo, en que la capacidad de información, que antes estaba concentrada en la derecha, dentro de poco estará concentrada en un aparato estatal, lo que no significa necesariamente que alcancemos el ideal que, como marxistas, perseguimos. Y bueno, uno comienza a plantearse la necesidad de hacer un tipo de cine que de mayor participación, que tenga capacidad de análisis, que está más abierto a la vida cotidiana y tenga mayor posibilidad de transformar nuestra realidad. Lo que no quiere decir hacer películas para incitar a las huelgas sino para conocer esa realidad que se quiere transformar. En fin... No sé qué más decir habiendo pasado ya mi "spot"... (risas).

Cine chileno: ajuste de cuentas

-¿Cómo ves el panorama actual del cine chileno?

-Bueno, el año pasado se filmaron algo así como 48 cortometrajes y están por salir unos 10 largometrajes. De manera que se puede asegurar que hay una buena cantidad de material impreso. Pero, desgraciadamente no veo cómo podría hablar de cine chileno, de su eficacia política, si lo cierto es que no conozco más que una mínima parte. Y no es por



eludir esta pregunta que no me atrevo a contestarla, sino por un mínimo de rigor. Ahora bien, si ustedes me guían, no veo por qué no podamos “agarrar viaje”.

-Hablemos un poco de los largometrajes. Durante 1972 se han estrenado tres hasta el momento: *Ya no basta con rezar* de [Aldo] Francia, *El diálogo de América* de [Alvaro] Covacevich y *Primer año* de Patricio Guzmán.

-Yo sólo he visto la película de Guzmán.

-¿Has visto algún noticiario de Chile Films?

-De los últimos ninguno, salvo uno cuya proyección debieron suspender para que no quemaran el teatro. Pero vi algunos Informes de Chile Films del año pasado.

-Bueno, *Primer año* es un largometraje concebido en el mismo esquema de los Informes.

-Claro, en una línea soviética.

-Creemos que el gran problema del cine chileno, documental especialmente, radica en la exclusiva renovación de los contenidos, renovación que ni siquiera se ha traducido en una preocupación por el lenguaje, el cual sigue adscribiéndose a esquemas rutinarios y gastados. En este sentido, lo único que escapa a este cuadro es el corto tuyo sobre los mapuches (*Ahora te vamos a llamar hermano*), donde se advierte una observación de la realidad que el resto ni siquiera parece intentar.

-Quizás se deba al hecho de que el corto de los mapuches está trabajado con sonido directo y se escucha a los mapuches en la pantalla. Porque en lo que a manipulación se refiere, este corto obedece al mismo esquema de casi todos los documentales políticos.

-Si, responde al mismo esquema, pero existe una diferencia. Porque en él hay una observación de la realidad, un fluir de la realidad que permite al espectador captarla claramente. Le permite profundizar en ella. En el resto, lo que yo veo es una manipulación burda, propagandística. No hay ningún respeto por la realidad. Y esto determina un cine hueco que me permite dudar de su eficacia política.

-Es cierto. Si hay algo que se puede decir de muchos de estos cortos es que son ediciones ilustradas de El Siglo o Punto Final. Son simples ilustraciones de algunas publicaciones de la provincia de Santiago. No tienen un punto de partida ideológico, ni cinematográfico, ni obedecen a líneas políticas claras.



-En el campo del largometraje se ha planteado la experiencia de tres cineastas que, con diversos estilos, se orientan hacia un cine artesanalmente bien facturado, a un nivel industrial incluso, que trata de alguna manera de registrar la realidad chilena y de abrirse a la expresión personal. Es la experiencia de Aldo Francia, Miguel Littin y Helvio Soto. ¿Qué futuro le ves a este cine y qué opinión te merece?

-Yo creo que los elementos positivos de esta experiencia son obvios. Un cine de espectáculo que pretende, por su misma estructura -y parto de la base de que lo van a conseguir- atraerse una cantidad de público hacia una industria nacional, mueve al chileno a pensar que, después de todo, también somos capaces de hacer un cine de espectáculo. Y esto da una confianza al público en su propio país, en su propia realidad. También es positivo que este cine se refiera a cosas nacionales, por muy acartonadas, por muy "balmacedas" que sean. Y los elementos negativos también son obvios. Este cine, prescindiendo de la mayor o menor calidad de los realizadores, favorece una política centralizada y monopólica de la información. También es cierto que ese monopolio de la información en una cierta etapa de la evolución del país va a ser decisivo. En una etapa de guerra, el monopolio puede cumplir un papel fundamental. A lo mejor después se vuelve anquilosador y creador de oficialismos fuera de lugar. Creo que los peligros y las ventajas, pues, son evidentes. Ahora bien, en este momento yo me inclino por trabajar en el registro de lo que está ocurriendo, pero sé que hay algunos compañeros que se sacrifican apoyando al proceso haciendo un cine que lo mistifica y que también mistifica la realidad nacional. Para esto hay que recurrir a los mitos oficiales. Y se sacrifican porque estoy seguro de que el interés de ellos sería registrar lo que está pasando con la libertad que yo -con presupuestos bajos- me puedo permitir. Es una lástima por ellos, pero en este sentido los admiro.

-Es una entrevista publicada en "Hablemos de cine" te refieres a una serie de organizaciones, conductos, estructuras y organismos oficiales para el cine chileno que, entiendo, jamás han existido. Mi pregunta no tiene ninguna mala intención, pero me extrañó esa entrevista que debe haber sido realizada poco tiempo después del triunfo de Allende y me gustaría saber si hablabas en serio o respondías ironizando...

-Hablabamos absolutamente en serio. Las ironías corrieron por cuenta del proceso... (risas). En ese tiempo estábamos empeñados en una serie de catedrales que, muy pronto, se sumergieron.

-Sí, se hablaba de una interesante experiencia con talleres...



-Bueno, en esa experiencia yo sigo creyendo y trabajando. Es fundamental entregar la capacidad de informar a los frentes de masas. Actualmente estoy consiguiendo ayuda internacional para esto, puesto que es carísimo. Cualquier elección se come hasta el más subido presupuesto. Y como se supone que lo más urgente es ganar las elecciones, bueno, habrá que trabajar entonces en esto. Y espero que las experiencias se pongan en práctica. Son experiencias que no he inventado yo y que han dado muy buenos resultados en otras partes. Sin embargo, jamás han existido en el país fondos para financiar experiencias pilotos de este tipo durante un lapso significativo de tiempo.

-Pero, ¿no crees que este trabajo supone contar con alguna infraestructura previa en orden a la distribución y a la exhibición puesto que, de lo contrario, se malogran todos los esfuerzos?

-No sólo creo eso. Creo que además no se puede intentar una experiencia de este tipo si no está conectada a una infraestructura política muy sólida, como la Central Única de Trabajadores, por ejemplo. Yo no creo que se pueda construir una infraestructura nada más que para informaciones. Y esto es un problema por razones obvias. Por el “cuoteo”, la inoperancia y cosas por el estilo. Personalmente yo tengo algunas experiencias con estos problemas. El corto de los mapuches pretendía conectar preocupaciones de los araucanos con el movimiento de la Unidad Popular. Para que se cumpliera esto era fundamental, obviamente, que el corto se exhibiera ante los mapuches, cosa que hasta el momento no se ha logrado. Es cierto que la película se ha exhibido en festivales internacionales pero... (risas)

Rossellini y la TV

-Asumiendo la problemática que plantea Roberto Rossellini, ¿piensas que el cine será reemplazado por la televisión?

-Así como creo que las pirámides reemplazarán a los departamentos, y los tipos que viven en departamentos acudirán cada vez más a los estadios, así también creo que el cine reemplazará a la televisión. Me da la impresión que el hombre, cansado de ver cine en pequeñas pantallas, acudirá a las grandes salas. Se me hace cuesta arriba pensar que una pantalla chica reemplace a una pantalla grande. Es cierto que se ve más televisión que cine; también lo es que el video-cassette revolucionará las técnicas audiovisuales. Pero no creo que esto vaya a operar como piensa Rossellini. No creo que el cine deba ir necesariamente tratando temas cada vez más importantes. Pienso que Rossellini se ha convertido en el nuevo Cecil B. de Mille. Creo que está filmando los viajes de Marco Polo



ahora. Y no es casual que su financista sea un petrolero norteamericano y que su residencia normal sea la ciudad de Houston. Nada de esto es casual.

Yo creo que la existencia de cámaras al alcance de mayor cantidad de gente provoca, por un lado, una comunicación más intensa al nivel de los frentes de masas y, por el otro, una democratización del acceso al arte o al cine específicamente. Por lo demás esta democratización puede tener efectos inesperados. Cuando la pintura pasó del mural al caballete, el resultado no fue que la pintura se pusiera al alcance de un mayor número de personas, sino al revés. Fue evolucionando hacia formas cada vez más abstractas. A mí me parece que la revolución de las cámaras y de los equipos orientará al cine hacia un arte intimista. Aparecerá un cine novelesco, casi “proustiano”, con películas de 25 ó 30 horas de duración. Y me da la impresión de que todo esto traerá un debilitamiento de los grandes centros productores. La muerte de Hollywood -pienso- viene por este lado. Y me da la impresión también de que Rossellini es su último defensor. En el fondo es un gran reformista. Un típico reformista que prefiere entregar una parte de lo que tiene para quedarse con lo esencial.

El santoral

-Hablemos, por último, de tus devociones cinematográficas.

-Mi “santoral” sigue integrado por los mismos nombres: Jean Renoir, Robert Bresson, ahora Miklos Jancsó... y algunos otros. Buñuel, sin embargo, ha caído un tanto en desgracia. Sus elementos retóricos me resultan abrumadores en sus últimas películas, pero tengo entendido que en *Tristana* se aparta un poco de esta retórica surrealista. Lo cierto es que estoy viendo muy poco cine, pero creo que la cartelera de Santiago explica por sí sola esta situación.

-¿No crees que se ha exagerado la influencia del cine norteamericano como agente de dominación cultural? Te lo pregunto porque hay quienes celebran que no se exhiba en el país.

-Bien, yo creo que como género, el cine norteamericano favorece la dominación imperialista. Si Ford o Hitchcock dicen cosas de interés, lo hacen a pesar de trabajar sobre mecanismos ideológicos y culturales impuestos por los monopolios de la ideología dominante. Esto es inevitable. Cuando tú combates algo, junto a lo que combates caen elementos valiosos. Esto no impide que tú los puedas recuperar después. Que puedas exhibirlos en circuitos de estudio. Ahora bien, también es cierto que existe una confusión



en ciertos analistas de comunicación más o menos amateurs, confusión entre el aparato ideológico que se analiza, que es muy fácil de desmontar -cada vez más fácil- y lo que efectivamente la película dice, que está más acá de este aparato ideológico. Bazin dijo alguna vez que había que pasar por sobre la estupidez de los guiones. Esta estupidez, en el fondo, era ese presupuesto ideológico. Claro que él no lo consideraba peligroso. Yo, en cambio, creo que lo es. Pero hay que evitar las confusiones. Estoy seguro que un western de Budd Boetticher dice más en contra de los presupuestos ideológicos del western que todos los análisis que pueda hacer Ariel Dorfman. Y esto sin contar a ese cine directamente crítico de la sociedad americana que se apoya en el liberalismo de Norteamérica, cine que no interesa tanto como el de quienes, trabajando sobre los mecanismos de género, se vuelven críticos respecto de estos mismos mecanismos. Pasa con Hitchcock, con algún John Ford. Por último, me parece normal que se exageren los peligros de este cine cuando quienes lo exageran dependen de esta exageración para vivir.