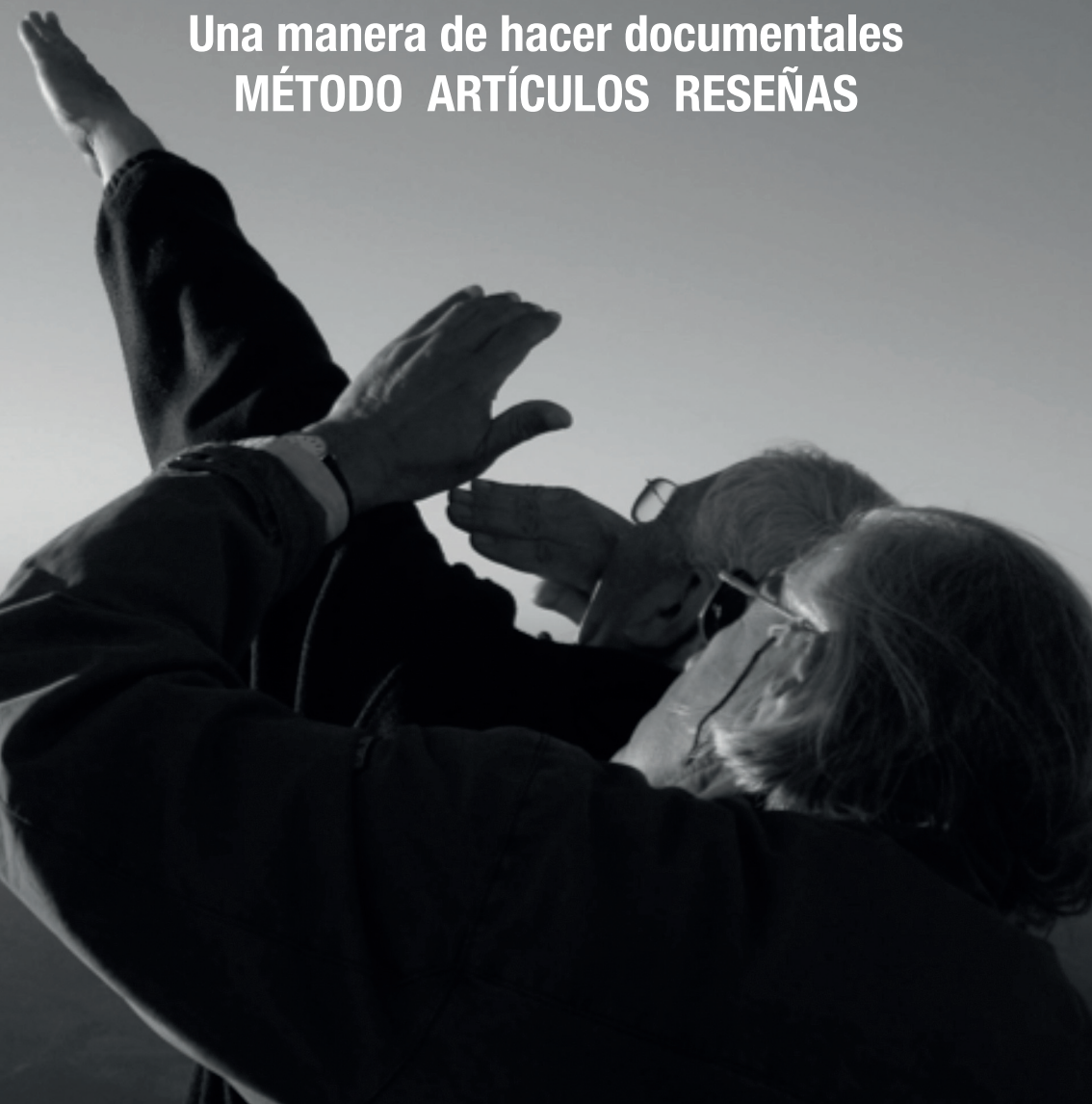


PATRICIO GUZMÁN

FILMAR LO QUE NO SE VE

**Una manera de hacer documentales
MÉTODO ARTÍCULOS RESEÑAS**



FILMAR LO QUE NO SE VE

una manera de hacer
documentales

**MÉTODO
ARTÍCULOS
RESEÑAS**

PATRICIO GUZMÁN

Santiago, Berlín, París, 2013

*Dedico este libro a Renate Sachse,
mi compañera, que colabora
estrechamente conmigo desde
hace veinte años.*

*También lo dedico a los profesores
que he tenido la suerte de encontrar en
los países donde he vivido, Chile, España,
Cuba y Francia, por orden de aparición:
Rafael Sánchez, José Luis Borau,
Chris Marker, Julio García Espinosa,
y Frederick Wiseman.*

*«Para mi el documental tiene
un atractivo que jamás tendrá
la ficción: no vive de ilusiones»*

Eduardo Coutinho¹

1. Eduardo Coutinho durante el festival Punto de Vista (Pamplona), El País, 20 febrero 2013.

CONTENIDO

Presentación 10

Agradecimientos 12

Método, una manera de hacer documentales 14

Generalidades 15

Escritura 23

Rodaje 41

Recursos narrativos del rodaje 43

Montaje 67

Recursos narrativos del montaje 74

Artículos 90

Reseñas 126

Indice de las reseñas 265

Experiencia docente del autor 270

Filmografía 271

Publicado en Santiago de Chile por
Festival Internacional de Documentales de Santiago, FIDOC.S.
Primera edición: junio de 2013.

©Patricio Guzmán

Foto portada: Patricio Guzmán y Oscar Saa
observan una estrella en el observatorio de
Cerro Tololo. Foto de Cristóbal Vicente.

ISBN: 978-956-9069-03-01
Impreso en Dimacofi



PRESENTACION

El presente volumen está dedicado a los amantes del género, tanto profesionales como amateurs. Es un sencillo manual sobre los agentes narrativos. No es un libro teórico. Es un texto basado en la experiencia. Tampoco es un libro sobre mis películas. Me intrigan más las obras de mis amigos que las mías. Es un texto sobre el corazón artístico de un filme pero especialmente sobre los ladrillos, la materia, los átomos, la fabricación, que dan vida a una obra

A medida que uno va adquiriendo experiencia, más uno se da cuenta que la realización de un documental no admite una sola receta de fabricación. No he encontrado todavía un conjunto de normas definitivas para filmar, montar o sonorizar un filme documental. Siempre uno se topa con películas de gran calidad que contradicen las normas que uno daba por buenas. Además, el documental avanza sin pausa: cada temporada surgen otros agentes narrativos que señalan caminos singulares. Hay un estilo inglés de hacer documentales, un estilo francés de hacer documentales, un estilo ruso y una manera latinoamericana de hacer documentales, etc., igual como existe una literatura alemana, una arquitectura japonesa, una pintura mexicana. Por lo tanto nos alejamos aún más de la opción de englobar todos los casos en un solo modelo.

Me gusta hablar del lenguaje de manera muy directa. Me agrada poner las cartas sobre la mesa, boca arriba, sin la polvareda teórica. Me apasiona explicar el lenguaje del cine documental de modo sincero; este maravilloso género cinematográfico que podríamos llamar cine de orfebrería.

Naturalmente, la teoría es importante y forma parte de cualquier aprendizaje. Sin embargo, al menos esta es mi opinión, el documental se mueve de forma tan imprevisible que una parte de esos análisis hoy aparece desfasada a pesar de su ambición.

Mis ideas se apoyan en el cine de *autor*, en los cineastas *independientes*. Nuestra inspiración nace de la subjetividad. Fabricamos obras porque nos empuja una visión poética del mundo. Admiro desde luego el trabajo del periodismo y los medios audiovisuales. Pero nosotros somos inmensamente libres y nos movemos en el ámbito del instinto y la imaginación. Al hablar sobre el documental con estas palabras encendidas, quizá consiga la complicidad de los cineastas

más apasionados por la práctica. El presente volumen viene de muy atrás; está inspirado en mis clases que inicié en 1983 y fueron perfeccionándose poco a poco. Puede que yo esté fascinado por detalles que para muchos otros no signifiquen nada, confrontar un metodo de creación con otro es bastante difícil. Sin embargo... ¿por qué algunas películas documentales son buenas y otras no lo son, a pesar de que tienen las mismas intenciones?

París, Berlín, Santiago, 2013.



«Pueblo en Vilo» (1995). El autor delante de una de las familias fundadoras de San José de Gracia, en México. Foto de Andrea Guzmán.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a muchas personas. Unas me han ayudado directamente formando parte de mis equipos. Otras han influido en mi estilo en algún momento; o simplemente viendo sus películas he descubierto nuevos ángulos del documental. También agradezco a las personas que han producido y divulgado mis obras y con ello mi lenguaje se ha renovado. Con el mismo énfasis reconozco a los que me han criticado. En resumen: agradezco al ambiente cultural donde vivo, que me ha estimulado durante un tiempo, aunque la soledad del exilio no termina nunca.

En primer lugar agradezco a mis dos hijas, Andrea Guzmán (fotógrafa y fundadora de la asociación documental de Madrid, DOCMA) y Camila Guzmán (realizadora y productora de documentales). Y seguidamente por orden de aparición, a:

Eduardo Stagnaro, Rodrigo Vera, Paloma Urzúa, Hans Ehrmann, Pedro Chaskel, Carlos Piaggio, Héctor Ríos, Luis Rivano, Inés Harnecker, Hans Storandt, Fernando Silva, Herbert Müller, Carlos Patricio Silva, Cristián Langevin, Enique Bunster, Juan Tejeda, José Zañartu, Graciela Bresciani, María Eugenia González Peña, Antonio Avellán, Sonsoles San Román, Andrés Linares, José Luís Alcaine, Angel Fernández Santos, Víctor Erice, Paco Solórzano, Carlos Rivas, Pedro Sempere, Isabel Yanguas, Jorge Ruffinelli, Toño Ríos, Felipe Orrego, Orlando Lübbert, Gastón Ancelovici, Angelina Vázquez, Carmen Bueno, Carlos Flores, Guillermo Cahn, María Luisa Mallet, Jorge Müller, Federico Elton, Bernardo Menz, José Juan Bartolomé, Marta Harnecker, Lilian Indseth, Sergio Castilla, Harald Edelstam, Saúl Yelin, Louis Marcorelles, Marcel Martín, Gloria Laso, Francisca Laso, Fernando Pérez, Jesús Díaz, Manolito Pérez, Pablo Martínez, José Antonio Rodríguez, Natacha Rodríguez, Angel Parra, Nelson Villagra, Héctor Noguera, Delfina Catalá, Teresa Toledo, Carmen Castillo, Alicia Crespo Guijarro, Walter Goulart, Peter Chappel, Melle Van Essen, Luciano Berriatúa, Marcelo Navarro, Jaime Reyes, Germán Malig, Mario Díaz, Pablo Basulto, Hernán Castro, Carmen Garretón, Arturo Feliú, Eduardo de la Vega Alfaro, Luis González, Cristián Leygton, Ignacio Agüero, Ricardo Larraín, Francisco Gedda, Fernando Acuña, Flor Rubina, David Bravo, Jennifer Walton, Viviana Erpel, Yves Jeanneau, Richard Copans, Francis Kandel, Jonathan Miller, Ernesto Malbrán, Marcela Arroyave, Eric Pittard, Cathérine Mabilat, André Rigaut, Alvaro Silva, Boris Herrera, Sebastián Moreno, Hélène Girard, Leopoldo Gutiérrez, Mara Gutiérrez, Alejandra Carmona, Jorge Arriagada, Roberto Garretón, Joan Garcés, Carlos Castresana, Ernesto Ekaizer, Juan Guzmán, Jacques Bidou, Marianne Dumoulin, Claudio Martínez, Claudia Posada, Kena París, Julia Muñoz, Víctor Pey, Jean-Jacques Quinet, Jacques Bouquin, Jean Mallet, Nicolás Philibert, Stan Neuman, Claude Lanzman, Richard Dindo, Mariana Otero, Dominique Barneau, Patricio Henríquez, Tristán Bauer, Carolina Scaglione, Ana Cacopardo, Verónica Fiorito, Deborah Schaffer, Susan Meiselas, Pamela Yates, Haden Guest, Héctor Faber, Hugo Salinas, Paco Poch, Rodrigo Vergara, Verónica Rosselot, Katell Djian, Freddy González, José Miguel Miranda, José Miguel Tobar, Cristóbal Vicente, Nicolás Lasnibat, Emmanuelle Joly, Ewa Lenkiewicz, Stéphane Guisard, Miguel Lawner, Valentina Rodríguez, Gaspar Galaz, Lautaro Núñez, María Teresa Ruiz, Adrien Oumhani, Nelson Calderón, Cecilia Ricciarelli, Bruno Bettati, Dieter Strauss, Ariel Dorfman, Paula Allen, Delphine Grouès, Oscar Castro, Eric Salleron, Stéphane Vigié, Tiziana Panizza, Anne-Catherine Louvet, Marie Bonnel, Cathérine Blangonet, François Cailat, Claas Danielsen, Jean Pierre Rehm, Brigitte Rubio, Olivier Masson, Marie Pierre Duhamel Miller.

METODO

UNA MANERA DE HACER DOCUMENTALES

GENERALIDADES

ATOMOS

La vida, la existencia, la realidad, están formadas por miles de átomos dramáticos que se desplazan flotando por el aire y que pasan delante de nuestros ojos. Un átomo dramático está configurado por una minúscula obra que progresa, es decir, por un instante que tiene un desarrollo mínimo, por pequeño que sea.

Por ejemplo: aquella mujer que se ha parado en medio de la acera y que mira el pavimento agachada como si hubiera perdido una moneda. Aquellos obreros que reparan una fachada a cuarenta metros de altura. Esa pareja de enamorados que cruza una avenida sin mirar a ningún lado. Aquel hombre inmóvil en medio de un jardín. Esa joven madre que ha perdido la llave de su automóvil y que trata de abrir la puerta con un alambre, mientras su hijo se escapa.

También hay átomos que no se mueven, que se ocultan en los interiores de las casas, como una caja de fotografías, unos lápices sobre la mesa, algunos juguetes diseminados y el viejo árbol que hay en el patio.

En cada lugar de la ciudad, en las calles, en las casas, en todas partes, a todas horas, hay incontables átomos dramáticos que reflejan un pedazo de vida, una escena microscópica de la existencia humana.

Esos átomos son como las letras sueltas de un enorme abecedario. Y con esas letras sueltas el cineasta construye palabras.

Y con esas palabras construye frases. Y poco a poco el cineasta (el poeta) va fabricando historias con aquellos átomos que vuelan por el aire

Este es el secreto documental.

No existe otra manera más sencilla para explicar el fenómeno documental. Si esta casa editorial admitiese un libro de una sola página, ahora —en este mismo momento—, yo daría por concluido este texto, porque no hay ninguna otra cosa verdaderamente básica que añadir.

Se puede decir que el documental es una de los géneros cinematográficos más fáciles de hacer, a condición de que el documentalista sepa atrapar estos átomos que pasan por su lado.

REALIDAD

En 1942 apareció un libro de cuentos titulado «Crónicas Marcianas» que escribió Ray Bradbury. Uno de los primeros se llama «La tercera expedición». En ella, un hermoso cohete aterriza en Marte tripulado por 17 astronautas deseosos de salir a explorar la superficie, donde reina una atmósfera distinta pero respirable. «Acaso *La tercera expedición* es la historia más alarmante de este volumen»... dice Jorge Luis Borges.

Los primeros hombres salen de la astronave por la tarde. En el valle descubren un pueblo que tiene la apariencia de un pueblo terrestre. A corta distancia se ve una casa silenciosa, a la luz del sol. En el porche crecen algunos geranios y una vieja hamaca cuelga del techo y se balancea. Los astronautas se quedan petrificados. ¿Cómo es posible encontrar un pueblo de Illinois en un paisaje marciano?... El cielo está tranquilo y sereno. La hierba verde apaga el sonido de las botas. En el aire hay un olor a césped recién cortado. Los astronautas entran en el porche y van hacia la puerta de alambre. Los pasos resuenan en las tablas del piso. En el interior de la casa se ve una lámpara de cristal. Se alcanza a oír el tintineo de unos trozos de hielo en una jarra de limonada. Hace calor, y en la cocina alguien prepara un almuerzo frío. La sala está fresca. Las paredes están cubiertas de libros.

He parafraseado este texto de Bradbury para ilustrar que, a veces, la realidad parece una ilusión. Los marcianos, en este caso, han ideado un plan para atrapar a los terrícolas. Antes que llegaran a Marte, extrajeron de sus cerebros las imágenes de su infancia. Con sus recuerdos de juventud ellos copiaron un pueblo de Illinois, en un valle marciano.

Alguna vez, todos nos hemos preguntado si la realidad es sólo una apariencia. Tal vez vivimos un mundo donde todas las cosas parecen un sueño colectivo. En concreto, para nosotros, la realidad es el conjunto de la materia que nos rodea pero, sobre todo, es un reconocimiento de los sentidos. La realidad es una percepción subjetiva, un efecto de la vista, del tacto, el oído, etc. Incluso, puede afirmarse que existen muchas «realidades», ya que cada persona es capaz de captar una realidad propia. Y si cada individuo observa una realidad distinta o bien imaginada, no hay una manera concluyente para fijar una sola definición.

¿Qué es la realidad?... ¿Hay una manera de medirla?

Vivimos una época que exalta la realidad, sin pensar en el desorden que tiene. A mi modo de ver, la realidad personifica la anar-

quía. Se habla poco del caos que contiene; es una vorágine, una mezcolanza y una simultaneidad de fenómenos. En el barrio donde yo vivo, más o menos en cien metros a la redonda, hay un número exorbitante de metros cúbicos de realidad: demoliciones, construcciones, carga, descarga, andamios, mudanzas, pintores, pavimentación, alcantarillado, supermercados, cafés, correos, escuela y plaza. La gente dice que es un barrio sosegado. Pero ocurren tal cantidad de percances que no es posible recordarlos al final del día.

Se reflexiona poco sobre este desorden, esta «desorganización», que se parece a la *entropía*².

ORIENTACION

Si la realidad es un caos... ¿cómo seleccionar lo que uno quiere filmar? ¿Cómo separar las imágenes principales de las imágenes secundarias? Nosotros, cineastas, frecuentemente, vivimos en ciudades súper pobladas, llenas de transformación. Y junto con la realidad hay muchos espejos de ella, que son los ordenadores, tabletas, teléfonos, televisores. Estas imágenes ocupan tanto espacio en nuestra cabeza como la *realidad* misma. Las imágenes se amontonan y el entorno de vuelve barroco. ¿De qué manera ordenar esta información que nos entrega la vida? En mi opinión, existen por lo menos dos brújulas para encontrar el camino:

1 *El punto de vista*

2 *La distancia*

PUNTO DE VISTA

Hay que tener un punto de vista para encontrarle un sentido a la realidad. Es decir, hay que tener una opinión, una apreciación, un juicio sobre un tema para poder descubrir cuáles son las palabras, los encuadres y la luz adecuada para filmarla o grabarla. El llamado «punto de vista» contribuye a anular el caos.

2. Entropía viene del griego y significa transformación, evolución. Con esta palabra los astrónomos designan el desorden que hay en el universo.

DISTANCIA

Según el filósofo Gilles Deleuze, el hombre fabrica sin cesar un territorio para salir del caos. Y fabricando un territorio, uno puede fabricar la distancia.

Para tener más lucidez sobre un tema determinado hay que alejarse de él para verlo con más perspectiva. Si uno está demasiado cerca pierde el horizonte y, sobre todo, las proporciones. No obstante, este concepto es bastante contradictorio porque casi siempre uno filma lo que ama, lo que atrae, lo que cautiva. Es natural, por lo tanto, que nos aproximemos lo más cerca posible al tema, hasta rozarlo, hasta fundirnos con él.

Es una paradoja.

¿Cómo *alejarnos* de un tema que nos subyuga?

Una solución es utilizar la distancia con distintas intensidades. Al principio, cuando uno empieza a pensar o escribir sobre algo, tal vez, haya que dejarse llevar por la intuición y pisar el acelerador de la confianza. Después, cuando empiezan las modificaciones, en la segunda fase, el concepto cambia y llega el momento de aplicar una mayor distancia, o sea, revisar con más hondura el sujeto, cuestionarlo, desmenuzarlo, detectar sus flaquezas. Algo que parecía bueno se derrumba cuando está escrito.

La escritura «destruye» pero también mejora las cosas. Gradualmente, la escritura despeja el horizonte, abre otras relaciones, otros nexos, y la idea empieza a florecer de nuevo.

Para poder hablar de Chile —mi país de origen— tuve que aplicar casi siempre una distancia máxima para evitar los lugares comunes, los estereotipos. Mis películas tienen un punto de vista exterior a Chile (una mirada de forastero) que neutraliza en parte mi identidad.

En todo caso, desde pequeño, yo siempre he mirado la realidad con una distancia natural, sin que me lo hubiera propuesto. Viviendo en varios países, siempre he repetido el mismo procedimiento: miro desde lejos un territorio que no es el mío. Observo una sociedad desde afuera; oigo un idioma que no entiendo del todo y que, sin embargo, me permite captar mejor la esencia de esa sociedad que está situada en la penumbra de los sentidos. Yo estoy seguro que, viviendo lejos de Chile, capto cosas que los chilenos no ven. Sin embargo, al vivir lejos, no puedo distinguir los detalles. No tengo la experiencia de la vida cotidiana. Sólo me queda el camino de la intuición, de la deducción o de las metáforas.

También creo bastante en la improvisación y en la escritura misma. La distancia sólo aporta un cierto equilibrio.

SUBJETIVIDAD

Desde hace casi 100 años hemos venido escuchando una discusión bizantina sobre la «objetividad» en el cine documental... Es un asunto cíclico que aparece y desaparece cada cierto tiempo. Alguien, un periodista, un político o una institución vuelve a instalar el tema. Probablemente, para cada generación, hay una historia distinta sobre el origen de la objetividad. En cada continente ocurrió de manera distinta. En Europa, las televisiones estatales proclamaron la objetividad en los años 40 y 50. Según se dice, estos monopolios querían ofrecer programas neutrales, ecuanímenes, ya que vivían de los impuestos de los contribuyentes, y deseaban ofrecer un punto de vista imparcial del mundo. Desde luego, esto jamás se cumplió porque era un propósito imposible (y más bien hipócrita). Hay que aclarar, sin embargo, que el periodismo de muchos lugares del mundo tiene un costado competente y que la imparcialidad de algunos medios es un anhelo que a veces se cumple.

Pero el universo documental es otra cosa.

Desde los primeros tiempos el género nació y se apoyó en los grandes autores subjetivos (Flaherty, Vertov, Ruttmann, Haanstra, Ivens, Rouch, Marker, Depardon) y también desde el principio fue manipulado por la política y la industria. Casi nadie se libró de esta presión. Sin embargo, más o menos en los años 90, tras cruzar muchas fases contradictorias, ya nadie pudo seguir negando la subjetividad. Hoy en día, la mayoría de los funcionarios del audiovisual saben que los documentales reflejan la opinión de un autor.

¿Qué ocurrirá, sin embargo, el día de mañana? Es un enigma porque puede ocurrir cualquier cosa; el ambiente puede involucionar y retroceder a los años 50. La creación artística se apoya en tolerancia de un sistema político. Por el momento, hay una cierta cantidad de gente que apoya la libertad y subjetividad de los autores.

He copiado, más o menos al pie de la letra, algunos conceptos de Alan Rosenthal y Bill Nichols³ que establecen la subjetividad. Ellos dicen más o menos lo siguiente: las obras documentales no son fotocopias de la realidad, sino que más bien son representaciones de ella. El cineasta es un testigo que participa; un observador

3. Alan Rosenthal: «*New Challenges for Documentary*», University of California Press, 1988; Bill Nichols: «*La representación de la realidad*», Paidós, 1991.

activo que toma posición —un fabricante de significados— que nos entrega una obra personal, un discurso cinematográfico que va más lejos que la mirada de un observador neutral. Por su parte, Jean-Louis Comolli confirma: «ninguna situación de la realidad puede ser filmada sin alterar una parte de su estado original»⁴.

Las opiniones de la directora Claire Simon son incuestionables: «Un documentalista interpreta la realidad. Nos entrega una visión libre y subjetiva de ella. No siempre el documental es una mirada pedagógica, educativa o científica. El documental está perseguido por la noción de «documento», de «prueba». Creo que se trata de un malentendido. Yo siempre veo mis películas como metáforas, sean documentales o no»⁵.

El realizador Nicolas Philibert va más lejos, pues defiende la expresión autoral del documental: «Ficción o no, una película es siempre una reinterpretación, una reescritura del mundo. Desgraciadamente los documentalistas estamos perseguidos por la noción que filmamos la realidad bruta y mucha gente descalifica los documentales como películas, como obras, como metáforas, capaces de narrar el mundo, igual como lo hace la ficción»⁶.

La subjetividad tiene un atrayente valor expresivo; la mirada da forma a lo que mira. Filmada con entusiasmo, con vehemencia, la imagen de una persona o un grupo tiene ya una forma distinta, un contenido que convence más. Nunca el documental ha sido un espejo imparcial de la vida sino una mirada singular. Todo el mundo sabe que los documentalistas damos nuestro parecer. Sin embargo, cuando yo era joven, no se podía hablar abiertamente de subjetividad. Era un tabú.

Por ejemplo, en 1975, cuando mostré la *La batalla de Chile* por primera vez a la televisión de Suecia —una exhibición privada para algunos ejecutivos importantes— el jefe al terminar me dijo: «es una película interesante pero desequilibrada»... Se produjo un silencio en la sala y yo me deprimí. No supe defenderme y me quedé callado. De todos modos ellos compraron la película. Pero en ese momento yo pensé que la venta había fracasado.

4. «Le detour par le direct», de Jean-Louis Comolli, Cahiers du cinéma N° 209, febrero 1969.

5. «Pensar el documental», folleto editado por la Cineteca Distrital de Bogotá, en 1998, en el marco de un seminario sobre el guión documental.

6. Idem.



«La batalla de Chile» (1972-1979), último desfile de la izquierda frente a La Moneda el 4 de septiembre de 1973. Fotograma del filme.

Francamente, con la perspectiva de los años, ahora pienso que aquella televisión nunca hubiera sido capaz de hacer un documental como *La Batalla de Chile*. Probablemente ellos lo sabían.

Ellos querían una película simétrica, con un 30% de opiniones de la izquierda, un 30% de opiniones del centro y un 30% de opiniones de la derecha, igual como hacen algunos espacios electorales. No tiene ningún sentido pedirle a un pintor que haga un cuadro trabajando con el mismo porcentaje de rojo, verde o amarillo. Es irracional.

En cambio, *La batalla de Chile* entra simplemente en el torbellino de una revolución. Es una obra protagonizada por una marea humana contradictoria; muestra un período donde se produjo una aceleración de la historia, donde ocurrieron miles de hechos que culminaron en un golpe de estado. Transmitía (y aún sigue transmitiendo) una carga de energía que supera cualquier programa informativo clásico y mi posición siempre estuvo al lado de Salvador Allende.

Desde mi perspectiva, lo más importante de un documental de este tipo no es su «objetividad», sino su autenticidad, su credibilidad, su disposición para comunicar al público un fenómeno de forma amplia y dejándole al espectador un espacio para que él mismo saque sus propias conclusiones. El documental es un espacio

de reflexión. Este requisito es mucho más importante que la objetividad o la subjetividad. Y este espacio de reflexión nace, germina, crece, cuando el creador disfruta de plena libertad. En el caso de *La batalla de Chile* yo me propuse ofrecer la palabra a los simpatizantes de Allende y también a sus adversarios. Los primeros en general mostraban alegría, humor y entusiasmo. Los otros manifestaban casi siempre rabia, desprecio e intolerancia. En realidad no había que explicar nada, sólo había que observarlos.

En la práctica, hay muy pocas obras –verdaderamente irremplazables– hechas por los canales de televisión. La gran mayoría de los documentales esenciales de la historia del documental nacieron gracias a la autonomía de un grupo que trabajaba por su cuenta o bien gracias al empuje de un director independiente.

Lo que pedía la televisión sueca era lo mismo que pedían –y aún piden– muchos canales: una versión neutra de un golpe de estado, un acto terrorista organizado por la CIA contra una democracia. Si un canal o una institución busca varios puntos de vista distintos sobre un tema controvertido, la única solución es pedirle a varios autores diferentes obras.

Se puede decir que el único fragmento documental «objetivo» que existe en el mundo, es la imagen que ofrecen las cámaras de vigilancia que hay en los bancos, en los ministerios, en los hoteles y en las calles.



«La batalla de Chile» (1972-1979), manifestación contra los militares en Santiago el 29 de junio de 1973. Fotograma del filme.

ESCRITURA

INTRODUCCION

Mucha gente cree que el guión documental no existe.

Tal vez tengan razón.

Sin embargo una película documental requiere la utilización de una pauta, unos apuntes, una lista de secuencias.

Algunos realizadores más obsesivos van más lejos y escriben un texto que tiene presentación, desarrollo y desenlace; con protagonistas y antagonistas relativamente determinados; con escenarios ya reconocidos; un estilo de iluminación calculada; unos diálogos o entrevistas más o menos previstos e incluso algunos movimientos de cámara, a veces, fijados de antemano. Se trata de un ejercicio tan abierto como tentativo. Es un compromiso de «lo general con lo particular»; es una pauta que presupone toda clase de cambios. Pero es un guión.

Naturalmente, si un texto es cerrado anula por completo el factor sorpresa y los hallazgos espontáneos del rodaje. Si es demasiado abierto supone un riesgo importante de dispersión. Entre los dos el director tiene la tarea de encontrar un punto de equilibrio

EXCEPCIONES

Algunos cineastas rechazan la escritura.

Repudian la tentativa de hacer un guión «en el aire». Es decir, escribir sobre lo que no se sabe, aventurar un desarrollo desconocido, redactar un texto sin certeza y en el fondo fantasear, ya que una obra documental se concreta en el rodaje y el montaje. Lo importante es la realidad, no la pauta que uno lleva en el bolsillo.

Por ejemplo, para hacer «El país de los sordos»⁷, Nicolás Philibert dice: «Yo establecí algunas líneas de narración. Pero siempre dejé la puerta abierta. No me gusta sentirme prisionero de mi propio proyecto».

Este tipo de cineastas va desarrollando la obra a medida que van filmando; ellos se mueven al mismo tiempo que la realidad se mueve, como subiendo los peldaños de una escalera desconocida, utilizando sus reflejos de cineasta. Así, uno tiene la impresión de que la obra va encontrando por sí misma la estructura.

En el rodaje aparece la primera configuración y, más tarde, en el montaje, la definitiva. Todo esto es cierto. Sin embargo, estas verdades no tienen nada que ver con la existencia de un «guión» o no.

¿POR QUÉ SE ESCRIBE?

Se escribe para *fijar* la obra.

Se escribe para clavar las ideas en la cabeza. También se escribe para explicarla y transmitirla a los otros.

Si uno no escribe nada, todo queda reducido a una historia memorizada. Cada vez que uno la cuenta a otra persona, ésta se va llenando de alteraciones. El proyecto cambia, se modifica, se construye y se destruye a la vez.

La película se convierte en un «punto de arranque», sin límites, una especie de fábrica de variaciones. Por otra parte, no es suficiente escribir dos hojas para convencer a los demás. Es necesario avanzar un poco y esbozar el desarrollo de una historia que ciertamente no conocemos del todo.

7. «Le pays des sourds» (1992) de Nicolás Philibert.

Siempre se puede deducir, siempre se puede intuir... Si la película ocurre en una isla podemos imaginar lo que pasa en una isla. Si transcurre adentro de una mina podemos suponer lo que pasa en una mina. Si se desarrolla en medio de una revuelta popular también podemos vislumbrar muchas cosas que van a ocurrir. Es un ejercicio de intuición, de deducción, de sondeo y también de imaginación.

ETAPAS

Según mi experiencia, las distintas fases de la escritura pasan por seis etapas: 1) la idea, 2) el dispositivo, 3) la sinopsis, 4) la investigación, 5) la localización de escenarios y personajes, 6) y finalmente el guión «imaginario».

1) IDEA

Para que sea útil, una idea debe contener una historia en su interior, un desarrollo dramático (algo parecido a un átomo pero más grande). Tiene que estar preñada de una fábula. Tiene que transportar una historia latente. Incluir una historia microscópica, elíptica, apenas insinuada, que *no parece una historia*. En caso contrario no sirve para nada.

No hay que confundir las ideas con las listas temáticas. Muchos realizadores dicen: «mi próximo documental tratará del poder político»... «haré una obra sobre la discriminación»... «me apasiona el tema nuclear»... Detrás de estos enunciados no hay nada concreto. Además, las ideas también se «mueven». Uno empieza con una noción y a menudo ésta nos conduce a otra. Otra razón que justifica escribir las ideas para *fijarlas*. A veces, las ideas son el producto de una observación repentina o el resultado de una larga reflexión.

2) DISPOSITIVO

Las mejores ideas —las más eficaces— son aquellas que suelen acomodarse adentro de un «envoltorio narrativo». También podemos llamarlo «dispositivo de narración». Esto requiere una aclaración.

Por ejemplo, si queremos hacer un documental sobre la primera infancia, a primera vista, se nos viene a la cabeza una serie de ideas de manera casi automática. Lo primero es localizar un

lugar donde los niños pasan la mayor parte de su tiempo: una guardería infantil, un parque de juegos o una escuela primaria. En este último caso nos encontramos con varias secuencias de cajón: el recreo; la clase de dibujo; la clase de música; la clase de gimnasia; una reunión de padres y apoderados; una entrevista con la directora; una entrevista con un profesor; una entrevista con la psicóloga.

Muy bien. Si colocamos estas imágenes en orden y añadimos un poco de música, un comentario, más unos cartones de títulos, podríamos decir que la obra está concluida.

Sin embargo no es nada. No tiene dimensión artística. Es una pieza fabricada a base de unidades separadas, que no tienen un desarrollo interno. No posee estructura dramática. Tiene la forma de un tren. Adelante está la máquina, después vienen los vagones de primera clase, los vagones de segunda clase, etc. Una gran mayoría de documentales que vemos a diario en la televisión son trenes.

Examinemos ahora un punto de vista más atrevido.

En lugar de acudir a una guardería infantil busquemos a un niño muy pequeño y vivaz, especialmente imaginativo. Con un par de micrófonos inalámbricos sujetos a su ropa le llevamos a dar un paseo por el bosque. El niño camina por su cuenta y se pierde entre la vegetación y de repente, al cabo de unos metros, se inclina para mirar el suelo. La cámara se acerca y descubrimos que el niño está hablando en voz baja con un escarabajo. Después conversa con el agua, con los árboles. He aquí un documental sobre la infancia; o al menos aquí hay una secuencia interesante sobre la infancia. Se puede alternar este tipo de secuencias sutiles con otras más convencionales, menos poéticas. No obstante, desde el arranque, tenemos que abordar el lenguaje cinematográfico en sí, es decir, buscar lo más sugestivo, la ambigüedad, en este caso la magia de la inocencia, sin realismo, sin tantas explicaciones, sin esos textos demostrativos de los años cincuenta.

No tengo nada contra el realismo ni tampoco contra el lenguaje simple. Me agradan las obras clásicas y también el costado sencillo de la vida. Lo que me resulta intolerable es la pereza, la flojera, el conformismo y la ausencia de temeridad de algunas personas que hacen documentales porque creen que es más fácil y así se aseguran un puesto en el «ambiente», lo que es detestable y llenan de mediocridad un género que no lo merece.

EJEMPLOS DE DISPOSITIVOS

Las mejores ideas (las más prácticas, funcionales, útiles, representables) son las ideas que caben adentro de un «dispositivo». Echemos un vistazo a un breve número de dispositivos.

EL AMOR (según Heddy Honigmann).

¿Cómo hacer un documental sobre el amor?... Aparentemente es fácil. Podemos entrevistar a una pareja de enamorados; a una pareja de divorciados; a una pareja de viejos casados; a una niña de 8 años; a una monja de 40 años; a un solterón de 60 años, etc.

Es un tema atractivo, incluso cómico. Con estas entrevistas podemos armar algo interesante. Sin embargo también es un tren.

¿Qué hizo Heddy Honigmann?... Descubrió un libro de poemas pornográficos realizados por un prestigioso escritor brasileño, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Este elegante hombre de letras de Río de Janeiro escribió sobre el individuo, su tierra natal, sus amigos. Después de su muerte dejó un libro erótico sin publicar y que apareció en 1992: *O Amor Natural*, un texto inesperado.

La directora eligió algunos poemas, los más ardientes, y recorrió varios lugares de Río de Janeiro con el libro en la mano.

En una playa, ella encuentra a una señora descansando, tal vez de unos 50 años, y le pregunta más o menos así: ... «Señora, estoy haciendo una película para la televisión holandesa. ¿Podría leer para mi cámara un poema de Drummond de Andrade?»... La señora duda un poco y responde aproximadamente: «Si, por supuesto. Es un escritor que yo admiro mucho y que estudiamos en el colegio».

A continuación la señora empieza a leer:

A medida que avanza su rostro enrojece un poco. Después abre los ojos con cierta sorpresa. Después empalidece. Pierde la respiración, se detiene. Parece envuelta en un torbellino de recuerdos, de turbación, de pudor... La directora repite este mismo recurso con muchas otras personas, en general gente madura, hombres y mujeres de toda condición social, y utilizando otros poemas. Las reacciones cambian. Pero todas revelan el mundo oculto, el mundo de los recuerdos amorosos que hay en cada entrevistado. He aquí una película lúcida sobre el amor, que atrapa a los espectadores desde el inicio. Heddy Honigmann, conocida en todo el mundo, utiliza casi siempre dispositivos ejemplares. Algunas de sus obras son: *O Amor Natural* (que acabamos de describir), *La Orquesta Subterránea*, *Metal* y *Melancolía*, *Forever* y tantas más⁸.

8. Heddy Honigmann, una de las grandes figuras del género documental, de nacionalidad holandesa, que vivió en el Perú hasta su adolescencia. «Metal y Melancolía» (1994), «O amor natural» (1996), «La orquesta subterránea» (1998), «Forever» (2006), «El Olvido» (2008), etc.

UN PAIS (según Rithy Panh).

Hacer un documental sobre un país todavía es más difícil. ¿Empezar con un gran mapa?... ¿Filmar los paisajes más bellos?... ¿Buscar a los mejores escritores para que hablen del país?... ¿Conversar con los historiadores?... ¿Entrevistar al presidente de la república?

Rithy Panh aprovechó el tendido de un cable de fibra óptica que cruza todo el territorio de Camboya, desde la frontera con Tailandia hasta la frontera con Vietnam. Describe cientos de trabajadores que se desplazan abriendo una zanja interminable. Como es natural, todos evocan las guerras y genocidios del pasado más reciente. Al excavar la tierra encuentran granadas, minas, balas de cañón que no estallaron. En la retaguardia vienen las mujeres, los niños, los abuelos. A veces los jornaleros encuentran cadáveres enterrados sin sepultura. El cable representa la última tecnología de Internet mientras la población vive sumida en una pobreza donde es difícil conseguir un plato de comida. Para la película, el tendido del cable representa una rica acción dramática que nunca se detiene. El cable nos revela el país, sus problemas, sus habitantes. La película avanza según el cable avanza. Se llama *La tierra de las almas errantes*⁹.

Casi siempre, los grandes trabajos públicos, como el trazado de una autopista, un aeropuerto, un túnel, y muchas obras de larga duración, ofrecen una rica perspectiva para mostrar un país, una ciudad. El hecho de que confluyan en un mismo lugar, arquitectos, contratistas, obreros, funcionarios, etc., es una invitación para filmar. Hace unos años, Juan Carlos Rulfo aprovechó la construcción de un gigantesco viaducto que pasa por encima de la ciudad de México para hacer un documental, *En el Hoyo*, que es un reflejo, un eco, de todo el país¹⁰.

JULIO VERNE (según Patricio Guzmán).

Hace un tiempo me ofrecieron un proyecto sobre Julio Verne. Acepté en el acto. Julio Verne fue mi autor preferido junto con Rudyard Kipling. No se me hubiera ocurrido dudar ni un segundo. Me pareció una oferta espléndida. Pocos días después descubrí con alarma que Julio Verne escribió 81 novelas, 15 obras de teatro y cientos de artículos. No tenía idea que había hecho tal cantidad

9. Rithy Panh, director de cine camboyano y también uno de los grandes documentalistas del mundo sobre el tema de la memoria histórica, que analiza y profundiza la temática del genocidio de Kampuchea. Ha realizado ficción y documentales.

10. Juan Carlos Rulfo, destacado documentalista mexicano, hijo del escritor Juan Rulfo.



«Mi Julio Verne» (2005). El elefante de la compañía Royal de Luxe en Nantes. Foto de Camila Guzmán.

de obras. Yo solamente conocía «Veinte mil leguas de viaje submarino», «La vuelta al mundo en 80 días» y poco más. ¿De qué manera yo podía convertirme en un verdadero conocedor de Verne? ¿Cuánto tiempo me llevaría leer las otras novelas importantes?... Pasé de la euforia a la depresión. Me entró la angustia de haberme metido gratuitamente en un compromiso irresponsable. Sin embargo el miedo también hace milagros. Mi primera intuición fue descubrir que los principales aventureros del escritor fueron astronautas, submarinistas, espeleólogos y exploradores polares, más o menos. Resolví entonces seleccionar cinco exploradores actuales, en plena actividad, que habían hecho lo mismo que los héroes de Verne en el siglo XIX. La única condición que les pedí es que cada uno hubiera leído a Julio Verne en su infancia. Así, cada aventurero me contó sus hazañas. Las ilustré con sus propias expediciones (imágenes filmadas por ellos mismos) y los soberbios grabados de las ediciones del siglo XIX. En lugar de escuchar a los eruditos, expertos, sabios y especialistas en Julio Verne, escuchamos a sus mismos héroes, como si Verne los hubiera concebido. Esto me salvó la vida.

Otro dispositivo adicional me permitió abrir la película.

Cuando yo estaba en la escuela primaria una profesora me enseñó a hacer «viajes» con el dedo. Es decir, ponía mi dedo sobre un mapa y ella iba empujando mi brazo pasando de país en país, explicándome los accidentes geográficos. Reproduce la misma situación con mi propia mano y así pude explicar que Julio Verne, antes que todo, fue un viajero imaginario. Además, al frente de la casa donde yo vivo, el 19 de octubre de 1783, despegó el primer globo aerostático del mundo, que inspiró su novela «Cinco semanas en globo». No cabe duda que tuve suerte. Pero la buena suerte, por fortuna, aparece con frecuencia en este género tan imprevisible.

EL FUTBOL (según Stéphane Meunier).

En 1998, con la ayuda de una pequeña cámara de video, Stéphane Meunier filmó la actuación de la selección de fútbol de Francia durante el campeonato mundial. Hasta aquí no hay nada especial. Sin embargo el director se concentró en los vestuarios y nunca mostró el campo. La película se desarrolla en el túnel, los pasillos, los interiores invisibles de un estadio. Consigue una fuerza dramática mucho mayor, capta los diálogos y comentarios que nunca oímos, elude los lugares comunes y se convierte en una película de autor de gran éxito popular. Además, consigue narrar el torneo sin tener que pagar los derechos de imagen inalcanzables del fútbol. La película se llama *Los ojos en los azules*¹¹.

Otro realizador, suizo, Michael Koch, hizo un cortometraje de 20 minutos, *Fieles hasta la muerte*, donde asistimos a un partido de fútbol sin verlo tampoco. El director utiliza dos cámaras. Con una enfoca a los hinchas en plano general y con la segunda, en plano cerrado, muestra al director del grupo. Los hinchas cantan, baten palmas, levantan los brazos de manera sincronizada siguiendo las órdenes de su líder. No hay comentarios ni explicaciones. Uno se da cuenta por las reacciones de los jóvenes, sus aplausos, sus silencios, lo que está pasando en el terreno de juego. El equipo pierde y el director de la hinchada parece abrumado. Sin embargo el equipo remonta y gana el partido. La gente grita. La euforia se apodera de todos. Pero nosotros no hemos visto absolutamente nada del partido¹².

11. Stéphane Meunier, director, camarógrafo, guionista y reportero francés. Ha sido corresponsal de guerra en diferentes conflictos (Líbano, Irán-Irak). Perteneció a la agencia CAPA y es autor y realizador de numerosos documentales unitarios muy galardonados en Francia y también ha hecho series para la televisión.

12. Michael Koch, joven director, camarógrafo, actor, productor y montador suizo.

LOS AGRICULTORES (según Arianne Doublet).

He aquí un dispositivo especial, incluso a primera vista parece una estratagema muy planificada. Un eclipse total de sol va a ocurrir dentro de un año en una zona del campo francés. La directora aprovecha este fenómeno para empezar a filmar mucho tiempo antes, en el interior de una pequeña aldea, por donde pasará la sombra. Durante hora y media, la película se centra en la vida y el trabajo de los agricultores, sus problemas, sus ambiciones, sus planes, sus reuniones familiares, etc. Es una inmersión en el mundo de los campesinos. Sin embargo, como una especie de amenaza, como un tema de fondo que va creciendo, la proximidad del eclipse comienza a impregnar la historia. Si no fuera por el eclipse, por sí sola, la crónica de los campesinos sería incapaz de sostener 90 minutos. Los personajes son muy buenos, pero no nos conducen a ninguna parte. Es el eclipse quien propone la intriga, refuerza la línea del interés y nos lleva hacia una verdadera culminación, que se produce cuando el cielo del día se convierte en medianoche, ante el asombro de los personajes y de los cientos de miles de curiosos que han invadido la comarca. Uno se pregunta ¿qué apareció primero en el proceso de creación, los campesinos o el eclipse?... A veces el dispositivo se funde con la idea y la idea se funde con el dispositivo. La película se llama *Los terrícolas*¹³.

LA MEMORIA (según Susan Meiselas y otros).

Esta famosa fotógrafa estadounidense utilizó un dispositivo sencillo para convocar la memoria. A finales de los 70, ella publicó un libro de fotos sobre la lucha armada del Frente Sandinista de Liberación. Mucho tiempo después regresó a Nicaragua para buscar a los mismos personajes. La revolución ya ha sido olvidada y el país vive en la pobreza de siempre. Con el libro en la mano ella viaja sola, de aldea en aldea, y pregunta a la gente si conocen a los personajes que aparecen en su álbum. Lentamente van apareciendo algunos hombres y mujeres que ella captó con su cámara. Las fotos y las voces de las personas evocan lo que pasó: la revolución fue asfixiada por Estados Unidos. La directora analiza las dificultades de un cambio social, la nobleza de la gente humilde, pero sobre todo indaga en los recuerdos, provoca una

13. Ariane Doublet, realizadora, guionista y montadora francesa.

reflexión que no se había hecho sobre Nicaragua. La película se llama *Fotos de una revolución*¹⁴.

Hay otra película sobre el mismo sujeto. En este caso, la realizadora buscó imágenes en movimiento para motivar, para despertar, a los personajes. Varios líderes sandinistas reaccionan cuando ven –de nuevo, en una pantalla– la euforia popular y todos los problemas que generó aquel cambio radical. La mayoría dice que el fracaso de la revolución se debió a ellos mismos. Por primera vez un filme toca a fondo el tema de la autocritica revolucionaria. El filme se llama *Adiós muchachos* y fue dirigida por Clara Ott y el guión pertenece a Gilles Bataillon¹⁵.

UNA ESCUELA (según Nicolás Philibert)

Para hacer esta película, «Ser y tener», tal vez su obra mayor, Nicolás Philibert¹⁶ utilizó una modesta escuela para hacer un viaje adentro de ella. Una escuela rural donde el maestro tiene que educar a los niños pequeños y grandes en la misma aula, en el mismo espacio, porque el pueblo es tan minúsculo que no tiene capacidad para construir dos establecimientos. Antes de elegir esa escuela Philibert tomó contacto con otras 300, porque todo iba a depender de ella. Todo iba a quedar en manos del profesor, de los alumnos y de los padres. Una vez miré su «guión» y no pasaba de cinco páginas: lo único importante que decía era que él no sabía lo que iba a ocurrir. El «guión» era más bien una petición de libertad y de confianza. «Esta película no es un documental en el sentido tradicional –dijo después–, no tiene una aproximación demostrativa o didáctica. Yo quería contar una historia, provocar una emoción y estar cerca de los personajes. Quería compartir sus juegos y sus dramas menores. Quería filmar todo lo que experimentamos en el camino de aprender a leer, aprender a escribir, aprender a sumar y finalmente aprender a crecer».

14. Susan Meiselas, fotógrafa estadounidense de trayectoria mundial. Autora de álbumes sobre Chile, Nicaragua, El Salvador y un trabajo monumental sobre el Kurdistan, entre muchos otros. Miembro de la agencia Magnum, premiada en muchos países y directora de documentales.

15. Clara Ott, directora, guionista y montadora francesa de documentales. Gilles Bataillon, sociólogo francés especialista en temas de América Latina contemporánea, catedrático de la *École des hautes études en Sciences Sociales (EHESS)*.

16. Nicolas Philibert, realizador francés, autor de «La ciudad Louvre» (1990), «El país de los sordos» (1992), «Ser y tener» (2002), «Regreso a Normandía» (2006), «La casa de la radio» (2013), entre otras obras.



Jurado documental en Venecia en 2007. De izquierda a derecha: Patricio Guzmán, Nicolas Philibert, Thomas Kufus, Francesca Comencini y Jean Perret. Foto de Alessandro Signetto.

¿QUÉ ES EL DISPOSITIVO?

En pocas palabras, y de manera general, se puede afirmar que el dispositivo es un factor que empuja, que impulsa la historia. A veces aparece junto con la idea y otras veces después. Es una especie de lecho, de cauce, que canaliza, que guía, que unifica, los hilos de la historia.

Revisemos los ejemplos citados.

Sin el erotismo del libro de Drummond de Andrade no se hubieran producido aquellas confesiones apasionadas sobre el amor. Sin el cable las opiniones de la gente se hubieran dispersado en un país tan destruido como Cambodia. Sin los exploradores actuales la obra de Julio Verne hubiera sido un desfile de profesores de literatura. Sin ver nunca el campo de fútbol las dos películas del fútbol no tendrían esa enorme originalidad. Sin el eclipse de sol la historia de los agricultores no hubiera tenido *crescendo*. Si los sandinistas no se hubieran visto en una pantalla, con sus discursos monolíticos, es probable que no hubieran confesado sus errores frente a la cámara. Y sin aquella escuela maravillosa, que el director Philibert imaginó y finalmente encontró, no hubiera sido posible esta obra maestra.

OTRA DEFINICION

¿El «dispositivo» es una especie de alegoría?

Una alegoría, según los diccionarios, es una representación simbólica de las ideas por medio de figuras. En el siglo XIX había muchas figuras alegóricas. Se hacían estatuas de la justicia, la pureza, la república, la nación; casi todas ellas son mujeres desnudas de estilo neoclásico. Alegoría, por lo tanto, es la representación de una idea por medio de una imagen. Es también una especie de proyección, de metáfora (*metaphòra* es una palabra griega que significa transporte o también transferencia)¹⁷.

En resumen, el dispositivo, al parecer, nos permite traducir los conceptos en imágenes. Pero ninguna de estas definiciones me resulta totalmente clara. Sólo entiendo este procedimiento a través de los ejemplos concretos. Hay tal cantidad de dispositivos diferentes que es imposible hallar una sola explicación. En todo caso, cuando se descubre un dispositivo (que hace las veces de camino, senda o cauce), todo parece más claro. La gente capta más rápido el proyecto. El realizador parece más resuelto. El equipo comprende mejor lo qué está haciendo. Pone ruedas a todo el proceso creativo.

DISPOSITIVOS NATURALES

Existen dispositivos naturales que el documental incorporó desde su aparición. Igual como Borges decía que muchas novelas podrían caber en dos o tres estructuras universales, casi todas las películas documentales se desarrollan tomando como base estos TRES dispositivos:

UN PERSONAJE

Hacer una película alrededor de un persona, de cualquier tipo, anónima o famosa, sostiene toda una narración. Concebir un retrato,

¹⁷. La metáfora, μεταφορά (*metaphòra*, en su sentido propio, significa transporte), es una figura de estilo fundada sobre la analogía y/o la sustitución. La metáfora es una figura retórica que consiste en denominar, describir o calificar algo a través de su semejanza o analogía con otra cosa. En relación a la analogía, el escritor Octavio Paz dice aproximadamente: «la analogía es el nexo entre esto y lo otro», es decir, cuando en un discurso se habla de esto se habla también de lo otro (...) la analogía es el nexo ». Esta especificación aparece en el capítulo la nueva analogía de «Los signos en rotación».

una biografía, una trayectoria humana, es una fórmula que permite desplegar un proyecto. Hay también personajes que no son seres humanos sino que son cosas, o paisajes, como las montañas, un desierto, un árbol, un río, una máquina de escribir, una ventana.

UN HECHO

Me refiero a un hecho cualquiera, desde una revuelta hasta el nacimiento de un bebé. Desde una fiesta de cumpleaños hasta la demolición de una casa. Desde la publicación de un libro hasta un fósforo que se apaga. Un hecho cualquiera, conocido o desconocido, importante o no.

UN VIAJE

Hacer un viaje a través de un territorio. Existe un número incontable de documentales que narran una expedición, un recorrido por tierras familiares o desconocidas, que se miran como las páginas de un libro de aventuras. Pero también existen los viajes imaginarios. Se puede viajar por el tiempo. Se puede viajar hacia delante y viajar hacia atrás. Se puede viajar por adentro de uno mismo. Se puede viajar por el interior de una casa, una escuela, un parque, un hospital, un cuartel.

CUANDO NO HAY DISPOSITIVO

Al no encontrar un dispositivo se produce un problema problema relativo. Hay una enorme cantidad de buenos documentales que no tiene dispositivo; o bien utilizan muchos pequeños dispositivos a la vez, que se van aplicando a medida que la obra avanza. No hay recetas en este campo y todo puede suceder. Cuando me he referido a los «trenes» (y que he descalificado con tanta rapidez), debo confesar que también hay buenos trenes... Todo depende de la energía, vehemencia, creatividad, que el director deposite en la obra. En el dominio de la creación artística lo único relevante es el talento del autor, su imaginación, su sello personal. Los mecanismos de fabricación pasan a segundo término cuando estamos en presencia de un realizador brillante. Si hay ausencia de dispositivo, otras cosas pueden entrar en juego: los personajes, la acción, la descripción y muchas otras cosas más.

3) SINOPSIS

La sinopsis tiene mucha importancia práctica. Cuenta lo más destacado de la historia en tres páginas. Visualiza los elementos principales. Hace posible la ejecución de un presupuesto. Permite hacer circular el proyecto. A veces, la sinopsis nunca es superada por otras versiones sucesivas, pues contiene toda la energía del primer momento. Permite imaginar, soñar, más que las versiones «definitivas», demasiado retocadas. Presenta la idea en un tono «abierto», de tal manera que cada lector puede imaginarla a su manera. En muchas ocasiones no hay que redactar nada más.

La sinopsis permite clasificar el proyecto. ¿Es un documental de archivo? ¿Una biografía? ¿Dónde será realizada? ¿Es un reportaje, un documental de autor? ¿Tiene muchas entrevistas? ¿Se filmará de un tirón o por etapas?

La sinopsis también ayuda a definir una estrategia. ¿Cámara al hombro? ¿Cámara fija? ¿Luz natural? ¿Luz artificial? ¿Con *traveling*? ¿Equipo grande o mínimo?

4) INVESTIGACION

Siempre se «investiga» en el arte. El novelista busca documentación para su novela. El dramaturgo busca psicología, motivaciones, conductas, para sus personajes. El director de ficción profundiza, estudia, lee, analiza, etc. Supuestamente, el documentalista debe investigar más porque se dice que es un fabricante de «documentos». Pero no es así. Hay que investigar mucho, claro. Sin embargo hay que tener muy presente que el documental no es un ensayo científico. No tiene por qué tener exposición, análisis y conclusión (tesis, antítesis, síntesis) como los ensayos científicos. Un documental puede ser un conjunto de impresiones, imágenes o comentarios sobre un tema, por debajo o por encima del valor teórico de un ensayo –o de un texto de historia– sin que por ello deje de ser un buen filme documental. Puede afirmarse que una película documental está por «encima» del reportaje y por «debajo» del ensayo, y con frecuencia utiliza los recursos de los dos.

El documentalista debe convertirse en un especialista *amateur* del tema: leyendo, analizando, estudiando todos los pormenores del asunto –no tanto para fabricar un producto «documentado»– sino para tener mayor libertad de acción durante el rodaje.

Mientras más honda sea su investigación, mayores posibilidades tendrá para improvisar y gozará de mayor libertad de movimiento. Así podrá escapar de los «expertos» (los peritos, impuestos por el canal u otra institución para amedrentarnos). No sólo hay que investigar entre cuatro paredes, sino moverse, visitar archivos, bibliotecas, museos, centros de documentación o entrevistarse con duchos en el tema.

DOCUMENTAL Y REPORTAJE

No piensen los lectores que estoy imponiendo una suerte de «escala de calidad» cuando dije que el documental está por *encima* del reportaje y por *debajo* del ensayo. Sólo utilizo este escalafón para marcar las fronteras naturales que existen: 1) ensayistas, 2) documentalistas y 3) periodistas.

Creo que los documentalistas, junto con los periodistas, desarrollamos un trabajo bastante análogo y tenemos afinidades reales. Hay documentales «de autor» que tienen secuencias periodísticas y hay reportajes periodísticos que tienen secuencias «de creación». Hay reportajes de tal calidad que no se justifica para nada la frontera de la cual estamos hablando, incluso inclinan la balanza de la creatividad en favor del reportaje. Cuando hay talento los contrastes se difuminan. Pero el hecho que haya factores comunes no suprime las diferencias.

Una de las circunstancias que marca la frontera es la cuestión del tiempo. El periodista está obligado a concluir su programa porque existe un día para la emisión, el cierre de la revista, el cierre del periódico, por lo tanto tiene la obligación de entregar el material; tiene que ser práctico y tomar decisiones más rápido. Aún cuando ciertos reportajes se preparan con mucha antelación y se graban a lo largo de muchos meses, los plazos siguen siendo fijos.

En cambio, un documentalista puede tomarse más tiempo, incluso volver a grabar o modificar algunas cosas. En la mesa de montaje puede practicar mutaciones, cambiar de comentario, etc. Hay una cuestión de «cocina creativa» que es otra. El periodista está obligado a cumplir un convenio, el documentalista menos.

Creo que detrás de estos dos nombres pretenciosos —«documental de creación», «documental de autor»—, hay efectivamente un espacio donde uno puede llegar más lejos en el tratamiento. Es un espacio que no se da tanto en el reportaje, excepto en el llamado periodismo de investigación, que es también un género que trabaja con perspectiva.

En los documentales autorales se puede experimentar con la iluminación, poner en escena una entrevista, decirle al compositor que haga un tema singular para una secuencia. Digamos que uno se encuentra más en el terreno artístico que en el terreno informativo. Hay un momento en que una entrevista se transforma en una secuencia cinematográfica; atraviesa una línea y pasa al otro lado del periodismo.

Por otra parte, en algunos casos, el reportaje tiende a estereotipar ciertos agentes narrativos, como la aparición del presentador —el busto parlante—, mostrar cuatro planos de ubicación, una voz en *off* que rápidamente explica el asunto... El reportaje es más directo, más funcional. Esta funcionalidad por regla general no conduce a la poesía, ni a las sugerencias ni a las metáforas.

¿Quién inventó el nombre?

Este apelativo —de *creación*, de *autor*— apareció en 1986 en el seno de una discusión de productores y realizadores en Francia. No había teóricos entre ellos. En ese momento la oficina estatal del cine (el CNC, el centro nacional de cinematografía), unificó la ayuda para los productores independientes. Y en ese momento se hizo necesario redefinir el género.

A este respecto el productor Yves Jeanneau escribió:

«Las discusiones fueron largas —en 1986— cuando se trató de definir este concepto: había que diferenciar el documental de los magazines televisivos y los reportajes, que tratan la realidad con puntos de vistas periodísticos y no cinematográficos. La frontera es delicada y se mueve siempre entre ambos dominios¹⁸.»

Esta declaración rehuye ahondar las discrepancias. En todo caso me pareció útil que un grupo de cineastas finalmente la escribiera. Siempre es bueno señalar la etapa donde uno está.

18. Definición de Yves Jeanneau en su libro *La Production Documentaire*: «El documental de creación se refiere a la realidad, la transforma por la mirada original de su autor y da prueba de un espíritu de innovación en su concepción, realización y escritura (...). Se distingue del reportaje por la maduración del tema tratado y por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad de su realizador o autor».

En mi caso, siempre he sentido una poderosa atracción por los reportajes, en particular los reportajes escritos. Mi generación se educó y creció leyendo reportajes que nos parecían obras literarias, muy parecidos a los cuentos cortos. Me acuerdo de los viejos artículos de la revista *Reader's Digest*, en particular los primeros números de la posguerra, en los años 50, que yo me conseguía prestados con los padres de mis amigos. Aunque era una publicación abiertamente de propaganda estadounidense tenía reportajes impresionantes sobre la guerra con excelentes dibujos. Durante mi primera estancia en Madrid conocí la revista, *Triunfo*, un semanario sobresaliente que contribuyó a mi formación política y jugó un papel central en España antes de la muerte de Franco, con reportajes de Eduardo Haro Tecglen, Ramón Chao y tantos más que después pasaron a *El País*, donde escribe Maruja Torres, Rosa Montero, Manuel Vicent, Ernesto Ekaizer, etc. Entre todos crearon una gran escuela española de reportajes. Además siempre me atrajo el periodismo de Carlos Fuentes, Octavio Paz y los primeros libros de Oriana Falacci.

Sin embargo, en el terreno audiovisual, el reportaje se transformó en un producto de *marketing*, especialmente en la BBC y *Discovery Channel*. El mundo de la imagen se presta mucho más para los excesos de la manipulación. Estos medios producen series de «divulgación», rápidas, fugaces, esquemáticas, efímeras, con una música permanente, que describen con brocha gorda cualquier cosa: la vida de un Nobel, un accidente aéreo, el deshielo de Groenlandia, los hallazgos de Einstein. Todo con enorme belleza plástica. Pero todo muy rápido, condensado, apretado, con un número innecesario de imágenes (tomas aéreas, tomas polares, tomas submarinas, tomas del espacio sideral), en «alta» definición... ¿Para qué sirve este despliegue de belleza con una reflexión tan acelerada? ¿Por qué gastar tanto dinero para decir cosas tan simples? ¿Después que uno apaga el televisor qué queda en la cabeza?

No hace mucho se difundió «La fabulosa historia de las ciencias»¹⁹ (2012), en el canal franco alemán ARTE, que trata de explicar 6.000 años de desarrollo científico humano en 6 horas. El texto empieza con una voz apasionada que parece perder la respiración: «¿Qué es el universo? ¿De dónde venimos? ¿De qué materia está hecho nuestro mundo?»... Cada capítulo resume mil años de descubrimientos en menos de una hora. Se trata de una síntesis imposible. En los primeros dos minutos vemos imágenes de Nueva York, Londres, Venecia y Versalles. Esto significa que durante la preparación visitaron muchas ciudades. ¿En qué número de países? ¿Durante cuánto tiempo?

19. «La fabuleuse histoire de la science» (2010), de Naomi Law y Jeremy Turner, BBC.

5) LOCALIZACIONES

Nosotros, por el contrario, acostumbramos a hacer viajes de preparación mucho más modestos. Incluso a veces no se dispone de dinero para hacer ninguno. Nuestros propósitos son, sin embargo, mucho más ambiciosos. No queremos sobrevolar un tema sino profundizar un poco y transmitir esa emoción indefinible que siempre aparece alrededor de una situación humana. En la medida de lo posible, yo recomiendo no renunciar nunca a este viaje de reconocimiento previo. Es muy provechoso viajar antes de grabar; conocer los lugares de rodaje ayuda mucho. Todo cambia en ese tanteo. Uno ve por primera vez el «espacio de la película». La realidad confirma o contradice lo que uno pensaba antes. Esta inspección modifica las ideas. Empieza un proceso de revisión, de adaptación, para reacomodar las deducciones con lo que realmente hay en la práctica. A menudo la obra original se transforma en una cosa distinta.

En la fase de localizaciones hay que estar vigilante, interesado en todo. Las normas son: sentir, escuchar, reconocer, escribir. Si se trata de un lugar ordinario (un casa, un pueblo, un negocio, un taller, un árbol, un bosque, una fábrica, etc.) es recomendable acudir muchas veces, para impregnarse. Si se trata de un sitio lejano hay tratar de ir por lo menos una vez y establecer un contacto con alguien que nos proporcione datos regulares. Hay casos en que el viaje es tan costoso, que no queda más remedio que llegar un poco antes de la filmación.

6) GUION IMAGINARIO

Con estos elementos se puede fabricar un «guión imaginario», una estructura; un texto *adivinado*, basándonos en lo mucho o poco que sabemos. Es una especie de «historia ideal» que reemplaza la realidad por una realidad imaginada, donde aparece lo que uno anhela encontrar. En mi caso, a veces, he concebido personajes y secuencias inventadas, a partir de la modesta investigación y del viaje. Personajes y entrevistas que no existían, pero que estaba seguro que encontraría después. Este ejercicio es útil para uno y el equipo. Es una manera de poner a prueba la historia. Hacer o no hacer este «guión» es una cuestión completamente personal. Muchos dirán que no tiene sentido, que no sirve para nada, que no es práctico. Por encima de todo, tiene que ser una historia abierta, un camino con muchas bifurcaciones que pueden cambiar.

RODAJE

Con este «guión» en la cabeza (o sin él, pero con las ideas claras) uno puede empezar el rodaje de manera más o menos controlada. Si uno actúa demasiado apegado a estos papeles corre el riesgo de ignorar los hechos repentinos. Un documental es una búsqueda –una expedición– donde los imprevistos son a veces más atractivos que las ideas preconcebidas.

El «guión imaginario» no elimina esta improvisación.

No se trata de un *guión técnico* (esos guiones donde aparecen los movimientos de cámara, la duración de cada imagen, la descripción de cada plano, etc.). Estos guiones, en efecto, no sirven para nada. El «guión imaginario» es sólo una forma de imaginar una obra antes de hacerla. Es como escribir un cuento, un relato, una historia literaria con palabras sencillas, sin anotaciones técnicas.

Durante la grabación hay que desprenderse de todos estos papeles. Hay que dejarlos en el hotel. Hay que trabajar con las manos libres.

Cuando uno empieza una obra, nadie sabe lo que va a pasar. La realidad no se adivina, se presiente. La forma tampoco se puede calcular: ¿hago un plano abierto como había pensado o hago un plano cerrado? ¿Lo hago con trípode o con la cámara fija en la mano? ¿Utilizo las luces que hemos traído?... Hasta lo más simple ofrece una sorpresa. Aquel árbol no se puede filmar porque está lloviendo. Aquel plano subiendo la escalera no se puede hacer porque los vecinos se quejan. La realidad abre y cierra caminos, como una puerta giratoria.

El *cameraman*, el realizador, el ingeniero de sonido, tienen que estar conectados por un cable imaginario que amarre la cabeza de los tres. Una vez «conectados» tienen que moverse a la misma velocidad, con el mismo ritmo. Abrirse a la improvisación no significa abandonar la buena factura.

EVALUACION

Uno tiene que evaluar la calidad del material que está entrando por la cámara. Uno tiene que darse cuenta que la entrevista de ayer fue mala; que la descripción de hoy es pobre; que el personaje principal se está yendo por las ramas. Uno se siente ufano porque *trabaja*. Pero a veces durante una jornada no pasa nada bueno. Con frecuencia uno se mete en situaciones completamente improducti-

vas. Uno se da cuenta que ciertos lugares son débiles; y uno los graba «por si acaso». Es como introducir hojas secas en un saco a medida que uno avanza por un parque. Uno tiene que saber cuales hojas valen la pena. Uno tiene que detectar cuales son las imágenes provechosas y cuales son puro relleno. Si el balance es negativo hay que cambiar de orientación: cambiar de lugar, de personaje, de idea o detener la filmación para pensar, para explorar otras pistas... Si el realizador no es consciente de qué clase de cosas están entrando por la cámara, la grabación puede ser un desastre (por más «guiones» y papeles que tenga en la cabeza o en el bolsillo).

A veces hay que repetir muchas cosas. Incluso se pueden repetir algunas entrevistas, si el personaje acepta. En algunos casos, hay que volver a filmar los fracasos, porque la luz era mala, porque había mucho ruido, porque nadie se sentía bien ese día. La realidad no se ha movido. ¿Por qué no volver atrás para mejorar algo?

Asimismo hay que respetar la frontera económica —el presupuesto— que muchas veces es aproximado. Hay que jugar con los números, permutando una secuencia por otra, cambiando una escena vieja por otra nueva, sin asfixiar los recursos ya anticipados y hablando con el productor (si hay productor) cuando sobrevienen cambios.

Parece difícil, a primera vista, encontrar armonía entre «dinero e improvisación». Pero no lo es tanto. La gran virtud del género es su flexibilidad. Casi todo se puede alterar. Las obras documentales pueden tomar varios caminos sin traicionar su significado. La estructura es rectificable. Una historia documental sigue abierta después del rodaje y sigue abierta después del montaje. Esto permite hacer cambios, variaciones, reajustes, para reconducir la historia y su presupuesto (al menos mucho más que en la ficción).

Como dije al principio, hacer o no hacer este «guión imaginario» es una cuestión puramente personal. Hay quienes jamás lo harían porque simplemente lo considerarían absurdo, superfluo. Para algunos es una suerte de negación de la *esencia* documental y comprendo bien su opinión. Para mi es algo importante, lo que no significa que para los demás sea importante.

Mucho más tarde, cuando la película está terminada —como es fácil de esperar—, el «guión imaginario» no se parece en apariencia a la película. Pero en el fondo, muy adentro, hay una analogía, una conexión interna entre ambas cosas. Esto demuestra que los documentalistas tienen la facultad de anticiparse a los hechos.

RECURSOS NARRATIVOS DEL RODAJE

En mi opinión, los recursos narrativos de la filmación o grabación son seis:

- 1 Descripción
- 2 Acción
- 3 Personajes
- 4 Entrevistas
- 5 Fotos fijas y objetos
- 6 Reconstrucciones

Hay otros siete agentes narrativos que pertenecen a la etapa del montaje. Podríamos empezar a hablar de ellos ahora mismo. Sin embargo, se hacen más presentes cuando uno está montando. Los mencionaré de pasada: comentario, música, efectos, archivo, fotos fijas, animación, trucajes.

Los recursos narrativos nunca vienen solos. A menudo vienen mezclados: una descripción se acopla con una acción y un personaje se mezcla con una entrevista. Casi nunca existe una frontera precisa entre ellos. Para analizarlos es necesario separarlos (a veces artificialmente).

Ningún recurso es prioritario. Todos poseen el mismo valor, según el gusto de cada director. Para algunos serán las fotografías fijas, para otros las entrevistas, para otros la acción. Pienso que los agentes narrativos no forman una escala de valores, sino que hay tantas escalas como hay diferentes directores. Cada cual elige los que más le gustan y cada cual propone sus preferencias.

1) DESCRIPCION

En el cine documental se describe mucho más que en el cine de ficción. Describir es grabar lo que registran nuestros ojos. Describir es grabar nuestra mirada. Describir es observar...

Mirar
Escuchar
Recorrer
Acompañar
Examinar



El autor y Velu Viswanadhan en París, 2010. Foto de Andrea Guzmán.

Describir es contemplar el mundo sin más alteración que la propia mirada. En sí misma, la mirada puede convertirse en un único recurso narrativo. Hay numerosos filmes sin comentario, sin entrevistas, sin texto, sin música, que se limitan a examinar minuciosamente una ciudad, un paisaje, un país (ver Velu Viswanadhan²⁰). La descripción nos transporta a los primeros tiempos del cine documental, cuando la imagen lo era todo (ver Flaherty²¹). Al principio todo era imagen.

Hoy en día, la descripción continúa siendo un conjunto de imágenes con su sonido original o su silencio original. La alta definición nos permite llegar más lejos en esta contemplación de la vida, mucho más que con las antiguas cámaras en 16 mm. Pero hubo un instante mágico en que todo se reducía a la contemplación del mundo.

Un cierto tipo de descripciones, además, nos colocaba (nos coloca) delante del paso del tiempo. Contemplar el mar, las nubes, una cortina que se mueve, evoca también el transcurso del tiempo. Cualquier cosa de la cual emana serenidad, como la corriente de un arroyo, la oscuridad de un templo vacío, insinúa el paso del tiempo.

20. Velu Wisvanadahn, autor de «*Bhumi*» (tierra), «*Yala*» (agua), «*Agní*» (fuego), «*Vaiú*» (Aire), «*Akashá*» (éter) y de «*Retorno a los elementos*», seis películas sin comentarios, sin explicaciones, sin texto.

21. Robert Flaherty, el pionero, el fundador, autor de «*Nanouk*», «*Moana*», «*Tabú*», «*El hombre de Aran*», etc.

Los humanos captamos la marcha del tiempo de forma sosegada, puesto que depende de tres factores de la física: el movimiento del planeta, la fuerza de gravedad y el peso del cuerpo. El oxígeno llega lentamente al cerebro. Nos desplazamos a la velocidad de 5 kilómetros por hora. La duración del día es larga (a pesar de que 1.000.000.000 de ejecutivos de la televisión piensan lo contrario).

El cine documental recupera el tiempo de la vida. Pero existe, hoy en día, la tendencia a negar el tiempo natural y reemplazarlo por el tiempo ficticio del espectáculo. La cámara instalada en un helicóptero que vuela a ras del suelo proporciona imágenes muy por encima de la capacidad humana. Desde luego, no estoy en contra pero hay que juzgarlas considerando que han pasado por la manipulación del espectáculo, así como la velocidad del montaje y el sonido atronador de algunos filmes, empujados por el *marketing*, el gusto o la moda del momento. Hoy en día, una parte de la producción cinematográfica y televisiva se inquieta en particular del silencio y la lentitud.

En el cine documental, regularmente, la descripción es algo más sencillo. Es algo tan simple como asomarse a una ventana. El tiempo continúa avanzando serenamente. No cambia nada. Los ojos pueden escoger con reposo lo que miran. La cabeza puede desplazarse como una cámara buscando en todas direcciones un hermoso plano de cualquier cosa.

Entonces «la máquina de la descripción» empieza a trabajar. Poco a poco detecta «la casta» de las imágenes. ¿Qué es una imagen *verdadera*? ¿Cómo se busca una imagen verdadera? ¿Una imagen verdadera depende del encuadre, de los sonidos que tiene? ¿De cierta «energía» que emana las cosas? ¿En qué se diferencia una imagen estable, definitiva, sólida, de aquellas imágenes frágiles, triviales, que en realidad parecen simples ilustraciones?... Nuestras películas por regla general contienen imágenes potentes pero también atraviesan por desiertos de imágenes que no significan nada, como algunos trozos medianos de novelas buenas que podrían eliminarse sin causar daño. ¿Tal vez los párrafos mediocres son básicos para resaltar los buenos? La descripción en el cine documental es un certero señalador —un detector— para medir el peso de las imágenes.

Un ejemplo:

Estamos en una sala de conferencias. Un experto dicta una conferencia sobre un pianista conocido de música clásica. Al cabo de un tiempo nos hace escuchar un CD del intérprete. Empieza la música. Se produce un gran silencio. La cámara enfoca los rostros de las personas. Cada modulación de la música produce pequeños gestos, movimientos en las cejas, la frente, los ojos, la boca. Cada sujeto percibe de distinto modo la pieza musical. Hay muchas actitudes: una mujer cierra los párpados, dos jóvenes miran hacia arriba, un anciano suspira, alguien llora por dentro, etc. Las caras son espejos de la música. No hace falta nada más. Aquí no hay ilustraciones. Se han suprimido todos los planos que no fueron capaces de captar ese estado de ánimo²².

Veamos una descripción que imaginó Dziga Vertov hace casi 100 años:

«Un día de la primavera de 1918 regreso de la estación. Todavía siento en mis oídos los suspiros, el ruido del tren que se aleja... Risas... silbidos... voces... campanadas en la estación... la respiración de la locomotora... Mientras hago el camino, pienso: es preciso que termine por encontrar un aparato que no describa, sino que inscriba, fotografíe estos sonidos. Si no, resulta imposible organizarlos, montarlos. Se escapan como se escapa el tiempo. ¿Una cámara, quizá?... Inscribir lo que se ha visto... ¿Organizar un universo no audible, sino visible?...». ²³

Vertov habla de «inscribir» en lugar de «describir», que es ir todavía más lejos, puesto que inscribir significa tallar, cincelar, imprimir.

A veces uno hace descripciones sin ningún propósito, igual como hacen los fotógrafos atravesando un parque. También nosotros hacemos imágenes carentes de finalidad. Uno se guía por los movimientos de la vida, por decirlo de alguna manera. A veces uno acompaña el vuelo de un grupo de palomas que se posa en los árboles. Uno las sigue con la cámara hasta que salen de cuadro. Entonces no se queda en las hojas de los árboles. Luego, sin cortar el plano, nos movemos hacia un costado hasta que aparece un edificio. Después uno sube por las ventanas del



«Nostalgia de la luz» (2010). En el desierto de Atacama. De izquierda a derecha: Victoria Saavedra, Katel Djian, Freddy González y Patricio Guzmán. Foto de Cristóbal Vicente.

edificio, escalándolo, hasta llegar al techo. Allí hay varias antenas y algunas nubes que anuncian lluvia. La cámara se queda inmóvil hasta que un avión cruza el cuadro. Sin cortar, la cámara sigue la línea blanca que el avión va dibujando en el cielo. Una gran torre de iglesia se interpone y uno baja por ella. Al cabo de un instante llega hasta la calle y sigue a un grupo de peatones.

Es decir, uno aprovecha el vaivén de la vida, los movimientos de la ciudad, igual como Tarzán utilizaba las lianas para saltar de árbol en árbol. La cámara se desplaza de un detalle a otro. Uno no sabe para qué está haciendo eso pero es probable que, después, esas imágenes sirvan para algo.

Hace poco, filmando en el desierto de Atacama, nos deslumbraba la inmensidad del paisaje. Los grandes espacios, el horizonte infinito y la transparencia del aire. Allí uno tiene la sensación que puede estirar la mano y tocar una montaña que está a cien kilómetros. Al cabo de unos días, sin embargo, empezamos a hacer lo contrario. Nos atrajeron las cosas más pequeñas: grietas en el suelo, piedritas con formas misteriosas, la sombra de algunos guijarros, las rayas que produce la sal en la superficie, el

22. Se trata de una secuencia de «Glen Gould, más allá del tiempo», de Bruno Monsaingeon.

23. Texto inédito de Dziga Vertov.

movimiento de la arena. Sin querer empezamos a filmar la parte más chica, cualquier accidente minúsculo: huellas de insectos, signos de caminos antiguos, moluscos petrificados. Cuando uno está sumergido adentro de un tema, la intuición va por delante de la razón. En esa oportunidad buscábamos atrapar la materia del desierto, pero también la materia de la Tierra y de los huesos humanos. La materia como tema general, la materia del páramo y también la materia de las estrellas, para construir un filme sobre el pasado²⁴. Era bastante probable que ninguna de esas imágenes hubiera servido para nada. Sin embargo era una manera de concentrarse. Era una forma de rastrear las pisadas de un animal imaginario.

La «descripción» es uno de los factores más expresivos e imprescindibles del documental. Hay por lo menos tres agentes narrativos que encuentran su sitio en ella: 1) la música, 2) los efectos, 3) el comentario.

Debajo de las imágenes de edificios, calles, casas, coches, campos, árboles, se puede poner casi de todo (si uno quiere): ruidos, ambientes, rumores, melodías, voces, silencio.

Leamos algunas reflexiones de Jean Louis Comolli²⁵:

*Tomarse su tiempo
 filmar el tiempo que pasa
 los silencios
 los vacíos
 los tiempos muertos
 filmar unas cuantas cosas
 acompañar
 hacer un seguimiento
 hacer compañía
 quedarse con alguien
 ocuparse de lo que está vivo.
 El cine documental
 en una palabra
 se interesa por la parte no
 acabada del mundo. »*

24. *Nostalgia de la Luz*, 2010, del autor.

25. Jean-Louis Comolli, escritor y realizador de documentales, texto de la revista SCAM 2010.

No es fácil describir. A veces nos exige mucho (nos exige todos los conocimientos de la imagen que uno posee, que casi siempre son parciales). Uno duda mucho sin saber qué hacer: ¿cómo grabar este museo o esta pirámide ruinas?... ¿qué hago? ¿me desplazo con la cámara? ¿me quedo quieto?

Algunos preferirán instalar el trípode para hacer tomas fijas. Estamos en un museo. Aquí no se mueve nada. Delante de nosotros hay salones, columnas, cúpulas, largos corredores sin fin. El encuadre, la composición, son un regalo para la cámara. Las cosas se complican en cambio delante de la pirámide en ruinas. ¿Hay que moverse con la cámara en el hombro?

Cada lugar estimula la imaginación: el eco de unas pisadas muy lentas que suben una escalera de piedra, el ruido de algunos trozos de estuco que caen hacia abajo. El entorno desarrolla la fantasía. Una cámara al hombro que avanza, el sonido de los pasos sugiere ya la presencia humana. Estamos en el umbral de la acción.

2) ACCION

En una oportunidad, Chris Marker me dijo que para él no existía nada tan importante, adentro de un documental, «como la acción».



«La cruz del sur» (1989-1992). Pirámides mayas en Tikal, Guatemala.
Fotograma del filme.

Por ejemplo –me escribió en una carta–, si estamos haciendo una película sobre el cuerpo de bomberos hay que mostrar un incendio completo, como mínimo, desde el principio. Nunca tendrá el mismo efecto para los espectadores filmar a posteriori los restos humeantes de la casa destruida. Por lo tanto, el equipo de documentalistas tiene que saber estar –todo el tiempo– cerca de los hechos, cerca de los acontecimientos. Y añadía: «sin embargo no somos periodistas».

Mucho más tarde comprendí lo que Chris Marker me quería decir: estar sumergido, hundido en el tema; estar empapado de las situaciones hasta el punto que uno pueda alcanzar a filmar (en sentido metafórico) el comienzo de un incendio. Es como filmar el comienzo de un aplauso. Casi siempre se muestra el comienzo de un aplauso en *off* y luego se ve la gente aplaudiendo.

Hace poco, dos jóvenes directores se metieron de cabeza en medio del conflicto de Israel y Palestina.

Filmaron un año entero en una ciudad de la franja de Gaza –llamada Rafah– en la frontera con Egipto. Es un lugar lleno de túneles que los guerrilleros palestinos utilizan para introducir armas en la ciudad. En esta película la cercanía de la cámara con los hechos es total. Los cineastas convivieron con la población; se impregnaron de sus vidas, sus problemas, su calvario. Se fundieron con el tema (se metieron adentro él) que era la cercanía a la que se refería Chris Marker. Y en esta película temeraria, intensa, durante un bombardeo de la aviación israelita, en plena la noche, la cámara consigue enfocar una casa durante unos segundos y de repente explota delante de nuestros ojos. La casa se convierte en una bola de fuego. Hacer este plano espectacular era imposible de ejecutar si no se tiene de antemano una absoluta comunión con el sujeto. Ellos sabían cuál era la casa del presunto traficante de armas que podría ser bombardeada una noche cualquiera. Valga la comparación, este es el vínculo que hay entre el aplauso que comienza y la casa que estalla delante de la cámara. En decir, se puede filmar un incendio antes que aparezcan las llamas²⁶.

En muchas ocasiones, no se puede prescindir de la acción porque el documental es un género sobrecargado de imágenes estáticas: entrevistas inmóviles, personas que hablan sentadas, fotos fijas, dibujos inertes. La acción dinamiza el relato, moviliza al espectador. Contribuye a estimular la línea del interés, activa la línea del desarrollo.

26. «Rafah, crónica de una ciudad en la franja de Gaza», 2007, de Stéphane Marchetti y Alexis Monchovet. Galardonada con tres primeros premios en FIPA en 2007.

Sin embargo, la acción tiene que seguir el curso normal de la narración. No puede transformarse en un ingrediente separado. Hay que aceptarla cuando aparece, ni antes ni después. Hay un cierto tipo de documentalistas que intercalan falsas acciones: barridos de cámara, contrastes musicales, cortes bruscos de montaje, para elevar el ritmo de una película monótona. Hay algunos temas que están cerca de la acción y otros no (ver Frederick Wiseman²⁷). Hay situaciones donde la acción es inexistente o mínima.

Una hoja de papel arrastrada por el viento, un lápiz que se mueve, una puerta que oscila, unos ojos que pestañean, tienen el mismo valor que un huracán, un tsunami o un temblor de tierra. Todo movimiento es acción. En muchos casos, es mucho más fácil captar una acción que hacer una descripción. La cámara se vuelve invisible cuando ocho obreros bajan un piano desde un quinto piso con la ayuda de unas cuerdas. Los peatones miran hacia arriba porque parece que el piano va a desplomarse de un momento a otro. Uno puede hacer las imágenes que quiera porque nadie presta atención a la cámara. Incluso algunos gritan con pánico al mirar el piano que choca contra la fachada. Lo más interesante de estos gritos es que también pueden considerarse como acciones. La palabra encendida puede transformarse en acción.

Cuando dos personas discuten ferozmente, con pasión, con rabia, en un espacio cualquiera, es también una forma de acción. Si alguien alza la voz en medio de una asamblea y dice un discurso impetuoso que convulsiona la concurrencia, también es acción. Una persona que expresa su furia, cólera, indignación, es como si destrozara una puerta con las manos. Esa voz iracunda se transmuta en acción. La palabra inflamada es acción²⁸.

Cuando el director Avi Mograbi pierde la paciencia delante de un grupo de soldados israelitas y camina hacia ellos con la cámara en la mano alzando la voz de manera desafiante, sin dejar de enfocar a los militares, criticándoles su falta de humanidad, su burocracia, su ineptitud, su falta de respeto con los niños palestinos que esperan detrás de una malla metálica, no solamente

27. En «Boxing Gym» (2010) la acción no se detiene nunca durante 91 minutos y en «Missile» (1987) hay interminables monólogos completamente estáticos; ambas son de Frederick Wiseman.

28. En el filme «Por un solo de mis ojos» (2005), el realizador israelita Avi Mograbi muestra de qué manera la palabra se convierte en acción cuando él discute con una patrulla de soldados.

está describiendo para nosotros un momento de esa guerra, sino que nos entrega una de las mejores secuencias de acción de ese conflicto y que nunca olvidaremos. Es uno de los más claros ejemplos que la palabra encendida se transforma en una acción espectacular. Tienen el mismo efecto que los gritos de las madres de la plaza de mayo, de las mujeres chilenas frente a los carabineros, de las abuelas de Grozni frente a las tropas rusas. Aquí no estamos evaluando la eficacia de esas acciones ni si Avi Mogravi cometió o no una falta de control durante la grabación. Lo que estamos valorando aquí es que la voz humana cuando estalla y se convierte en un aullido, se transforma en una de las acciones más poderosas que existen en el cine documental. Es una clase de acción pura. Y es probable que todas las especies vivientes cuando se sienten acosadas, aúllan.

3) PERSONAJES

La mayor parte de las emociones, en las películas de ficción, proviene del trabajo que hacen los actores y los vaivenes de la historia. Sin embargo esta difícil tarea de los intérpretes (una labor ensayada y planificada minuciosamente siguiendo las órdenes del director) no existe en los filmes documentales.

En los documentales, la única manera de transmitir sentimientos es aprovechando las condiciones espontáneas de las personas reales que aparecen. De modo que, si estas personas se limitan a exponer y repetir de manera mecánica un tema, no podemos extraer ninguna emoción para los espectadores. No hay que olvidar que, en las obras documentales, los «actores» son personas comunes y corrientes. El director Rithy Panh nos advierte sobre esto. Dice: hay que «filmear personas, no personajes, filmar la vida y encontrar la dramaturgia que se transforma en historia, en una película. Yo no quiero filmar estos personajes como cuerpos-objeto: yo quiero que ellos sean los portadores del filme».

Es una buena reflexión para discernir la palabra «personaje», que es un nombre técnico que viene del teatro, la literatura, etc. Se emplea de manera utilitaria cuando hablamos de las personas que participan en un documental. Es una convención que yo también utilizo.

En los filmes documentales, los personajes son casi insustituibles. Ellos articulan la historia, exponen las ideas y concretan el tema. A menudo son mejores que las ideas. Tal vez sean los agentes narrativos más inevitables. Por lo tanto, su elección es clave. No sólo hay que buscar a los individuos que conozcan más el tema sino a los mejores expositores del mismo; a quienes sean capaces de transmitir una vivencia, implicándose, ofreciendo un testimonio poco común. Hay personas que reviven un instante, que son capaces de *reconstruir* un recuerdo. Abandonan la silla, alzan la voz, caminan unos pasos, se entusiasman, abren un cajón, mueven los brazos, a veces gritan, sacan unos papeles y nos miran. Son personas que tienen la capacidad de resucitar un instante del pasado.

Pero la inmensa mayoría describe un terremoto que arrasó una ciudad sin moverse del sillón, sin abrir los ojos, sin mover las manos, como si estuvieran hablando del cartero que cayó enfermo.

Si los personajes no son capaces de mostrar sentimientos delante de la cámara se convierten en personajes secundarios. Obligan a los otros recursos narrativos a efectuar un trabajo doble: contar la historia sin sus apoyos naturales. La ausencia de protagonistas desequilibra el relato. Pero es un riesgo de todos los días.

Hay que repetirlo una y otra vez: una película documental raras veces funciona cuando no contiene emociones.

ELEGIR PERSONAJES

Es quizá la tarea más importante del director –y de su ayudante– cuando explora los lugares. No es la búsqueda acumulativa de muchas personas vinculadas al tema sino el arduo trabajo de encontrar las verdaderas figuras y acomodarlas en función de la imagen. Hay que grabarlas en muchos momentos de su vida: hablando, callando, trabajando, viajando, durmiendo, caminando, con su familia, con sus amigos, con sus padres, etc. Los personajes son el cuerpo dinámico de la idea. Son los portavoces del guión y casi siempre son mucho mejores que el proyecto.

Como es lógico, cada persona desplegará una barrera para proteger su intimidad. Hay personas mayores de 80 años que hay que tratar con sumo cuidado. Es normal adaptarse a muchos tipos de temperamentos y ojala el primer contacto marque el inicio de una

amistad. Este vínculo afectuoso es crucial. Yo me sigo escribiendo con numerosos personajes del pasado. Con otros he perdido los vínculos porque viven muy lejos (pero no los he olvidado). No quiero decir con esto que la amistad sea un requisito imperativo. Cada uno tiene el carácter que tiene.

Pero el aspecto emotivo, insisto, es importante. Hacer documentales es ponerse en contacto con grupos, comunidades, individuos, personas que uno nunca hubiera conocido. Son encuentros que están marcados por la sorpresa y la emoción.

Lo más difícil es encontrar a protagonistas y antagonistas, personas que discuten entre sí, que pelean delante de uno, que se impugnan delante de la cámara y entran en conflicto. Raras veces se produce este regalo del azar.

Es curioso y hasta cómico cuando uno se topa en la calle con un «personaje» que ha filmado. Como el proceso de montaje es largo (a veces dura más de un año), uno conoce de memoria sus gestos, sus ojos, sus palabras. Por lo tanto, al encontrarlo en la calle, por casualidad, uno corre para abrazarlo, besarlo, como si se tratara de un amigo íntimo, ante la sorpresa del otro, que ya casi no se acuerda de uno.

EL CONTACTO CON LA CÁMARA

No siempre los personajes principales ofrecen una rica acción que mostrar en la pantalla. Narran su su experiencia sin entusiasmo, sin ninguna proyección. Hay gente que habla poco o simplemente calla. No importa. Lo que vale es la sinceridad.

La fotogenia es otro fenómeno indefinible. Hay personas que salen bien y otras no. No se sabe muy bien por qué. No es grave. Lo que es grave son las personas que se ponen «contra» la cámara. No «se ofrecen» a la cámara. Miran para atrás cuando la cámara se acerca, tropiezan con ella cuando caminan, dan la espalda a la cámara cuando quieren mostrar algo, nunca entran en armonía con ella. Igual como esas personas que en la vida cotidiana no saben elegir su lugar adentro de un grupo, que se acercan demasiado a uno, entonces uno está obligado a retroceder un poco. Por el contrario, hay gente que presiente la cámara, la adivina, la sospecha, se acomoda a sus movimientos, se desplaza en la dirección que uno quiere. No lo hacen porque sean histriónicos. Es una facultad natural.

ETICA

Los personajes en el cine documental no son pagados, no reciben salario. Para tomar algo de ellos hay que previamente convencerlos, persuadirlos. Muy raras veces se construye un personaje engañándole. Aún cuando el director discrepe con alguno, tiene la obligación de escuchar su punto de vista, mantener una actitud respetuosa. Cuando se habla con alguien que tiene ideas muy diferentes a las que uno tiene, hay que saber guardar la distancia, controlar los gestos y evitar dos cosas a la vez: la agresividad y la complicidad.

Hay situaciones de excepción, por supuesto. Si estamos haciendo una obra de estilo policial, como descubrir a un mentiroso, demostrar un crimen, todo cambia un poco. Hay cineastas que utilizan una cámara oculta para interrogar a un torturador, porque con la cámara al descubierto nunca hablaría. Claude Lanzmann²⁹ logró ganarse la confianza de un jefe de un campo de exterminio nazi para que contara los detalles de su trabajo, mientras una furgoneta estacionada enfrente de la casa registraba la conversación. Guardando las proporciones, cuando yo filmaba «La Batalla de Chile» con frecuencia me hacía pasar por un periodista del «Canal 13» (el canal de la derecha) para filmar las asambleas de los adversarios de Allende. Sin esa mentira nunca me hubieran dejado entrar.

En el argot de los medios de comunicación esto se llama el *derecho a la información*, que es algo bastante ambiguo. En caso de utilizarlo hay que hacerlo con extrema precaución. Es un tema que dejo abierto al criterio de los lectores.

En la mayoría de los casos (por no decir en todos) los personajes que habitualmente uno filma son personas comunes y corrientes. Como ya dije, ellos desbordan nuestra idea, superan las expectativas y la única manera de inyectar emoción en un documental depende de ellos. Saber tratarlos es mucho más importante que la misma película.

Por supuesto, los directores de ficción también crean vínculos excelentes con sus actores, a veces bajo la forma de una profunda

²⁹ Claude Lanzmann, director de «Shoah» (1985), una obra cinematográfica monumental sobre el exterminio realizado por los nazis de nueve horas y media de duración.

amistad. Probablemente porque los actores son personas enormemente sensibles y en algunos casos frágiles. Pero en el cine documental se establece otro tipo de compromiso, un compromiso adicional, fraternal. Los «personajes» nos regalan un testimonio desinteresado. Nos proporcionan un tesoro. No existe un contrato, no hay dinero de por medio, no hay obligaciones pactadas. Aunque existen fórmulas de remuneración indirecta, para ciertos casos, no es lo mismo.

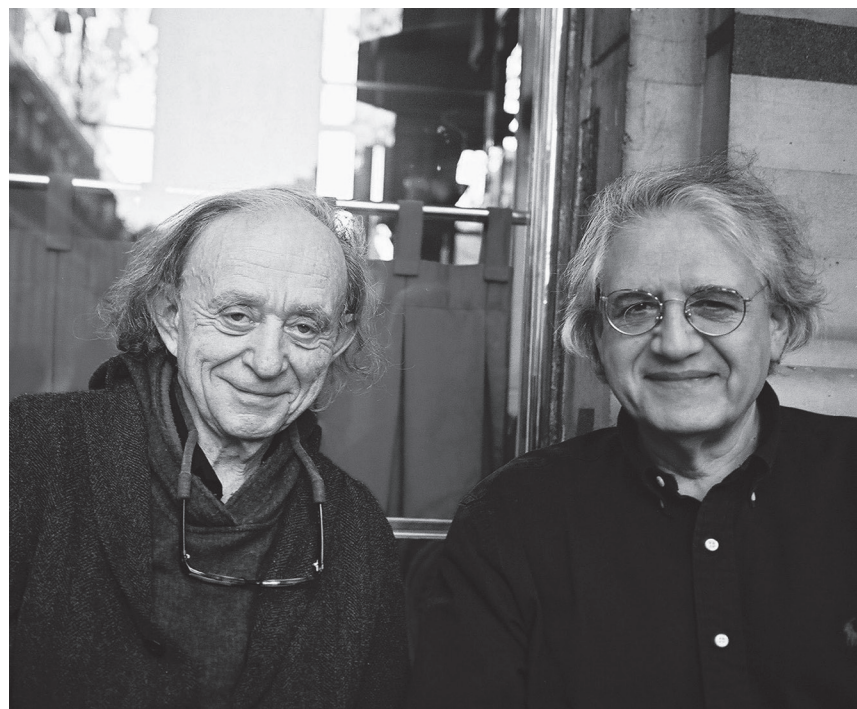
Esta cadena de buenas intenciones no impide que estemos en desacuerdo con algunos costados de un personaje. No se puede asumir como propias todas las opiniones ajenas. Cada uno tiene el derecho a ser lo que es (adentro de la pantalla). Uno puede discutir, desconfiar, callar, ironizar o ejercer un tipo de presión sobre ellos, pero siempre «adentro» de la imagen y por lo tanto delante del espectador. Si nuestras preguntas sacan de quicio a una persona, la desestabilizan, la ponen fuera de sí, hay que mantener nuestra voz para que el espectador se dé cuenta que esa persona ha perdido la calma a causa de nosotros.

Se habla mucho de la ética del documentalista. Es básica, claro. Pero no es mayor que la ética de un médico, un abogado o un juez. No tenemos el monopolio de la ética.

4) ENTREVISTAS

Hace poco dije que el arte cinematográfico —antes de la aparición del cine sonoro—, era un homenaje permanente a la imagen. No había nada que disminuyera la grandeza de la imagen. Después, cuando se inventó el sonoro, brotaron los documentales cubiertos de palabras: obras explicadas, controladas, pulverizadas y a veces gritadas por las voces de los narradores, casi siempre anglosajones —los *speakers*—. Fue la tiranía de la palabra. No había ninguna diferencia entre un documental y un programa de la radio: los documentales podrían haber sido escuchados en lugar de ser vistos. El texto en *off* lo invadía todo y hacía polvo el significado de las imágenes. La voz era como una cuerda estirada de donde se colgaban las imágenes.

Con la invención del sonido sincrónico —entre los 50 y los 60— surgió el «cine directo» y algunos documentales consiguieron expresarse por sí solos, sin comentario, sin voces, sin cartones escritos.



Frederick Wiseman y el autor en París, 2007. Foto de Renate Sachse.

Por primera vez se pudo atrapar «verdaderos pedazos» de la realidad, es decir, trozos de la vida *real* con el sonido *real*. Este era el viejo sueño de miles de documentalistas —el primero en soñarlo fue Dziga Vertov—, un sueño que no se cumplía nunca porque aún no se inventaba esa cámara (mágica) con sonido sincrónico. Cuando por fin aparecieron estas cámaras livianas y fáciles de transportar que funcionaban unidas a un magnetofón —también ligero— se produjo una revolución³⁰. El hecho de poder unir estos *pedazos de vida* y fabricar con ellos una crónica, una historia, un relato, era sencillamente maravilloso. Apareció el «cine directo» que producía, según el crítico Louis Marcorelles, el «efecto realidad».

³⁰. Acerca de los equipos ligeros: a partir de 1950 André Coutant y Jean Painlevet idearon las cámaras portátiles Cameflex en 35 mm. En 1960 André Coutant concibió la Eclair en 16 mm. Coutant inventó el chasis «coaxial» de esa cámara (un chasis separado que contiene la película y que se acopla al cuerpo de cámara en un instante). A su vez, a partir de 1951 Andre Kudelski inventó el magnetofón sincrónico Nagra 1 unido a la cámara por un cable. En 1962 apareció la Nagra 3 sin cable. También al comienzo de los 50 apareció la cámara alemana Arriflex y el magnetofón estadounidense Perfetone, ambos livianos y móviles como los equipos antes citados. A finales de los años 70, inspirados en la cámara Eclair, Jean-Pierre Beauviala y su mujer Elianne de la Tour pusieron en marcha la cámara Aaton en 16 mm, la más perfecta de todas las anteriores.

Durante veinte años florecieron incontables obras del *primer* cine directo:

«Primary» (1960) de Robert Drew; «Crónica de un verano» (1961) de Jean Rouchy y Edgar Morin; «Mondo Cane» (1962) de Walterio Giacometti; «Zoo» (1962) de Bert Hanstraa; «Hanoi, martes 13» (1965) de Santiago Alvarez; «Titicut Folies» (1967) de Frederick Wiseman; «79 primaveras» (1967), de Santiago Alvarez; «Calcutta» (1969) de Louis Malle; «Salesman» (1969) de Albert y David Maysles; «Hospital» (1970) de Frederick Wiseman; «Woodstock» (1970) de Michael Wadleigh; «Basic training» (1971) de Frederick Wiseman; «La batalla de Chile I-II-III», (1972-79) de Patricio Guzmán; «Hearts and minds» (1974) de Peter Davis; «Comment Yu Kong deplaça les montaignes» (1975) de Joris Ivens y Marceline Loridan; «Welfare» (1975) de Frederick Wiseman; «Harlan County» (1976) de Barbara Kopple; «Milestones» (1976) de Robert Kramer y John Douglas; «Le fonds de l'air est rouge» (1977) de Chris Marker; «Grands soir et petits matins» (1978), de William Klein; «La voz de su amo» (1978) de Nicolás Philibert y Gérard Mordillat; «Model» (1981) de Frederick Wiseman. «From Mao to Mozart» (1981), de Allan Miller. Etc.

El maravilloso sonido sincrónico, sin embargo, nos trajo una calamidad nueva: las entrevistas, los bustos parlantes, los monólogos, que reemplazaron a los antiguos *speakers*. Muchas películas se llenaron de rostros y palabras redundantes que echaron por tierra toda la evolución conseguida.

Recién inaugurada, la entrevista se vulgarizó, se abusó de ella, incluso hasta hoy. Existen documentales que son una larga colección de entrevistas, una detrás de la otra, sin ninguna pausa. A veces, un entrevistado expresa un porción de la idea y la persona siguiente completa la idea. Hablan a trocitos, como los sobrinos del Pato Donald, que se comunican a base de fragmentos: cada uno dice una parte de la frase, una parte de la idea. Estos documentales no respetan el espacio necesario que tiene que existir entre cada persona: el llamado intervalo.

Hay casos especiales. Cuando el tema es interesante y los personajes hablan con calma; sobre todo cuando se advierte en ellos una honda sinceridad, la fórmula puede cambiar. Es decir, esas personas permiten saltarse el intervalo y poner varias entrevistas sin pausa. A mí no me parece mal. Pero tampoco me parece bien.

Por regla general, una verdadera entrevista abandona lo ordinario cuando desde ella empieza a surgir un personaje auténtico, que nos conmueve y nos transporta hacia otra magnitud de la comunicación.

Sin un tiempo limitado, en perfecto silencio, durante muchas horas o varias jornadas, uno puede desarrollar una entrevista profunda con un individuo, que gradualmente se va entregando. Poco a poco dejamos atrás la frontera del periodismo y entramos en un espacio cinematográfico, donde los silencios, las pausas, las dudas, son tan importantes como la palabra. Y cuando hablo de espacio cinematográfico no me refiero a eventuales movimientos de cámara o la aparición de imágenes adicionales dejando por debajo la voz del protagonista. Todo lo contrario, creo que permanecer todo el tiempo con la persona, sin abandonarla, es mejor. Lo que realmente cambia es la actitud, el sosiego de la cámara, la permanencia de una mirada, la confesión, la revelación de una vida.

Este tipo de encuentros se continúa llamando «entrevista» cuando en realidad se trata de secuencias. Desde luego, en la práctica, según el gusto de cada cual, se pueden hacer muchas interrupciones, todos los cambios o caprichos que desee el director: intercalar imágenes, suprimir silencios, etc. No deseo dar la impresión que una entrevista tiene que ser siempre una especie de acto sagrado: un largo y solemne plano fijo siempre inmóvil. Ninguna de mis recomendaciones debe tomarse al pie de la letra.

Pero el concepto es lo que vale. La actitud de ambas personas es lo que vale. La disposición de crear un espacio para la hondura, la esencia y llegar hasta el final, es lo que vale. Recordemos que una entrevista es regularmente una confesión, una confidencia sensible, que necesita un marco de profundo respeto.

La persona que hace la entrevista no debe tener papeles en la mano. Los papeles con las preguntas escritas distraen o irritan ligeramente al entrevistado. Cada vez que la persona entrevistada responde, el otro echa una ojeada a los papeles en lugar de mirar a los ojos de su interlocutor. El entrevistado piensa que el otro no sabe nada de él. «En el fondo no sabe quién soy, no está al corriente», podría pensar.

El entrevistado es la única persona que se da cuenta de todo. El entrevistado observa al equipo mucho más que el equipo le observa a él. Los miembros del equipo no se preocupan, no saben, en realidad, qué imagen están proyectando de sí mismos. En cambio, la persona entrevistada capta todo. Percibe la tensión del equipo, si es que la hay.

Se da cuenta cuando el realizador no se siente cómodo con el camarógrafo; observa que el sonidista está cansado, que el ayudante de dirección habla por teléfono con cierto disimulo. A veces el camarógrafo empieza a corregir un reflector y levanta un brazo, hace señales con la mano al electricista que está al fondo. Esto es fatal. El entrevistado pierde la concentración, empieza a sentirse incómodo (o impaciente). Siente que está siendo utilizado. En este caso, el comportamiento del equipo demuestra falta educación. Son actitudes sin tacto, sin prudencia, y destruyen la confianza de la persona entrevistada.

REQUISITOS

Para que una persona se comunique bien hay que dedicarle la máxima atención, no interrumpirle, no dejar de mirarle, dedicarle todo el tiempo necesario y olvidarse por completo de los otros. Ningún miembro del equipo debe hablar, ni hacer ruido, ni imponerse por ninguna causa.

Hay que respetar los titubeos de la persona entrevistada, sin alarmarse. A veces un gesto, una incertidumbre, son más importante que todo lo demás. Cuando un silencio se prolonga más de la cuenta hay que esperar con paciencia a que la persona encuentre la idea siguiente. Esto se agradece mucho en el montaje: tener la opción de mostrar una persona que piensa y después habla. Es necesario eliminar la rutinaria cadena de pregunta-respuesta-pregunta-respuesta. Una entrevista es todo menos un interrogatorio.

Nunca debe tocarse el punto central del tema en la primera pregunta, ni en la segunda y la tercera. El realizador debe avanzar gradualmente. Una entrevista es un lento camino cinematográfico en desarrollo.

Hay que empezar muy atrás en el tiempo: «¿cuál es el barrio de su infancia? ¿qué hacían sus padres?» Y de manera escalonada acercarse a los puntos conflictivos (si los hay). Cuando hay episodios dramáticos hay que dejarlos para el final. Si la persona se resiste hay que volver al principio. Retroceder es concederle un respiro. Una entrevista es como una espiral, una serie de círculos concéntricos que se estrechan hasta el núcleo. Mucha gente joven me pregunta hasta qué punto un cineasta tiene derecho a hurgar en un pasado doloroso o íntimo. Mi opinión es que no hay que tener falso pudor. Desconfío de la autocensura. Pienso que, con mucho tacto, consi-

deración, suavidad, se puede llegar a preguntar casi todo. Naturalmente hay detalles que no se deben tocar nunca, porque siempre hay algo oculto en cada uno de nosotros. El sentido común nos señala esas zonas prohibidas.

ANTES Y DESPUES

A veces, una entrevista comienza mucho antes del principio. Es decir, el director conversa con el entrevistado previamente, antes de filmar o grabar. Uno puede hablar de cualquier cosa que no tiene ninguna relación directa con la entrevista. A menudo, en este tiempo muerto, el camarógrafo se pone a limpiar los objetivos, a nivelar una y otra vez el trípode, mientras el ingeniero de sonido todavía no ha colocado los micrófonos. Esto es bastante negativo.

Si una entrevista contiene un desarrollo dramático en progresión (como los átomos de la primera página), significa que posee presentación, desarrollo, culminación, desenlace, etc., En consecuencia, el equipo tiene que estar alerta desde el primer instante. El camarógrafo y la persona encargada del sonido tienen que escuchar esta conversación previa, a veces con disimulo; puede tratarse de un diálogo casual, intrascendente, hasta frívolo. Pero aquí se está germinando la entrevista. De repente, sin que nadie lo adivine, la persona empieza a deslizar una información, luego otra, después otra, y aparece un detalle importante. Y la entrevista ha empezado sin que nos diéramos cuenta.

Mientras el tiempo pasa, el camarógrafo tiene que seguir alerta. Su interés le permitirá acercarse un poco con el zoom para acentuar un pasaje o retirarse muy despacio para volver al encuadre inicial. Puede tomar decisiones solo (y con conocimiento de causa).

Lo mismo ocurre al final. Después de tanta concentración y tensión la entrevista concluye. El director agradece la generosidad del invitado. El camarógrafo se pone de pie, se estira. El ingeniero de sonido empieza a retirar el micrófono del personaje. El equipo se relaja y en ese momento, de pie, el entrevistado recuerda espontáneamente una anécdota que es básica, clave, y que se ha olvidado contar.

Una vez terminada la entrevista nadie debería moverse. El director agradece al entrevistado, incluso le ofrece la mano para despedirse de él. Sin embargo el equipo sigue alerta, en sus posiciones, por si las moscas.



El equipo de rodaje de «El caso Pinochet» (1999-2001). De izquierda a derecha: Camila Guzmán, el autor, Beatriz Revilla, Jacques Bouquin y André Rigaut. Foto anónima.

ESPACIO

Si estamos en el hogar del personaje, junto con filmar la entrevista hay que filmar también todo lo que el personaje autorice filmar: la ventana por dónde se ven las montañas, algunos objetos del salón, las gafas colocadas encima de la mesa, el jardín y el patio que hay atrás, el perro, las fotografías de los álbumes, los recortes de periódicos, la cocina y el agua para el té que empieza a hervir. La amistad ha ganado terreno y la cámara puede recoger muchas imágenes que están vinculadas con la vida de esa persona. Son importantes, ya que sin esas imágenes no se puede construir una secuencia.

Elegir el espacio para hacer una entrevista es intrincado. A veces el domicilio de la persona constituye el lugar ideal. Incluso allí están los papeles, los documentos, los libros que el entrevistado necesita para expresarse. En su casa la persona se siente confiada, serena, a condición de que a alguien del equipo no tenga la idea de mover todos los muebles para poner las luces, lo que representa una invasión. Mi recomendación es que no hay que mover nada. Por otra parte, la presencia de muchos miembros de la familia, a veces, puede ser negativa.

Para las entrevistas que yo hice para *El Caso Pinochet*³¹ recorrimos tres ciudades buscando lugares (Londres, Madrid y Santiago de Chile). Las entrevistas son testimonios trágicos muy difíciles de emplazar. En muchas casas había un ambiente que se contradecía con los recuerdos dolorosos de los personajes. Ciertos muebles, ciertas decoraciones o el color de las paredes, me molestaban. Casi todos los personajes eran femeninos. Y el maquillaje y la bisutería no tenían relación con sus palabras. No quiero decir que yo buscara un ambiente fúnebre. Nada de eso. Yo deseaba un espacio austero sin objetos que resaltarán. Y empezamos a buscar. Visitamos algunos hoteles, salones para bodas y banquetes, espacios neutros durante un tiempo. Pero en cada lugar había un problema: falta de luz, falta de silencio, falta de espacio.

Finalmente tuvimos que alquilar tres casas distintas, por algunos días, sin muebles, vacías, donde se veían las marcas de los cuadros en los muros, con las ventanas herméticamente cerradas, sin ninguna mesa donde depositar los abrigos. Y en aquella atmósfera de ausencia, de abandono, las entrevistas encontraron su espacio adecuado. Eran las casas de nadie. Me recordaron el último día de una casa alquilada, cuando uno ha sacado todos los muebles y espera al propietario para entregarle la casa.

Pedí a las mujeres que tuvieran paciencia, que se vistieran con colores sobrios, bonitos, con pocos adornos. Estaban hermosas y sus ojos tenían intensidad. Pero no había nada en las habitaciones que distrajera, sino sólo dos sillas colocadas una frente a la otra.

5) FOTOS FIJAS, OBJETOS

Otro agente narrativo muy útil —y poco mencionado— son las fotografías fijas. Antiguamente, para grabarlas, siempre se acudía a un especialista, un experto en animación (un realizador de *banctitre*). Ellos filman cuidadosamente las fotografías en una mesa, cuadro por cuadro³². Sin embargo, en realidad, en muchos casos, también es preferible filmar las fotos de una forma más espontánea.

31. «El caso Pinochet» (1999-2001) de Patricio Guzmán.

32. Una mesa de animación está equipada con una columna de metal que sostiene una cámara que enfoca hacia abajo, hacia la mesa, donde se ponen las fotos. La columna permite acercar o alejar la cámara según la dimensión de cada foto. Es una cámara que puede filmar cuadro por cuadro, lo que permite hacer movimientos muy suaves y exactos. William Klein inventó una colección de cortos llamada *Contacts* (1983): en ella varios fotógrafos de renombre comentan sus propias tiras de prueba. Estas pequeñas tiras de prueba fueron filmadas en una mesa de animación con gran meticulosidad.

Hoy en día, como las cámaras son livianas y la mayoría tiene lentes de aproximación, muchos directores filman por su cuenta las fotos en el caso que los movimientos sean sencillos, pues se trata de un trabajo delicado y minucioso.

Es un recurso interesante filmar personas estáticas, en posición frontal, mientras miran a la cámara como si estuvieran posando para un fotógrafo³³. Se trata de retratos vivos. Es la imitación de la inmovilidad. También es atractivo recorrer las fotos pegadas a un muro, cámara al hombro, como una mirada subjetiva. Es provechoso filmar un montón de fotos sobre una mesa, desordenado, pasando de una imagen a otra, mostrando algunos detalles casi abstractos.

Además, este tipo de filmación nos lleva a descubrir el valor expresivo que tienen los cuadros, grabados, dibujos, láminas, acuarelas y todos los objetos. Poner en escena cosas, cuerpos, elementos, está en la base de las llamadas *naturalezas muertas* en la historia de la pintura.

Filmar la mesa de trabajo de un escritor es como explorar un pequeño universo. Hay lápices, estatuillas, carpetas, tijeras, cuadernos de apuntes, cartas manuscritas, postales. Se puede inventar un cine de objetos inmóviles: un cine de lámparas, techos, escaleras, paraguas, ceniceros y alfombras. O bien películas de sacapuntas, cocinas, platos y revistas viejas. Estos objetos forman una senda para que el autor cuente una historia. Algunos cineastas afirman que este cine de objetos esconde el más puro cine documental³⁴.

6) RECONSTRUCCIONES

Es frecuente que, adentro de una historia documental, hay un trozo que nunca se pudo filmar. Hay un pedazo que falta: tal vez a causa de un olvido o bien porque no hay recursos para volver al lugar de los hechos. También puede ocurrir que nadie quiso referirse

33. Godfrey Reggio hizo varios retratos vivos en *Koyaanisqatsi* (1982). Por su parte Nicolás Phillibert concluye *La Ville Louvre* (1990) con el mismo recurso, así como Serguei Loznitsa en *La Colonne* (2004).

34. Alain Cavalier inventó un nuevo subgénero minimalista formado por objetos como lo demuestran *La Rencontre* (1996), *Irene* (2009) o *Le Filmeur* (2005). También la joven directora Pauline Horowitz utiliza recursos parecidos en sus cortos, y ambos autores lo hacen con gran sentido del humor.



«Pueblo en Vilo» (1995). Fotografía del siglo XIX con los fundadores del pueblo de San José de Gracia, en México. Foto anónima.

a esa parte de la historia. Entonces lo más común es «reconstruir» lo que falta y rellenar ese hueco con algunos elementos variados o bien con un parche de cine de ficción. Es recomendable ser austero en este tipo de maniobras. Con imaginación se puede recrear casi todo de manera simple. No obstante, cuando las reconstrucciones son intrincadas, afectan la unidad de la obra.

Pongamos un caso. Es frecuente hacer películas sobre un personaje del pasado, ya muerto; las reconstrucciones, entonces, parecen inevitables o adquieren una significación mayor. Si el personaje ha sido un artista célebre, un pintor por ejemplo, el realizador reúne numerosos materiales en relación a él: fotos, cuadros, bocetos, imágenes de archivo en su taller, su casa, sus amigos.

En un momento determinado, el director tiene otra idea bastante práctica: se le ocurre incorporar algo «vivo» del personaje. Entonces filma una mano real, que sostiene un pincel y que se mueve encima de una paleta, lo cual está bien. Luego, al cabo de un tiempo, siente la tentación de mostrar una parte del brazo, hasta el codo. Más adelante tiene la ocurrencia de mostrar la espalda completa del pintor. Esto ya es bastante inquietante y uno se pregunta ¿de dónde salió esta espalda?... Un poco más adelante, «el pintor» se da vuelta y muestra su cara. Para algunos espectadores, esta es una sorpresa



El equipo de rodaje de «Pueblo en Vilo». De izquierda a derecha: Eric Pittard, Andrea Guzmán, el autor, Rosario Vidal y André Rigaut. Foto anónima.

muy agradable. Para otros no. Al menos para mi no. Me cuesta asociar al pintor auténtico con esta persona disfrazada de pintor. Se produce —en mi interior— una ruptura, una disonancia.

Las reconstrucciones funcionan bien cuando son imaginativas, sutiles, metafóricas. Cuando son demasiado directas o previsibles echan a perder la credibilidad. Aunque vivimos un tiempo de sumisión total por parte de los espectadores, que aceptan casi todo sin chistar, entremezclar los géneros sigue siendo delicado. Por fortuna, hay muchos casos de reconstrucciones bien hechas. Un mosaico de voces, sombras, siluetas, mapas, libros, pedazos de películas de ficción, etc., todo eso sirve para revivir un personaje de forma convincente.

DOCUDRAMA

El afán de «completar» una historia está en la base de los nuevos «docudramas» o «docuficciones», que están de moda. Se trata de un género híbrido concebido para atraer al público. El procedimiento es simple: reconstruir por medios electrónicos lo que haga falta: veinte gladiadores romanos, cien cazadores prehistóricos, doscientos soldados medievales, etc. Hoy se puede hacer casi todo artificialmente.

Y para mantener el tono «documental» este tipo de obras son comentadas por investigadores, profesores, hombres de ciencia (o presentadores que parecen serlo). Por ejemplo: un elegante profesor de Oxford, con una pipa en la mano, explica la vida de un monarca egipcio delante de una hermosa pared llena de libros. Y sin ningún intervalo pasamos a contemplar al faraón en cuestión seguido de mil sacerdotes con la cabeza rapada que avanzan majestuosamente con una música descriptiva estilo John Barry o John Williams³⁵. Se fabrica así un relato a base de fragmentos. Y de esta manera se puede contar la historia de Ramsés II gastando muy poco dinero en comparación con un verdadero filme.

La producción televisiva, antes dedicada a los documentales *normales*, se ha llenado de emperadores medievales, alquimistas rusos, guerreros aztecas, astrónomos chinos, unos episodios que, en general, ofrecen una alarmante simplificación de la historia que está en el extremo opuesto de las aspiraciones de un buen documental. La conjunción de elementos heterogéneos nunca me ha quitado el sueño (como tampoco me importó en su momento la aparición de la música *fusión*, que se basa en la mezcla) sino la superficialidad y la mala calidad de los actores de reparto. Desde luego hay excepciones —buenos docudramas— que no es el caso de comentar aquí³⁶.

MONTAJE

¿GUIÓN FINAL?

El guión final se «escribe» en la mesa de montaje. La versión definitiva se trabaja en la oscuridad de la sala. Aquí se verifican todos los métodos aplicados durante la filmación y los apuntes escritos. Es como si todo comenzara de nuevo.

Al entrar a la sala de montaje, hay que considerar que la obra sigue abierta. Esta «abierta» porque los resultados de la filmación

³⁵. John Barry, el compositor de *Lejos de Africa* (1985); John Williams, el compositor de *Lincoln* (2012).

³⁶. Por ejemplo, «*Au bonheur de dames, l'invention du grand magasin*» (2011), de Christine Le Goff y Sally, es un excelente docudrama.



«La cruz del sur» (1989-1992). Patricio Guzmán en la mesa de montaje, Madrid 1991. Fotografía de Julio Etchardt.

fueron distintos que las premisas iniciales. Siempre ocurre así. No existe una traducción fiel de las ideas a las imágenes. Entre las ideas, escaletas, apuntes, borradores, guiones, etc., y las imágenes grabadas hay un desfase, un *décalage*, grande o pequeño. Hay que tomar en cuenta, también, los cambios reales que se produjeron. Ciertos personajes que eran importantes pasaron a segundo plano y viceversa. Algunos lugares resultaron mejores de lo planeado. Apareció una secuencia nueva que eliminó tres secuencias antiguas, etc.

Esto nos obliga, en la sala de montaje, a buscar una estructura nueva (o muchas estructuras nuevas), organizando con las imágenes verdaderas la película definitiva. Incluso si no hubiera habido ningún cambio, es necesario hacer otra ordenación porque —como ya lo dijimos— la percepción de las imágenes documentales es distinta a la que nos ofrece un texto escrito. Buscar una estructura diferente no significa negar todo lo que se ha hecho. La calidad de los planos se mantiene y permite hacer combinaciones originales.

Pero el montaje no es milagroso. Las imágenes de buena calidad producen un montaje de buena calidad. Los materiales mediocres mejoran un poco —a veces mejoran mucho—, pero raras veces arrojan una película de buena calidad. El montaje no altera la naturaleza del material.

¿CÓMO ORIENTARSE?

Tal como hablamos del «punto de vista» y «distancia» para ubicarnos frente a la realidad, hay otra fórmula bastante más primaria en el montaje para saber a que atenernos. Se puede señalar con certeza cuáles son los mejores *rushes*. Si ponemos encima de un papel el nombre de cada secuencia (o si ponemos todas las cintas encima de la mesa), podemos señalar con certeza cuáles son las secuencias que poseen verdadera fuerza, elocuencia. Para un documental de 52 minutos bastan tres secuencias fuera de lo común. Para una película de 90 minutos, de cuatro a ocho.

Todo el resto es muy interesante. Son imágenes necesarias, pero que no tienen la vitalidad de esos pocos fragmentos. No tienen esa «energía» que emociona, que conmueve o que llama vivamente la atención. A partir de esta constatación tan simple, uno ya sabe que uno de esos tres momentos, probablemente, tiene que iniciar la película y los otros dos tienen que ser colocados hacia el final.

El montaje es un laboratorio de posibilidades de relato. Hay que tomar muchas precauciones para no caer en la tentación de hacer dos o tres versiones distintas. Esto es fatal. En la práctica, uno debe ir creando una única estructura ligeramente distinta a la anterior, semana tras semana, buscando la versión final. Es un trabajo de orfebre, un tejido artesanal de imágenes y sonidos que va creciendo con lentitud (al ritmo de tres, cuatro o cinco minutos por día). En la sala o fuera de ella se escriben muchas escaletas o listas de secuencias. En mi caso personal, llego todos los días con una escaleta nueva en la mano. A pesar de que se trata de esbozos, de enumeraciones sencillas, estos apuntes son la estructura más cercana a la película en ese instante.

MONTADOR

Entra a escena el montador, que se convierte en la persona más importante del proyecto, a no ser que sea el propio director quien haga el montaje; es una posibilidad muy común. A veces el realizador no necesita a nadie, monta solo y se apoya en un consejero que aparece de vez en cuando. O bien trabaja sin ninguna asistencia y le confía la fase final a un *verdadero* montador. No hay una sola modalidad.

La persona que hace el montaje es la única que puede mirar con objetividad el material y hace lo que puede para que el director mantenga esa imparcialidad. Es común que el realizador adjudique al material cosas que el material no tiene. Con frecuencia, el director ve elementos que no hay. Y si esto llega a ocurrir, a veces comienza a forzar el material para que narre lo que no hay, para que exponga lo que en verdad no existe. Esto es peligroso: es ponerse *contra* el material. Hay que ponerse del lado de la película: encontrar lo que la película narra, no lo que no narra. Es más útil respetar el sentido del material que lo contrario. Al forzar el material hasta lo imposible —para que narre otra cosa—, el espectador es el primero que advierte que pasa algo raro; se da cuenta muy rápido que las manipulaciones están mal hechas. Empieza a sospechar de la historia. Para él, la película pierde credibilidad. Son obras con el material «contrariado».

Además, en la sala de montaje aparecen todos los errores de la filmación. Imágenes demasiado breves, movimientos de cámara equivocados, ambientes de sonido que faltan, preguntas mal formuladas, etc. Hay casos peores: cuando un filme tiene dos puntos de vista opuestos: ofrece dos o tres visiones distintas de lo mismo; el director se ha cubierto en exceso filmando sus propias contradicciones. Puede ser algo premeditado, en este caso es interesante. Casi todo es aprovechable. Pero el montaje puede entrar en crisis.

El montador se da cuenta cuando el realizador tiene una idea clara de la película (y cuando no la tiene). Se da cuenta si tiene un verdadero compromiso con ella (o si no lo tiene). Hay directores que abandonan la película.

En el fondo el trabajo de montaje puede resumirse en una sola frase: respetar el material, extraer lo mejor de éste, empujar el material en la misma dirección que ya posee.

Este trabajo posee otro secreto, tan simple como básico: saber cortar. Esta sencilla operación —cortar— está en la cúspide del montaje. Cortar es un arte. Entre un millón de opciones los montadores intuyen dónde y cuándo cortar. Existen numerosas fórmulas, convenciones —a veces muy bien explicadas en textos importantes—, que indican exactamente cómo cortar una imagen en movimiento. Yo creo que son estereotipos. Cortar es una facultad única, personal, sorprendente, que tienen los montadores.

REFLEXIONES DE UN MONTADOR

Hace un par de años, en 2010, invité al festival que yo fundé en Santiago de Chile, al montador francés Jacques Comets³⁷. Me impresionaron sus ideas sobre el montaje en general, su enorme claridad, que son el contrapunto de tantos libros teóricos que nunca me han conmovido.

Casi de memoria transcribo algunas de sus palabras:

«El montaje no es cuantificable. No hay instrumentos que puedan medir el montaje. Existen aparatos para medir el sonido y la luz. Pero no existe una máquina que pueda medir el montaje. No hay ninguna fórmula, no hay ninguna solución previa, antes del hecho mismo de montar. El acto de montar es la solución. Tampoco hay modelos de montaje. Cada película inventa su propio camino. Cada montaje es una aventura singular que no busca la ayuda en otras experiencias porque cada filme es una experiencia inédita. Tampoco hay un *estilo* de montaje. Hay necesidades, pero no se puede imponer un estilo de montaje a una película. Por otra parte, no hay una única relación entre montador-director-guionista. Hay que ser humilde, a pesar de que uno se siente el dueño del mundo cuando trabaja. Cada película inventa su propia travesía».

LIMITES

En una película documental, el montaje ocupa un lugar preponderante, casi ninguna otra cosa está a su altura, con excepción del cámara y el director de fotografía. Para montar una obra de autor se necesita mucho tiempo, muchas semanas, varios meses, a veces años. En ese lapso hay momentos en que el montaje se adueña de la película y avanza más allá de su propio terreno: entra en el espacio de la dirección y del guión.

No hay que alarmarse. No hay nada más útil que el trabajo en equipo. Casi siempre los miembros de un equipo interfieren en el trabajo de los otros. A veces el camarógrafo actúa por su cuenta y se escapa del director. A veces el sonidista graba muchas cosas que el director no le ha pedido. En el montaje ocurre igual: cuando el

³⁷. Jacques Comets, montador, profesor y difusor de los temas vinculados al montaje. Destacado analista de la estructura de la obra cinematográfica. Profesor de LA FEMIS, alterna el montaje de la ficción y el documental.

montador vislumbra asociaciones que aparecen de repente, se lanza hacia delante y comienza a ensamblar algunas imágenes que no estaban acordadas, que no habían sido señaladas por nadie, sino que provienen de su propia inspiración o mejor dicho de las imágenes mismas cuyo significado él ha comprendido antes que los otros.

En el fondo yo pienso que las películas documentales dependen en gran medida del montador. No obstante, también puede decirse que algunos documentales se montan solos —estoy formulando una metáfora que tiene un costado realista—. Veamos: uno empieza fabricando trozos aislados, autónomos, en vista que la estructura demora mucho en revelarse. Entonces uno va montando secuencias, pedazos, como si se tratara de una colección de cortos. De repente los fragmentos se ensamblan, unos con otros, y forman un conjunto. Poco tiempo después, a fuerza de unir estos trozos, uno observa con sorpresa que la obra está terminada. Se ha hecho casi sola.

En el otro extremo hay casos dramáticos, complicados, en que el montaje se estanca. Uno es incapaz de encontrar el hilo conductor y pasan semanas de confusión. Hay otros momentos aún más complejos; es cuando el montaje mismo deja de funcionar, claudica. No me refiero a una debilidad del montador o del director, sino cuando verificamos que el hecho de cortar no tiene sentido.

Cuando la fuerza de las imágenes no admite ninguna manipulación, el montaje se detiene. Cuando la energía de una imagen está por encima de los cortes —cuando un plano no se deja cortar—, el montaje se rinde. Esto ocurre cuando la vida supera al cine.

Veamos algunos ejemplos.

Hay entrevistas de larga duración con un contenido enormemente dramático. Cuando una persona torturada, por ejemplo, narra poco a poco su calvario, sin moverse casi, con holgadas pausas y una mirada de profunda dignidad. Esto provoca una reflexión intensa en quienes la escuchan, una emoción indefinible. Este plano que puede durar unos 10 minutos es casi imposible de cortar, no se puede resumir, aligerar, porque todos los cortes destruyen la unidad interna que tiene. El plano, en sí mismo, constituye una obra, un cortometraje. Su estructura ya está cerrada.

Hay acontecimientos tan fuertes como una ola marina que entra en la costa y arrastra cincuenta automóviles como si fueran de papel, aplastando a su paso carreteras, postes, edificios. He aquí un plano de reportaje que puede dividirse en veinte fragmentos separados y que, sin embargo, sin corte alguno, es infinitamente mejor.

PLAN

Desde que me inicié en el oficio de cineasta la mayoría de mis filmes se han servido del plan dramático convencional (aristotélico), que consiste en contar una historia sin interrupciones, sin paréntesis ni recuerdos. Es decir, con el esquema clásico: *presentación, desarrollo, conflicto, culminación, desenlace, final...* Aunque soy un admirador de las obras experimentales, casi nunca he asumido este tipo de lenguaje. Algunos de mis filmes, como «Nostalgia de la Luz», asumen un poco esta perspectiva, pero la mayoría se apoya en la lógica clásica de una historia.

Mis ideas sobre la estructura, como pudiera pensarse, no nacen del estudio de los clásicos del cine, ni de la historia del arte, ni de los textos de estética, sino que vienen de algo mucho más personal: he aprendido «estructura» escuchando música clásica. Desde mi infancia soy un buen aficionado. No poseo ninguna preparación técnica, no sé leer una partitura, tampoco toco un instrumento. Pero puedo distinguir los secretos de la organización interna de la música. Puedo entrar al interior del tejido musical, ya sea una sonata, fuga, concierto, preludio, lied, etc. A mi entender, hay una manera de atrapar los misterios de la estructura documental escuchando música. Hay una gran proximidad entre la forma musical y el montaje. Se puede afirmar que, para algunos, la música es la mejor escuela del montaje.

FORMA

Hay dos tipos de montadores y montadoras.

Cuando uno empieza el trabajo, el primer grupo observa las imágenes de la película en nuestra compañía. Es una tarea que dura muchos días, incluso semanas, y ellos toman notas a medida que las secuencias se presentan. Después de este visionado reflexionan y al día siguiente aparecen con un esquema en la mano. Ellos han ordenado en su cabeza la película y escriben una primera estructura.

Frente a este tipo de montadores, yo me pongo en contra de manera casi instintiva. ¿Por qué me propone una estructura si yo tengo otra, que he rumiado durante meses?... La autodefensa como reflejo aparece de manera instantánea.

Otros montadores no dicen nada. Se quedan en silencio y te preguntan: ¿por dónde empezamos?... Me gusta este segundo grupo

porque asumen desde el principio los mismos riesgos que uno. Es decir: empezaremos *juntos* a buscar una estructura en medio de este océano de imágenes. Es una relación *horizontal*. La amistad no tarda en aparecer, tal como apareció con el cámara y el sonidista.

Para concluir echemos un breve vistazo a los principios fundamentales de la forma. Muchas veces ayudan a superar los desequilibrios que aparecen en la estructura:

UNIDAD: Si adentro de un documental de estilo clásico aparece una imagen de estilo insólito, la unidad se rompe. La unidad es la concordancia (la armonización) de todos los elementos: unidad argumental, unidad de imagen, unidad de sonido, unidad de montaje.

RITMO: Cuando un elemento se repite cada cierto tiempo aparece el ritmo. El ritmo es la repetición constante de un mismo elemento. Si la repetición es desordenada desaparece el ritmo.

VARIEDAD: Cuando el ritmo no ofrece ninguna variación después de un tiempo, sobreviene la monotonía. Para combatirla existe la variedad, que es la diferencia, la alteración.

DESARROLLO: El desarrollo progresivo significa la ascensión del interés. Casi siempre (pero no siempre) un documental avanza de forma constante, de forma ininterrumpida.

CONTRASTE: Para evitar la monotonía del tema principal, en la parte final de la obra —o bien un poco antes o un poco después—, debe aparecer un segundo tema complementario. Con él aparece el contraste. Se trata de algo distinto, que sorprende, que tiene desarrollo propio, pero también puede ser una variación del primer tema.

RECURSOS NARRATIVOS DEL MONTAJE

En mi opinión, los recursos narrativos del montaje son seis (más la mezcla de sonido, que es adicional):

- 1 Comentario
- 2 Música
- 3 Atmósfera sonora
- 4 Archivo
- 5 Fotos fijas e ilustraciones
- 6 Animación y trucajes
- 7 Mezcla de sonido

1) COMENTARIO

Después de varias décadas de dictadura de la palabra, ahora vivimos una época más equilibrada, aunque continúan haciéndose demasiados filmes recargados de explicaciones.

Hay cineastas que escriben mejor que los escritores y poseen la habilidad del verbo como Chris Marker o Pierre Perrault, que son frecuentemente llamados *los cineastas de la palabra*. Para los que poseen este talento fuera de lo común, la voz en *off* se identifica con la voz interior de las grandes novelas o las reflexiones de un ensayo. En estos casos el comentario, con matices sorprendentes, deslumbra al espectador. Desde la invención del sonoro hay autores de grandes textos, de gran calidad, densos, brillantes, que avanzan por su cuenta y se alejan de las imágenes.

He oído decir muchas veces que el texto, en lo posible, debe evitar hablar de lo que estamos viendo. Debe apartarse de la imagen. Esto es verdad. Pero en la práctica, ocurre que el texto describe una línea curva: se aleja a veces mucho de la imagen y después vuelve a encontrarla, como una onda. Incluso hay textos adheridos a la imagen, textos literales, que dicen lo mismo que estamos viendo y, sin embargo, también funcionan. Como en otros casos, las recetas no llegan lejos en este oficio³⁸.

Hay muchos tipos de comentario: informativo, neutro, poético, analítico, autobiográfico. Cada documental requiere un modelo distinto. Cualquiera que sea, complejo o sencillo, debe ofrecer una entonación singular, un tempo, una cadencia adecuada según las imágenes.

Normalmente el relato se fabrica cuando falta algo: para explicar algo o añadir algún detalle útil en relación a la historia; para cubrir la ausencia de ciertas imágenes o para conducir al espectador en otra dirección, etc. Por el contrario, hay obras concebidas especialmente para la palabra.

Para construirlo con agrado y claridad, un texto demanda mucho tiempo, muchas vueltas y correcciones. No sirven para nada los textos hermosos sin antes pasar por la prueba de la lectura. Hay que evitar las frases intercaladas, no resultan útiles adentro de un texto oral. Mi recomendación es que el mismo autor escriba e interprete su texto. Sin embargo, en cada ambiente, hay voces de gran calidad,

38. «La odisea del corredor de fondo» (1997), de Jean-Christophe Rosé.

que pueden reemplazar con creces la voz del autor. No recomiendo grabar un texto por una voz popular que la gente ya conoce por sus doblajes o la publicidad. Esto es fatal.

Los británicos y estadounidenses utilizan con frecuencia estrellas para narrar una serie documental. No me parece mal; pero tampoco me parece bien. Los textos personales son los más rápidos de construir porque son el testimonio auténtico del realizador y tienen, de entrada, una fuerza expresiva propia

No se puede dejar para última hora la elaboración del texto ya que, a veces, de él va a depender toda la película. Desde el inicio hay que crearle un espacio, un lugar, y empezar a escribirlo. Yo acostumbro a redactar el texto, cada día, en la mesa de montaje. Garabateo algunas frases sobre el papel y las grabo, de tal forma que ya quedan adentro del montaje; incluso a veces modifican y mejoran el montaje. Hay quienes montan la película y dejan huecos vacíos para hacer el texto mucho más tarde. Cada cual tiene su método. Aislar la creación del texto del resto, tal vez, conduce a un divorcio con la imagen y la atmósfera de la película. Es mucho más práctico ir haciendo el texto a medida que la obra avanza. Después, uno perfecciona los párrafos y al final del montaje el comentario está casi listo.

En lo posible, hay que evitar dar lecciones al espectador. Hay que renunciar a los textos demostrativos. Con frecuencia los documentales tienen un costado didáctico. Yo considero esto como un mérito, lejos un error. Hay algunos expertos que afirman que la pedagogía es un pecado. No estoy seguro de esto. A mi juicio, esto se resuelve con la forma. Se puede hacer pedagogía con elegancia, con sutileza y con poesía.

Casi todo envejece. La época deja una huella imborrable en el texto. Algunos documentales excelentes, al cabo de algunas décadas, se hunden a causa del texto. Lo mismo ocurre con la iluminación, la música o el montaje. En su mayoría, muchas obras mueren.

Alan Rosenthal y Bill Nichols³⁹ —entre otros— afirman que cada generación necesita establecer un nuevo lenguaje definitivo ya que el paso del tiempo modifica el tono del relato. Por ejemplo, las «narraciones que nos parecían austeras, sobrias, en 1950, hoy día nos parecen recargadas y demasiado pedagógicas. El realismo de una generación parece un artificio a la siguiente».

39. Alan Rosenthal: «*New Challenges for Documentary*»; Bill Nichols: «*Representing reality*».

SIN COMENTARIO

Algunos realizadores prescinden del comentario. En este caso la historia queda en manos de los personajes y sobre todo del montaje, que tiene que encontrar un modo de desplegar el relato sin la voz en *off*. Abundan los ejemplos notables en todas partes, empezando por Frederick Wiseman y Nicolás Philibert, etc.

Hay personas que no toleran la voz del comentarista, por bueno que sea el texto. Es una cuestión de gustos. En mi caso, por ejemplo, me gusta mucho la música pero no aguanto la ópera. Es irracional pero es así. En América Latina hay una apreciable cantidad de directores que rechazan el comentario y prefieren las sugerencias del montaje o apoyarse en las entrevistas. Yo no tengo nada que agregar sobre esta predilección, excepto respetarla. Los documentales sin comentario también pueden ser estupendos.

La cuestión se vuelve problemática cuando una historia no es posible de ser contada sin la ayuda de un comentario, por breve que éste sea. Uno puede ofuscarse en la sala de montaje; trabajar semanas enteras para tratar de narrar con imágenes y sonidos un pasaje que sigue quedando difuso, incomprensible. La solución es una elipsis, una abreviación, saltarse un pedazo de la historia y dejar que el espectador la deduzca. O poner un letrero. Esto saca del apuro algunas veces pero otras veces no. Por consiguiente, hay que estar abierto a todas las opciones del cine sonoro. Quienes rotundamente se niegan al comentario están practicando una forma de cine mudo.

GRABACION

Hay muchas maneras de hablar el francés incluso adentro de Francia. Lo mismo ocurre con casi todas las lenguas. El castellano bate el record en este sentido porque hay 35 formas de hablar el «español». Se habla de manera particular en las autonomías de España y en todos los países América Latina. Por lo tanto hay que mantener la espontaneidad del lenguaje regional eliminando los localismos más chocantes sin caer en un estilo neutro.

Lo principal, sin embargo, es el cuidado especial que una narración merece. Primero hay que encontrar el tono y el *tempo* que necesita la voz. Después hay que repetir muchas veces un párrafo para llegar a

un buen resultado. Como ya lo dije, una persona tiene que aconsejar o dirigir la voz. A menudo uno pierde la perspectiva cuando uno mismo lee. Es aconsejable que el ingeniero de sonido y un amigo controlen la grabación; ellos pueden modificar la lectura, quitar de común acuerdo frases o palabras. Es un trabajo que puede durar muchos días. Es necesario mirar la imagen al mismo tiempo que se graba, como si se tratara de un doblaje, porque ayuda a mantener el estilo.

2) MUSICA

Con la música ocurre lo mismo que con el texto: no hay que dejarla para el final. Mi consejo más sencillo es ir colocando la música a medida que el montaje avanza. Nada más fácil que buscar en casa algunos CD con algunos trozos musicales que encajan con nuestras imágenes y que tienen una cierta unidad de estilo. De esta manera uno va fijando la colocación de la música al mismo tiempo que la estructura crece.

Si mucho más tarde mostramos al compositor el montaje en curso, éste se dará cuenta enseguida qué tipo de música queremos. O bien nos propondrá algo diferente porque él ya tiene un punto de referencia concreto para aceptarlo, modificarlo o rechazarlo.

Aparecen algunas dificultades menores; a veces uno se acostumbra a escuchar la «primera» música y cuesta bastante trabajo adaptarse a la música «definitiva»; pero se trata de anécdotas de fabricación. Lo realmente útil es que uno va creando la película con todos sus elementos: con las imágenes, el comentario, los ruidos y la música a la vez. Uno puede *sentir* la película en su integridad. Uno puede masticarla; puede mostrarla a los colaboradores, recoger opiniones, acumular comentarios, porque se trata de una obra «acabada» y no una sucesión de imágenes medio desnudas.

Lo anterior no despeja el factor principal... ¿dónde hay que poner la música y dónde hay que evitarla?... No tengo ninguna respuesta definitiva para estas dos preguntas. ¿Cuándo hay que poner la sal, antes de meter el pollo en el horno o después?... Existe una suerte de intuición, de fulgor, cuando uno resuelve poner un tema musical. Casi siempre la persona que está montando coincide con este tipo de fulgores. En el fondo los montadores aciertan más que nosotros. No soy capaz de trasladar esto a un método, a un mecanismo. Sólo puedo decir que hay que escuchar a la intuición. La música tiene que

salir del corazón de una imagen y no sólo acompañarla o envolverla. Cada imagen tiene en sí misma una música que está adentro. Hay que tratar de percibir esta música oculta y si hay un compositor capaz de oirla, tanto mejor, es lo mejor que puede pasar. Tengo muy claro, en todo caso, que no hay que acentuar con la música las imágenes que ya tienen un acento.

Colocar la música es peligroso. Digo esto porque un documental recargado de música se destruye a sí mismo, aún si se trata de una obra musical. Por regla general –hoy en día– las obras de *gran público* están cubiertas por una gruesa capa de música que desborda la intención de las imágenes: acentúa el peligro, subraya la calma, adelanta la alegría. Grandes películas como «Océanos» o «Planeta Azul»⁴⁰ están cubiertas por una música exagerada. Esta gruesa capa de melodías echa abajo la credibilidad, igual como las voces estereotipadas de ciertos locutores que arruinan la esencia de una historia. Muchas veces obedecen a las consignas de ciertos productores: más emoción, más ritmo, más drama. Muchos de ellos han formateado muchos géneros documentales que antes eran más libres, sobrios y creíbles. Yo aconsejo ahorrar música. Mientras menos música, mejor.

Por ejemplo, Bruno Monsaingeon⁴¹ es un hábil controlador de la música en todas las circunstancias posibles: encima de un texto, encima de una entrevista, incluso encima de otra música, porque él es un maestro. Al margen de estas personas muy preparadas (Monsaingeon es también un intérprete de violín) nosotros tenemos que estar muy alertas con la música. Poner la música en una obra documental es más sutil que en la ficción. Al mismo tiempo, mientras más auténtica sea, tanto mejor. Un piano, tres violines, una viola, *reales*, son mejores que una enorme orquesta electrónica. Por regla general, la música de cámara de pocos instrumentos es ideal. Los temas que hace Philippe Hersant⁴² para algunas obras de Philibert son un patrón. La música popular también consigue maravillas, pero, ojo, cuidado con el folklorismo

40. The blue planet (2001) de Alastair Fothergill y «Oceans» (2009) de Jacques Perrin y Jacques Cluzaud.

41. Bruno Monsaingeon, autor de más de 40 obras documentales, en gran parte musicales.

42. Philippe Hersant trabaja con un conjunto de cuerdas y maderas. Su música delicada y con humor acompaña las secuencias más elocuentes de Nicolas Philibert, quien es un poeta documental.

En todas las épocas ha habido «sinfonías» cuya estructura viene dada por la música. «Berlín, sinfonía de una gran ciudad»⁴³, es el primer ejemplo; como «Koyaanisqatsi», «Baraka» o «El Mesías»⁴⁴, son los modelos más recientes. Se trata de obras muralistas que se apoyan en la estructura de una suite musical o un oratorio. Las imágenes y el montaje están organizados por la partitura. En el polo opuesto están las obras que casi prescinden de la música, como «El Gran Silencio»⁴⁵.

Es interesante destacar que en las últimas décadas se han multiplicado los documentales musicales. Es un nuevo subgénero; hay obras sobre compositores, conciertos, óperas, ballets, coreógrafos, coros, intérpretes, *music hall*, etc., donde la música ocupa todo el espacio. Hace veinte años esto no existía.

Consejos prácticos: si no hay dinero, hay muchos discos en los países del Este —que poseen grandes compositores e intérpretes— con derechos de autor económicos. A veces uno tiene una amiga que estudia en el conservatorio; nada más práctico que grabar una pieza en una cabina del conservatorio. Una guitarra, una quena, a veces son más que suficientes.

3) ATMOSFERA SONORA

Sin sonido no hay silencio. Cuando hablamos de sonido no podemos disociarlo del silencio. ¿Cuál es la relación entre el sonido y el silencio? Según mi opinión, el silencio es uno de los agentes narrativos más elocuentes del cine documental.

Cuando un ingeniero de sonido pide silencio para grabar un ambiente, todo el mundo interrumpe su actividad. Nadie se mueve. Y de repente, en aquella llanura anónima, un pequeño grupo de personas, oye el silencio que hay en el valle donde estaban trabajando y, sorprendidos, escuchan el viento suave que antes no habían percibido. El equipo entra en otra dimensión. La realidad del silencio llama a la reflexión; es como entrar en la penumbra de un templo y dejar atrás la calle llena de ruidos.

43. Walter Rutmann

44. Godfrey Reggio, Ron Fritke, Willian Klein, respectivamente

45. «El gran silencio» (2006) de Philip Gröning, narra la vida de un monasterio cartujo de Grenoble.

El silencio provoca una atención especial en los espectadores. Las imágenes mudas desencadenan una rara perplejidad adentro de una sala de cine. Aportan una ráfaga de magia. Durante los rodajes, el silencio es difícil de atrapar. Los técnicos de sonido sufren horrores para hallar un rincón de calma y poder trabajar en paz. A menudo, los otros miembros del equipo no respetan el silencio que el sonidista exige cuando este quiere grabar un ambiente.

Vivimos adentro del estrépito. Hay mala música en los supermercados, restaurantes, garages, ascensores, oficinas, aeropuertos. En la calle el estruendo es una cosa normal: silbatos, alarmas, ambulancias, demoliciones y máquinas perforadoras. Vivimos en medio de un campo de batalla.

La naturaleza, por otra parte, es un gran horizonte de silencios y ruidos. La descripción es el agente narrativo ideal para desarrollar —para desplegar— todos los detalles de la banda sonora. La descripción es una página en blanco para los ruidos más brutales y los más sutiles: la respiración de los animales, un trueno, la llovizna que cae, el océano que se mueve allá lejos.

Se pueden añadir muchos efectos o respetar los sonidos naturales que tiene cada plano. Muchas veces, en el estudio de grabación, se resfuerzan algunos pasos apenas audibles con un especialista que los repite frente a un micrófono⁴⁶. Algunos directores rechazan de plano este tipo de «acentos», que en realidad son doblajes artificiales. En mi opinión, cada cual es libre de hacer lo que quiera.

He aquí las opiniones de un técnico de sonido:

«El sonidista es también un discreto autor del documental. Su tarea es crear un mundo paralelo y complementario al discurso de las imágenes. El sonidista resfuerza las ideas y emociones de la obra. Su imaginación y experiencia resuelven los problemas mecánicos y expresivos. Cada técnico aporta un punto de vista personal a la banda de sonido. Por otra parte, grabar una obra documental no es lo mismo que grabar una película de ficción. Durante un rodaje documental no se sabe lo que va a pasar y el equipo tiene que moverse capturando la realidad; el sonidista dispone de menos tiempo para tomar decisiones. Su nivel de atención y empatía con la realidad son distintos que en la ficción, donde todo está previsto»⁴⁷.

46. En España se llaman «efectos de sala»; en Francia, «bruitage», etc.

47. Conversación con Alvaro Silva, profesor e ingeniero de sonido.

La relación del sonidista con el *cameraman* es decisiva. Tienen que encontrar un entendimiento cotidiano. Mirarse el uno al otro, espiarse mutuamente todo el tiempo. Estar atentos al más pequeño movimiento del contrario. Tienen que estar conectados por un cable, verdadero o falso. Es un requisito obligatorio.

En medio de la improvisación, subiendo una escalera, siguiendo a un personaje en un lugar estrecho, es normal que la percha con el micrófono aparezcan en el cuadro, es un error corriente. Eric Pittard⁴⁸ me enseñó una fórmula para evitar este problema. Se trata de un ejercicio que dura media hora: darle la percha al *cameraman* y la cámara al sonidista y practicar un poco. Con los papeles cambiados, los dos entienden mejor de qué manera evitar la entrada del micrófono en el campo de la imagen. Tal vez esta lección viene de Antoine Bonfanti⁴⁹.

4) ARCHIVO

Aún cuando desde el principio ya se sabe cuándo una película va a necesitar imágenes de archivo, el problema se plantea de verdad durante el montaje. Aquí, en el montaje, es cuando aparecen estas imágenes de otra época (hechas por otros), intercaladas con las *verdaderas* imágenes de la obra.

En cierto modo, colocar archivo es parecido a poner notas al pie de la página. Los archivos son una prueba. Demuestran un hecho que está adentro de la historia. Pero también pueden convertirse en una parte esencial de la historia. No son una reconstrucción del pasado —como ocurre en el cine de ficción—, sino que son verdaderos *flash-back* en el sentido literal. Y como ya disponemos de 100 años de imágenes del pasado, el empleo del archivo es cada vez más frecuente.

Hay quienes prefieren restaurar esas imágenes antiguas y otros prefieren dejarlas tal como están: con rayas, veladuras, defectos de foco, etc. Algunos directores añaden sonidos a estas imágenes que originalmente no tenían sonido, otros prefieren



El palacio de gobierno filmado por Peter Hemllich el 11 de Septiembre de 1973, sacado del filme «La guerra de los momios» (1974), de Walter Heynowski y Gerard Scheumann.

poner el ruido de una proyectora antigua (que se ha convertido en un odioso lugar común) o bien dejan esas imágenes en silencio total. Esto es lo que hace, en algunas secuencias, Serguei Lotnitsa con «Blokada»⁵⁰.

Vincent Monikendam, en «Mother Dao», sonorizó imágenes antiguas, de los primeros tiempos del siglo XX, ligeramente desfasadas, desincronizadas. Se oye el galope de un caballo que no coincide con la imagen del caballo galopando. En otros pasajes puso el sonido de un viento lejano y no agregó los pasos de un personaje que atraviesa la escena, es decir, dejó una parte muda y otra parte sonora, tal vez de para dejar claro que su trabajo de sonorización es una aproximación personal y que los planos de origen son mudos⁵¹.

Hay algunos directores que filman su propio archivo en 8 milímetros e intercalan estas secuencias en medio de otras normales. Parecen secuencias de un pasado indefinible, con una textura imperfecta del 8 milímetros. Hay directores que deliberadamente hacen obras enteras en 8 milímetros.

50. «Blokada» (2006), de Sergei Losnitsa.

51. Vincent Monnikendam revisó 260.000 metros de película de nitrato filmada por los archivos de Holanda para construir durante 6 años una película monumental sobre la administración colonial holandesa en Indonesia entre 1920 y 1933: «Mother Dao the Turtlelike» (1995).

Hay otros que van más lejos: proyectan sus filmes en 8 milímetros sobre un muro blanco –que ellos mismos han realizado– y los vuelven a filmar de nuevo con una cámara digital. El efecto es como si ese material pareciera aún más viejo y no identificable. Es decir, se puede *inventar* un archivo con un carácter casi onírico, con personajes verdaderos o falsos, casi quemados por la luz, difuminados por un fuerte resplandor o bien por la oscuridad. Se pueden filmar fragmentos de rostros, piernas, movimientos de brazos, torsos, manos, que parecen haber sido filmados por un cineasta del pasado, amateur, que no sabía encuadrar ni iluminar.

Sin embargo, sin negar estos procedimientos, existe un cine que podríamos llamar de *archivo puro*. Un cine solamente basado en las imágenes de otro siglo; un cine que narra un episodio lejano valiéndose únicamente de los planos que hay en los diferentes archivos del mundo (familiares, privados o públicos).

Hay incontables clásicos en este dominio: «Morir en Madrid», «Mein Kampf», «Y en Vyborg»⁵², «La soledad del corredor de fondo», «Mother Dao», etc. Estos frescos históricos están por regla general estructurados por un comentario que une fuertemente las piezas del archivo (son películas de montaje). Probablemente este tipo de obras confirma que la realidad filmada es la gran aportación –única, irremplazable–, del documental. Es decir, el cine documental es *el álbum de fotos de la especie humana*.

No puedo dar por concluido este tema sin tocar el asunto de los derechos de autor. Cuando un proyecto necesita las imágenes de otro colega, es preciso actuar de forma transparente. El único patrimonio que posee un documentalista son sus imágenes, en las cuales ha trabajado una vida entera y muchas veces con el riesgo su integridad física. En esta profesión apasionante pero marginal, una mayoría de nosotros no tiene salario fijo, empleo estable, vacaciones pagadas, aguinaldo de navidad, jubilación y seguro médico. Nuestro capital (si se puede emplear esta palabra) son nuestras obras y sus materiales de descarte. En consecuencia, lo primero que hay que hacer es buscar a los autores originales de las imágenes que uno necesita y pedirles su autorización y las condiciones para usar su material. No pocos realizadores y productores dejan deliberadamente estos contactos para última hora, cuando el proyecto

52. « *Morir en Madrid* », de Frédéric Rossif; « *Mein Kampf* », de Erwin Leiser; « *Y en Vyborg* », de Pia Andell; « *La soledad del corredor de fondo* », de Jean Christophe Rosé, « *Mother dao* », de Vincent Monnikendam.

ya está medio concluido y confiesan a boca de jarro que no tienen demasiados recursos. Es una forma de presión. «Si usted no me hace un precio paralizará mi obra». Con este chantaje, el dueño de las imágenes aparece como el autor de un boicot. Este tipo de actitud cubre de vergüenza a quienes las hacen. En lugar solucionar el tema desde el principio, estos cineastas (y las instituciones que hay detrás) demuestran una falta de moral con los cineastas que han filmado los hechos antes que ellos. Otra de las coartadas más comunes son los temas altruistas del solicitante: «estoy haciendo un documental sobre los derechos humanos sin fines de lucro». El propietario de las imágenes originales podría sentirse obligado a donar su trabajo en vista de los «nobles propósitos» del estafador.

Hay instituciones que poseen enormes archivos de imágenes y cobran precios inalcanzables, como ocurre con los derechos musicales o fragmentos de películas clásicas de ficción. Pero, lejos de eso, yo no me refiero a los derechos de los cineastas independientes, que son víctimas de robos incalificables durante toda su vida.

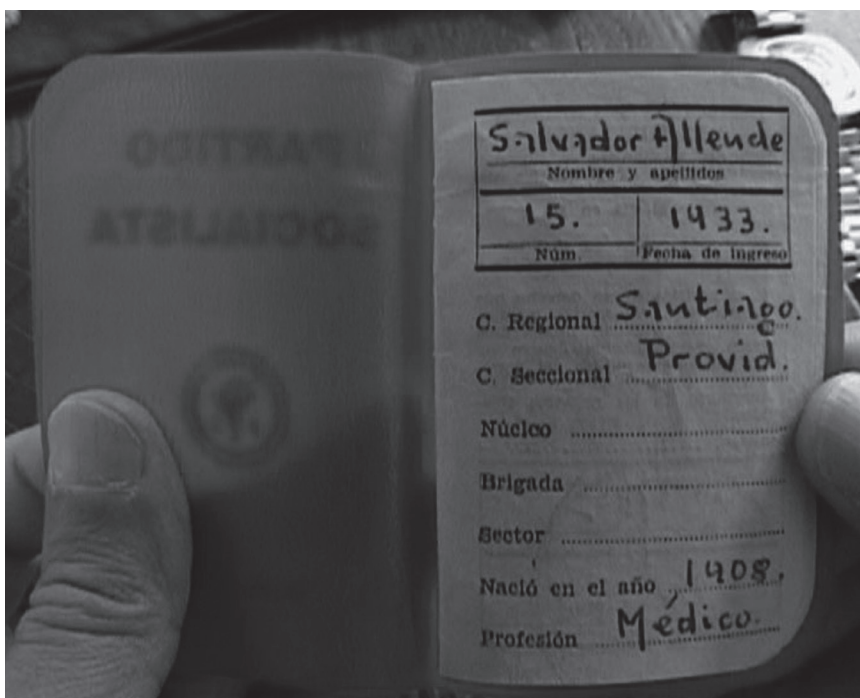
5) FOTOS FIJAS, ILUSTRACIONES

Ya me he referido a las fotos –y los objetos– como agentes narrativos del rodaje. Vuelvo a reiniciar el tema, porque generalmente en la sala de montaje aparece la exigencia de filmar otras fotografías.

Una secuencia de fotos paraliza la acción pero no detiene la línea del desarrollo. El cine es un «arte de movimiento» y la fotografía niega esta definición. Las fotos son una manera de volver atrás en la biografía de un individuo. De ella se desprende una ráfaga misteriosa, pues su textura es diferente. Es como cambiar de tipografía en mitad de un novela.

Hay películas documentales basadas en una sola foto, igual como hay documentales basados en una sola pintura⁵³... Recorrer con la cámara una acuarela, un boceto, un croquis a lápiz, sobrevolar una tela, captar la huella que ha dejado el pincel, los personajes lejanos que apenas se ven, que dan la impresión de ser sombras abstractas, y finalmente los claroscuros del cielo, todo esto constituye un sendero narrativo de primer orden.

53. *Pallettes*, de Alain Joubert, una colección de cortos basados en la historia de la pintura. Por regla general, cada corto muestra un solo cuadro.



«Salvador Allende» (2004). El carnet de militante socialista de Salvador Allende. *Fotograma del filme.*

Filmar documentos es otro hallazgo interesante. Sobrevolar viejas partidas de nacimiento, carnet de identidad, libretas de familia, certificados de estudios, hojas de reclutamiento militar, cuadernos de contabilidad, recibos, facturas, cheques, diplomas, declaraciones manuscritas. Se pueden hacer películas enteras a base de papeles.

El carácter de «pueba» impregna este tipo de materiales. Por ejemplo, una joven directora descubrió en el sur de Francia varias cajas de cartón que contenían cientos de imágenes frontales de personas desconocidas. Después de una pesquisa se descubrió que eran los presos republicanos encerrados en un campo de concentración francés después de la guerra civil española⁵⁴. Un fotógrafo holandés⁵⁵ hizo cinco fotos del golpe de estado de Pinochet donde aparecen veinte prisioneros tumbados en la calle frente al palacio de gobierno. Para los chilenos estas cinco fotos tienen un carácter histórico, igual como lo son para el mundo entero las tres fotos que hizo Franz Capa durante el desembarco de Normandía.

54. El film se llama «Photographie d'un camp», 1966, de Linda Ferrer Roca.

55. Chas Garretsen, fotógrafo holandés.

6) TRUCAJES

En la década del sesenta, cuando yo era un recién llegado al cine, mis primeros cortos en 16 milímetros se convertían en una pesadilla cuando intentaba hacer trucajes ópticos, por simples que estos fueran, debido a la fragilidad de los negativos y a las máquinas prehistóricas que había en los laboratorios. Los operadores de estas máquinas eran buenos. Lo que fallaba era el procedimiento mecánico. Había que hacer pruebas, repetir una y otra vez, rebobinar varias veces el negativo hacia delante o hacia atrás, detener la máquina en caso de la rotura de una perforación, y todas estas operaciones encerrados en un cuarto oscuro.

Hoy en día, gracias al montaje electrónico, sólo basta apretar un botón para efectuar los trucajes que uno quiera: fundido (*dissolve*), fundido encadenado (*lap dissolving*), fundido al negro (*fade down*), congelado de imagen (*hold frame*), cámara lenta (*slow motion*), todo se puede hacer instantáneamente. Se puede alterar el encuadre, borrar una parte del fotograma original, incrustar una ventana donde antes no había nada. En resumen, se pueden añadir cosas que el material no tiene (como estrellas, animales, personas, aviones, ovnis). Una parte de la artesanía del cine documental ha sido sustituida por la electrónica. Los nuevos equipos permiten corregir fallos de luz, foco, color, movimiento; enriquecen y mejoran la banda sonora; en general suprimen la mayoría de las equivocaciones que son el fruto de la espontaneidad.

La contrapartida es la aparición de una libertad sin límites para manipular las imágenes, para bien o para mal. Estos avances técnicos están en la base de los nuevos subgéneros —el docuficción, el docudrama—, pero sobre todo están en el estilo de algunos realizadores jóvenes que caen en la tentación de practicar trucajes infinitos.

Nunca antes habíamos visto tantas películas sin corte directo, es decir, con imágenes que se funden mutuamente unas con otras, sin ninguna justificación (una sopa de imágenes), para disimular la falta de unidad, los errores del encuadre, los fallos de luz o de montaje y también, generalmente, cubiertos con música *sampler* (hecha con instrumentos electrónicos en lugar de instrumentos reales). Se trata de documentales de plástico.

7) LA MEZCLA DE SONIDO

Hemos llegado al final del viaje.

La mezcla de sonido es una parte de la culminación de una obra. Es casi el desenlace del proceso técnico de una película. Es también una de las etapas más agradables de este trabajo obsesivo. Para nosotros, los realizadores, entrar en la sala de mezcla acompañados por el ingeniero de sonido —que en ese momento nos parece un mago—, y sentarnos frente a esa mesa llena de botones, es un momento *histórico*. Aquí culminan largas semanas, meses o años de trabajo laborioso. Es un instante memorable y peligroso.

Escribo estas líneas a causa del peligro.

Desde luego, la mezcla de sonido no es un recurso del montaje. Es un proceso autónomo, singular, cuyo fin es unir de las bandas de sonido. Es la consolidación del sonido de un filme.

Con la cabeza llena de ideas y al mismo tiempo con el cuerpo lleno de estrés —sin mencionar los nervios— la tendencia más natural es la falta de distancia frente a la mezcla. En general, en estos momentos cruciales, suele ocurrir que uno pierde una parte de la concentración. A veces uno no sabe muy bien si la música está muy fuerte, si los efectos están demasiado bajos o si las voces están demasiado agudas. Es lógico. No tenemos la perspectiva adecuada. Estamos demasiado encima de la película.

Por lo tanto, en vista que el proceso cuesta mucho dinero y que todo el mundo está nervioso, uno pierde —un poco— el control de la mezcla. La angustia nos come. Uno se deja caer en los brazos del ingeniero de sonido, que, en la mayor parte de los casos, trabaja con inteligencia. Pero al mismo tiempo él no puede *adivinar todo* lo que queremos.

Por lo tanto, mi mejor consejo, es regresar una semana más tarde para revisar el trabajo, ya hecho, con más calma. Ya sé que muchos productores se echarán las manos a la cabeza. No importa. Vale la pena. La mezcla necesita una revisión, ligera o amplia.

FIN

Epígrafe:

*«Todas las teorías son legítimas
y ninguna tiene importancia.
Lo que importa es lo que se hace
con ellas.»*

Jorge Luis Borges

ARTICULOS

PRESENTACION

La mayoría de mis artículos nacieron para rellenar las páginas de nuestro catálogo del festival FIDOCs en Santiago de Chile. Primero fueron editoriales y después se transformaron en artículos; un número de ellos ha sido publicado por algunas revistas especializadas.

Otros están dedicados al entusiasmo que proporciona este trabajo y a la vez las dificultades que padecemos. Por ejemplo, la mala distribución de nuestro cine en todas partes; la alegría y complacencia de conocer gente admirable, que se transforma en nuestros personajes; la felicidad de dar a conocer una situación positiva que muchos ignoraban; el abuso de la televisión que nos roba imágenes sin informarnos y mucho menos en pagarnos los derechos de autor. En algunas ocasiones me he referido también a la ligereza con que el Estado otorga los subsidios.

Y la anemia de nuestro «Museo de la Memoria», que nos obliga a regalar nuestras películas en lugar de comprarlas para ayudarnos un poco.

Como todo el mundo sabe, el documental es también un espacio de reflexión de una sociedad. Constituye un análisis poético, ecológico, histórico, de un pueblo. Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotos. Sin embargo, a pesar de los temas apasionantes que tratamos, nunca hemos disfrutado del éxito que proporciona el cine de ficción. Es bastante difícil para nosotros instalarnos adentro de la opinión pública. Somos un género a contra corriente.

Mucha gente no sabe aún qué es un documental.

Nos movemos en la periferia porque nuestras revelaciones inquietan a los poderes. Nuestra distribución es alternativa, amateur en muchos casos, pero esta contrariedad no anula la perspectiva de nuestros puntos de vista. No hay que olvidar que el documental siempre ha navegado con una vocación subversiva y rebelde. Es un elemento de contra información. El espíritu curioso nos empuja sin cesar hacia la búsqueda. Tenemos la ambición de los poetas. Defendemos nuestras imágenes con orgullo porque son nuestro único patrimonio. Vivimos en la crisis desde la época de los hermanos Lumière. Hemos nacido en el riesgo. Pero nos impulsa el optimismo y trabajamos con alegría.

LA MUSICA DE CAMARA

Un alto funcionario de la televisión me dijo en una oportunidad: «por favor cambie un poco la secuencia inicial de su valioso documental porque es un poco larga. Ahora bien, si usted acelera un poco el ritmo de toda la obra, tanto mejor. No cambie nada más, no es necesario. Yo creo que su programa puede tener una gran audiencia, tal vez medio millón de personas, incluso más».

Lo primero que me molestó de esta conversación es que él llamara «programa» a mi obra documental. Yo creo que existe una confusión con respecto a la palabra —«programa»—. La gente que trabaja en las televisiones designa con este término a todos los documentales que pasan por sus manos. Por el contrario, yo pienso que «programa» no es la palabra apropiada para referirse a una pieza cinematográfica. Programa es más bien un término para designar un espacio que contiene noticias, concursos, vida social, fútbol, política, variedades. La palabra también cambia de significado cuando uno va al teatro o a un concierto. Aquí, el «programa» se refiere a los intérpretes, a los ejecutantes, o bien a los autores de las obras sin que por eso cambie de nombre la sinfonía o pieza de teatro que vamos a presenciar. Nadie dice: «¡ayer escuché el programa número nueve de Beethoven, qué gran sinfonía!»

Lo segundo que me molestó es que el funcionario me dijera sin ningún tacto que cambiara la velocidad del comienzo de la obra, como si él poseyera un conocimiento preciso, científico, de la velocidad correcta de las imágenes del cine y todas las artes que se desenvuelven en el tiempo. Es una afirmación sin fundamento y de mala educación. ¿Quién de nosotros se atrevería decirle a un pintor: «por favor cambie el color del cielo y saque los dos personajes que hay en el fondo?»

Lo tercero que me molestó —y esto es lo que más importante— es que me dijera la cantidad de público que podría atraer mi documental. En realidad yo no tengo ningún anhelo de popularidad. Yo pienso que una buena película documental puede tener una cifra importante de público, pero que no tiene por qué ser la misma que obtienen los grandes programas de televisión. Tampoco puede igualarse al público que tienen muchas películas de ficción. ¿De qué manera un documental podría superar el ritmo trepidante de algunas películas de guerra, misterio, terror, espionaje? ¿Cómo competir

con el carisma de *Brad Pitt* o *Angelina Joly* si nuestros documentales tienen como héroes a la gente común y corriente? Incluso en el caso de contar con personajes famosos —un célebre escritor o un pianista genial—, nunca estas personas podrían proyectar el mismo magnetismo que una estrella de Hollywood.

El documental no atrae a la misma gente que prefiere los concursos o los programas de variedades. Reúne un público más selecto, menos masivo, aunque más influyente. Es una cuestión de lógica. Los temas documentales tienen otra naturaleza: la vida de un carpintero, la vida de un bosque, la historia de una aldea, la mirada de un arqueólogo; o bien tocan sujetos polémicos, muy destacados en los noticieros pero densos cuando tocan el fondo: la crisis económica mundial, la revuelta árabe, la contaminación polar. El documental es un espacio de reflexión.

Naturalmente hay muchos documentales que rompen la norma: son grandes éxitos artísticos y populares (como «*Ser y tener*»⁵⁶, una obra maestra) o de temas muy atractivos financiados por una montaña de dinero («*Nómades del viento*», «*Océanos*»⁵⁷). Pero el documental no puede definirse a partir de estos logros porque no copia las «fórmulas del éxito» que están en la base de la industria del cine de ficción. No puede copiarlas porque el documental depende de la realidad y la realidad es incontrolable. El documental no es un producto *típico*. Es la artesanía transformada en arte, que posee la sorprendente disposición de sobrevivir. Por ejemplo, en casos extremos, es capaz de disfrazarse, de maquillarse, de travestirse y convertirse en *docudrama* para no morir.

El cine documental es como la música de cámara. Un recital para piano no se alcanza a oír en un estadio. Un cuarteto para cuerdas no se percibe en un gimnasio. El cine documental necesita un marco adecuado y una programación inteligente. Casi nunca un buen documental puede soportar los cortes publicitarios. Las películas de ficción, en cambio, aguantan mucho más. Son objetos de concreto armado. Por el contrario, los documentales están hechos con materiales delicados, sutiles, ligeros, incluso los llamados documentales de autor son una forma de poesía.

©PG. París 2013.

56. «*Ser y tener*», de Nicolás Philibert.

57. «*Nómades del viento*» y «*Océanos*», de Jacques Perrin y Jacques Cluzaud

UNA MOCHILA EN LA ESPALDA

Con 71 años recién cumplidos, soy un director cinematográfico que tiene un cierto perfil internacional. Durante 43 años he vivido en el extranjero y sin embargo la temática chilena me ha perseguido por todas partes. A pesar de ello durante una reciente visita a Santiago, mi ciudad natal, algunas personas me dijeron que *yo ya no era un chileno verdadero* porque vivía demasiado tiempo afuera y mi obra era casi desconocida.

Lamentablemente esto es cierto —en los hechos pero no adentro de mi alma—, porque vivo en el extranjero y ninguna televisión ha exhibido ninguna película mía en 40 años, con la exclusión de la última. Es decir, desde 1974 ninguna obra mía ha sido emitida por los canales, con la salvedad de los extractos que me roban para hacer programas sobre Allende o la Unidad Popular. Muy ocasionalmente en una sala de cine se ha exhibido un filme mío. Hablando claro, mi trabajo nunca ha llegado masivamente a los chilenos. Desde los años 1975 y 1976 cuando estrené «La batalla de Chile» en la quincena de Cannes y después en la *Berlinale*, han transcurrido 34 años donde hice otros 19 filmes en América Latina, España, Francia y Chile, desconocidos por el gran público mi país.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos tampoco ha adquirido nada mío desde que este fue fundado en 2009. El *Consejo de la Cultura* y Corfo desestimaron ayudarme a producir «El caso Pinochet», «Salvador Allende» y «Nostalgia de la Luz» (los tres también presentados en Cannes, dos de ellos en la Selección Oficial).

Con el paso de los años la situación no cambia y me he acostumbrado a convivir con ella. De vez en cuando envío por correo algunos de mis trabajos en discos DVD a algunas personas que me los piden, generalmente jóvenes colegas, profesores universitarios, de liceos, de escuelas y modestas agrupaciones de provincias. Y también algunas instituciones ilustres como la Biblioteca Nacional y el Museo de Villa Grimaldi.

Por otra parte, hablando de mi condición de «chileno», quiero añadir otras cosas que me parecen interesantes. En el fondo uno nunca puede abandonar su identidad (para bien o para mal). No se pueden borrar de la mente algunos momentos que flotan para siempre adentro de uno: el primer día del colegio, la primera comunión, el primer fracaso escolar, la primera novia, la primera entrada en la universidad y otras «primeras» cosas, como el nacimiento de mis hijas. Esta amplia galería de hechos quedan alojados en el interior de la memoria para siempre. Son una mochila que uno lleva detrás. Una mochila que uno no se puede sacar nunca,



Casa natal del autor en Santiago. Foto de Nicolás Lasnibat.

aunque tengamos la intención hacerlo. Está adherida a nuestro cuerpo como una segunda piel. Uno puede emprender un largo viaje. Dejar atrás el continente. Atravesar ciudades desconocidas. Incluso olvidar una parte del idioma original y hablar una mezcla de otras lenguas o incluso no hablar ninguna verdaderamente bien (como es mi caso). Y la mochila sigue ahí, junto a nosotros. Uno puede madurar, envejecer, cambiarse de barrio, de ciudad, compenetrarse con otras culturas, adoptar legalmente otras nacionalidades. Pero la mochila sigue en su sitio. Uno nunca puede abandonar esa primera vida. Uno continúa siendo un forastero, un extranjero, en todas partes y para siempre. Hasta tal punto, que uno puede llegar a ser extranjero en su propia patria (como es mi caso).

La pertenencia geográfica —en estos primeros años del siglo XXI—, es también un asunto completamente anacrónico. Yo vivo en un edificio donde hay franceses, judíos, armenios y bretones. En realidad uno se instala donde encuentra condiciones para poder trabajar. En mi caso, yo vivo donde me dan recursos para hacer documentales y adónde he encontrado a mis compañeras. Viajo un poco, impartiendo seminarios o para presentar alguna retrospectiva. De vez en cuando visito los festivales para promocionar una obra nueva. Pero mi ritmo es lento, porque hago una película cada tres o cuatro años.

Puedo regresar a Santiago de Chile cuando quiera. Pero con la certeza que Santiago, aquella ciudad donde yo nací, el barrio donde viví, ya no existe en ninguna parte del mundo excepto en mis sueños.

©París, febrero 2013

EL OLVIDO COMO TEMA CENTRAL

«la crueldad de la memoria consiste
en recordar lo que se desvanece en
el olvido», Naguib Mahfouz.

Cuando yo tenía más o menos la edad de ocho o nueve años (en realidad no me acuerdo exactamente), los alumnos del colegio donde yo estudiaba nos reunimos en uno de los costados de la avenida Bernardo O'Higgins en Santiago de Chile. Era una mañana nublada y gris. Nuestros profesores nos acompañaban.

Estuvimos esperando mucho tiempo, hasta que vimos aparecer un automóvil descubierto que avanzaba por la calle a una velocidad casi normal. En el asiento de atrás venía una señora ya anciana que sonreía y saludaba con un pañuelo blanco. Era Gabriela Mistral, la escritora chilena que ganó el Premio Nobel de Literatura en 1945.

Nosotros levantamos el brazo y la vimos pasar fugazmente, más o menos durante unos diez segundos. Mucho más tarde, nunca más, ninguna otra vez en mi vida, volví a ver otra «imagen en movimiento» de Gabriela Mistral. Incluso varias décadas más tarde, cuando yo ya sabía quién era ella, nunca pude ver otras imágenes filmadas de la escritora, ya sea en Santiago, en Nueva York o dónde fuera que ella viviese.

Una vez vi pasar a Pablo Neruda por una calle de Concepción, una tarde gris de 1968, a la cabeza de una pequeña manifestación política. Aunque después tuve la suerte de contemplar otras imágenes del poeta, éstas siempre me parecieron demasiado breves.

Una sola vez en mi vida pude ver y escuchar al pianista Claudio Arrau durante un concierto en Madrid, en sus últimos años y ya enfermo, cuando entraba al escenario ayudado por otra persona. No podía caminar y este hecho fue lo que más me impresionó.

Estas minúsculas imágenes en movimiento son las únicas que yo puedo recordar de estas tres figuras de la cultura chilena. A partir de esta constatación comencé a pensar que era bajo todo punto de vista inadmisibile que nosotros los cineastas sigamos inmóviles viendo pasar delante de nuestros ojos, no solamente a una, sino a varias generaciones de creadores importantes sin que tomemos una cámara para realizar una profunda colección de biografías documentales sobre ellos.

En realidad no hemos hecho casi nada de la diáspora de artistas chilenos o latinoamericanos en el extranjero, ni tampoco sobre los creadores que nunca han salido.

En el pasado, casi nunca hemos contemplado a Violeta Parra actuando en Europa o en su modesta carpa de Santiago, así como tampoco hemos visto al conjunto Inti-Illimani cantando ante miles de personas en Italia. Tampoco hemos visto a Raúl Ruiz acompañado de los mejores actores del mundo recibiendo honores en Cannes, Berlín o Venecia. Nunca hemos visto los innumerables conciertos en el extranjero de Ángel Parra y Quilapayún, ni los espectáculos del *Théâtre Aleph* de París donde Oscar Castro estrena dos obras nuevas cada año desde hace 36 años. Siempre ha existido –y sobre todo después del golpe de estado–, un amplio movimiento cultural chileno repartido en los cinco continentes.

Modestia aparte, cuando en mayo de 2004 me tocó subir la alfombra roja del Festival de Cannes para presentar «Salvador Allende», ya estaba prevenido y sabía que ningún *cameraman* chileno estaría allí. Tampoco estaba el Embajador de Chile, ni el Consejero, ni el Cónsul, ni el Agregado Cultural. No había ningún medio de comunicación chileno. Según me dijeron dos periodistas que encontré más tarde –de una televisión privada chilena–, ellos prefirieron acudir al estreno de un filme chino. Seis años más tarde, en el mismo festival, en la misma escalera, sufrí la misma experiencia con «Nostalgia de la Luz».

©PG. París 2012.

DOCIENTOS AÑOS DE CHILE, CIEN AÑOS DE CINE

Hubiera sido fantástico que los hermanos Lumière hubieran inventado el cine un poco antes (en 1810 por ejemplo), pues así podríamos tener imágenes en vivo de nuestros *héroes libertadores*. Por ejemplo, en nuestro caso, imágenes de Bernardo O'Higgins asomado a un balcón del palacio de gobierno, el guerrillero Manuel Rodríguez disfrazado de cura, la imagen de los hermanos Carrera mirando fijamente a cámara, Lord Cochrane oteando el horizonte y hermosas vistas de la principal avenida de la capital: la Alameda de las Delicias. Un equipo podría haber filmado en alta definición la batalla de Cancha Rayada.

Tal vez sería distinta nuestra historia si estuviera filmada desde su inicio por los documentalistas... Algunos países más jóvenes, africanos en su mayoría, tuvieron esa suerte. ¡Pudieron filmar su propia independencia en colores!

Sin embargo filmar los hechos tampoco significa escapar a su manipulación... ¿Quiénes montaron las imágenes de esos países jóvenes?... ¿Qué criterio utilizaron?... ¿Quién decidió cuáles eran los personajes principales?... ¿Por qué no aparecen cosas importantes que también ocurrieron?... Muchos canales de televisión del mundo inventan una historia contemporánea llena de armonía y felicidad donde no están los momentos más difíciles y dramáticos.

Lo único importante, por lo tanto, no es tener las imágenes originales en la mano sino tener las ideas claras en la cabeza... ¿Cuáles son los momentos básicos que ha vivido el pueblo chileno desde el año 1810?... Es un quehacer complejo; un trabajo colectivo para cientos de personas. En el fondo es un trabajo para cada uno de nosotros. Especialmente es una tarea de expertos: filósofos, historiadores, sociólogos, arqueólogos, geólogos, incluso astrónomos... No es un trabajo para los hombres de negocios. No es un trabajo para las fuerzas armadas. No es un trabajo para los obispos. Tampoco es una tarea para la clase política.

Nosotros, los cineastas, lo intuimos... Sabemos que filmar la realidad nos aproxima a esos hechos invisibles. Formamos parte de un grupo de testigos privilegiados de la historia local. Somos parte de un grupo orgulloso que deja tras de sí un álbum de imágenes que mañana servirá para completar la historia falsa de nuestros países.

©PG. París, 2010

MI FUGAZ EXPERIENCIA COMO EXHIBIDOR

En Santiago de Chile, cuando yo tenía más o menos 24 años, trabajé en un departamento universitario donde hice mis primeras películas y asistí por primera vez a una clase de cine. Esta escuela se llamaba Instituto Fílmico y pertenecía a la Universidad Católica. Era un pequeño grupo bajo el mando del sacerdote jesuita Rafael Sánchez, uno de los más ilustrados pioneros del documental en América Latina. Reinaba el entusiasmo y entre todos producíamos películas en 16 milímetros. En este modesto espacio nuestro jefe nos hacía clases todos los días. Pero también cada uno de nosotros podía dar una conferencia a los otros, eligiendo un tema determinado. A mediados de la década del sesenta —entre 1965 y 1966— hicimos numerosos documentales, la mayoría por encargo y otros más personales que podríamos llamar «documentales de autor». Entre estos había un par de filmes notables de Rafael Sánchez, además de otras obras mías y un corto de René Kocher (que era el *cameraman* del grupo).

Nadie nos conocía. Muy pocas personas sabían que el Instituto existía. Para salir del anonimato, le propuse a Rafael Sánchez que organizáramos una proyección para algunas esferas del mundo comercial, por ejemplo las agencias de publicidad y algunas empresas que solían necesitar documentales industriales. Durante semanas nos preparamos. Yo me encargué de tomar contacto con los empresarios, mientras los otros transformaron el estudio en una sala de cine con capacidad para 80 personas. La función fue un éxito completo a juzgar por los aplausos y los comentarios que escuchamos después. Exhibimos dos obras de Rafael: «Chile Paralelo 56» y «Faro Evangelistas»... Sin embargo, poco después, nadie nos llamó, nadie nos escribió, nadie nos encargó ninguna película. Nuestra función fue enteramente improductiva.

En aquella época yo admiraba el trabajo de la compañía IC-TUS, un grupo teatral de vanguardia, que estaba muy cerca. Sentía admiración y amistad con el actor Nissim Sharim y el director Claudio Di Girolamo⁵⁸. Esta compañía tenía su sede en la calle Merced, en el teatro «La Comedia», una sala a cien metros del

58. En Madrid tuve una larga amistad con Jorge Díaz, el principal dramaturgo de esa compañía.



El autor en los tiempos del «Cine Arte UC», en 1963. Foto anónima.

Instituto Fílmico y también cerca de mi casa⁵⁹. Una tarde me atreví a plantearles el asunto sin ninguna diplomacia. «Ustedes descansan un día a la semana» –les dije–, «la sala queda desocupada el día lunes». Y continué: «¿Nos podrían prestar la sala ese día para exhibir nuestros cortos?»... Después del primer instante de sorpresa, aceptaron con cierto recelo.

Rafael Sánchez acogió la idea con alegría. Todos nos pusimos a fabricar un telón portatil que podía doblarse en dos mitades para guardarlo al fondo del escenario del teatro. Luego diseñamos una cabina de proyección desarmable que cabía debajo de la escalera del *foyer*⁶⁰. Imprimimos un *press book* y pusimos dos o tres anuncios en El Mercurio. Lo más difícil para mí fue conseguir los boletos oficiales de entrada (los *tickets* que uno compra en la boletería). Tuve que hacer muchos viajes a «Impuestos Internos». Los funcionarios me miraban como si yo fuera un extraterrestre. Me

59. La sala todavía existe y la compañía sigue trabajando en 2013.

60. La persona que vendía las entradas era Gloria Münchmayer, una actriz que empezaba y que 25 años después ganó el gran premio de interpretación en el Festival de Venecia (la Copa Volpi, en 1990). El constructor de la pantalla fue Jorge Baldú. Las proyccionistas eran las dos mezcladoras de sonido que tenía el Instituto, Graciela Bresciani y María Eugenia González Peña, que cargaban la pesada proyectora «Siemens» ida y vuelta. Yo permanecía en una cabina lateral del teatro para encender y apagar las luces y poner la música en el intermedio. Nunca hicimos debates con el público ni salimos al escenario para agradecer los aplausos; en aquella época no se hacía.

recibieron con suspicacia y no creían en la utilidad del proyecto. Decían que era *ilegal* proyectar cine en una sala de teatro. Después de muchas reuniones en esos fríos pasillos, me entregaron por fin los paquetes con los boletos oficiales, timbrados, perforados, como eran las entradas *normales* de todos los cines de Chile.

El público llenó la sala. Aparecieron unos aficionados al cine documental que ni soñábamos que existían. Nuestro programa incluyó varias obras: primero fueron las dos películas de Rafael Sánchez ya señaladas. Después: «La feria volandera» de Armando Parot; «Imágenes para percusión» de René Kocher; «Por la tierra ajena vamos» de Miguel Littin; «Érase una vez» de Pedro Chaskel y Vittorio Di Girólamo; «Electroshow» y «Viva la libertad», mis primeros cortos, etc. Demostramos en esta sala de 100 personas que la mirada documental también moviliza público.

Para evitar la monotonía elegí varias cortos sobre el cosmos, hechos por la NASA, que me prestó la Embajada de Estados Unidos, y que también agradaron al público. Mucho más tarde, cuando tuve que abandonar Chile para estudiar cine en Madrid, el proyecto declinó y murió por falta de mano de obra. Éramos pocos y el Instituto no tenía reemplazantes para empujar esta iniciativa, que demandaba no poca energía.

En esta profesión tan complicada, hacer documentales, y sobre todo en plena juventud, uno tiene la tentación de hacerlo todo por cuenta propia. Es decir, abarcar el conjunto del proceso. Ser independiente, concebir la idea, escribirla, filmarla, sonorizarla, montarla e incluso cortar el negativo (cuando yo estaba en el Instituto Fílmico montaba el negativo de mis cortos).

A lo largo de mi vida, muchas veces he soñado con lo mismo: ser autor, realizador, productor, distribuidor y exhibidor. La razón de esta ambición es que muy pocos de nosotros –realmente muy pocos–, tenemos la suerte de encontrar especialistas idóneos que nos ayuden, con verdadera honradez, en particular en América Latina. Y muy puntualmente en el campo de la difusión. Es una tarea titánica atraer, persuadir, interesar a un distribuidor para que tome una película documental en sus manos. Tiene que tratarse de una película excepcional y uno no hace todo el tiempo películas excepcionales. En cambio, en el dominio de la ficción, hay cientos de películas comunes y corrientes, películas normales, que en cambio encuentran un distribuidor.

A causa de este grave deficit de distribuidores, nunca llegamos a conocer una buena parte de la producción que se hace en el mundo. No hay una ninguna empresa universal que se encargue del cine documental. Lo más probable, a estas alturas, es que Internet tome en sus manos esta difusión —ya lo está haciendo desde hace rato—. Nadie quiso hacer este trabajo durante 100 años (desde la invención del documental hasta hoy).

Es probable que dentro de los próximos 200 años, los hombres de ciencia inventen un dispositivo para trasladar directamente las imágenes que aparecen en nuestro cerebro a una pantalla. Después, incluso, el público tal vez podrá entrar adentro de las películas y disfrutar de una vida imaginaria.

Pero volviendo a la realidad, es interesante observar que la revolución tecnológica, a pesar de todo, parece estar hecha para ayudar al cine documental. Las cámaras son más perfectas y livianas. Incluso hay algunas en miniatura que graban en alta definición. El sonido es impecable. Los micrófonos son magníficos. Se acabaron los laboratorios. Se puede montar en casa. Solamente nos falta el teatro «La Comedia».

©PG. Extracto de un artículo
sobre Rafael Sánchez, París 2012

TODO EL MUNDO QUIERE IR A CANNES

En los últimos años se ha despertado el apetito entre los directores chilenos para ser elegidos en Cannes en cualquier sección que sea, lo que demuestra el espíritu de trabajo, superación y ambición de nuestros profesionales, y al mismo tiempo un anhelo de demostrar que el cine latinoamericano es tan bueno como cualquier otro.

Por otra parte, los directores constatan que es mucho más difícil mostrar su película adentro de su país, que mostrarla afuera. Durante los cinco años he visto pasar por la cartelera de París no menos de once películas chilenas de directores jóvenes y no tan jóvenes, lo que es un fenómeno nunca antes visto. Y han logrado aceptación, buenas críticas y bastantes espectadores.

No obstante, en Chile, estas obras se encuentran atascadas por una generación de distribuidores y exhibidores decrepitos que no ayudan a los directores locales. No es un fenómeno nuevo. Es una calamidad que viene ocurriendo desde hace 50 años. Yo lo he visto con mis propios ojos. Jamás hemos tenido amigos en la distribución, así como los hemos tenido en la prensa y el estado.

¿Por qué las escuelas de cine no forman distribuidores y exhibidores?

¿Por qué los centros de enseñanza audiovisual no se han percatado de la necesidad de preparar distribuidores y exhibidores de acuerdo con los tiempos modernos?... Ellos son una muralla donde chocan nuestros nuestros anhelos para llegar a los grandes públicos. Y lo mismo pasa con los libros, con los discos y las ediciones DVD. Durante la primera semana están en las vitrinas. Durante la segunda semana desaparecen de los estantes. Después no están en ninguna parte. No se encuentran en ningún negocio. No están en las provincias. Desaparecen de las miradas del público

En su inmensa mayoría, tanto en Chile como en América Latina, los distribuidores y exhibidores son inoperantes. No hacen bien su trabajo. No cumplen con su público. No firman los contratos. No hablan con un lenguaje transparente. No apoyan las cinematografías nacionales.

¿Hasta cuándo van a seguir dando un mal servicio a sus propios espectadores?... Ellos distribuyen muchos filmes, especialmente de Estados Unidos... ¿Qué ocurre sin embargo cuando reciben una película ecuatoriana? ¿Una película peruana? ¿Una película chilena?... Ellos no saben vender esos productos. Con estas películas son sobrepasados por la realidad... Hoy en día se produce buen cine en Argentina, México, Uruguay, Colombia, los países del Báltico,

los países del Cáucaso, Turquía, Irán, Bélgica, Siria, Corea del Sur, Suiza, Irán, Tailandia, mientras ellos todavía no saben ni siquiera distinguir en el mapa algunos de estos países.

Ellos no corren ningún riesgo. No quieren trabajar más de la cuenta.

En Francia (y para mi Francia no representa ningún paraíso immaculado ni tampoco me gusta el *champagne*) los distribuidores han tenido que evolucionar de manera civilizada a causa de las circunstancias. Por ejemplo, si un distribuidor se interesa por una película de Haití, lo primero que hace es ponerse en contacto con la colonia de haitianos, luego se pone en contacto con facultad de historia y geografía, dialoga con la escuela de Ciencias Políticas de la ciudad, contacta con los profesores del Liceo «Puerto Príncipe», invita al director de la película por una semana, organiza cuatro o cinco exhibiciones gratuitas para todo el «círculo» haitiano. Llama a las organizaciones no gubernamentales. Llama al embajador de Haití. Invita al director de la escuela de cine LA FEMIS, cuyo director es por casualidad un haitiano (Raoul Peck). Es decir, pone en marcha a todo el mundo presumiblemente interesado. Crea una onda de comentarios, rumores y opiniones antes que la película salga. Finalmente llama a la prensa, que es apática en casi todo el mundo.

En otras palabras: el distribuidor invierte ideas en la película. Se convierte en parte de ella y no sólo se limita a conseguir algunas salas y ganar un poco. En este caso, si trabaja bien, puede ganar más: puede alcanzar 25.000 espectadores durante un semestre sin contar con las provincias (estoy hablando de Francia).

Esta es la manera adecuada para movilizar al público hacia un cine desconocido. Es un arte del diálogo. Es un arte de la comunicación. Es una profesión llena de intensidad como lo es la diplomacia, las relaciones públicas, la pedagogía, la creatividad publicitaria, etc. Es una profesión interesante que pone en contacto una cultura con otra. Es traernos a Chile las películas de los chilenos. Es traernos a Latinoamérica las obras de los latinoamericanos.

¿Dónde están? ¿Cuándo aparecerán?... ¿En qué momento los directores de las escuelas de cine educarán distribuidores y exhibidores *modernos*?... Nuestro problema no es el precio de las entradas, no es la censura, no es la ligereza con que el estado otorga algunas subvenciones, no son los directores, no son las ideas, no son los intérpretes. Es la falta de agentes culturales alertas, con los ojos bien abiertos frente a nuestras películas.

©PG, Santiago, 2012.

MANCHAS EN EL NEGATIVO

Sobre la utilización de la ficción adentro del cine documental

Cuando presenté «La Cruz del Sur» en numerosos festivales internacionales de la época (1992-95) tuve la satisfacción de obtener muchas críticas favorables y cuatro primeros premios.

Sin embargo me encontré también con muchos colegas y periodistas que subestimaron la película, porque yo mezclaba el documental con algunas secuencias de reconstrucción.

Existe al parecer una corriente de opinión que no acepta que el documental se contamine con otros géneros (la ficción, en este caso), que defiende con vehemencia una forma de «purismo», cuando precisamente estamos empezando a vivir una cultura de la mezcla.

Recientemente –al estudiar el trabajo de los grandes documentalistas– he verificado que va quedando poco del cine directo de Frederick Wiseman o Jean Rouch, por ejemplo, en su estado original. No digo que el cine directo y su influencia hayan desaparecido, sino que sus rasgos ya no se encuentran en estado puro y que actualmente forman parte de otros lenguajes.

También han desaparecido otras polémicas tan estériles como «objetividad» contra «subjetividad»; hay consenso de que el cine documental es una forma de representación, no una ventana de la realidad. Y que mezclar los géneros, una vieja tendencia literaria de América Latina, se está imponiendo con cierta frecuencia en todas partes.

MEZCLAR PARA ASEGURAR LO NUEVO

El contacto entre géneros diferentes asegura el descubrimiento de algo distinto. Permite alcanzar un enriquecimiento, una apertura, el hallazgo de otras posibilidades; recursos y modos nuevos que permiten asegurar la continuidad del documental en el futuro.

Frente a la invasión de imágenes fraudulentas (falsas noticias, falsas entrevistas, falsos reportajes, que hoy día aparecen con tanta regularidad en la televisión), el cine documental no puede atrincherarse en el purismo –falso también– puesto que el aislamiento conduce al encierro, a la repetición inútil, al retrato inmóvil de la vida que es puro cambio, movimiento y mezcla.



El autor rodeado de guerreros mexicas en «La cruz del sur» (1989-1992).
Foto de José Echeverría.

La variedad, la diversidad, siempre conducen al campo de lo sorprendente. El afán de ir más allá, la apertura, igual que el pluralismo en un sistema político, garantizan el crecimiento y la invención de formas nuevas.

Durante décadas, una parte del cine documental estuvo preso en la cárcel del realismo, siguiendo recetas que producían películas que ya nos parecía haber visto antes.

Estimo que hoy no basta con acumular datos y hechos. Los que se mueven en este espacio nunca podrán mostrarnos la realidad no visible que veía Cervantes o Kafka. Hay que ir más allá: enseñar lo que no sabemos, mostrar lo que no vemos.

Nuestra cultura Latinoamericana (india, negra, europea, judía, árabe) ya no cabe en la exigencia de una sola realidad. Sólo el contacto y las diferencias aseguran el factor creativo. Aprovechar esta riqueza conduce a la ampliación de la palabra «documental».

© PG. Madrid, 1995

LAS IMAGENES PERDIDAS

En América Latina la medición del tiempo o incluso la velocidad del mismo pertenecen al campo de lo imaginario. La historia se mide tomando como referencia los golpes de estado, revoluciones, terremotos, huracanes y guerras civiles que nos acontecen. Son acontecimientos tan impresionantes que las fechas se recuerdan como «el año del golpe», «el año de la revolución», «el año de la epidemia», etc.

El «año del cine» también nos trae a la memoria otra catástrofe: Latinoamérica es uno de los continentes donde más negativos cinematográficos se pierden por año. Es tal la cantidad de imágenes extraviadas que se ha borrado una parte de la historia del cine (la época del cine mudo) y por eso el cine nos parece más joven.

Como nuestra prehistoria cinematográfica se ha esfumado —casi íntegramente— no existe memoria para recordar lo que no se ha visto. La mayoría de las imágenes del período mudo se evocan por medio de la prensa antigua. No es exagerado afirmar que la desaparición de los negativos de las primeras décadas del siglo crea en nosotros la impresión de que el cine fue inventado sólo en los años 40.

Pero incluso muchas producciones actuales también se han perdido. En los países más pequeños —o más pobres— es común la desaparición de los negativos recientes. Conozco numerosos realizadores de mi generación que han perdido el negativo de un largometraje. Yo soy uno de ellos. Los negativos de «El Primer Año», depositados en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile, desaparecieron después del golpe de Pinochet. Hasta el día de hoy, el ex responsable de esa escuela y productor del filme, David Benavente, jamás me ha dado una explicación.

En ninguna otra región del mundo las filmotecas tienen tan escaso apoyo como aquí. Además, los laboratorios se declaran en quiebra periódica y los directores mueren sin alcanzar a recordar dónde están las bobinas de sus obras diseminadas por todas partes.

La zozobra que producen las dificultades económicas por las que atraviesa la Cinemateca de Cuba y el pánico que provocó, en su



Campeño mapuche sacado de «El Primer Año» (1972).
Fotograma seleccionado por Chris Marker.

momento, el incendio parcial de la Filmoteca de México –baluartes de la conservación en el continente– ponen de relieve la necesidad que tenemos los cineastas para movilizarnos y detener el drama de las imágenes perdidas.

¿Qué hacer?

No tengo la menor idea.

Pero aprovechando el centenario del nacimiento del cine (sobre todo del cine europeo), propongo que en todos los certámenes cinematográficos se abra un debate público para crear una Comisión de Conservación y concebir a corto plazo un plan para incorporar el rescate de la memoria filmada en primer término.

Con sólo escribir el «libro negro» que describa las rayas, veladuras, desprendimiento de la emulsión, perforaciones devastadas, etc., de las grandes obras de este cine castigado, obtendríamos al menos la toma de conciencia sobre un asunto tan dramático.

No es mucho por el momento.

Sin embargo este centenario podría transformarse en el punto cero para la defensa de los negativos del cine que hemos hecho y con ello contribuir a salvar la imagen y la palabra de la parte más abandonada de Latinoamérica.

©PG. Madrid 1995.

LAS PELICULAS QUE ME MARCARON PARA SIEMPRE

Cuando era adolescente (en los años 50) pude ver en Santiago de Chile algunas películas que provocaban un impacto diferente en el público. Eran películas que llegaban de vez en cuando. No eran filmes con estrellas famosas. Ni siquiera tenían actores. Tampoco tenían decorados. Eran películas DOCUMENTALES que el público seguía con gran interés en las salas de cine (la televisión todavía no llegaba a Chile).

Estos filmes me marcaron para siempre. Provocaron en mí la pasión por el cine documental. Descubrí en ellas que se podía contar historias entretenidas con elementos de la realidad. Historias «no ficcionales» que los espectadores no olvidaban nunca (o que olvidaban menos). Era filmar la «puesta en escena» que está adentro de la vida, sabiendo de antemano que la realidad es también una ilusión. No todos los documentalistas somos «cazadores» de eventos, sino que también somos poetas, que tratamos de encontrar en el tiempo y espacio reales las huellas de la gente, aún las más ínfimas.

Las películas que vi:

THE LIVING DESERT, 1953, Walt Disney

LE MOND DU SILENCE, 1955, Jacques Yves Cousteau y Luis Malle

LE MYSTERE PICASSO, 1956, Henri-Georges Clouzot

NUIT ET BROUILLARD, 1956, Alain Resnais

L'AMERIQUE INSOLITE, 1958, François Reichenbach⁶¹

EUROPA DI NOTTE, 1959, Alessandro Blasetti

MEIN KAMPF, 1960, Erwin Leiser

MONDO CANE, 1962, Gualterio Jacopetti

MOURIR A MADRID, 1963, Frédéric Rossif

© PG. París, 1999

61. «La América Insólita» distribuida en Chile con el nombre de «Estados Unidos visto por un francés».

PEDAZOS DE VIDA

El valor de la «copia de trabajo» en el cine documental

Hace poco tiempo, en plena noche, mientras yo estaba montando un documental en una sala estrecha y oscura, un joven colega me pidió auxilio desde la sala vecina donde él estaba empezando a dar forma a una película que él había filmado sobre «el gran norte» de su país, Québec, en Canadá. Mi amigo tenía algunas dificultades de síntesis. Había filmado durante 14 meses y había acumulado una montaña de material.

Al observar los copiones, mi colega estaba muy consciente de la calidad de su trabajo. Pero no encontraba todavía la manera de unir las imágenes alrededor de la historia que marcaba el guión que él mismo había escrito. Cuando él me narraba con su propia voz los copiones por separado (que íbamos viendo en la moviola) a mi me parecían muy atractivos y eran como películas independientes. En realidad, delante de mi, en el silencio de la sala, empezaron a aparecer varios documentales sobre Québec cuya elocuencia y brillantez eran imposibles de conservar a la hora de empezar a cortarlos y meterlos en una sola película. Era un problema sin solución. No sólo había muchas secuencias independientes, sin conexión entre sí, sino que además ninguna de ellas se dejaba manipular demasiado.

Este problema, sin embargo, no se debía a la inexperiencia de mi colega (ni tampoco a sus ambiciones). Por el contrario, es algo que nos pasa a todos. Es un problema común que se repite entre nosotros los realizadores. El estaba sufriendo en carne propia una frustración colectiva.

Es decir, descubrir que la fuerza, la energía, la duración de un copión documental, muchas veces no se deja «tocar» libremente.

Hay innumerables situaciones que tienen su propio ritmo, su propia dinámica, su propio *tempo*, que no toleran para nada las tijeras, y que desbordan el formato de trabajo original. Así ocurre –por desgracia– que muchas veces lo mejor de nuestro trabajo desaparece en los grandes cestos de «descartes» y en el olvido para siempre.

¿Entonces, por qué no hacer exhibiciones de algunos «copiones» de películas sin terminar?

¿Por qué no mostrar «la médula» de unas imágenes en estado bruto?

¿Por qué no mostrar algunos trozos de obras inconclusas con la ayuda del mismo autor –quién mejor que él– delante del público?

¿No son precisamente para esto algunos festivales especializados?

En el 6° Festival Internacional de Marseille («Vue sur le Docs»), en junio de 1995, el famoso documentalista Jean Rouch presentó algunas de sus primeras obras en el marco de una Retrospectiva. No se conformó con introducir cada filme desde el escenario sino que también pidió un micrófono en la mano y desde su misma butaca hacía observaciones cada cierto tiempo para explicar una determinada imagen. El resultado fue realmente atractivo: la voz de Rouch se convirtió en otro agente narrativo que podía alterar o modificar la proyección (y no porque Rouch fuera un cineasta genial, sino porque algunas imágenes documentales pueden interpretarse cada vez que se proyectan de una manera distinta, como ocurre con algunos géneros musicales).

Otro ejemplo: Hace unos años, cuando el canal franco-alemán ARTE era un canal todavía bueno –hace ya bastante tiempo– ofrecía un programa original que se llamaba «BRUT»⁶² (que significa «copión» en francés) donde aparecían situaciones muy diversas de la actualidad con la ayuda de un solo plano, muy largo, casi siempre desde un sólo emplazamiento de cámara. El resultado es un programa *magazine* (como tantos otros) pero sólo con PLANOS SECUENCIAS que ofrecían una credibilidad mucho mayor que varios pequeños documentales sobre el tema. Así pues, el resultado es que «BRUT» era un homenaje al copión, es decir, a la materia prima... A veces, para experimentar o por pura diversión, algunos cineastas filmamos planos sueltos, sin tener claro para qué los hacemos (ahora mucho más con las nuevas cámaras de video), con una libertad muy superior que en un rodaje «normal». Estos materiales sueltos, así como algunas secuencias de otros proyectos inconclusos, inacabados, constituyen un material de primera mano para una mesa redonda. Un pedazo de cine documental en estado bruto, con la narración de su propio autor, puede revelar métodos y tácticas de rodaje inadvertidos, y puede entregarnos otra faceta inesperada del lenguaje. En todo caso movilizará la reflexión en torno al género y estoy seguro de que despertará la curiosidad del público de un festival.

62. «BRUT», *magazine documentaire* (revista documental) de Claire Doitriaux y Paul Ouazan, producido por La Sept Vidéo (1987, 1998), de 26 minutos cada uno.

NOTA:

Este artículo fue escrito para la sección «Documentales Inacabados» del 2º Festival Internacional Documental de Santiago de Chile, FIDOCs (6-14 mayo 1998). La proyección fue un fracaso. La sala estaba completamente vacía. No asistió nadie, excepto los autores: Pedro Chaskel, Pablo Salas, Carlos Flores y yo. Pero dimos la conferencia y proyectamos nuestros propios ejemplos. Nosotros mismos fuimos nuestro único público.

©PG, Madrid 98.

LA IMPORTANCIA DEL CINE DOCUMENTAL

UN PAIS QUE NO TIENE CINE DOCUMENTAL ES COMO UNA FAMILIA SIN ALBUM DE FOTOGRAFIAS

El cine documental nació exactamente en el año 1922 con el estreno del filme *Nanook el esquimal* (de Robert Flaherty). Desde entonces el llamado «segundo género» no ha hecho más que crecer, recorriendo un camino sorprendente, azaroso y variado.

Los primeros documentalistas fueron grandes exploradores (Flaherty, Vertov, Grierson) que pusieron en marcha expediciones laboriosas hacia los puntos más remotos del globo, para filmar por primera vez acontecimientos o culturas que nadie conocía. Así trabajó y vivió la primera y la segunda ola formada por hombres legendarios como Karmen, Medvedkine, Ivens, Marker, Rouch, Perrault.

La televisión –a partir de la década del 60– amenazó gravemente a estos pioneros, obligándolos a replantear su trabajo, sustituyéndolos en parte por modernos equipos de reporteros que duplicaron su capacidad de viajar.

Sin embargo, después de esa fecha –poco a poco– los directores de documentales descubrieron que se podía filmar películas sin apenas salir del barrio. Aparecieron incontables cintas documentales sobre cualquier actividad del hombre. Por ejemplo, filmes sobre pintura, arquitectura, música, política, deportes, literatura, medicina, etc., que demostraron que el género documental no sólo era útil para mostrar geografías remotas sino también para observar, analizar y fotografiar cualquier aspecto de la sociedad.

UN CINE MAS HUMANO

Así empezó a consolidarse el llamado «documental de autor», que hasta hoy día consiste en mostrar cualquier actividad humana, por simple que sea, pero siempre bajo el punto de vista personal del cineasta.

Fueron películas con mayores recursos narrativos que los viejos documentales. Pero ni la técnica ni el dinero eran lo más importante, sino su manera de contar las historias, exponiendo cada tema con más sentido del relato y utilizando mejor el lenguaje cinematográfico.

La aparición de este nuevo tipo de documentales elevó la categoría del género, que abandonó el «realismo» y la retórica educativa de los primeros tiempos. A partir de los años 90 se produjeron muchas horas de este cine en Europa (2.500 horas en Francia en 2002) aunque la producción actual ha disminuido. La duración promedio de estos filmes es de 52 minutos y su costo habitual es seis veces más barato que la película de ficción más barata. Las principales cadenas que apoyan este cine son: Arte, France-2, France-3, France-5, Canal Plus, Planète, Histoire, Voyage, Ushuaïa, Mezzo, Première y otros (en Francia); ZDF y WDR (en Alemania); Channel Four y BBC (en Inglaterra). En algunos casos, se trata de los canales públicos que han sabido adaptarse mejor a la competencia mercantil, sin abandonar la cultura.

Cada año, estos y otros países organizan importantes festivales y mercados de cine documental en todas partes: Marseille, Lussas, Amsterdam, Nyon, Sheffield, Cork, Goteborg, Leipzig, Biarritz-FIPA, Paris du Réel, Firenze Dei Popoli, Bombay, Seoul, Yamagata, Soundance, San Francisco, Toronto, Roma, Oscar de Hollywood, etc. Y muchos acogen a los documentalistas en sus Academias Cinematográficas.

LA NECESIDAD DE PRODUCIR DOCUMENTALES

En el presente y futuro, es básico apoyar y financiar a los productores y realizadores *independientes* de cine documental, por varias razones:

PRIMERO: porque la aparición de los canales de televisión temáticos está creando una demanda cada vez mayor de cine no ficcional. Es muy necesario, por lo tanto, que en el futuro cada país disponga de estos profesionales y no se vea en la obligación de importar todo el material que consume. Cada cultura –además– posee una manera distinta de expresarse y los filmes documentales contribuyen a fortalecer esta voz diferenciada.

SEGUNDO: la población universitaria de América Latina creció más de quince veces desde 1970. Millones de jóvenes han podido acceder a la educación superior. Una juventud con nuevos códigos de vestimenta, de sexualidad y de cultura irrumpió hace tiempo en el seno de nuestras sociedades, donde ha habido pocos cambios (o ninguno) en la vieja estructura de los canales de televisión.

¿Estos sectores más ilustrados, en el futuro, aceptarán la programación convencional de las cadenas de TV, todavía sin espacios culturales amplios, o bien todos partirán en dirección a Internet?

TERCERO: si estas grandes cadenas no cambian (es bastante más que probable), seguirán apareciendo más y más canales de televisión pequeños, de ciudad, de pueblo, de barrio, que representan el futuro, con multi-difusiones o programas a la carta o sencillamente canales alternativos, independientes. Son un marco más apropiado para el género documental, porque son canales que no interrumpen las obras con cortes publicitarios (los documentales no soportan bien las interrupciones publicitarias) y la producción se mantendrá o aumentará.

CUARTO: también han hecho su aparición las películas documentales que vienen de las escuelas de cine, muchas de ellas profesionales desde todo punto de vista. La producción se expandirá más allá de las «productoras» porque muchos grupos o personas pueden comprar o compartir una cámara y tener en casa un programa de montaje digital. La «auto producción» es otra manera de enfrentar el porvenir con libertad.

QUINTO: como ya mencioné, el punto de vista nacional –español, latinoamericano, etc.– no puede quedar excluido del género. Hay más equipos canadienses, ingleses, noruegos, trabajando sobre «nuestros» temas que nosotros. Nuestras embajadas no tienen materiales «nuestros». En cambio los institutos de las embajadas extranjeras tienen muchos materiales «nuestros».

Por ejemplo, películas documentales sobre el desierto de Atacama, la jungla brasileña, la guerrilla colombiana, Picasso, Botero, el flamenco, el tango, son por regla general filmes alemanes, suecos o belgas. Esto es tranquilizador y a la vez dramático. ¿Qué sería de nuestra Historia y de nuestra memoria sin el trabajo y la creatividad de estos cineastas extranjeros?... ¿Y cuánto tiempo más pasará para que una parte del valioso patrimonio cultural de España y América Latina sea recuperado por nuestro propio cine documental?

©PG, Madrid, París, 1997.
Revisado en 2012.

PEDRO CHASKEL, FIGURA CENTRAL DEL DOCUMENTAL CHILENO

Pedro Chaskel es uno de los principales precursores del llamado «nuevo cine chileno» que culminó en la década del 70. Pedro Chaskel y su familia desembarcaron en Chile huyendo de la Alemania al principio de la guerra. Se nacionalizó chileno en 1952. Fue uno de los creadores de la Cineteca Universitaria y el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile. No sólo es un realizador y autor sino también un pedagogo, guionista, montador, técnico, camarógrafo y productor. No es un personaje del pasado: hoy día se encuentra en plena actividad y hasta hace poco fue el principal maestro de casi toda la generación de documentalistas actuales.

Desde su aparición las obras de Pedro Chaskel llamaron la atención por su fuerte compromiso con la realidad y su profundo rigor y humanismo. También por sus temáticas llenas de sentido y finalmente por su gran austeridad en la narración, que no es solamente una cuestión de forma sino más bien una cuestión de ética: fidelidad total hacia los personajes y las historias que él elige. Inmutable a las modas y tendencias Pedro Chaskel se aproxima a dos grandes figuras que como él han sido fieles a la gran «vocación realista» del documental desde su invención. Me refiero al alemán Peter Nestler y al estadounidense Frederick Wiseman.

Como montador, Pedro Chaskel es un creador extremadamente sobrio, respetuoso, lúcido, que busca por encima de todo extraer la riqueza del material que tiene delante de sus ojos y construir una exposición natural de los hechos.

También hay que señalar su virtud más original, quizá la más significativa: es uno de los pocos creadores que siempre tuvo una actitud racional, equilibrada, ante la «fabricación» de una obra documental, al menos en nuestro país. Para enfrentar este género Pedro hace un análisis que arranca de los hechos concretos y no de la interpretación teórica. Tiene una manera de mirar las cosas tal como son. Posee una autenticidad en la contemplación, un discurso controlado por la razón que también busca la poesía como resultado de la observación y no de la forma.



El director Iván Tziboulka y Pedro Chaskel en una manifestación estudiantil en Santiago, 2011. Foto de Iván Tziboulka.

No puedo hablar de Pedro como pedagogo profesional. No he tenido la suerte de ser su discípulo en las escuelas de cine donde él ha enseñado. Pero Pedro y yo tenemos un pequeño secreto. Durante cinco años convivimos editando «La Batalla de Chile I-II-III» en una lejana sala de montaje del segundo piso del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos de Cuba (ICAIC). Fue allí donde Pedro me dio las mejores lecciones de montaje que he recibido. Y no sólo de cine sino también de tolerancia, paciencia y amistad. Fueron cinco largos años de creación, fatiga y asombro, que no olvidaré nunca.

Este encuentro fue muy planificado. Después que me soltaron del estadio nacional convertido en cárcel, más o menos hacia finales de septiembre de 1973, no me atrevía ni siquiera a salir a la calle, ni aún acompañado de mi familia. Estaba completamente amedrentado. Un día domingo, creo recordar, con mucha cautela, alguien me llevó en auto hasta la casa de Pedro. Cuando estuvimos a solas le dije lo siguiente: «Pedro, tú sabes lo que he filmado durante más de un año. Me gustaría que tú fueras el montador de esta película, que por ahora se llama «El Tercer Año». Pedro aceptó inmediatamente, con mucho interés. Yo continué: «Cuando me encuentre afuera de

Chile –le dije– y tenga en mis manos los medios económicos para empezar, te escribiré y fijaremos un punto de reunión»... Así quedamos y regresé a mi casa. Días más tarde él mismo me visitó en mi domicilio para confirmar nuestro anhelo. Ya en el extranjero, cada cierto tiempo, le hice llegar algunos mensajes indirectos para darle noticias. Finalmente, después de cuatro meses, le escribí con buenas noticias. Le decía que ya teníamos la producción en marcha, con hospedaje asegurado y una sala de montaje. Un mes más tarde recibí a Pedro en La Habana y empezamos a montar «La Batalla de Chile» alrededor de marzo de 1974. Terminamos en marzo de 1979.

©PG. Ampliación de un artículo
sobre Pedro Chaskel, París 2005-2012.

LA ODISEA FINANCIERA DE NOSTALGIA DE LA LUZ

Mi película documental *Nostalgia de la Luz* –estrenada en Francia el 27 de octubre de 2010– fue rechazada por 15 canales de televisión europeos y dos veces por el CNC (*Centre National de la Cinématographie*).

Desgraciadamente, no creo que nuestro caso sea único. No somos una excepción. En muchos países del mundo, hoy en día, los documentales de autor se hacen bajo condiciones precarias. Me entristece darme cuenta que –a medida que pasa el tiempo–, aumenta la falta de confianza de la industria hacia los creadores, en particular hacia los que inventamos obras insólitas, atípicas, singulares; crece una falta de confianza hacia nuestra experiencia y oficio. Los criterios de la industria son indiferentes a la profundidad y solidez de nuestro trabajo como realizadores.

Por ejemplo, en algunos canales públicos se ha impuesto una falta de respuestas cuando una película no cabe en ningún «espacio», en ninguna «franja», por buena que sea la película. El jefe de la división cinematográfica de un canal prestigioso nos dijo: «Su obra es interesante, pero no es para el gran público». Después agregó: «a pesar de su alta calidad, no es un filme para las salas»... Sin embargo hasta hoy «Nostalgia» ha hecho un total de 190.158 de espectadores en las salas... ¿Cuál es la lógica de este tipo de funcionarios?... Otro ejemplo, en un importante canal de televisión francés (esta vez del sector privado), el jefe de compras aprobó el filme con entusiasmo y cordialidad, con verdadero interés, pero fue rechazado por su propio equipo de programadores.

Es como golpear la puerta de un Museo de Artes Plásticas y que el director nos diga: «el cuadro que usted ha pintado es sobresaliente; pero lamentablemente no tenemos ningún muro dónde colgarlo... le recomiendo que tampoco lo muestre en la plaza pública porque no es un cuadro para los peatones»...

Es evidente que nos podemos convertirnos todos en productores o volver a los cine clubs de los barrios. Pero, a este ritmo, vamos a tener que instalar una pantalla en nuestra casa e invitar a los amigos y vecinos o a alguien aficionado al cine original para buscar nuestro público y seguir haciendo obras interesantes. Yo creo que es difícil que una industria pueda mantenerse con vida excluyendo a una parte

de sus mejores autores. Se nos empuja hacia un temática y un estilo predeterminados. Esto nos obliga a cambiar de personalidad, es decir, nos obliga a mirar la realidad con ojos prestados. O bien tenemos que aceptar una suerte de sumisión o retirarnos a una forma de exilio.

Con estas simples reflexiones, tal vez un poco pesimistas, quiero tocar la campana de alarma en favor del apoyo a *la libre creación del cine documental*. Hacer cine documental es lo único que yo sé hacer desde hace mucho tiempo. Es mi vocación y mi pasión. Mi mundo está en peligro y hay muchos realizadores como yo en todas partes que también están en peligro. Estamos inmersos en un gran río del cada vez «más de todo»: más público, más audiencia, más estereotipos, más concesiones, más rapidez. Y todo lo que no es «más», vale menos.

A continuación, en las líneas que siguen, indico las fuentes que nos rechazaron y las otras que nos ayudaron a terminar la película:

El proyecto fue rechazado dos veces por el CNC para obtener la subvención *Avance sur Recettes*... A lo largo de tres años fue descartado por los siguientes canales: ARTE, Canal Plus, France-2, France-3, Planète, Histoire, Ushuaia (Francia), IKON, NPS, VPRO (Holanda), RTBF (Bélgica), YLE (Finlandia), ORF (Austria), TSR (Suiza) y finalmente ITVS (Estados Unidos)... En Chile –mi país de origen– fue rechazado dos veces por el FONDART y una vez por CORFO (las principales ayudas que otorga el estado chileno para el cine y la TV). En Argentina fue desestimado por el departamento de cine de la Universidad San Martín.

Para superar esta situación Renate Sachse (mi mujer) decidió tomar en sus manos la producción delegada del proyecto, a través de nuestra compañía *Atacama Productions SARL*. Sin embargo esta implicación no garantizaba para nada su éxito; solamente aseguraba la permanencia del proyecto.

Ni Renate Sachse ni yo teníamos una experiencia directa para producir en Francia, pero sí teníamos tres o cuatro ejemplos de coproducción con mis filmes anteriores y que nos sirvieron de escuela (*El Caso Pinochet*, *Salvador Allende*, etc.) más los consejos de un grupo de amigos, algunos de ellos productores y realizadores, con los que tenemos un intercambio de información a lo largo de estos años. En este grupo está el distribuidor de la película, Eric Láguese (*Pyramide*) que nos apoyó desde el inicio.

La obra –finalmente– se hizo gracias a dos préstamos personales de amigos muy cercanos. Se filmó gracias al apoyo de Televisión Española (Manuel Pérez Estremera) y una serie de contribuciones

modestas y variadas: el canal alemán WDR, el apoyo de *la Région Île de France* y dos ayudas para la escritura: la beca *Brouillon d'un Rêve* de la SCAM y la Fundación *Sundance*.

El aporte definitivo, no obstante, vino del *FONDS SUD*, una subvención para la producción cinematográfica de América Latina, África y el Próximo y Mediano Oriente, que otorga el Ministerio de la Cultura y Comunicación junto con el Ministerio de Exteriores de Francia. Con esto, el proyecto obtuvo el estatus de obra francesa hablada en una lengua de la Comunidad Europea.

Como es fácil de suponer, el presupuesto final de la película fue extraordinariamente bajo para Europa (600.000 €). Pero no pudimos alcanzar esa suma. Nos quedamos con 378.000 €, una cifra que no ha podido cubrir el sueldo ni los derechos de autor del director, ni los salarios de la productora delegada en Francia y la productora de terreno en Chile. Tampoco hemos devuelto los préstamos personales. Nos falta aún pagar una parte a los músicos. Esta ha sido la odisea financiera de «Nostalgia de la Luz».

Es una contradicción, por lo tanto, que se haya estrenado en la *Sélection Officielle* de Cannes (2010). Es una contradicción que la *European Film Academy* lo premie como «Mejor Documental Europeo 2010» (un premio equivalente al Oscar en este continente).

Otras contradicciones: La película salió en Francia el 27 de octubre de 2010 con 42 copias en 342 salas y logró hacer 70.000 espectadores; todavía hoy continúa en la cartelera de París después de dos años y seis meses en el *Cinéma La Clef* (distribución Pyramide International). En Estados Unidos hizo 60 mil espectadores en 116 salas con copias en Betadigital; se vendieron 5.142 DCD hasta diciembre de 2012 (distribución Icarus Films). En Inglaterra hizo 26.000 espectadores en 80 salas con 7 copias la primera semana, 14 copias la segunda y 23 la tercera, todas en DCP (distribución New Wave Films). En Alemania hizo 15.000 espectadores en 50 salas con 10 copias (distribución Real Fiction Filmverleih). En Suiza hizo 13.158 espectadores en 50 salas con 3 copias en 35 mm (distribución Trigon Films). En Chile hizo 6.000 espectadores en 8 salas con 8 copias en 35 mm (distribución Jirafa). En su mayoría, datos actualizados en diciembre de 2012.

©Patricio Guzmán
París, 15-2-2013



«Nostalgia de la luz» (2010), el autor con la directora de fotografía Katell Djan grabando en Santiago. Foto de Cristóbal Vicente.

Nota.

Premios y distinciones de «Nostalgia de la Luz»:

Mejor documental, Award European Film Academy 2010
 Selección Oficial Festival Cannes 2010.
 Mención especial del jurado, premio François Chalais, Cannes 2010
 Premio del público, Toronto Films Festival 2010
 Premio del Público, Festival de Biarritz 2010
 Premio Ciné Découverte, Bruselas 2010
 Premio Age d'Or, Bruselas 2010
 Mejor documental, Abu Dhabi Film Festival 2010
 Mejor documental, Festival de Santa Bárbara, EEUU, 2010
 Mejor documental, Festival de Guadalajara, México, 2011
 Mención especial del jurado, Sheffield Film Festival 2010
 Mención especial del jurado, Ronda, España 2010
 Sesión inaugural, Marseille Film Festival 2010
 Sesión inaugural, Leipzig Film Festival 2010
 Premio Altazor, Chile 2011
 Premio Amnistía Internacional, Festival de Cine y DDHH, San Sebastián 2011
 Mejor documental de año, IDA, International Documentary Association, Los Ángeles 2011
 Mejor documental del año, CTA, Cinema Tropical Award, Nueva York 2011
 Mejor documental del año, Toronto Film Critics 2011
 Mejor documental del año, Círculo de Críticos de Arte de Chile 2011
 Mejor documental, director y fotografía, Premios Pedro Sienna, Chile 2011
 Premio Audacia, Festival Paris Science 2011
 Mayor Prize, Festival de Yamagata, Japón, 2011.
 Primer Premio, Festival Ciencia e Cinema de La Coruña 2011.
 Awards Season, The New York Times, Nueva York 2011
 Nominado mejor documental por Cinema Eye Honors, Nueva York 2012
 Nominado mejor guión documental, Annual Writers Guild of America Awards, 2012
 Nominado mejor documental, The Critic's Circle, London 2013.

CARTA ABIERTA AL MINISTRO DE CULTURA DE CHILE

Sr. Luciano Cruz Coke

Hace pocos días el Consejo de la Cultura de Chile rechazó todos los proyectos audiovisuales chilenos que venían desde extranjero (es decir, desde fuera de Chile). Me refiero a los guiones de cine o de televisión creados por chilenos y chilenas enviados desde lejos, desde afuera de nuestras fronteras. Todos quedaron sin una subvención, sin ayuda del estado. No se sabe si esto fue una casualidad o una actitud deliberada del jurado.

Es un misterio.

Probablemente nunca lo sabremos.

En todo caso, supongo que los miembros del jurado eran conscientes que esta actitud se presta para muchas interpretaciones. Tal vez desconocen los señores jurados que no existen fronteras geográficas para la creación.

Yo me pregunto:

¿Están informados que Raúl Ruiz filmó el grueso de sus 105 películas fuera de Chile? ¿No saben que una parte de las canciones de Violeta Parra se creó afuera? ¿Desconocen que las obras más importantes de Pablo Neruda se gestaron lejos del país, primero como perseguido político y luego como viajero cosmopolita?

¿No están enterados que la totalidad de las obras de Isabel Allende fueron escritas fuera de nuestras fronteras? ¿Que la obra poética de Ángel Parra se concibió en París así como muchas de sus creaciones musicales? ¿Que gran parte de los libros de José Donoso, Antonio Skarmeta, Luís Sepúlveda, Ariel Dorfman, Roberto Bolaño, se redactaron en el extranjero? ¿Que el actor y dramaturgo Oscar Castro ha montado 24 obras de teatro que hablan de Chile con su compañía de Ivry sur Seine en las afueras de París?

¿Conocen que gran parte de la obra poética de Vicente Huidobro se concibió en Europa, y que el noventa y nueve por ciento de los conciertos para piano que ofreció Claudio Arrau se interpretaron en Estados Unidos, Europa, Asia y Australia? ¿Desconocen que los cuadros de Claudio Bravo fueron hechos en Marruecos y los de Roberto Matta en el mundo entero?

¿Qué es lo que teme el Consejo de la Cultura de Chile?

No somos nosotros los únicos que vamos a seguir trabajando sobre la memoria histórica o los problemas de la inequidad social.

Por el contrario, muchos otros más seguirán, adentro del país, apoyando el movimiento estudiantil, discutiendo los problemas de la justicia, la salud, los temas del pueblo mapuche, los derechos humanos o la necesidad de cambiar la Constitución. Acallando la voz de los chilenos que viven afuera no conseguirán acallar un océano de voces democráticas en el interior de Chile.

En resumen: yo también soy uno de esos creadores audiovisuales que vive afuera y que ha sido rechazado por el jurado para desarrollar el guión de mi próxima película, que se llama «El botón de nácar».

Mi película anterior («Nostalgia de la Luz») ha obtenido 28 distinciones y premios en todo el mundo.

A pesar de estos brillantes resultados tuve grandes dificultades para financiar la película. El proyecto fue rechazado por 16 canales de televisión de Europa y Estados Unidos. Cuatro años tuve que esperar para poder iniciar la obra, que fue rechazada también por ustedes.

No es fácil encontrar apoyos cuando uno trabaja sobre la memoria de un país remoto, como Chile, lejos del centro, que muchos funcionarios audiovisuales ni siquiera conocen.

¿Cómo es posible, por lo tanto, que el jurado chileno haya desestimado mi proyecto? Yo sé que puede tener numerosas imperfecciones. Soy consciente que puedo haberme equivocado en muchos detalles. Sobre todo porque estoy pidiendo recursos para «explorar» una idea documental. Y una idea documental no se puede desarrollar en forma de «guión» propiamente tal. Una idea documental sólo puede plantearse como «guión imaginario», como una prospección, como una deducción, como un guión tentativo (que es algo que yo practico mucho y que explico en mis clases documentales).

El «guión» que presenté es un punto de partida, un punto de arranque, una intuición que tiene que ser mejorada, modificada, después de un viaje de exploración. El dinero que estaba pidiendo era, justamente, para hacer ese viaje de exploración. ¿Cómo atreverse a presentar una «idea definitiva» sin hacer antes un viaje de inspección?

Además, se trata de una idea documental en clave poética, es decir, metafórica, una parábola con reflexiones amplias, con yuxtaposiciones inesperadas, a veces oníricas y que se conectan con el universo y la Vía Láctea, del mismo modo que «Nostalgia de la luz».

«Nostalgia» se ha convertido en una obra de circulación mundial. ¿Por qué no darle confianza al director que se lanza en otra aventura similar? ¿Por qué no darle los apoyos necesarios si ya tiene la experiencia sobre esta materia?... ¿Será porque esta nueva obra también evoca la memoria histórica de Chile?... Mis filmes anteriores hacen lo mismo y tampoco recibieron las ayudas del estado: «Nostalgia de la Luz», «El caso Pinochet» y «Salvador Allende», las tres estrenadas en Cannes.

Ninguna obra mía ha sido premiada por ninguna subvención desde que estas ayudas oficiales se crearon en 1999. Ninguna ha sido comprada por la televisión abierta de Chile (con la excepción de la última). ¿No sabe el jurado que el nombre de Chile se conoce más por las obras de los artistas internacionales que por el trabajo que hacen las embajadas?

Muy cordialmente, y agradeciéndole la valiosa ayuda que Usted prestó al cine documental —en particular en sus primeros meses como Ministro—, y también con la sincera amistad que no puedo dejar de tenerle como alumno mío que fue.

©PG, París, febrero 2012.
Corregido en enero 2013.

NOTA:

Un año más tarde, en enero de 2013, el Consejo de la Cultura aprobó el proyecto, con la misma idea, el mismo concepto, el mismo desarrollo, un poco más largo gracias al viaje de exploración que tuve que financiarme yo mismo.

RESEÑAS



El autor y Camila Guzmán. Foto anónima.

PRESENTACION

En Chile, durante la dictadura de Pinochet, para ver un documental peruano había que tomar un avión hasta Lima. Para ver una película documental brasileña había que comprar un pasaje hasta Río. Para ver el último documental de Werner Herzog había que trasladarse un poco más lejos, a 13.000 kilómetros, hasta Berlín. Por otra parte, había países que no tenían vuelos directos, como El Salvador, Nicaragua, Puerto Rico, Cuba y Ecuador .

En esa época, precisamente, se produjeron varios documentales extraordinarios en El Salvador, el más pequeño de estos países. Me refiero a tres películas filmadas en blanco negro, en 16 mm, durante la guerra civil salvadoreña y en plena clandestinidad. Ellas son: «Morazán», «La decisión de vencer» y «Carta de Morazán». Las tres ganaron el festival de La Habana en 1980, 1981 y 1982⁶³.

Es increíble, por lo tanto, que algunos años atrás los mejores cines de Santiago proyectaban grandes películas documentales provenientes de diversos países y con bastante éxito de público («Perro mundo», «Estados Unidos visto por un francés», «Morir en Madrid», lo prueban

63. «Morazán» (1981) y «La decisión de vencer» (1981), realizadas por el colectivo Cero a la Izquierda. «Carta de Morazán» (1982), realizada por el colectivo Sistema Radio Venceremos.

ampliamente). Había colas en las puertas del teatro Pacífico para ver la guerra civil española o los grandes espectáculos que mostraba «Europa de noche». El capitán Cousteau se dio a conocer con «El Mundo del Silencio»⁶⁴, etc. Más tarde, durante el gobierno de la Unidad Popular, la importación de los documentales se redujo ligeramente a pesar que muchos documentalistas de renombre visitaron nuestro país (Chris Marker, Joris Ivens, Pierre Kast, Roberto Rosellini, Roman Karmen, Santiago Alvarez).

Después, sin embargo, la situación empeoró de forma trágica. Con Pinochet en el poder el eclipse fue total. Durante la dictadura y también durante los primeros gobiernos democráticos, Chile importó una cantidad insignificante de películas documentales de autor y no la parte más representativa. El documental de creación desapareció de la pequeña y gran pantalla. El país estuvo aislado de la producción mundial unos 24 años, tal vez un poco más, hasta la aparición del Festival Documental de Santiago (FIDOCS), que tuve el honor de crear en 1997 con el apoyo de algunos colegas, sin cuya ayuda no hubiera llegado a ninguna parte.

FIDOCS ha demostrado que la única manera de vincularnos con el movimiento documental es a través de un festival. Ni la televisión, ni la gente que controla la distribución cinematográfica en Chile, tienen un verdadero compromiso con el documental. No creo que esto vaya a cambiar en el futuro inmediato.

Diez años después de creado, FIDOCS ya había exhibido 515 obras documentales. Y en 2012 llegamos a 765 películas... Incluso nosotros mismos corremos el riesgo de olvidarnos de lo que hemos exhibido. No tenemos los medios, por desgracia, para crear una videoteca permanente y ofrecer al público un programa integral, en particular para los estudiantes e investigadores.

Lo único que nos queda, en la práctica, son los comentarios de la prensa, las revistas y las radios. Muchos medios de comunicación han dejado constancia de lo que pasó en FIDOCS durante su marcha. Pero nos quedan –sobre todo– los **catálogos** del festival, cuyas ediciones se agotan, y adentro de ellos encontramos los resúmenes de las películas, es decir, las «reseñas».

64. «Mondo cane» de Gualterio Jacopetti; «L'Amérique insolite» de François Reichembach, distribuida en Chile con el nombre de «Estados Unidos visto por un francés»; Mourir à Madrid» de Frédéric Rossif; «Europa di notte» de Alessandro Blasetti; «Le monde du silence» de Luis Malle y Jacques Yves Cousteau.

¿En qué consisten?... Una reseña son muchas cosas y al mismo tiempo no son nada. Son una especie de borrador, un boceto, que no es precisamente una crítica, sino más bien una nota o simplemente una opinión a vuelo de pájaro. Para redactarlas uno se estruja la cabeza, busca auxilio en los amigos, o bien se inspira en lo que dicen los otros catálogos. Es un trabajo fastidioso que al final termina por entusiasmar.

Me he propuesto hacer una selección de mis reseñas y arreglarlas un poco. Es otra forma de hacer memoria. He modificado los textos que tenían faltas de redacción, fechas aproximadas, informaciones poco fiables, escritos a toda carrera unas semanas antes de cada certamen para impedir que la imprenta las dejara afuera. También he tenido que quitar algunas obras por razones de espacio. ¡Son más de 200 películas!....

Puestas una detrás de la otra, como los vagones de un tren, estas reseñas son una manera de recordar la creación documental durante casi 20 años. Es también una manera de hacer un balance de FIDOCS y una forma de tener una vista general, limitada sin duda, de lo que se ha hecho en otros países.

Mi tarea principal fue ocuparme de las obras extranjeras y, casi siempre, otros miembros de FIDOCS se ocuparon de los filmes nacionales. Es interesante constatar que, en el plano internacional, la década que va de 1997 hasta 2007 ha sido una de las mejores de los últimos tiempos.

Empiezo con las obras que formaron la II Muestra de Documentales Chilenos en París (que organicé en 2008 con la ayuda de Raúl Fernández y Felipe Tupper). Y después sigo con los festivales FIDOCS a partir de su fundación.



Seminario en Viña del Mar, 2010. Foto de Gustavo Flores.

**segunda muestra de documentales
chilenos en parís, salle le latina**

COFRALANDES O RAHPSODIE CHILIENTNE I

Un film de Raúl Ruiz

Francia, Chile, 81 min. 2006

En la más pura tradición de la literatura moderna de América Latina, Raúl Ruiz fabrica una película a partir de varias piezas musicales, tal como Cortazar escribió un cuento a partir de un cuarteto de Mozart. En este caso la base musical proviene de tres famosos compositores chilenos (Arriagada, Leng, Amengüal) y numerosas rondas, cantinelas y estribillos, apoyadas con las voces humanas y el canto de las aves de Chile. Como su nombre lo indica, «Rapsodia Chilena» está hecha a base de trozos, pedazos de obras minimalistas, pequeñas píldoras dramáticas y retazos de filmes imaginarios que el cineasta nos presenta como un sueño. Narrada por su autor, con una voz íntima y a veces casi inaudible, la obra es un álbum de recuerdos personales que nos transportan al país más raro de América Latina, es decir, un país de indudable atmósfera asiática lleno de personajes húngaros con cara de

indios mapuche, paisajes y ríos que parecen de Corea del Sur, gente extranjera que ha perdido sus raíces, personajes tendidos en el suelo que esperan socorro o sepultura. De tanto en tanto se oye la voz nasal de Violeta Parra (inventora de la metrópoli «Cofralandes») y del propio Pinochet mientras ataca el palacio de gobierno. Obra sinfónica, esta Rapsodia nos ofrece un panorama precioso de innumerables secretos de Chile. Nos recuerda también la inagotable y divertida libertad de las primeras obras de Raúl Ruiz. Es como una larga entrevista donde el autor se expresa con imágenes acerca de su vida, sus amigos y sobre del «movimiento chileno». Mientras los trenes atraviesan los salones en busca de una estación donde detenerse, Ruiz nos transporta velozmente hasta su infancia. Una rapsodia divertida y nostálgica.

OBRERAS SALIENDO DE LA FABRICA

Un film de José Luis Torres Leiva

Chile, 21 min. 2005

Uno se pregunta: ¿de qué manera la poesía entra en la vida de cuatro obreras de una fábrica de textil? Hay que ver esta película para tener una respuesta. La sinopsis puede resumirse en pocas

palabras: «cuatro mujeres de una fábrica se reúnen y organizan un viaje a la playa»... Pero las diferentes imágenes están cargadas de tantos significados que podrían escribirse muchas páginas sobre ellas, todas incompletas, porque no sabemos en realidad qué ocurre en el fondo de cada una. La intriga está formada por nuestra propia curiosidad. La película nos hace reflexionar sobre muchas cosas: ¿qué sabemos en realidad de la gente que vemos por azar en una calle, una casa, una playa?... Torres Leiva parece haber reconstruido una situación que sus ojos vieron alguna vez sin preguntarse por su significado. «La historia se desliza como en silencio –dice el director– pero no se queda ahí, se convierte en una excusa para crear sensaciones». También hay sonidos relevantes, poderosos y lejanos, que nos llegan como las olas de un lago. El director también nos aconseja: «hay que relajarse y dejarse llevar» por la obra... Esta misteriosa película hecha de sugerencias obtuvo tres grandes premios: en Chicago, Atenas y Bilbao, y fue seleccionada por 48 festivales internacionales.

.....

ACTORES SECUNDARIOS

Un film de Pachi Bustos y Jorge Leiva
Chile, 80 min. 2004

Una película excepcional por su carácter histórico y sus personajes inolvidables que sin embargo empieza como un programa de televisión (demasiada música, demasiada velocidad, demasiada fragmentación)... Sin embargo detrás de esta acumulación de estereotipos se abre paso una poderosa narración de carácter épico que transmite a los espectadores la experiencia directa de una verdadera rebelión estudiantil. Se trata de la crónica bien construida de un levantamiento de adolescentes, es decir, cientos de miles de estudiantes secundarios que se lanzan a la calle para derrocar la dictadura de Pinochet, arriesgándolo todo en el intento: su vida, su familia, sus estudios y su futuro. Muchos eran niños de 12 años que ocuparon las calles sin cesar, aprendieron a fabricar bombas Molotov y desde los techos de los liceos desafiaron a la policía secreta y la policía visible del régimen militar, que asesinó a balazos a decenas de ellos. «Actores Secundarios» es a la vez la historia universal de una revolución juvenil (como lo fue mayo del 68 y la

Intifada palestina). Es también la dramática historia de una derrota que sumió a sus integrantes en el olvido, en la tierra de nadie de una «transición política» incompleta, o sea, en la desilusión que produjo el acuerdo entre el ejército y los partidos políticos tradicionales, que los expulsó de la Historia y los sumió en el desencanto... La fuerza del relato descansa en la estructura y sus personajes. Pero sobre todo en la energía, sinceridad y honradez, con que Pachi Bustos y Jorge Leiva cuentan esta historia conmovedora de un combate tan desinteresado como puro.

.....

ARCANA

Un film de Cristóbal Vicente
Chile, 80 min. 2004

Este documental es una mirada penetrante y perspicaz hacia el interior de la vieja cárcel de Valparaíso. Se trata de un edificio alargado que parece un barco gigantesco que descansa arriba de una colina. Leamos algunas palabras del autor: «Yo quería hacer un filme que no fuera pedagógico. Lo que me impulsaba era hacer una obra no explicativa, sin narrador ni información literaria, llevado por la pureza de un relato intenso, elemental –dice–. La cárcel es un mundo donde se aparenta *normalidad* y esta normalidad esconde una gran violencia que cada uno guarda en el fondo de sí mismo. El filme protege ese estado individual. Los presos no cuentan todo lo que se puede contar. Esta frontera que ellos se imponen es la misma que yo me tracé para filmar»... El resultado es una película contenida y respetuosa que sin embargo se aproxima al centro de este gran cautiverio humano. Construida como una sinfonía coral la película registra un océano de voces y ruidos que sirven mejor que cualquier comentario para hablar de la condición de los presos. El filme no toca los temas de la delincuencia, abogados, juicios, etc. El filme habla de «la vida encerrada» donde los detenidos construyen una *normalidad* cotidiana. «Nadie se queja –dice el autor–. Es inadmisibles para el honor de un preso mostrar debilidad. El silencio, el hermetismo, el hecho de esconder el recuerdo más doloroso, tragárselo y digerirlo solo, eso es lo que muestra mi película»... Cristóbal Vicente trabajó 8 años solo, sin salario, sin reconocimiento oficial y sin subvenciones estatales. Fue el primero que pudo entrar a esta cárcel secreta y filmar allí durante meses. ¿Por qué este tipo de iniciativas tienen que desar-

rollarse en un terreno de tanta marginalidad? —se pregunta él—. Es un desafío que nadie a mi alrededor supo valorar y cuyas dificultades me sirvieron de salario, es decir, pagaron mi esfuerzo». Este documental ha participado en 35 certámenes internacionales y tiene 11 premios.

.....

NINGUN LUGAR EN NINGUNA PARTE

Un film de José Luis Torres Leiva

Chile, 72 min. 2004

Igual como Joris Ivens hace 45 años se sintió fascinado por la ciudad de Valparaíso, este realizador chileno nos entrega su propia visión de esta ciudad construida en forma de escalera en los cerros de la costa del océano Pacífico. Su arte es el arte de la descripción. Describir es mostrar, reconocer, mirar, explorar y descubrir. Torres Leiva rastrea cientos de diminutos fragmentos de vida, palabras sueltas que van formando frases o historias intangibles de lo cotidiano. Describir es grabar con nuestra mirada la «realidad». Describir es filmar lo que registran nuestros ojos y capturar la duración del tiempo. Las imágenes, por lo tanto, duran lo que tienen que durar. El tiempo y los sonidos de la ciudad se adormecen, se alargan, quedan inmovilizados para siempre por la mirada del cineasta, que nos hacen revivir unos hechos impalpables de esta urbe medio destruida y solitaria que guarda la belleza intocable de los puertos abandonados y mecidos por el viento del olvido. Primera obra de José Luis Torres Leiva y seleccionada por 25 festivales en todo el mundo.

.....

EL CORREDOR

Un film de Cristián Leighton

Chile, 75 min. 2004

Uno de los mejores documentales chilenos, «El corredor», narra una historia singular centrada en un personaje enigmático que simboliza el deseo de perfección (un deseo que tiene una buena parte de los chilenos). Un funcionario ordinario se levanta a las seis de la mañana para cruzar la ciudad y llegar hasta su oficina corriendo —como un atleta—, durante 23 kilómetros, en medio del tráfico de la capital (un tráfico salvaje que pone en peligro su vida). Sin comentarios y casi en silencio el realizador sigue al funcionario-corredor en esta carrera interminable que no tiene final. Una visión de la vida como entrenamiento sistemático y

también como una manera de superar el estrés de la ciudad. El esfuerzo y la lucha contra el dolor y extenuación aparecen de manera indirecta. Detrás de las imágenes cotidianas se adivina el carácter estoico, austero, de este oficinista que vive la vida como una competición de la que no puede escapar y que canaliza su existencia. Empieza corriendo en una calle y termina en corriendo en un estadio, es decir, como atleta un amateur en un círculo sin salida. La calle y el estadio le obligan a estar en forma sin sobrepasar el umbral de la fatiga. El realizador confiesa haber aprendido algunas cosas de él. «A veces yo mismo salgo a trotar —dice— para despejarme del trabajo. Es difícil hacerlo. Cambiarse de ropa, abrocharse las zapatillas es un rito que cuesta abordar. Los primeros cinco minutos de trote son duros para cualquiera. En ese instante me acuerdo de *El Corredor* y en ese momento le doy las gracias en silencio»... Una película bien filmada, equilibrada, metafórica, que muestra el ritmo difícil, irremediable, de la capital de Chile.

.....

LA MAMA DE MI ABUELA LE CONTO A MI ABUELA

Un film de Ignacio Agüero

Chile, 70 min. 2004

Ignacio Agüero nos muestra un pueblo de la zona central de Chile —un pueblo aislado y sin ilusión—, adormecido entre la soledad y el abandono de la capital. Un director de teatro (Héctor Noguera) llega de repente con un proyecto entre las manos: quiere escuchar y recopilar las historias y leyendas del siglo pasado con el fin de organizar una representación teatral animada por los mismos vecinos. La gente empieza a recordar los fragmentos de un tiempo difuso, que conforman el núcleo principal del filme: un viaje hacia atrás lleno de recuerdos incompletos. Es la confirmación de una comunidad que ha perdido una parte de su historia. A su vez, Ignacio Agüero se desprende del proyecto teatral y filma también un plano general de la vida del campo, donde aparece la espontaneidad e inocencia de unos personajes ensimismados, víctimas de los grandes propietarios y un régimen político centralista que los ha olvidado para siempre. El autor construye un retablo de la vida campesina a base de pequeños vistazos, una obra misteriosa y ambigua con una sutil respiración poética, compuesta por bellas imágenes fugitivas de un sueño rural sin fronteras. Ignacio Agüero es uno de los realizadores de documentales más instintivos y personales de Chile.

OPUS DEI, UNA CRUZADA SILENCIOSA

Un film de Marcela Said Cares y Jean de Certeau

Chile, 52 min. 2006

En la tradición de los documentales que analizan una situación utilizando el método del «periodismo de investigación», esta pertinente obra de Marcela Said y Jean de Certeau ofrece un panorama crítico del Opus Dei en Chile. Su mayor logro es mostrar las cosas concretas que hace y dice la secta en lugar de teorizar sobre ella. He aquí algunas frases tomadas de la banda sonora: «hay que respetar a la policía y el orden establecido»... «hay que oponerse al divorcio»... «el que nace obrero tiene que morir obrero»... «Dios te ha colocado en el sitio que él ha elegido para ti»... El filme demuestra la vinculación del Opus con las dictaduras de Franco y Pinochet, así como su implantación mundial. Pero fiel a su lenguaje llano este documental siempre se sitúa a escala humana. Muestra por ejemplo la presión del Opus sobre el personal femenino secundario: manos de mujer que quitan el polvo una y otra vez; empleadas que sacan brillo sin pausa. En este mundo donde las mujeres limpian y cocinan, los notables dictan clases magistrales y trepan por la escalera del poder político envueltos en un «camino de santidad»... Un centro universitario de la organización posee la biblioteca más ostentosa de Chile con las obras completas de Pinochet pero en cambio no se puede encontrar a Jean Paul Sartre, Henry Miller, ni al teólogo Hans Küng. El filme no es una obra educativa. Todo lo contrario. Con un comentario directo y equilibrado reúne una galería de personajes sorprendentes y analiza con calma una de las instituciones más perversas de la iglesia católica.

PERSPECPLAJIA

Un film de David Albala

Chile, 113 min. 2004

Probablemente este título es una contracción de *perspectiva*... y *paraplejia*... Este último término designa la parálisis de la parte inferior del cuerpo. Con este esta palabra imaginaria el autor nos invita a ver su primera obra. Se trata de la rehabilitación de si mismo. David Albala quedó parapléjico a causa de un accidente de circulación. El autor se convierte en el dispositivo de su propio filme cuando va en busca de otros parapléjicos que le muestran cómo se puede rehacer la vida después de esta

muerte. Los personajes muestran una madurez poco frecuente que llama la atención. Cada uno irá mostrando su manera de volver a encontrar el equilibrio, con una rara honestidad... Hasta aquí es otro documental sobre discapacitados. Pero en este caso –por primera vez– el tema es tratado con la desenvoltura latinoamericana, con humor negro, sin los estereotipos de los filmes anglosajones sobre el tema: piadosos, beatos, indulgentes. David Albala es una persona franca que despliega una sinceridad brutal que desarma a cualquiera. «Yo narro desde adentro las experiencias que nadie había contado hasta ahora», afirma.

INASIBLE MARÍA FELIX

Un film de Carmen Castillo

Francia, 58 min. 2000

Intocable... inaccesible... María Félix es uno de los mitos del cine de América Latina. Pasiones fatales, múltiples matrimonios, ataques repentinos, diamantes fabulosos, he aquí los componentes de la vida legendaria de la actriz (que hizo 48 películas). «María Félix nació dos veces: una vez engendrada por sus padres y otra por ella misma», dijo Octavio Paz. Actriz ante todo, estrella de los años 40 y 50, también fue cantante e inspiró a una generación de artistas. Más tarde desapareció casi del todo, vivió aislada en sus enormes mansiones y murió en 2002... «Yo fui una mujer con un corazón de hombre. Una mujer de guerra», dice de sí misma. Adulada y cortejada por incontables admiradores, su primer amor fue su hermano Pablo. Carmen Castillo nos presenta aquí el morbo y el misterio que ella supo proyectar. Pero hay mucho más que eso: la obra nos entrega una visión latinoamericana del amor y la pasión. El personaje sirve de pretexto para mostrar el orgullo, el honor, la vanidad, el barroquismo de unos personajes que marcaron una época y configuraron una manera de ser latinoamericana, que continúa vigente hoy. María Félix hizo renacer la música, el vestuario y los clásicos del cine mexicano de los años 40 y 50.

EL LADO OSCURO DE LA DAMA BLANCA

Un film de Patricio Henríquez

Canadá, 90 min. 2006

Este hermoso barco escuela de la marina de guerra de Chile, que los chilenos llaman la «dama blanca» (su verdadero nombre es

«Esmeralda») se llenó de prisioneros políticos después del golpe militar de Pinochet. Casi doscientas personas, más de 52 mujeres y 97 hombres fueron encerrados y torturados en el barco. En todos los casos, los marinos chilenos dicen que ignoran dónde están los cuerpos de las víctimas (35 años después de los crímenes). El filme muestra la conducta inhumana de estos oficiales. Golpea la conciencia de los asesinos por su claridad y ofrece la palabra a los sobrevivientes, como María Eliana Comené, violada sistemáticamente por un oficial. Ofrece la palabra a Sergio Vuskovic, amigo de Allende, profesor de filosofía y ex alcalde de Valparaíso, torturado con electricidad y molido a puñetazos. Él mismo no se reconocía ante el espejo. «Sólo Dios puede juzgar a los culpables», afirma el almirante Guillermo Aldoney Hansen, mientras el almirante José Arancibia dice: «la tortura es un mal universal y humano»... Realizador chileno de trayectoria internacional, Patricio Henríquez ha filmado un gran número de obras sobre la tortura y los derechos humanos en Estados Unidos, China, México, Nicaragua, Bolivia, Argentina y Oriente Medio. Sus obras han obtenido más de 40 galardones en el mundo. Vive en Montréal.

.....
1^{er} festival 1997, instituto goethe

CHE GUEVARA, EL DIARIO DE BOLIVIA

(Che Guevara, le journal de Bolivie)

Un film de Richard Dindo

Suiza, Francia, 100 minutos, 1994

Una adaptación cinematográfica del «Diario de Bolivia» con el apoyo de documentos originales, imágenes de los sitios de combate y algunos testimonios de los protagonistas filmados ahora por un gran cineasta suizo, conocido por sus interesantes biografías anteriores. Después de recorrer a bordo de un vehículo y también a pie el itinerario que hizo el Che, Richard Dindo ha construido una crónica desnuda, sobria, sin adornos, para recuperar la fuerza del drama original que impulsó a Ernesto Guevara a internarse en las montañas de Bolivia. Tal vez es la mejor película que refleja la personalidad de este guerrillero célebre en su último viaje. Concluido el filme, el director viajó a La Paz para mostrarlo a los entrevistados, que aprobaron la obra. Richard Dindo ha dicho: «Lo que más me interesa

es la noción de biografía. ¿Cómo contar la verdad de alguien?... Yo parto de la idea de que la persona de la cual yo cuento su vida, siempre la ha contado ella antes, ya sea en un libro, una crónica, en una pintura, etc. Yo solamente hago una nueva lectura y la reconstituyo en cine». Mejor documental de creación en el festival internacional de programas audiovisuales (FIPA) en 1994.

BAKA

Un film de Thierry Knauff

Bélgica, 55 minutos, 1995

El pueblo nómada de los pigmeos «Baka» vive en el Camerún, en la zona fronteriza con Gabón y el Congo. Este filme de Thierry Knauff deja que la propia comunidad hable por sí misma y sobre todo pone en escena su música coral. Ningún narrador interrumpe los ruidos de la selva, la atmósfera húmeda de la espesura ni el juego de sombras de la fotografía. El viejo profesor de la tribu, *Lengé*, proporciona a los cantos una dimensión narrativa y de iniciación religiosa bajo los árboles de 40 metros de altura. La música representa la tradición y sostiene la vida ritual y la vida cotidiana. A veces los personajes golpean el agua (los llamados «tambores de agua») cuando toman un baño mientras cantan. La sombra de Robert Flaherty está muy cerca, con su etnografía lírica. Tanto Thierry Knauff como Flaherty buscan la utopía, aquel paraíso imaginario perdido en la mañana de los tiempos. Para reproducir este clima incontaminado de una comunidad humana, ha utilizado la fotografía en blanco y negro, una sorprendente caligrafía formal y una estilización que se aproxima a la perfección. El tratamiento visual juega un papel básico. Ocho primeros premios ha ganado este filme desde su presentación hace un año en festival de Bombay.

MOTHER DAO, COMO LA TORTUGA

(Mother Dao, the turtlelike)

Un film de Vincent Monnikendam

Holanda, 88 minutos, 1995

Vincent Monnikendam revisó más de 260.000 metros de película documental muda en 35 mm, de nitrato, provenientes de los archivos holandeses, que le sirvieron de materia prima para construir este pano-

rama monumental de las Indias Holandesas (Indonesia) de 1912 a 1933, que muestra de qué forma los Países Bajos administraron durante décadas esta colonia asiática. El comentario tradicional ha sido reemplazado por poemas (retocados y a veces escritos de nuevo por el realizador) y por cantos tradicionales de la región. El director respeta la duración original de los planos y los sonoriza a medias, dejando a veces las bocas mudas y algunos ruidos fuera de sincronismo para dejar sentado que se trata de imágenes sin sonido en su origen y al mismo tiempo para crear una atmósfera casi onírica apoyada a su vez por sonidos electrónicos. Por primera vez en la historia del cine (con imágenes reales y detalles minuciosos) observamos la devastación que produjo el colonialismo, y de qué manera una cultura «superior» aplastó a otra cultura considerada «inferior». El resultado es algo parecido al que nos ofrecería una máquina del tiempo. Es como si existiera una película sobre los faraones o los reyes persas que nos permitiera asomarnos al pasado humano de manera exacta. Este filmen cuya fabricación duró siete años ha ganado 20 premios desde su primera presentación en el festival de Marsella en 1995.

LOS FUEGOS DE SATAN
(Lesson of darkness)
Un film de Werner Herzog
Alemania, 52 minutos, 1992

Werner Herzog nos entrega una especie de alegoría sobre la guerra a partir del conflicto de Kuwait. Sin un comentario clásico y ayudándose con textos de Peter Handke y la Biblia, Herzog hace una reflexión apocalíptica, salvaje, sobre la guerra, mostrando desde un helicóptero las hogueras colosales de los pozos de petróleo incendiados, las tierras calcinadas y agonizantes, con grandes fragmentos musicales de Wagner, Mahler, Grieg y otros. Estos fragmentos musicales sublimes confieren a la película un tono de espectáculo grandilocuente y ambiguo. La música termina de golpe cuando la película aterriza cerca de los bomberos. Estos se convierten en los héroes de la obra que abandona su tono bíblico del comienzo y se convierte en un documental realista sobre el gran incendio. Sin embargo la visión colosal del país hirviente, las tomas iniciales, atrapan la memoria del espectador. Son una colección de imágenes mitológicas del infierno, rozando un lenguaje visionario difícil de olvidar.

ALEJANDRO
Un film de Guillermo Escalón
Canadá, El Salvador, 110 minutos, 1994

Esta película de casi dos horas es, sin duda alguna, la primera reflexión que un director latinoamericano hace sobre lo que significa ser un cineasta en América Latina, es decir, muestra el terrible desgaste sin compensación que la carrera cinematográfica exige y sobre todo el dolor que significa para un artista brillante no ser reconocido en su propio país. Sobre las glorias y miserias de este director lúcido pero olvidado (Alejandro Cotto), otro director que vive y conoce muy bien El Salvador, Guillermo Escalón, construye una larga reflexión que nos involucra a todos. Una reflexión crítica, a veces irónica y equívoca, que muestra el fracaso y el éxito de un cineasta atrapado por su soledad y aplastado por el subdesarrollo de su país. ¿Qué hubiera sido de Spielberg, Tarantino, Haneke, etc, si hubieran nacido en El Salvador, el país más pobre de Centroamérica?

ASALTAR LOS CIELOS
Un film de J.L. López Linares y Javier Rioyo
España, 90 minutos, 1996

León Trotski, líder de la revolución rusa y creador del ejército rojo, fue asesinado en su casa de la ciudad de México en 1940 por Ramón Mercader, un agente español de la KGB que seguía las órdenes de Stalin. Esta película, al mostrar la trayectoria de ambos personajes, nos enseña grosso modo la historia de un siglo. Mercader era un *dandy* de Barcelona que participó en la guerra civil española y después en el exilio de París, Moscú, Nueva York y México. En esta última ciudad se vinculó con las amistades de León Trotski, entre las cuales figuraban los pintores Diego Rivera y Frida Kahlo, quien se transformó en la última amante de Trotski. Después del crimen, Mercader cumplió una condena en México y después regresó a la URSS, donde nunca pudo adaptarse. Acabó viviendo de incógnito en La Habana gracias a un permiso especial que le concedió Fidel Castro. Tal vez el punto central de esta obra es el gran acierto de vincular acontecimientos tan diversos que en realidad forman parte de un mismo cauce histórico. Este filme mosaico fue elegido por la Berlinale en 1997.

LA VIDA ES INMENSA Y ESTA LLENA DE PELIGROS

(La vie est immense et pleine de dangers)

Un film de Denis Gheerbrandt

Francia, 80 minutos, 1994

Con este título que parece copiado de una película de aventuras, Denis Gheerbrandt fabrica una de las más íntimas obras de los últimos años alrededor de un niño condenado a muerte y que una mañana murmura desde su lecho: «la vida es inmensa y está llena de peligros»... Equipado con una cámara liviana y un grabador colocado en su espalda, sin ayudantes, sin sonidista, sin asistencia, el director permaneció durante 8 meses al pie de la cama de un niño enfermo de cáncer en el Instituto Curie de París. No sólo capta la intimidad de su protagonista sino también la vida de un grupo de niños enfermos: una existencia resignada, dolorosa y alegre a la vez. El resultado es una mirada nueva, más cercana que ninguna otra, a unos pequeños pacientes que han aprendido a vivir afrontando la muerte. Y sin embargo no es una película deprimente. La energía de los personajes desborda la pantalla y el optimismo acaba imponiéndose. El cine documental aquí aparece en toda su dimensión. Una buena recepción en las salas avalan este noble ensayo sobre la vida y la esperanza.

UN ANIMAL, LOS ANIMALES

(Un animal, des animaux)

Un film de Nicolas Phillibert

Francia, 59 minutos, 1995

Estamos en el Museo de Historia Natural de París. En medio de una sala vacía un hombre está retocando los pelos de la cabeza de una jirafa, subido arriba de una escalera. No muy lejos otro hombre pinta la espalda de un elefante. Un tercer personaje cambia las plumas de un pájaro tropical. Cerrada al público durante 25 años, la famosa Gran Galería de Zoología de París (la misma donde Chris Marker filmó «La Jetée» en 1962) ha sido completamente remodelada y se prepara para abrir sus puertas. Esta película cuenta la metamorfosis de este lugar y la resurrección de sus animales que estuvieron abandonados en la oscuridad y el olvido. Sólo faltaba que apareciera la

cámara de Nicolás Phillibert para que los mamíferos, peces y aves, empezaran a moverse. Con esta obra sobria y minuciosa, Philibert recupera la faceta educativa del cine documental para todos los públicos. Seleccionada y celebrada en los certámenes a partir de 1995.

AIRE

(Vâyü)

Un film de Velu Viswanadhan

Francia, India, 60 minutos, 1994

En la India los cuatro elementos primordiales de la naturaleza son cinco: la tierra, el agua, el fuego, el aire y el «éter». Esta obra se ocupa por el momento del aire. Repartido en el espacio, el enorme y transparente cuerpo del aire («vâyü», del sánscrito, «vâ», moverse, desplazarse) se caracteriza por el movimiento libre. Es diáfano, incoloro y no tiene forma. Se reproduce infinitamente. Envuelve la tierra y hace posible la vida. Viswanadhan, director de fotografía y pintor nacido en Kerala (India), nos ofrece una película asombrosa y contemplativa donde no pasa nada. La mirada del cineasta nos lleva hacia la calle, las viviendas, las plazas, los caminos y el campo. Es una película de la que emana una fuerza religiosa sin ser una obra específicamente dedicada a la religión, a pesar de que también se ven algunos templos y santuarios de la India, cerca de Bombay, donde sopla el viento del espíritu. En una de las secuencias finales, las miradas de la muchedumbre se dirigen hacia el cielo. Flotando en el aire aparecen enormes figuras de papel, «volantines» y «cometas», que provocan la emoción de los niños y adultos... «Aire» es la cuarta película de una larga pentalogía titulada «Los Elementos». Seleccionada por Marsella, Florencia e incontables otros certámenes a partir de 1994.

LA MEMORIA OBSTINADA

Un film de Patricio Guzmán

Francia, Canadá, Chile, 60 minutos, 1997

El autor vuelve a Santiago para encontrar a los personajes de «La Batalla de Chile» realizada 23 años antes. Poco a poco surgen del pasado algunas voces: el viejo Ignacio –tío de Guzmán–, que fue la persona que guardó en su casa las bobinas de «La Batalla de Chile» salvándo-

las de su destrucción. En un taller de autos, Guzmán encuentra a los escoltas de Allende que por primera vez se atreven a hablar en público. Escucha a los jóvenes que no han vivido el golpe de estado proyectando «La Batalla de Chile» en seis colegios secundarios y dos universidades. Para hacer esta secuencia el equipo se puso en contacto con más de 40 establecimientos educacionales. La gran mayoría de los directores se negó con estas palabras: «mostrar este filme es un acto doloroso, inoportuno, dañino, para el futuro de los alumnos; nosotros anhelamos mirar el futuro y no retroceder hacia el pasado»... Como dice el pintor José Balmes: la memoria y el olvido (...) nos hacen sufrir y morir, pero también nos hace vivir ». El resurgimiento de la memoria aparece cuando una banda de músicos interpreta el himno de la Unidad Popular, «Venceremos», en el centro de Santiago, cuya partitura fue enviada por su autor Sergio Ortega desde París. La obra obtuvo 16 premios en Marsella, Florencia, La Habana, Canadá, Estados Unidos, China, Alemania, Israel, etc. Fue proyectada en salas de Buenos Aires, Nueva York y Santiago. Fue exhibida en TV en Francia, Bélgica, Alemania, Noruega, Italia, Finlandia, Grecia, Suecia, España, Portugal, Holanda, Suiza y Estados Unidos.

A CUALQUIER PRECIO
(Coûte que coûte)
Un film de Claire Simon
Francia, 95 minutos, 1995

Esta película narra la vida de «Navigator Systemes», una pequeña empresa que fabrica ensaladas para los supermercados. Sus personajes son la secretaria, el jefe, cuatro cocineros y las facturas sin pagar que se acumulan en la mesa. Claire Simon filmó medio año adentro de la compañía donde cada fin de mes los empleados se preguntaban: «¿podremos continuar el mes que viene?»... Según palabras de la autora «no es una película militante en favor o en contra de la libertad de empresa. Yo sólo quería hacer un filme sobre la vida. Tengo la impresión de que ciertos periodistas toman las películas documentales como un simple archivo de la realidad. Y no saben decir después qué es lo que les provoca placer y emoción cuando esos filmes les gustan». Esta obra permaneció cinco meses en la cartelera de Francia. Se convirtió en el símbolo de la crisis económica de los años

90. Mucho mejor que los «dossier» que fabrican los expertos en economía, esta película muestra mejor que ninguna otra cosa la angustia de los pequeños empresarios hostigados por los bancos y los grandes supermercados que no perdonan a nadie. Tres grandes premios en los festivales de Montréal, Postdam y París du Réel. Menciones al premio Europa y al premio Georges Sadoul, todos en 1995.

JAIME DE NEVARES, ULTIMO VIAJE
Un film de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes
Argentina, 87 minutos, 1995

Una cámara instalada en el lecho de muerte de un obispo sirve de punto de partida para revisar buena parte de la historia reciente de Argentina y para conocer a un hombre de honor y de acción: el obispo de Neuquén, Jaime de Nevares, quien nos cuenta su vida a partir de sus últimas horas de existencia. Organizada como un largo y brillante *flash-back* la película retrocede hasta la primera época del personaje y describe su carrera eclesiástica dedicada a la defensa de los pobres, mostrando su repulsa al poder arbitrario del ejército. Esta falta de miedo a los militares y su propia estatura moral lo convierten en un héroe popular, cuya memoria es venerada en todo el país. Gran premio en el festival de Leipzig en 1995. Selección oficial en Lussas, La Habana, Augsburg y Lisboa. Carmen Guarini y Marcelo Céspedes alternan su profesión de cineastas con la de grandes divulgadores del género documental en la Argentina. Han creado numerosos puntos de encuentro, debates y congresos, entre los cineastas de Europa y América Latina. Pertenecen al grupo de los pioneros del documental en su patria.

EL PAIS DE LOS SORDOS
(Les pays des sourdes)
Un film de Nicolás Philibert
Francia, 99 minutos, 1992

Durante ocho meses y con 40 horas de película 16 mm Nicolas Philibert se sumerge en la cultura de los sordos, un mundo formado por 130 millones de personas que posee códigos y modelos propios. Este filme representa un ejemplo de filmación abierta, libre, donde la improvisación y la espontaneidad ocupan un lugar destacado.

«Desde luego yo establecí algunas líneas de narración. Pero siempre dejé la puerta abierta. No me gusta sentirme prisionero de mi propio proyecto», dice Philibert. El resultado es tal vez una de las más sensibles aproximaciones al universo de los «sordos profundos». No es un estudio sociológico sino una película llena de historias, acciones y personajes. Nicolás Philibert es uno de los documentalistas que filma sin apoyarse en ningún guión o idea cerrada sino que avanza a medida que los hechos se producen y va creando la estructura por el camino y más tarde la consolida en el montaje, que él realiza solo y sin ayudantes. Philibert tiene también la virtud de hacer sus películas sin recurrir al comentario convencional leído por alguien. Obtuvo dos grandes premios en 1992: en Belfort y Florencia.

.....

LA RESISTENCIA DE LA LUNA

(A resistência da lua)

Un film de Otávio Bezerra

Brasil, 30 minutos, 1985

Pocas ciudades en el mundo son tan atractivas y misteriosas como Salvador (en Bahía, Brasil) donde un clima de euforia llena las calles de animación y música. En la plaza más tradicional se encuentra el Café de la Luna, donde los artistas se reúnen en una tertulia infinita. Hacia los años 83-84 sirvió de tribuna para protestar contra la remodelación de la ciudad vieja. A partir de sus patios y salones Otávio Bezerra inicia una descripción subjetiva de la ciudad, con una estructura libre e imprevisible que le permite atrapar el estado de magia de Bahia y su gente como ningún otro filme anterior lo hizo. Gran premio en el festival de La Habana en 1985.

.....

CIUDADANO LANGLOIS

(Citizen Langlois)

Un film de Edgardo Cozarinsky

Francia, 65 minutos, 1995

Henri Langlois, el creador de la Cinemateca Francesa, fue un ciudadano polémico, espontáneo y turbulento, del cual se ha conservado una imagen legendaria que ha aumentado con el tiempo. Jean Cocteau le llamó el «dragón que cuida nuestros tesoros» mientras los burócratas

de la administración le calificaron de «buscador de basuras». Fue un hombre que modificó la noción de cinemateca. «¡Nada de archivos pasivos!», exclamaba. Y convirtió su fimoteca en sala de reuniones, discusiones y proyecciones. El autor de este filme, el cineasta argentino Edgardo Cozarinsky, agrega: «fue el hombre que tuvo la idea de salvar, de conservar y de mostrar los viejos materiales cinematográficos a las jóvenes generaciones. También guardó la memoria del imaginario del siglo veinte... ¿qué fue lo que impulsó a este hombre para dedicar toda su vida a salvar las huellas del pasado?». La película responde en parte esta interrogante y transmite la personalidad temeraria de este personaje, único entre los jefes de las cinetecas, que, en su inmensa mayoría, son personas demasiado pasivas.

.....

HOMBRE MARCADO PARA MORIR

(Cabra marcada para morrer)

Un film de Eduardo Coutinho

Brasil, 119 minutos, 1962-1989

Eduardo Coutinho dirigía una película de ficción (que empezó en el año 1964) sobre la vida de João Pedro Teixeira, un líder agrario brasileño asesinado en 1962. Pero la producción fue interrumpida por el golpe militar que derrocó al presidente «Jango», João Goulart... Los negativos fueron confiscados y varias personas fueron detenidas. En 1981, veinte años más tarde, Coutinho regresa para reactivar el proyecto y continuar la historia de João Pedro, con materiales antiguos y del presente, mezclando ficción y documental, pero ahora con un nuevo personaje, Elizabeth, la viuda del protagonista. La película termina narrando la historia global de las ligas campesinas del país. Es una obra de gran complejidad que significó la renovación del género documental en el cine brasileño. Gran premio en festival de La Habana en 1984. Un clásico del documental latinoamericano.

.....

LA HORA DE LOS HORNOS

Un film de Fernando Solanas y Octavio Gettino

Argentina, 100 minutos, 1966-1968

Es un ensayo de 4 horas (ofrecemos aquí la primera parte) cuya elaboración completa tardó dos años. Es una película-manifiesto, la primera

de su género en Argentina y más allá de sus fronteras que llama a una toma de conciencia nacional, que denuncia el neocolonialismo económico y preconiza la liberación popular en todas sus formas. Mezclando elementos de diversas fuentes (noticiarios, títulos, fotos, entrevistas), esta obra fue innovadora a nivel formal por el empleo dialéctico y rítmico que hizo el montaje. Para completar su acción, Solanas y Gettino formularon una base teórica para su trabajo en forma de un texto de 40 páginas: «Hacia un tercer cine» (1969), traducido a diez lenguas. Es el primer manifiesto tercermundista que ejerció una influencia internacional. Un clásico del documental latinoamericano. La obra provocó tal fervor y entusiasmo en el público de la época, que Fernando Solanas fue sacado a hombros de la sala por el público del festival de Pessaro, en Italia, igual como un torero es sacado por la puerta grande. Ganadora de incontables premios y distinciones.

.....

ADIOS BABUSHKA
(Bye bye Babushka)
Un film de Rebeca Feigg
Estados Unidos, 75 minutos, 1994

«Adiós Babushka», adiós abuela, cuenta la historia de al menos tres generaciones de mujeres rusas: aquellas que nacieron en el final del sistema, las que vivieron en el apogeo del régimen de Stalin y las que hicieron con sus manos la revolución, estas últimas casi centenarias. Ahora podemos observarlas en el final de sus vidas, cuando el reino soviético se ha apagado. Vivieron para trabajar, sufrir y soñar. Hablan del amor, la nostalgia y la lealtad. Sus testimonios reflejan los conflictos y las pasiones de la Rusia del siglo XX. Un filme que revela una página secreta de la historia que tal vez hubiera permanecido para siempre inaccesible. Ellas representan la mirada misma de la vida. La obra fue la gran revelación del festival de cine Du Réel, en París, en 1997.

.....

LA FLACA ALEJANDRA
Un film de Carmen Castillo y Guy Girard
Chile, Francia, 54 minutos, 1994

Marcia Merino, llamada «la flaca Alejandra», celebró en noviembre de 1992 una conferencia de prensa en Santiago de Chile en la que confesó

su colaboración con la DINA, la policía política de Pinochet, y pidió públicamente disculpas a las víctimas que había denunciado. Marcia Merino fue detenida en 1974, apenas un año después del golpe militar contra el gobierno de Salvador Allende. Ella fue interrogada y torturada y dio a conocer los nombres de amigos y de miembros de su partido, el MIR. Permaneció 18 años en manos de la DINA. Ella habla de sus experiencias y sentimientos de culpabilidad. Carmen Castillo, una víctima de su traición, vuelve desde de su exilio a Santiago de Chile para filmar el camino por el infierno de esta mujer. Carmen Castillo hace probablemente su mejor obra documental (secundada por Guy Girard) y demuestra, como siempre, un gran valor personal. Acerca de su encuentro con Marcia Merino ella dice: «lo que ambas teníamos en común era la relación con la muerte y yo vengo a escuchar la otra parte de esa relación, vengo a tratar de que ella hable de su relación con el torturador; yo ya había trabajado mucho la situación de la tortura y sabía que en ese momento podía estar junto a ella sin juzgarla. Nos juntamos para hacer un trabajo y luego ella siguió su vida y yo la mía». Este filme obtuvo el gran premio en el festival internacional de programas audiovisuales (FIPA de oro) en 1995.

.....

LA CIUDAD LOUVRE
(La ville Louvre)
Un film de Nicolás Philibert
Francia, 81 minutos, 1990

El museo del Louvre de París es una verdadera ciudad adentro de la ciudad, donde trabaja más de un millar de personas. Guardianes, funcionarios, conservadores, guías turísticos, historiadores, empleados de restaurante, libreros, decoradores y jardineros. Por primera vez un gran museo revela sus secretos a un equipo de cine que, durante doce meses de filmación con cámaras en 16 mm, siguió de cerca los trabajos de remodelación del edificio hasta el día de su apertura. Tal vez lo más notable de la película es que Nicolás Philibert transformó los principales cuadros en personajes. La obra empieza con la llegada de los héroes (los cuadros) al nuevo museo, es decir, cuando las pinturas y esculturas entran al Louvre. Es una espléndida película de acción que se aleja completamente de la erudición pictórica. Parece una película de mudanzas, de traslados, y no una fina pieza dedicada

a la más importante pinacoteca de Francia. Philibert sabe encontrar las fábulas humanas, las anécdotas íntimas, el humor, la observación sabrosa y nos entrega una obra amena, llena de vida y adicionalmente de pinturas célebres. Una vez más Philibert se lanza solo y sin guión deliberado al fondo de un museo para ofrecernos un espectáculo documental de la vida y el arte. Un clásico.

.....

RUTA UNO - USA

(Route one, USA)

Un film de Robert Kramer

Estados Unidos, Francia, 240 minutos, 1989

Durante su vida, Robert Kramer se negaba a trazar una frontera entre el documental y la ficción. «Prefería confundir los géneros, hacerlos rebotar el uno contra el otro», afirmó en su momento el crítico Jean Louis Comolli. En «Ruta Uno» Kramer se apoya en su colega Paul McIsaac, un actor, quien es la persona que va delante de la cámara, abriendo camino a la película. «Yo interpreté uno de los papeles centrales de esta historia –dice McIsaac–, una historia que se inventaba a medida que filmábamos»... Robert Kramer recorre la autopista nacional número uno, la más antigua de los Estados Unidos, unos cinco mil kilómetros desde Maine a Key West, desde la frontera canadiense hasta La Florida. Bajo la forma de una bitácora o carnet de viaje, es la ocasión para Kramer de volver a su país y a su infancia. Es también una manera para descubrir la América profunda a lo largo de este camino cargado de historia. Una obra de cuatro horas que avanza por «una delgada franja de asfalto que va cortando los sueños de una nación», dijo el autor. Es un viaje por las costumbres de esa zona, su violencia y sus miserias. Es un *road-movie*, quizás inspirado en la literatura de Kerouac. Un filme reconocido por la crítica como un clásico del documental estadounidense.

.....

LA BATALLA DE CHILE I-II-III

Un film de Patricio Guzmán

Chile, Francia, Cuba, 272 minutos, 1972-1979

PRIMERA PARTE: Allende pone en marcha un programa de transformaciones sociales para modernizar el Estado y frenar la pobreza.

La oposición bloquea sus leyes en el parlamento y utiliza la mayoría simple para destituir a sus ministros. Nixon congela los créditos y ampara la huelga del cobre y del transporte. A pesar de las dificultades, los partidos de Allende obtienen el 43,4% de los votos en marzo de 1973. La derecha comprende que los mecanismos legales ya no les sirven y se inclina por la estrategia del golpe de estado. SEGUNDA PARTE: El país se polariza aún más. Los dos bandos se enfrentan en la calle, fábricas, tribunales, parlamento y medios de comunicación. Washington alienta el caos social y sostiene con dinero la segunda huelga del transporte. Allende dialoga sin éxito con la Democracia Cristiana. Los militares conspiran en Valparaíso. Un amplio sector de la clase media alienta la «desobediencia civil». Los militares bucan armas en las fábricas sin encontrarlas. El once de septiembre Pinochet bombardea el palacio de gobierno, con el respaldo de la Casa Blanca. TERCERA PARTE: Los sectores más combativos organizan almacenes populares, cordones industriales, comités campesinos y otras iniciativas con la intención de neutralizar el caos y apoyar a Allende. Esta película (dividida en tres partes autónomas) obtuvo 6 grandes premios en la década 1970-80. Fue distribuida en salas de 35 países. La revista de Nueva York Cinéaste la nominó «entre los mejores 10 films políticos del mundo».

.....

2° festival 1998, instituto goethe

TUPAMAROS

Un film de Heidi Specogna y Rainer Hoffman

Uruguay, Alemania, 95 minutos, 1996

Un país desconocido, Uruguay, salió del anonimato gracias a un puñado de jóvenes guerrilleros, los «Tupamaros», que soñaron con una sociedad sin clases y organizaron una serie de asaltos y atentados en la década del 60. Estados Unidos y el ejército local reaccionaron y Uruguay se convirtió en un infierno. Cincuenta mil personas fueron encarcelados por la dictadura después de 13 años de represión. El Uruguay alcanzó el record mundial de tortura per cápita. Ahora, cuarenta años más tarde, algunos «tupamaros» sobrevivientes se confiesan delante de la cámara para hacer memoria. En el momento de hacer la película, el personaje principal era José Mujica (hoy es el presidente de la república). En ese momento vendía flores que cultivaba en un terreno de la periferia y que

trae a Montevideo en una vieja moto junto con su esposa. Una de las secuencias antológicas es cuando José Mujica visita la antigua cárcel de Punta Carretas, hoy convertida en un lujoso *Mall* de la capital, donde él y otros 40 guerrilleros se escaparon ante la nariz de los militares. Al ver llegar a un anciano que muestra agachado en el suelo el ventanuco por donde se escaparon, los jóvenes vendedores piensan que se trata de un loco. Es un filme emocionante sobre los ideales perdidos. Seleccionado en la Berlinale y mejor documental extranjero en La Habana, 1996.

EVITA, LA TUMBA SIN PAZ
Un film de Tristán Bauer
Argentina, 81 minutos, 1997

La historia del cadáver de Eva Perón, primero embalsamado y luego oculto en distintos países, sirve de hilo conductor para mostrar la historia del peronismo en Argentina como una película de acción. Es un repaso de la historia reciente del país realizado con imágenes reconstruidas y numerosos archivos documentales, algunos inéditos, que relatan la situación convulsionada del país en los años 50, los últimos días de Eva Perón y el inicio del largo itinerario que más tarde siguieron sus restos. El cine de Tristán Bauer, hecho con una caligrafía de gran altura estética, navega entre el documental y la ficción y privilegia un relato personal y a la vez colectivo. Otros de sus trabajos están centrados en dos escritores de fama: Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Su obra más conocida y premiada es una obra de ficción sobre la guerra de las Malvinas, «Iluminados por Fuego», basada en el libro de Edgardo Esteban. «Evita, la tumba sin paz» ganó el gran premio Coral y el premio Saúl Yelín en el festival de La Habana en 1997

FOTOS DE UNA REVOLUCION
(Pictures of a revolution)
Un film de Susan Meiselas, Richard P. Rogers, Alfred Guzzetti
Estados Unidos, Nicaragua, 90 minutos, 1991

Susan Meiselas, fotógrafa estadounidense de renombre mundial, realizó en 1974 un álbum sobre la lucha armada del Frente Sandinista de Liberación, en Nicaragua. Trece años más tarde regresó al país para buscar a los mismos personajes. La revolución ya había sido olvidada y el país

vivía en la pobreza de siempre. Con el libro en la mano ella viaja sola, de aldea en aldea, y pregunta a la gente si conocen a los personajes que aparecen en su álbum. Lentamente van apareciendo algunos hombres y mujeres que ella captó con su cámara. Las fotos y las voces de las personas evocan lo que pasó: una revolución asfixiada por Estados Unidos, que le dio armas a la oposición (*los contras*). La directora analiza las dificultades de un cambio social, la nobleza de la gente humilde, pero sobre todo provoca una reflexión que no se había hecho antes sobre Nicaragua. Susan Meiselas pertenece a la agencia *Magnum* y en 1982 fue designada «Fotógrafa del Año» en su país. Entre otros, ha ganado el Premio *Robert Capa* y el *Leica Award*.

ROMANCE DE VALENTIA
(Only the braves)
Un film de Sonia Herman Dolz
Holanda, 89 minutos, 1993

Para hacer su primer documental de largometraje, Sonia Herman Dolz y su equipo se unen a la cuadrilla del joven matador Enrique Ponce y logran fotografiar la atmósfera ritual de la fiesta y sus distintos personajes (el torero, el ayudante, el ganadero, el picador, la cuadrilla, el público). La historia y en especial la música, la fotografía, y el montaje, así como la aproximación a los personajes configuran un relato casi perfecto hecho con brillo por esta joven directora holandesa, hija de una conocida pintora y escultora española, Dora Dolz y un padre checo peruano. Ella creció y se formó dentro de una familia que conoce bien la cultura española. Existen abundantes películas sobre la corrida de toros, pero hay pocas de verdadera calidad y que no abusan de los lugares comunes. Esta es una de las mejores por su originalidad, su mirada sensible y honesta. Gran premio en Chicago y selección oficial en Marsella, 1994.

EL ABUELO CHENO Y OTRAS HISTORIAS
Un film de Juan Carlos Rulfo
México, 30 minutos, 1995

Juan Carlos Rulfo, joven cineasta mexicano, explora la región desértica donde nació su padre —el gran escritor Juan Rulfo— fotografiando los rostros anónimos y escuchando las historias

olvidadas de los ancianos que habitan los pueblos perdidos, sobrevivientes de varias guerras. Es un pretexto para rendir un homenaje póstumo a estos veteranos melancólicos, abandonados por la Revolución y más tarde por los Cristeros. Por la fuerza del relato esta breve obra consiguió una nominación de la Academia de Hollywood para el premio Oscar dedicado a los filmes de las escuelas cinematográficas.

LA MUERTE PROGRAMADA

(Death by design)

Un film de Peter Friedman y Jean-François Brunet

Inglaterra, Francia, 70 minutos, 1995

Peter Friedman, cineasta, y Jean-François Brunet, neurobiologista, han hecho una de las obras cinematográficas más notables de divulgación científica del mundo. Este género de información está en plena expansión y sobre todo se ha desarrollado como género literario. El asombroso mundo de la ciencia se acerca al mundo «normal» a gran velocidad a causa del declive de la política y las ideologías en general, al menos en una parte de la humanidad. «La muerte programada» es una cinta precursora del auge de la ciencia en el documental, celebrada por la prestigiosa revista británica «Nature». Peter Friedman afirma: «Se trata de mostrar la naturaleza tal como es observada por la ciencia, utilizo las imágenes de archivo porque me apasionan y funcionan como los sueños». Por su parte Brunet agrega: «Peter ama los divertimentos, en cambio yo tengo la obsesión del mensaje, riguroso y accesible para todos»... La película es un *road movie* del cuerpo humano. Utiliza incontables fragmentos de películas hollywoodenses de todos los tiempos, incluso de Harold Lloyd, con melodías muy variadas, incluso con música de dibujos animados. De esta forma los autores nos revelan el funcionamiento del cuerpo. Una increíble interpretación cinematográfica de la biología moderna. Un tema generalmente árido y complejo transformado en una historia seductora con humor que hipnotiza a los espectadores gracias al arte del relato. La obra ha sido presentada en congresos científicos de todo el mundo y en la India fue calificada como «filme budista». Premio especial del jurado en Marsella, 1996.

EL SENA HA ENCONTRADO PARIS

(La Seine a rencontré Paris)

Un film de Joris Ivens

Francia, 31 minutos, 1958

Desde la cubierta un barco de carga que entra en París el maestro Joris Ivens nos ofrece una visión de la ciudad y los pequeños detalles de la vida cotidiana. Es la mirada poética de uno de los fundadores del cine documental en Europa. El texto fue redactado por Jacques Prévert y la idea original pertenece al historiador Georges Sadoul. En esta obra hay un aire de ingenuidad, de inocencia y simplicidad que todavía encanta a los jóvenes que la descubren. Recibió el gran premio del cortometraje en el festival de Cannes, 1958.

ESPEJOS DE TUNEZ

(Miroirs de Tunis)

Un film de Raúl Ruiz

Francia, 52 minutos, 1994

Raúl Ruiz —el director chileno más reconocido y universal— y un simpático escritor tunecino se encuentran en París y deciden viajar juntos a Túnez con el proyecto de hacer una película en esa localidad. Mientras el primero descubre la ciudad en su condición de extranjero, el segundo reencuentra la ciudad de su infancia y adolescencia. El forastero reconoce espacios idénticos a los que recuerda de su Chile natal y reconstituye a la vez sus recuerdos como un exiliado. Para ambos, estos rincones se vuelven emblemáticos, que motivan grandes preguntas acerca de su pasado y otras interrogaciones sobre el futuro.

LA LEY DEL COLEGIO (La loi du collège)

Un film de Mariana Otero

Francia, 30 minutos, 1994

Con una pequeña cámara de video y sentada en una sala de clases como una niña, la directora Maria Otero filmó un año escolar completo en la vida de un liceo en un barrio difícil de París captando los

momentos más duros de la vida del establecimiento. Sus personajes son los alumnos, profesores, padres, inspectores y la vida entera que entra por su cámara gracias a su extraordinaria sensibilidad y obsesión. La obra obtuvo resonancia inmediata. El filme involucró a casi toda la sociedad francesa. Por primera vez se vio realmente lo que ocurre detrás de los muros de un liceo. A partir de la «La ley del colegio» se hicieron otras muchas obras sobre el mismo tema, sin superarla nunca. Ofrecemos aquí la primera parte (la versión integral se compone de 6 capítulos de 30 minutos).

.....

LA MONTAÑA DE LA VERDAD

(La montagne de la vérité)

Un film de Henry Colomer

Francia, 30 minutos

En el año 1900 un grupo de anarquistas construyó una colonia naturista en las montañas de Suiza («Monte Verità») con mucho sol y comida vegetariana. Durante 50 años algunas grandes figuras de la intelectualidad europea se encontraron aquí. El cineasta relata la vida de cuatro de ellas: Otto Gros, pionero de la revolución sexual, que muere en Berlín como un mendigo anónimo; Gusto Gräser, que inspiró la obra de Herman Hesse, que termina medio loco entre las ruinas de Munich; Rudolf von Laban, el renovador de la danza moderna, que acaba trabajando para Goebbels. Finalmente, Erich Mühsam, una gran figura de la revolución alemana de 1918, que muere bajo la tortura nazi. Estos cuatro destinos revelan la ambigüedad de «Monte Verità». Un filme sobre los sueños y las pesadillas del siglo.

.....

LOS HOMBRES DE LA SAL DEL TIBET

(Die Salzmänner von Tibet)

Un film de Ulrike Koch

Suiza, 110 minutos, 1997

Cada primavera los hombres del norte del Tibet emprenden una larga y expedición hasta los lagos de la sal. La directora sigue esta caravana que se organiza desde la noche de los tiempos, que avanza sin contacto alguno con el mundo exterior, donde cada momento

importante está marcado por un ritual religioso, hasta que concluye en los grandes lagos para tomar el «oro blanco» para su pueblo. Gran conocedora del mundo asiático, Ulrike Koch fue asistente de Nikita Mikhalkov para su película «Urga» y fue directora de casting para «El Último Emperador» de Bertolucci. Su mirada exacta de la realidad proporciona una película de gran hondura humana con la belleza sobrenatural de los paisajes. Obtuvo numerosos premios, como el *Golden Spire* del festival de San Francisco y gran premio en Taormina, en 1997 y 1998.

.....

DARIO FO, EL JUGLAR

(Dario Fo, le jongleur)

Un film de Annie Chevallay y Pierre-André Boutang

Francia, 55 minutos, 1997

Saltimbanqui, trovador, agitador, poeta, director de teatro, Dario Fo es una especie de mito nacional en Italia. Durante 40 años nada le ha hecho apartarse de su mensaje principal, empujar a los más débiles y rebelarse contra la injusticia, mediante la farsa, y utilizando como fondo la *commedia dell'arte*. En 1968 fundó el Colectivo Teatral de la Comuna, una compañía radical que estrenó obras en las calles, plazas y delante de las fábricas en huelga. Fue expulsado de la televisión, procesado por el Vaticano y declarado persona non grata en Estados Unidos. Con la complicidad de su mujer, Franca Rame, este director del teatro y de la vida siempre siguió adelante sin perder nunca el entusiasmo. Escribió 50 obras para la escena. Ganó el premio Nobel de literatura el año pasado.

.....

LA ODISEA DEL CORREDOR DE FONDO

(L'Odisée du coureur de fond)

Un film de Jean-Christophe Rosé

Francia, 90 minutos, 1997

Sin duda el título está inspirado en «La soledad del corredor de fondo» (1962) del inglés Tony Richardson, estrenada en su época con gran éxito en Chile. Ahora este documental reúne con material de archivo la historia de los principales corredores de todos los tiempos, como Zatopek, Clarke o Bikila. Es una obra de montaje

admirablemente bien contada, donde se alterna el deporte con la política internacional, narrada por una voz emocionante que hace vibrar a los espectadores. Es una epopeya visual con grandes hazañas deportivas presentadas en paralelo con las convulsiones del siglo: guerras mundiales, nazismo, socialismo, rebeliones en Africa y Asia. Es también la historia de un gran viaje, desde la nieve del norte de Europa hasta el sol de Etiopía. Una obra épica.

.....

AMSTERDAM CIUDAD GLOBAL
(Amsterdam global village)
Un film de Johan van der Keuken
Holanda, 245 minutos, 1996

Johan van der Keuken es uno de los documentalistas más renombrados del mundo cuya primera obra fue estrenada en 1957: «Paris à l'aube». Su último trabajo es su obra número cuarenta y siete. «Amsterdam ciudad global», de cuatro horas de duración, es la historia de un grupo de personas que viven en esa ciudad pero que provienen de muchos lugares: Bolivia, Tailandia, Chechenia, Israel, Rusia... Es una obra de movimientos circulares, a través de las estaciones que vive la ciudad, donde se producen encuentros, breves historias, pequeños acontecimientos, a veces narrados con poemas. «Es una obra sobre la tolerancia», declara su autor. Siguiendo sus recomendaciones obligatorias, presentamos aquí la versión integral de 245 minutos en una sola sesión. Seleccionada por incontables certámenes.

.....

RETRATOS DE ALAIN CAVALIER
(Portraits d'Alain Cavalier)
Un film Alain Cavalier
Francia, 116 minutos, 1991

Once cortometrajes muestran el trabajo de once mujeres de los más diversos oficios: una florista, una afinadora de pianos, una óptica, una artesana en vidrio, una ilusionista. Una colección de retratos íntimos hecha a base de detalles que son un ejemplo palpable de la diferencia que hay entre el cine documental y el periodismo filmado. Cada plano, cada comentario, cada silencio, confirman la talla del

lenguaje cinematográfico. Clásicas en su forma y modernas en la presentación de los sentimientos, estas once obras nos transmiten el trabajo femenino, el misterio de la presencia. Y nos revelan a uno de los autores más innovadores del género. Gran premio de la sociedad de autores (SCAM) de Francia, 1996

.....

EL MISTERIO PICASSO
(Le mystère Picasso)
Un film de Henri-Georges Clouzot
Francia, 78 minutos, 1955

El director puso un vidrio transparente entre la cámara y Picasso y le dijo que pintara encima. El resultado es que uno puede ver en directo como trabajaba este genio de la plástica y además podemos ver su cara, sus gestos, sus ojos, mientras pinta. «Este film supera todo lo que ha hecho el cine hasta hoy por la pintura», dijo François Truffaut hace 43 años... Esta película nos coloca en el corazón del acto creador; los cuadros no sólo son analizados sino que «aparecen», algo que parece milagroso. Brotan de la nada personajes, nubes, animales, ciudades, todo el universo picassiano a medida que el pincel se mueve delante del espectador. El maestro se muestra como una persona muy alegre, pero a veces pierde la paciencia: «Esto va mal, esto va muy mal. Es muy malo. Yo lo borro todo», dice mientras trabaja. Y agrega: «yo quiero mostrar la verdadera sorpresa en el fondo del pozo». Este documental desmitifica al genio y su obra y a la vez que lo engrandece. Una obra fascinante que hace 43 años fue un gran éxito de público en todo el mundo. Premio especial del jurado en Cannes, 1956.

.....

EL RECREO
(Récréations)
Un film de Claire Simon
Francia, 78 minutos, 1993

La realizadora se instala en el patio de un colegio público y elije a los más pequeños para contemplarlos en sus desplazamientos, juegos, travesuras y soledades, buscando breves incidencias que van surgiendo de la nada. «Existe una especie de país muy pequeño –dice ella– tan pequeño que parece un punto. Es ocupado dos o tres

veces al día por su pueblo. Los habitantes tienen una talla pequeña. Este país se llama «patio» y su pueblo son los «niños». Aquí descubren la fuerza de sus sentimientos o la servidumbre humana. A esto le llamamos «recreo»... Filmar documental –agrega– es creer en la revelación del cine, la más simple revelación y la más radical, donde el presente se transforma en presencia, donde una acción se transforma en historia ». Un gran documental.

.....

A VALPARAISO

(A Valparaíso)

Un film de Jois Ivens

Francia, 29 minutos, 1962

Valparaíso, la ciudad «de las 42 colinas», la ciudad en forma de escalera, impresionó a Joris Ivens por la falta de agua, por el viento que se lleva los techos, la opresión de la pobreza y finalmente la violencia cotidiana. Con un texto de Chris Marker que organiza toda la obra, el film es un panorama de la ciudad. Para acentuar la fuerza de sus impresiones, Ivens introduce la ficción y el color con resultados irregulares. Pero también está la bruma, el mar, el alba, la noche, de una ciudad que tiene una magia propia y un nombre que hace soñar a todos los extranjeros del mundo. Premio Fipresci en el festival de Mannheim, 1963.

.....

LAGRIMAS NEGRAS

(Black tears)

Un film de Sonia Herman Dolz

Francia, 29 minutos, 1997

«La vieja trova santiaguera», un conjunto de cinco músicos cubanos que tienen como promedio 80 años de edad, recorre Europa tocando salsa. Son parte de la antigua generación formada en Santiago de Cuba. El más joven tiene 70, son abuelos y algunos bisabuelos. La obra se introduce en la vida familiar, los ensayos y el entorno de Santiago de Cuba, la más rica cantera de música tropical de todos los tiempos. Sonia Herman Dolz realiza un film sobre los géneros musicales del Caribe y el paso del tiempo. Es una espléndida demostración de que la vejez empieza cuando uno quiere. Premio Silver Spire en el festival de San Francisco, 1998.

.....

PUEBLO EN VILO

(Les barrières de la solitude)

Un film de Patricio Guzmán

Francia, México, 52 minutos, 1996

Cerca de la capital de México, en las montañas del oeste, existe una pequeña localidad olvidada: San José de Gracia. Es un pueblo que no tiene arquitectura original ni tiene artesanía propia. Tampoco tiene turistas. Es un pueblo sin ninguna calidad singular, ubicada en los confines del mundo rural. Sin embargo un escritor de genio, Luis González, que nació y murió en el pueblo, escribió un libro fabuloso contando los pequeños acontecimientos de esta aldea. Su hallazgo es que todo lo que pasa en un pueblo chico es un reflejo, un eco, de lo que pasa en todo el país. En otras palabras, lo que ocurre en un villorrio es lo mismo que ocurre en la capital. El libro fue una gran sorpresa. Se convirtió en un clásico de la llamada «micro historia». Se parece a «Cien años de soledad» pero en clave documental. Fue un éxito de público y se tradujo al inglés y al francés. El film reconstruye la memoria dispersa de San José de Gracia y los otros ancianos, de talla humana, sin héroes particulares.

.....

AL PUEBLO ALEMAN

(Dem Deutschen Volke)

Un film de Wolfran Hissen y Jörg Daniel Hissen

Alemania, Francia, 97 minutos, 1997

Casi 300 diputados votaron «sí» y otros 223 dijeron «no» al proyecto del pintor Christo y su mujer Jeanne-Claude para empaquetar con kilómetros de plástico el edificio del parlamento alemán (Reichstag). Cada diputado y cada ciudadano se puso a favor o en contra de estos artistas, que tuvieron que esperar durante 23 años la autorización para hacerlo (batiendo todos los records de espera en materia de creación contemporánea). Afortunadamente la película fue hecha por dos personas más jóvenes que ellos, grandes admiradores de Christo. Aprobada la idea filmaron todo: los 100.000 metros cuadrados de plástico plateado, de 61 toneladas de peso, para cubrir este edificio emblemático de 42 metros de altura. Cuando la obra estuvo terminada varios millones de personas acudieron a ver la proeza. Christo y Jean-Claude, los personajes centrales, eran los únicos que sabían desde el principio que la idea iba producir ese interés.

EL CONGRESO DE LOS PINGUINOS

(Le congrès des pingouins)

Un film de Hans-Ulrich Schlumpf

Suiza, 97 minutos, 1993

«Primero eran un pequeño zumbido y despues les pude ver... eran un cortejo de pequeñas siluetas negras que parecían andar con resolución hacia un punto preciso. De repente entendí por qué me habían citado allí»... Con estas palabras mitad reales, mitad inventadas, el realizador construye una fábula documental para hablar con los pingüinos y para hablarnos a nosotros de la defensa de la naturaleza. Toda la película es un diálogo con estos pequeños pájaros, que él retrata con maestría. Una fábula ecológica para todos los públicos cuya enorme repercusión en las salas del mundo continúa. La obra fue hecha a lo largo de tres expediciones que salieron desde Punta Arenas (1990-1991) y desde Australia (1993).

BAILE DE ESPERANZA

(Dance of hope)

Un film de Deborah Shaffer

Estados Unidos, 75 minutos, 1989

Las mujeres que bailan solas, el grupo de mujeres chilenas que comenzó a bailar la cueca sin su pareja, son las heroínas de esta película emocionante. Ellas inventaron una de las formas de denuncia más conmovedoras que se pueda concebir. Es un homenaje que ellas rinden a sus compañeros u otros miembros de su familia asesinados por la policía de Pinochet. Esta coreografía genial inspiró al cantante Sting para componer «They dance alone». Junto con las mujeres Sting aparece en el filme para ofrecer un recital en Mendoza. Ellas son el hilo conductor que Deborah Shaffer utiliza para hacer un profundo análisis de la situación de los derechos humanos en Chile, con la ayuda de un equipo de cineastas locales, en particular del notable camarógrafo Jaime Reyes. Deborah Shaffer (que ya ganó un Oscar en 1986) realiza una obra rigurosa que dio la vuelta al mundo. Obtuvo el gran premio en Valladolid y el FIPA de oro en 1989.

MIERCOLES

(Sreda)

Un film de Victor Kossakovski

Rusia, 90 minutos, 1989

En su ciudad natal, San Petersburgo, el realizador Victor Kossakovski se propuso hacer una película con 47 personas que hubieran nacido el mismo día que él. Pacientemente reunió 47 fragmentos de vidas simpáticas o sórdidas que hablan mucho más que una enciclopedia sobre San Petersburgo y la condición actual de Rusia. Gentes simples, normales o raras, personas de todos los barrios y oficios, desfilan ante la mirada de este joven autor, considerado como una gran revelación por su película anterior, «The Belovs».

3^{er} festival 1999, intituto goethe

SHOAH

Un film de Claude Lanzmann

Francia, 9 horas y 30 minutos, 1974-1985

Dice el autor: «Shoah es un filme consagrado al tema del exterminio de los judíos europeos en el curso de la Segunda Guerra Mundial. Mi ambición fue realizar una obra cinematográfica que restituyera en toda su magnitud este hecho mayor de la historia contemporánea. Una obra que fuera a la vez historia –y reflexión sobre la historia– y a la altura de los hechos mismos. En lugar de limitarme a un capítulo o a un episodio de la destrucción de los judíos en Europa, me propuse por el contrario captarlo en su totalidad, en sus dimensiones gigantescas y en sus consecuencias, que no han desaparecido con el tiempo y que no dejan hasta hoy de revelarse y profundizarse. También por su duración y por la cantidad de implicados y la multiplicidad de temas alrededor de los cuales se articula. Se trata de un filme monumental. No he usado ningún documento de archivo. La totalidad del rodaje (350 horas) ha sido filmado ahora. La investigación preparatoria ha durado 3 años y medio y me llevó a 14 países diferentes, con 10 viajes de filmación entre 1976 y 1981». Hasta aquí las palabras de Claude Lanzmann, cineasta, escritor, filósofo, director de la revista *Les temps modernes*, miembro de la resistencia francesa y *Chevalier de la Legion d'Honneur*. Lanzmann empieza a trabajar en SHOAH en el

transcurso del verano de 1974. La realización del film le ocupa tiempo completo durante 11 años. Desde su salida en 1985 el film es considerado como un evento mayor, históricamente y cinematográficamente a la vez. Su resonancia no ha dejado de crecer, generando miles de artículos, estudios y seminarios universitarios. La proyección integral de esta obra se realizó en el Goethe Institut de Santiago de Chile (la sede principal de nuestro festival durante varios años), con subtítulos en castellano, gracias a la colaboración especial de su director en Santiago, Dieter Strauss, y bajo los auspicios de Marie Bonnel, en París, responsable del servicio audiovisual exterior del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia.

METAL Y MELANCOLIA

Un film de Heddy Honigamm

Holanda, Perú, 80 minutos, 1995

Heddy Honigmann, mitad peruana y mitad holandesa, nació y vivió en Lima hasta los 23 años de edad. En esta película ella regresa a los viejos barrios limeños donde encuentra una galería de personajes que desgranar sus ilusiones y sus problemas mientras conducen un automóvil por la ciudad. La gran proeza narrativa de esta película es elegir como héroes a un grupo de taxistas profesionales y aficionados, casi todos limeños, hombres y mujeres llenos de vida, que saben contar historias, evocar otros tiempos, cantar y soñar junto a la directora, que siempre ocupa el asiento del pasajero, mientras la cámara se coloca al lado del chofer, captando los perfiles de cada personaje y al mismo tiempo va mostrando, como en un travelling interminable, la hermosa ciudad de Lima destruida por el paso del tiempo, la crisis económica y los políticos sin escrúpulos. Como en un viejo *road movie* urbano, la cámara nos va enseñando la vida cotidiana que parece otra película que pasa por el fondo. Una obra sobre el arte de sobrevivir que obtuvo el gran premio en el festival Du Réel en París y el *Golden Gate Awards* en San Francisco en 1994, entre muchos otros.

EL OJO DEL HALCON (Falkens Öga)

Un film de Mikael Kristersson

Suecia, 89 minutos, 1998

Este filme muestra la vida de un grupo de halcones que viven en el techo de una vieja iglesia en el sudoeste de Suecia. Se trata de

una película íntima sobre la vida de unos pájaros que nos enseña al mismo tiempo la vida humana desde lo alto, desde arriba, desde el punto de vista de un halcón. Es una obra que no tiene diálogos, ni narración ni tampoco música, donde únicamente hay efectos sonoros y una atmósfera de rumores lejanos. La cámara y el montaje juegan un rol de primera importancia y ofrecen al espectador el desarrollo de la vida cotidiana de estas aves salvajes. Por la manera de plantearnos su historia, Mikael Kristersson se mueve entre varios subgéneros: el filme de naturaleza, la película épica y el filme de autor. Obtuvo una mención especial en Marsella, 1998.

LA ORQUESTA SUBTERRANEA

(The underground orchestra)

Un film de Heddy Honigamm

Holanda, 108 minutos, 1998

Heddy Honigmann quería hacer una película sobre el exilio y se fue a París a filmar los músicos en el Metro. La administración del Metro nunca le dió el permiso de rodaje y tuvo que empezar a filmar clandestinamente. En esta primera secuencia ella encontró a los personajes principales que siguió con la cámara hasta la superficie de la ciudad. Mediante una rica banda sonora compuesta de guitarras, cítaras, flautas, clarinetes, arpa, chelo y piano, un grupo de músicos latinoamericanos, africanos y asiáticos, hablan de la música en general y en particular del desarraigo, la identidad y las ganas de vivir. Como casi en todas las obras de la autora, la destreza narrativa y unos personajes inolvidables nos ofrecen una visión de la realidad que entretiene y emociona. Ganadora de incontables premios a partir de su estreno en 1998.

FERNANDO HA VUELTO

Un film de Silvio Caiozzi

Chile, 31 minutos, 1998

Silvio Caiozzi, uno de los grandes directores de ficción del cine chileno, esta vez nos entrega una película documental, sin duda el documental más vibrante sobre el trágico destino de los presos desaparecidos bajo la dictadura. Los antropólogos y médicos del Instituto Médico Legal de Santiago explican a la familia de Fer-

nando Olivares, el proceso de reconocimiento de un esqueleto, a partir del análisis de cada uno de sus huesos. La víctima, el joven Fernando Olivares, fue declarado «desaparecido» en octubre de 1973. Durante 25 años los expertos consiguieron reunir una parte de su esqueleto y deducir las causas de su muerte por la evidencia de 56 fracturas, productos de la tortura, y dos perforaciones de bala disparadas por la espalda, cuando Fernando estaba arrodillado. El realizador filmó las explicaciones de los médicos, la entrega de los restos a sus parientes más cercanos y el entierro en 1998. Entre otras muchas distinciones, el filme obtuvo el gran premio de festival de La Habana ese mismo año.

ECLIPSE

Un film de Bartabás

Francia, 58 minutos, 1998

Bartabás, artista ecuestre francés, creador de un teatro de centauros que despierta la admiración internacional, nos entrega su primer documental. Nos hallamos en el paraíso perdido adentro de un viaje fantasmagórico. La música interpretada por el teatro Zíngaro nos lleva a otros lugares del mundo y del universo. Equilibrio nostálgico entre el ser humano, los animales y los elementos. El diálogo de los contrarios da consistencia a la obra: luz, sombra, negro, blanco, masculino, femenino. Lo que predomina es la armonía entre los caballos, la música, los colores, la acrobacia de los artistas y los movimientos de los jinetes. El único objetivo es crear belleza, apoyada por la música tradicional coreana.

EL ULTIMO COMBATE DE SALVADOR ALLENDE

Un film de Patricio Henríquez

Canadá, Francia, 52 minutos, 1998

Como si se tratara de una larga cuenta atrás, las últimas horas de vida de Salvador Allende y las primeras horas después de su fallecimiento, constituyen el dispositivo narrativo de este filme de Patricio Henríquez, cineasta chileno radicado en Montréal de larga trayectoria. Los pocos sobrevivientes del bombardeo del palacio de gobierno, que compartieron los últimos momentos junto al presidente, son algunos de los testimonios que permiten evaluar el mayor drama sufrido por el pue-

blo chileno en su historia y subrayan el valor del único jefe de estado chileno famoso en todo el mundo. Los archivos visuales y sonoros captados hace 25 años permiten una recreación minuto a minuto de ese día trágico: el once de septiembre de 1973. Entre otros galardones, el filme obtuvo el segundo premio en La Habana, en 1998.

VOLANTINEROS

Un film de Pedro Chaskel

Chile, 45 minutos, 1998

Pedro Chaskel nos lleva hacia nuestra infancia y nos descubre con detalles «el prodigioso arte del volantín». Con una selección de personajes variados y muchas veces antagónicos, el autor describe el proceso de diseño, fabricación, venta, trueque, plagio, destrucción, reparación y «pilotaje» de estas naves de papel. Nos damos cuenta de lo enojoso que puede ser un viento traicionero y la maravilla de la brisa de primavera. Nos muestra como «viven» y como «vivieron siempre» los volantines. Un paseo por nuestra cultura popular en su expresión más sencilla, narrado por nuestro principal documentalista.

DIARIO DE MEDELLIN

(Cahiers de Medellin)

Un film de Catalina Villar

Colombia, Francia, 73 minutos, 1998

«A veces en la vida me siento profundamente triste, sin ánimo de caminar, sin fuerza para salir a la calle, con los manos vacías. Es como si no existiera, como si el destino me hiciera pagar todo el mal que no he hecho ¿Por qué ser joven es un riesgo? ¿Por qué vivir es tener miedo?...» (diario de John Freddy, 16 años). Medellín, la ciudad de las mafias, de los narcotraficantes, de las sectas religiosas y de los emigrantes que huyen del campo asolado por la guerrilla. Este es el marco elegido por Catalina Villar para su primer largometraje. El dispositivo es sencillo y eficaz: un profesor pide a sus alumnos que escriban un «diario de familia» que narre su historia y la de sus padres. Inmediatamente aparecen los fantasmas del país, que reflejan el deseo de morir o vivir. Gran premio en Nyon, Lisboa y Santiago de Compostela en 1997 y 1998.

MEMORIA DE LOS INMIGRANTES I-II-III (Mémoire d'immigrés I-II-III)

Un film de Yamina Benguigui

Francia, 156 minutos, 1997

A través de tres generaciones de inmigrantes (los padres, las madres y los hijos), esta joven realizadora nos permite observar la vida y el destino de cientos de personas de origen magrebí que viven en París. Es una película sobre sus ilusiones, decepciones y anhelos. También es una trilogía sobre la sociedad que los recibió. Una película monumental que se inscribe con fuerza en la memoria colectiva de nuestro siglo. Premiada en todo el mundo.

PARA QUE NO DUELA (Zeby nie bolalo)

Un film de Marcel Lozinski

Polonia, 47 minutos, 1997

Con esta película el realizador, uno de los maestros del documental polaco y apreciado en todo el mundo, vuelve atrás para revisar su propia filmografía. Elige una de sus primeras películas, «La Visita», filmada hace 23 años. Se trata de una obra que tiene un personaje especialmente original. En efecto, es Urzula, una mujer hermosa que maneja una granja en el campo de Flisowo. Por su interés en la literatura y la política, esta mujer se pasa las horas libres leyendo y estudiando. Vive aislada e ignorada por sus vecinos, que no entienden sus gustos, su cultura ni su sensibilidad. Sin embargo Urzula no es una intelectual, sino que es simplemente una campesina con una inteligencia fuera de lo común. En la nueva película, el realizador compara lo que ella ha dicho hace 23 años con su actual mirada sobre su vida. Ella se mueve entre dos mundos: el mundo delicado del arte y la vida terriblemente dura de su granja. Sin embargo ha permanecido fiel a su filosofía de vida. Ella dice: «intento no soñar con lo que no es posible». Gran premio en Leipzig en 1998.

LA CRUZ DEL SUR

Un film de Patricio Guzmán

España, 78 minutos, 1989-1992

Esta película muestra los mitos precolombinos, la llegada del hombre

blanco y el sincretismo religioso posterior. Como en los murales mexicanos se puede observar con detalle la gran *zona sagrada* de Latinoamérica donde millones de personas encuentran protección y refugio. Según palabras del autor: «En los años 80 la iglesia católica de América Latina defendía ideas radicales en varios países del continente con los *teólogos de la liberación* a la cabeza seguidos por numerosos sacerdotes y algunos obispos. Ellos decían que «sin liberación política y social no hay salvación cristiana». Fueron acusados de marxistas por el Papa Wojtila y destituidos por el teólogo Ratzinger dejando el terreno libre a las sectas protestantes de origen norteamericano». A pesar de esta persecución los *teólogos de la liberación* lograron transmitir su mensaje revolucionario al mundo entero. La película muestra la religiosidad popular de los indígenas, mestizos y negros frente al Evangelio. Gran premio en Marsella, Valladolid y Amiens en 1992. Premio *Spirit of Freedom* en Jerusalem 1994. Distribuida en Alemania, Austria, Noruega, Dinamarca, Luxemburgo, Polonia, Hungría, Checoslovaquia, Bulgaria, México, Brasil.

4° festival 2000, instituto goethe

YO SOY, YO FUI, YO SERE

(Ich war, ich bin, ich werde sein)

Un film de Heynowski y Scheumann

RDA (ex Alemania Democrática), 75 minutos, 1974

Antes del golpe de estado un equipo de cineastas la Alemania comunista (ex República Democrática Alemana, RDA) se introdujo Chile haciéndose pasar por un equipo de la Alemania capitalista (ex República Federal de Alemania, RFA). Más tarde ningún aparato represivo de Pinochet pudo detectarlos, a pesar de que eran cineastas de reconocido prestigio. El grupo engañó durante meses a los oficiales y generales chilenos y pudo filmar en directo el campo de concentración de Chacabuco, así como otros lugares del país incluida la capital. El estilo de Heynowski y Scheumann se caracteriza por su militancia política y un estilo muy prolijo en 16 mm (blanco y negro). Sus obras constituyen un material irremplazable para reconstruir un trozo de la resistencia popular chilena y la dictadura de Pinochet. Sin embargo, en casi todos sus filmes, ellos pasan por alto un hecho fundamental: la izquierda chilena era una coalición de siete partidos diferentes (además del MIR) y nunca estuvo controlada por un solo

partido. Al contrario, en sus filmes, el único partido que aparece es el partido comunista de Chile. Este detalle echa por tierra una buena parte del análisis de estos cineastas, que dependían de un estado (la RDA), gobernado por un solo partido: el Partido Socialista Unificado (SED), que les proporcionó todos los medios de producción. Allende sostenía una tesis completamente contraria a Heynowski y Scheumann. Allende lideraba una izquierda plural y siempre se opuso a la hegemonía de un solo partido y además no contempló en su programa la dictadura del proletariado. Esta aclaración es necesaria para evaluar la obra de Heynowski y Scheumann, que no refleja a fondo la ideología de la izquierda chilena. Sus películas circularon con profusión en los países del Este porque ofrecían una versión *oficial* del caso chileno en concordancia con la política soviética. Hay que resaltar de modo particular el valioso trabajo del camarógrafo Peter Hemllich, que filmó en solitario gran parte de estas obras y arriesgó su integridad física más que los otros. Sin olvidar a Sergio Ortega, que compuso casi todas las músicas de este famoso equipo alemán.

EL CASO GRÜNINGER
(L’Affaire Grüninger)
Un film de Richard Dindo
Suiza, 90 minutos, 1999

Antes de la guerra mundial el jefe de la policía de St-Galloise –Paul Grüninger–, protegió a varios centenares de judíos austriacos que huían del terror nazi cruzando ilegalmente Suiza. Grüninger puso en riesgo su carrera para salvar la máxima cantidad de judíos posible permitiéndoles la entrada. Falsificó las fechas de ingreso para esquivar las prohibiciones de las autoridades de Berna, que querían mandar de vuelta a todos los emigrantes judíos. Cuando los jefes se dieron cuenta que Paul Grüninger no cumplía las órdenes lo suspendieron del servicio, después lo echaron y le hicieron un juicio por falsificación de documentos oficiales... Cincuenta años más tarde, el director de cine Richard Dindo buscó a los judíos que había salvado Grüninger. Localizó decenas de judíos en Canadá, Argentina, Australia, Estados Unidos, Francia, etc. y les pagó el pasaje para que vinieran a Berna. Entonces Dindo filmó en la misma sala del tribunal del distrito de St. Gall donde Paul Grüninger fue condenado, para que testificaran a favor de Grüninger. Un acto de reconocimiento gracias al cine documental. Una película emocionante. Paul Grüninger

murió en 1980 con 80 años y no pudo disfrutar de una reparación. Hoy es el símbolo de un coraje ejemplar. Fue rehabilitado un poco tarde, después de su muerte en 1993. Grüninger salvó el honor del pueblo suizo. Colocó en primer lugar la pregunta sobre la responsabilidad de los funcionarios que cumplen órdenes por encima de su conciencia. Un gran filme recomendado especialmente para las fuerzas armadas chilenas, uruguayas, brasileñas, etc. Un gran éxito internacional.

EL GOLPE BLANCO
(Die Konterrevolution)
Un film de Heynowski y Scheumann
RDA (ex Alemania Democrática), 70 minutos, 1976

La película plantea varias preguntas como por ejemplo: ¿cuáles fueron los antecedentes del golpe de estado de septiembre de 1973? Investiga la estrategia golpista ya en el momento de las elecciones parlamentarias de marzo de 1973, y cómo se va concretando. Aquellos meses fueron una sucia batalla contra Allende. Sus adversarios entregaron dinero a ciertos manifestantes, bloquearon las calles, hicieron desaparecer alimentos necesarios y muchos productos de primera necesidad, golpearon las cacerolas y vociferaron insultos contra el jefe del estado. En una palabra: la oposición fabricó el caos social, para luego distanciarse del caos con hipócrita indignación. Mucho dinero sucio entró al país en ese tiempo. El equipo de filmación sigue la huella de estos millones de dólares proporcionados por la CIA, y demuestra por qué manos pasaron, y qué efectos produjeron contra las fuerzas populares. Imagen sobresaliente de Peter Hellmich y música de Sergio Ortega.

CAMBODIA, LA TIERRA DE LAS ALMAS ERRANTES
(Cambodge, la terre des âmes errants)
Un film de Rithy Panh
Francia, 90 minutos, 1999

Rithy Panh aprovechó el tendido de un cable de fibra óptica que cruza todo el territorio de Camboya, desde la frontera con Tailandia hasta la frontera con Vietnam, para hacer retrato colectivo de su país. Describe cientos de trabajadores que se desplazan abriendo una zanja interminable. Como es natural, todos recuerdan las guerras y genocidios del

pasado más reciente. Día a día, al excavar la tierra encuentran granadas, minas, balas de cañón que no estallaron. En la retaguardia vienen las mujeres, los niños, los abuelos. A veces los jornaleros encuentran cadáveres enterrados sin sepultura. El cable representa la última tecnología de Internet mientras la población vive sumida en una pobreza donde es difícil conseguir un plato de comida. Para la película, el tendido del cable representa una rica acción dramática que nunca se detiene. El cable nos revela el país, sus problemas, sus habitantes. La película avanza según el cable avanza. Casi siempre, los grandes trabajos públicos, como el trazado de una autopista, un aeropuerto, un tendido eléctrico, y muchos otros trabajos, ofrecen una rica perspectiva para mostrar un país, una comunidad. Obtuvo el gran premio del festival de cine Du Réel en París, 2000 y tiene difusión mundial.

HOSPITAL

(Hospital)

Un film de Frederick Wiseman

Estados Unidos, 84 minutos, 1999

Frederick Wiseman es una de las grandes figuras del cine directo de todos los tiempos. Sigue plenamente activo a sus 83 años (que no los representa). En esta película, una de sus primeras obras, la cámara muestra una realidad dolorosa: de qué manera es tratada la gente humilde en el pabellón de urgencias de un hospital anónimo. Todos hacen lo que los recursos y las circunstancias les permiten hacer: el cirujano, la enfermera, el siquiatra, el asistente social, el médico de guardia, cada uno se moviliza a su manera. . . En la mirada de los que llegan se puede leer el miedo a la enfermedad, al desarraigo, a la soledad. Ninguna miseria humana queda afuera de la cámara del realizador. Una cámara que no interviene, sino que se integra a la vida como si no tuviera consistencia material. El filme fue galardonado con dos premios Emmy en 1970.

CARBONES ARDIENTES

(Charbons ardents)

Un film Jean Michel Carré

Francia, 90 minutos, 1998

Después de una lucha terrible contra el gobierno conservador de Margaret Thatcher, en 1994, los obreros de la mina de carbón «Tower Col-

liery», propiedad del estado de la «British Coal» en el país de Gales, deciden de comprar «su mina» con las indemnizaciones de su desempleo. . . Hoy, los obreros son accionistas, patrones y empleados de su empresa, organizada en cooperativa. Desde entonces la mina nunca ha sido tan rentable. Para algunos incrédulos, tener éxito parece estar opuesto a la idea de socialismo. Cuatro años más tarde, el realizador llega para filmar y presentarnos esta epopeya hecha de contradicciones. Sería interesante saber qué está ocurriendo hoy, en 2013, cuando nuevamente la sociedad está necesitando esos carbones ardientes.

EN LA PUERTA DE LA GRUTA DE CHAUVET

(La grotte de Chauvet, devant la porte))

Un film de Pierre Oscar Levy

Francia, 59 minutos, 2000

El 18 de diciembre del 1994, los científicos Jean Marie Chauvet, Eliette Brunel-Deschamps y Christian Hillaire descubrieron en la región Ardeche (sur de Francia), una caverna decorada con pintura rupestre donde los dibujos tienen 32.000 años. . . De ahí para adelante todo se puso en marcha para su protección. El historiador Jean Clottes y todo su equipo son los únicos autorizados para entrar en la gruta, menos el cineasta Perre Oscar Levy, que tiene que quedarse en la puerta. El realizador se pasa toda la película esperando en el umbral de la gruta. . . Uno se pregunta. . . ¿por qué 10 años más tarde le dieron el permiso a Werner Herzog para hacer su documental «La caverna de los sueños olvidados»? . . . ¿Es que Pierre Levy no logró convencer a los jefes? ¿Es que los jefes estaban esperando a un cineasta célebre para abrir la puerta? ¿O es que los jefes cambiaron de opinión diez años después? . . . Aparte de este hecho anecdótico pero muy importante, la película reúne una serie de testimonios de los arqueólogos, tal vez más exactos que la obra de Herzog. Esta película es precisamente la cara opuesta de «La caverna de los sueños olvidados».

LOS AMANTES DE LA AVENTURA

(Les amants de l'aventure)

Un film de Michel Viotte

Francia, 80 minutos, 2999

Es un documental construido con en el estilo de las grandes epopeyas africanas del cine de ficción, más o menos como «Lejos

de Africa» de Sidney Pollack, con una hermosa música evocadora que recuerda también a John Williams... La historia merece ese tratamiento: es la vida de dos cineastas fuera de lo común que exploraron los mares del sur en búsqueda de caníbales, reductores de cabezas, y después Africa. Martin Johnson, uno de los pioneros del cine documental y también del arte fotográfico a partir de 1917, trabajó con la complicidad de Osa, que fue a la vez su amante y la heroína de sus obras. En resumen, la vida de esta pareja fue como una novela digna de los grandes aventureros del siglo XIX. Más tarde, el Museo de Historia Natural de Nueva York los apoyó para filmar en el continente africano durante 15 años. Osa Johnson escribió también numerosos libros sobre su trabajo. En cierto modo fueron los precursores del documental etnográfico, a pesar del acento racista que tienen muchas de sus obras. Eran los viejos tiempos en que los documentalistas de Estados Unidos creían que podían competir con Hollywood. A partir de estas ambiciones equivocadas muchas de sus obras cayeron en el efectismo y una cierta truculencia.

LOS OJOS EN LOS AZULES

(Les yeux dans le bleus)

Un film de Stéphane Maunier

Francia, 100 minutos, 1998

Con la ayuda de una pequeña cámara de video, Stéphane Meunier filmó la actuación de la selección de fútbol de Francia durante el campeonato mundial en 1998. Hasta aquí no hay nada especial. Sin embargo el director se concentró en los vestuarios y nunca mostró el campo. La película se desarrolla en el túnel, los pasillos, los interiores invisibles de un estadio. Consigue una fuerza dramática mucho mayor, capta los diálogos y comentarios que nunca oímos, elude los lugares comunes y se convierte en una película de autor de gran éxito popular. Además, consigue narrar el torneo sin tener que pagar los derechos de imagen inalcanzables del fútbol. La película se llama *Los ojos en los azules*, un juego de palabras que suena bien en francés pero que es bastante raro en castellano. Un buen ejemplo de obra documental muy «comercial» y sin abandonar el rigor.

MOBUTU, REY DEL ZAIRE

(Mobutu, roi du Zaïre)

Un film de Thierry Michel

Bélgica, 135 minutos, 1999

Dirigida por uno de los principales cineastas belgas, esta crónica está hecha con materiales de archivo y sigue paso a paso el ascenso y caída de un tirano africano. Una película centrada en un déspota universal que podría pertenecer a cualquier país. El último «rey» de Africa, Joseph Désiré Mobutu, se convirtió en uno de los más longevos dictadores nacidos durante la guerra fría y la descolonización. Mobutu toma el poder en 1965 en el ex Congo belga y bautiza al país con el nombre de «Zaire». Impone una paz basada en el miedo, la violencia y la represión. En menos de 25 años este ambicioso sargento se convierte en uno de los hombres más temidos y ricos del mundo. Aliado de occidente, construye una pirámide de poder autocrático y depredador cimentado en el dinero. Distribuye favores, gracias y desgracias. Reina sobre las ruinas de un país devastado por la corrupción. Un gran relato en manos de un narrador experto. En un cine de París lleno de jóvenes africanos, yo vi la película pensando que ellos por fin, tal vez por primera vez en su vida, podían informarse claramente sobre este tirano de Africa, amigo de los países occidentales y presentado como un dictador tratable. Igual como lo que pasó en Europa, hasta hace poco, con los dictadores árabes, que fueron presentados durante mucho tiempo como «buenos dictadores». El cineasta Thierry Michel es uno de las grandes figuras del género en Europa.

UNA HISTORIA DE AMOR EN AMERICA

(Une histoire d'amour en Amérique)

Un film de Jennifer Fox

Bélgica, 104 minutos, 2000

Esta obra es una notable aproximación a una familia americana. En total es una serie de 10 horas que muestra la crónica de un año y medio en la vida cotidiana de una pareja interracial en Nueva York. Una hazaña de 1.000 horas de filmación de cine directo hecha por una joven estadounidense bajo la influencia de Frederick Wiseman. La pareja está compuesta por una jefa de empresa blanca, Karen Wilson, y un

músico negro de blues, Bill Sims. Así llegamos a conocer una historia basada en 30 años de vida común, con sus hijas de 20 y de 12 años. La realizadora vivió casi dos años con la familia, durmiendo en un colchón inflable en la sala, para captar los momentos ordinarios y extraordinarios de la vida cotidiana. Presentamos aquí los dos primeros capítulos: «Bienvenido a America» y «Falta un pedazo del rompecabezas».

.....

VACACIONES PROLONGADAS

(Vacances prolongées)

Un film de Johan van der Keuken

Holanda, 90 minutos, 2000

En octubre de 1998 el holandés Johan van der Keuken (uno de los grandes maestros del cine documental, apreciado en todo el mundo) recibe la noticia de que le quedan solamente unos pocos años de vida: su cáncer de próstata está generalizándose. El autor emprende un viaje por el mundo entero en compañía de su mujer, Nosh van der Lely. Ella sostiene el micrófono y la grabadora, él lleva la cámara. Los dos deciden dedicar el tiempo precioso que les queda juntos para observar el mundo. En la navidad toman un avión hacia Bhoutan en el Himalaya. Johan considera el filme como el relato de su última mirada sobre el planeta. Esto le confiere un sentimiento de urgencia desesperada y a la vez de una rara tranquilidad. Más tarde los acontecimientos cambian: en Estados Unidos se descubre un medicamento que aumenta la chance de sobrevivir para superar el cáncer. Pero Johan van der Keuken muere un año después, el 7 de enero de 2001. Pocas obras hay como éstas en el mundo. Un testamento radiante.

.....

ISLA DE ROBINSON CRUSOE

(Île de Robinson Crusoe)

Un film de Patricio Guzmán

Francia, Chile, 42 minutos, 1999

El director sale a la búsqueda de la legendaria isla de Robinson Crusoe, donde vivió el famoso naufragado que vivió 28 años aislado del mundo. Pero la isla no es solamente un producto de la imaginación creada por Daniel Defoe en 1791 sino que existe en realidad en el océano Pacífico, a 700 kilómetros de la costa chilena. La película se desarrolla como un diario de viaje, filmada en tono jovial y festivo, que muestra las

huellas de Robinson, las huellas de su criado Viernes, del escritor Defoe y del poeta Pablo Neruda. Una mañana aparecen por sorpresa miles de marinos chilenos con tres buques de guerra, dos helicópteros y un submarino, para hacer ejercicios navales. Uno no puede dejar de asociarlos con los piratas del siglo XVIII. En resumen, el filme es una mirada cariñosa sobre los isleños, una mirada irónica sobre las langostas y una mirada sencilla sobre Daniel Defoe.

.....

UN MINUTO DE OSCURIDAD NO NOS ENCEGUECE

(Eine minute dunkelheit macht uns nicht blind)

Un film de Heynowski y Scheumann

RDA (ex Alemania Democrática), 66 minutos, 1976

Gente que rodea la cámara, primero por azar y después por simple curiosidad, en la principal plaza de Santiago. Los periodistas que filman son reconociblemente extranjeros. «Aquí no se puede hablar», exclama un hombre! Otros asienten y dicen: «Todos tienen miedo.» Pero en realidad la gente ya no calla. Hablan a pesar del riesgo que corren. Hay tantas cosas que denunciar: los precios, el hambre, la cesantía, los crímenes, la obligación de salir al exilio. La gente insiste: «Díganlo también afuera!»... La película es una prueba de que Chile recupera la voz poco a poco. Esto sucede dos años después del golpe. A continuación varios funcionarios de la dictadura lanzan frases grandilocuentes, demagógicas, que se contraponen con las escenas de la calle: testimonios del dolor pero también del tenaz esfuerzo por organizar la resistencia. Son pequeños movimientos que se producen por debajo del hielo, «pequeñas luces entre el pasado y el futuro», con la música de Sergio Ortega y la cámara de Peter Hemllich.

.....

5° festival 2001, sala blanca uc, instituto goethe

LOS TERRICOLAS

(Les terriens)

Un film de Arianne Doublet

Francia, 85 minutos, 2000

La joven realizadora Ariane Doublet descubre que un eclipse de sol va a ocurrir dentro de un año en una zona del campo francés. La directora aprovecha este fenómeno para empezar a filmar mucho tiempo

antes en el interior de una pequeña aldea por donde pasará la sombra. Durante hora y media, la película se centra en la vida y el trabajo de los agricultores, sus problemas, sus ambiciones, sus planes, sus reuniones familiares, etc. Es una inmersión en el mundo de los campesinos. Sin embargo, como una especie de amenaza, como un tema de fondo que va creciendo, la proximidad del eclipse comienza a impregnar la historia. Si no fuera por el eclipse, la crónica de los campesinos, por si sola, sería incapaz de sostener 90 minutos. Los personajes son muy buenos, pero no nos conducen a ninguna parte. El eclipse, en cambio, propone la intriga, refuerza la línea del interés y nos lleva hacia una verdadera culminación, que se produce cuando el cielo del día se convierte en medianoche, ante el asombro de los personajes y los cientos de miles de curiosos que han invadido la comarca. Un gran éxito en las salas de Francia.

.....

CIRCO BAOBAB
(Cirque Baobab)
Un film de Laurent Chevalier
Francia, Guinea, 98 minutos, 2000

Laurent Chevallier es conocido en nuestro festival gracias a «Mister Karin, portador de altura», exhibido el año pasado. Con el «Circo Baobab» el realizador vuelve a proponernos un nuevo filme de viajes con las peripecias de un circo africano. Después de 2 años de ensayos y entrenamientos dirigidos por Pierre Bidon, uno de los maestros del circo contemporáneo, el Circo Baobab se lanza por las carreteras de Guinea en su primera gira nacional. De Conakry hasta Zérékoré, de función en función, la tropa entra en pleno corazón del país. Laurent Chevallier filma una serie de personajes, adentro y afuera del escenario, llenos de picaresca, humor y capacidad de invención. El realizador y su equipo siguen con sensibilidad el nacimiento del primer circo acrobático de Africa, en total treinta hombres y mujeres, entre trapecistas, músicos y bailarines talentosos.

.....

LA NOCHE DEL GOLPE DE ESTADO
(La nuit du coup d'état)
Un film de Ginette Lavigne
Francia, Portugal, 57 minutos, 2001

El 25 de abril de 1974 se produjo la llamada «Revolución de los Claveles» en Portugal. Barrió de un plumazo la dictadura más

antigua de Europa (48 años de fascismo al mando del dictador Salazar). Este golpe de estado fue dirigido por Otelo Saraiva de Carvalho, un oficial del ejército que en su juventud soñaba con ser actor y estudiar en el Actors Studio de Nueva York... La realizadora aprovechó las condiciones histriónicas naturales de Otelo para contar este memorable episodio de la historia de Portugal. Ella reconstruyó fielmente el puesto de comando militar de Pontinha (como si fuera un decorado para una película de ficción). El resultado es una película documental cuyo «actor» es el actor auténtico de los hechos. Otelo nos ofrece un monólogo casi teatral de la conspiración que el mismo encabezó. Guardando las proporciones, es como si Napoleón narrara una batalla de Napoleón, algo completamente inverosímil. Esta película también tiene «ese algo» de inverosímil que la hace tan atractiva. La realizadora Ginette Lavigne pertenece al INA (Instituto Nacional del Audiovisual de Francia) y reconoce como maestro al teórico y también realizador Jean-Louis Comolli.

.....

PERFILES CAMPESINOS, LA APROXIMACION
(Profils paysans, l'approche)
Un film de Raymond Depardon
Francia, 90 minutos, 2000

Raymond Depardon nos invita a entrar en una trilogía sobre del campo francés, un mundo olvidado y empobrecido, donde la gente trabaja en la soledad y la palabra es rara. Junto a la naturaleza medio salvaje, la cámara registra los pequeños y grandes problemas: la venta de un animal, una enfermedad incurable, el traspaso de una propiedad, la vida del veterinario, la luz del amanecer, el silencio del cementerio... Depardon realiza una colección de retratos donde el espectador siente el tiempo detenido, las vidas congeladas y finalmente observa la muerte. La secuencia última del cementerio, llena de lírica y de esperanza, es un balance de la existencia misma de un campesino. El emocionante responso del cura adquiere un acento épico, que toca con fuerza al espectador y gente de toda la comarca. Raymond Depardon anuncia que está trabajando en otras dos partes. Desde ya, la primera es inolvidable.

UN DIA DE ANDREI ARSENEVITCH
(Une journée d'Andrei Arsenevitch)
Un film de Chris Marker
Francia, 55 minutos, 2000

Este filme es un retrato de la vida y obra del cineasta ruso Andrei Tarkovski, fallecido en 1896, realizada por otro cineasta genial, Marker. La mayoría de los temas tarkovianos son evocados aquí: «La infancia de Iván», «Solaris», «Andrei Roublev», «Nostalgia», pero también su primer trabajo en la escuela de Moscú y un «Boris Godunov» prácticamente desconocido que dirigió en el Covent Garden en 1983. La obra explora la escritura visual de Tarkovski. Chris Marker filma el rodaje de «Sacrificio» (cuando Tarkovski aún no sabía que estaba enfermo) y en otro momento le muestra dirigiendo el montaje desde su cama. Finalmente hay algunos extractos de «Stalker» y «Espejo», que le permiten hablar de sus obsesiones: la soledad del artista, el exilio y la ilusión de la razón. «Estoy por un arte que aporte a los hombres la esperanza y la fe», afirma. El comentario de Chris Marker termina con estas palabras: «Algunos cineastas predicán la moral, pero Tarkovski nos invita a dialogar con nuestra propia libertad. Por esto tal vez es uno de los más grandes».

NOSTALGIA DEL FUTURO
(Saudade do futuro)
Un film de Marie-Clémence y César Paes
Francia, Belgica, Portugal, 94 minutos, 2000

Raras veces aparece una obra tan completa como esta, en particular desde el punto de vista de la forma cinematográfica. La variedad, la repetición, el contraste y el desarrollo son ejemplares... La palabra «saudade», que quiere decir tristeza del alma en la lengua portuguesa, es también la base general de casi toda la música del Brasil, en particular de los «repentistas», que vienen de muy lejos. La descripción de Sao Paulo, la gran ciudad, está salpicada de trovadores callejeros que llegan del legendario nordeste, que cantan «repentes», a base versos improvisados (como los payadores) y que confieren unidad a todo el relato y mucho sentido del humor. Como en el teatro, delante de los ojos del espectador, aparece la comedia humana donde están todos los personajes de la vida. «Saudade do Futuro» ha ganado numerosos premios y circulación en todo el mundo.

EL CASO PINOCHET
(Le cas Pinochet)
Un film de Patricio Guzmán
Francia, Belgica, España, 108 minutos, 1999-2001

El martes 22 de septiembre de 1998 Augusto Pinochet fue detenido en Londres acusado de genocidio, terrorismo y tortura, ante la sorpresa del mundo. Permaneció 503 días detenido en una clínica y en un chalet de Londres. Por primera vez después de Nüremberg una persona era detenida con estos cargos en la historia moderna. Para mostrar el caso el director sigue dos líneas narrativas. Por un lado filma la batalla jurídica dirigida por el juez Baltasar Garzón y los ingleses de la defensa y el ataque, Alun Jones y Clive Nichols; también muestra a los amigos personales de Pinochet: la baronesa Thatcher y Sir Norman Lamont (su ex ministro de economía). Por otro lado Guzmán ofrece la palabra a las víctimas, a las mujeres que por primera vez son tomadas en cuenta tras 25 años de reclamaciones sin que los jueces chilenos se dignaran a recibirlas. Ellas hablan de su caso pero también describen la historia de la dictadura. El gobierno chileno pide la devolución del ex dictador alegando que su «soberanía» está en peligro y que puede juzgarlo en Chile. El gobierno inglés cede. El tirano vuelve a Santiago. Se le expulsa del parlamento. Se le interroga. Se le humilla. Pero no se le juzga. El filme fue estrenado en la semana de la crítica de Cannes en 2001. Gran premio en Marsella 2001, *Golden Gate Award* en San Francisco 2002. Logró 60 mil espectadores en Francia; 80 mil en México y 4 mil en Chile, además de Bélgica, España y EEUU. Distribución en televisiones: El Vaticano, Suiza, Mónaco, Austria, Grecia, Australia, Holanda, Noruega, Irlanda y los países francófonos de Africa.

SEPTIEMBRE CHILENO
(Septembre chilien)
Un film de Bruno Muel
Francia, 39 minutos, 1973

El primer mérito de este filme (que ganó el premio Jean Vigó en 1974) es haber podido filmar los primeros momentos de la dictadura de Pinochet. Cine directo, cámara en mano, este cortometraje nos muestra una

ciudad tomada por los tanques y capta los primeros testimonios sobre la represión, mientras Gustavo Leigh afirma: «queremos normalizar el país sobre la base de una política sana, sin persecuciones ideológicas»... El punto más fuerte son los funerales de Pablo Neruda, un instante dramático de la historia de Chile, sólo filmado por Bruno Muel y su camarógrafo, Theo Robichet, además del corresponsal sueco Jan Sandquist. La gente que espera en las puertas del Estadio Nacional es también otra gran secuencia de incertidumbre, soledad y miedo.

6° festival 2002, sala blanca uc, instituto goethe

SER Y TENER

(Être et avoir)

Un film de Nicolas Philibert

Francia, 104 minutos, 2000

He aquí una obra sencilla de presupuesto limitado hecha por un equipo de cuatro personas bajo la dirección de Nicolás Philibert, que consigue reunir más de un millón de espectadores en sólo tres meses de explotación en Francia. Se trata de una obra maestra que registra las cosas más simples y pequeñas de la vida. Philibert nos describe el funcionamiento de una escuela primaria, muy lejana y rural, donde el maestro tiene que educar a los niños pequeños y también a los grandes, porque el pueblo es tan minúsculo que no tiene capacidad para mantener un liceo. Probablemente se trata del sistema educacional más arcaico, pero que sigue funcionando en algunas aldeas. Dice su autor: «esta película no es un documental en el sentido tradicional con una aproximación demostrativa o didáctica. Yo quería contar una historia, provocar una emoción y estar cerca de los personajes. Quería compartir sus juegos y sus dramas menores. Quería filmar todo lo que experimentamos en el camino de aprender a leer, aprender a escribir, aprender a sumar y finalmente crecer. Yo quería que el filme se desarrollara en un área de montañas pequeñas, con un clima duro e inviernos fríos. Antes de elegir esta escuela tomé contacto con otras 300». Cuando Nicolás Philibert visitó Chile en nuestro sexto festival (2002) nos habló de este proyecto en una conferencia donde sólo había unas 10 personas (en una pequeña sala del Goethe Institut). Philibert nunca ha creído en los «guiones» documentales y en esta ocasión nos mostró un escrito que no tenía más de cinco páginas... En 1999, Philibert

editó esta película al lado de una sala de montaje donde yo estaba montando «El caso Pinochet». De vez en cuando él me mostraba una secuencia medio terminada. Durante toda su carrera Philibert ha montado en solitario, por su cuenta, sin ayudantes. El enorme éxito de Nicolás Philibert es un estímulo que nos ayuda a todos, nos impulsa a todos, para seguir trabajando en este maravilloso género.

NOMADES DEL VIENTO

(Le peuple migrateur)

Un film de Jacques Perrin, Jacques Cluzaud y Michel Debats

Francia, España, Alemania, Italia, 88 minutos, 2002

Cada cierto tiempo el documental nos ofrece obras espectaculares. En este caso, con un presupuesto desmesurado, multimillonario, además de muchos años de búsqueda y trabajo tenaz, junto con camarógrafos repartidos en numerosos países y quince pilotos de ala delta, los realizadores nos proporcionan la posibilidad de observar el vuelo de miles de pájaros migratorios en los paisajes más hermosos de la Tierra. Es algo que nunca habíamos visto. Para casi todos nosotros, los pájaros desaparecen de nuestra vista apenas alzan el vuelo. Esta película empieza justamente después de ese momento: cuando las aves se mueven libremente por el aire. «Para ello –nos dice Perrin– fabricamos grandes jaulas para incubar los huevos y después tuvimos que acostumbrar a las aves a la presencia humana durante meses y también al ruido de los aviones ultraligeros». Estos aviones siguen de cerca las aves y nos muestran el instante mágico del vuelo. Jacques Perrin, actor y productor, tiene una cierta relación con Chile: produjo en 1972 «Estado de sitio» de Costa-Gavras filmada en Santiago. También «La Espiral, sobre el golpe de estado de Pinochet», realizada por Chris Marker en colaboración con Armand Mattelard, Valérie Mayoux, Jacqueline Meppiel y otros en 1975.

AUTOPISTA

(Highway)

Un film de Sergueï Dvortsevov

Rusia, 50 minutos, 2002

En esta película admirable nos encontramos con un circo pobre en medio de un paisaje desolador. Es la historia un poco absurda de un

circo familiar que viaja por la estepa de Kazahkstan adentro de un autobús destartado... Dvortsevoy tiene la capacidad de «filmar la verdad de un lugar y el alma de su pueblo», según dicen algunos críticos. Mezcla «un realismo en estado puro con la poesía, esta última arrancada a tirones de la realidad». En sus imágenes también parece confluír una cierta «ficción». Se podría afirmar que «Autopista» es una película que intenta cruzar la frontera de los dos géneros y que avanza desde el documental hasta adentrarse en una realidad que parece irreal. Una obra impresionante.

BABUSSIA

Un film de Elsa Quinette
Francia, 17 minutos, 2002

Esta película casi amateur es la primera obra de una directora que hoy está creciendo. Elsa Quinette trabaja con la complicidad de su abuela, una señora maliciosa de 92 años que se presta para dar alas a la película. La señora vive postrada en su silla de ruedas y su único deseo es morirse lo más pronto posible... La familia que la rodea es muy numerosa y posee también un agudo humor negro. Sin embargo, una rara vitalidad, desbordante y contagiosa, impregna la obra y comunica emoción al espectador. Es la alegría de vivir y la alegría de morir.

EL CAMINO DE TOMAS

Un film de Camila Guzmán
Francia, 31 minutos, 2002

La historia es intrigante: Tomás, un joven músico de los barrios periféricos de París, creció sin conocer su verdadero origen. Fue adoptado a los 3 meses por una familia blanca... Sin embargo, con su tez morena, él parece más bien un cantante cubano, de Jamaica o de Brasil. Todo depende del tema que toca. El cantante no sabe nada de su pasado. Tampoco lo saben sus padres adoptivos, ni tampoco sus amigos. Pero desde niño él sintió una rara atracción por el Magreb, sin saber muy bien por qué... Ahora se confiesa por primera vez ante una cámara y habla del apasionante y doloroso tema de la identidad. Sin duda este filme ya anuncia la segunda obra de esta joven autora, que 2 años más tarde hizo «El telón de azúcar».

HOMI D. SETHMA, CINEASTA

(Homi D. Sethna, cinéaste)

Un film de Sepideh Farsi

Irán, India, Francia, 69 minutos

El retrato certero y amplio de un viejo cineasta de la India, un sabio maestro de 80 años, realizado por una joven cineasta iraní... Una suave invitación para hacer un viaje imaginario a través de Bombay, guiado por este hombre experimentado, soñador y juicioso... Una reflexión poderosa sobre el final de la vida y también sobre el principio del cine. Una mirada contemplativa sobre un artista que mira sin cesar, día tras día, el mar, las olas, el océano inmenso que se extiende delante de su ventana.

BLUE JAY, NOTAS DEL EXILIO

Un film de Leopoldo Gutiérrez

Canadá, Chile, 54 minutos, 2001

Una película sobre la experiencia del destierro y el lenguaje... Cuenta las peripecias de un grupo de escritores chilenos que encontraron refugio en Canadá durante los años 70 huyendo de la dictadura. En el momento de su realización era una de las pocas obras documentales chilenas –sino la única–, que analiza el tema del exilio, el desarraigo y la creación artística. Igual que otros cientos de miles de exiliados, estos escritores tuvieron que adaptarse al nuevo entorno mientras los problemas de la vida cotidiana seguían. Eligieron como lengua el castellano, evitando la influencia del inglés y francés. Practicaron una escritura comprometida, nostálgica, vanguardista, intimista y también realista cuando analizaron la sociedad canadiense en relación a su país de origen. Leopoldo Gutiérrez, cineasta chileno instalado en Montréal, es realizador, sonidista, montador y productor en el medio canadiense.

LA GANANCIA Y NADA MAS

(Le profit et rien d'autre)

Un film de Raoul Peck

Francia, Haití, 57 minutos, 2000

Basándose en la simple hipótesis de que el beneficio (la ganancia) mueve al mundo, el cineasta haitiano Raoul Peck explora las conse-

cuencias que este enunciado genera en el plano de las relaciones humanas. ¿Cómo va el mundo en una pequeña aldea rural de Haití, hoy día reducida a la ruina y la descomposición social?... A la manera de un ensayo, cáustico y poético, el director nos muestra la convivencia en esta aldea devastada. «Es un filme en primera persona», dice el realizador. «La pregunta que yo me hago es ¿dónde están nuestros militantes de antaño?, ¿qué ha sido de la militancia de los años 60-70? Nos han convencido de que no se puede hacer gran cosa contra las injusticias del mundo. Hemos llegado a tal punto que hoy día tener una actitud humana es ya una especie de militancia»... Raoul Peck es ingeniero, economista, periodista y fotógrafo, graduado en la Academia del Film y la Televisión de Berlín. Ha sido ministro de la cultura en Haití y recibió en 1994 el premio Néstor Almedros en Nueva York por su trabajo en favor de los derechos humanos. Es director de la escuela de cine de París, LA FEMIS.

LA COLONIA

(Poselenitje)

Un film de Sergueï Loznitsa

Rusia, 77 minutos, 2000

Entre 1998 y 2000 un grupo de cineastas rusos realizó una trilogía sobre la vida campesina fotografiada en blanco negro, con un ritmo sereno y contemplativo, que recuerda las obras de Dovchenko (el gran clásico de la época soviética), con una cámara discreta que parece invisible. «La colonia» fue filmada por Sergueï Loznitsa en una zona aislada, a doscientos kilómetros de Moscú. Describe un pueblo rural donde parece que el tiempo no existe. Es una granja colectiva medio abandonada, un viejo *koljós*, donde habitan campesinos pobres y también personas con problemas mentales... La obra sorprende por su lirismo que culmina con la maravillosa secuencia final: una serie de retratos vivos con una pieza de música barroca. Los otros filmes de esta trilogía son: «Dorogi», sobre los caminos, realizada por Marat Magambetow y «La vida, el otoño», también de Sergueï Loznitsa con Marat Magambetow. Hoy por hoy, Rusia ofrece una notable producción documental cuyas figuras centrales son Víctor Kossakovski y Sergueï Dvortsevov.

MIOTTE VISTO POR RUIZ

(Miotte vu par Ruiz)

Un film de Raúl Ruiz

Francia, Rusia, 78 minutos, 2001

Raúl Ruiz pasó tres años siguiendo la vida y el trabajo del artista francés Jean Miotte, pintor abstracto cuyo estilo reposa en los gestos dinámicos, de trazos fuertes y líneas claras. Expone regularmente en el mundo entero y su obra es considerada como una abstracción lírica o un expresionismo abstracto. Raúl Ruiz lo filma en sus diferentes estudios de Nueva York, Hamburgo y en el sur de Francia. La cámara documental de Ruiz observa el trabajo del artista, pero también se involucra y entra literalmente adentro del lienzo, efectuando una aproximación física, imitando el proceso que sigue el pintor. El filme, deslumbrante a ratos, invita al espectador a observar con detalle la fábrica creativa de Jean Miotte de la misma manera como el realizador francés Clouzot nos invitaba hace cuarenta y cuatro años (en 1956) a mirar el proceso inventivo de Pablo Picasso en «El misterio Picasso», exhibida en nuestro primer festival.

MADRID

Un film de Patricio Guzmán

Francia, 42 minutos, 2002

Una crónica de los pequeños momentos de la ciudad de Madrid, donde el autor ha vivido gran parte de su existencia. Los restaurantes, plazas, mercados, el flamenco, un incendio y hasta una manifestación política, aparecen aquí en forma de secuencias autónomas, como en un mosaico. El director filma «las sombras reflejadas en los muros o las piedras del suelo (...), hay tantas imágenes poéticas como instantes mágicos» (según *Le Monde*, diciembre 2002). «Instalado en un café capta las discusiones brillantes de la gente. Después de repente corta el sonido. Quedan sólo las manos que atraviesan el aire, rozando los cuerpos. Un hallazgo genial» (en *Les Inrockuptibles*, diciembre 2002). La película posee también una vocación melancólica; describe el mundo de los pasteles, los turrónes, las golosinas de la infancia, o bien los negocios arcaicos de la ciudad, como las grandes mercerías, con la música evocadora de Enrique Granados y Jorge Arriagada.

EN CONSTRUCCION

Un film de José Luis Guerin

España, 125 minutos, 2001

José Luis Guerin es uno de los grandes documentalistas españoles junto con Mercedes Alvarez y Ricardo Iscar, entre otros. En esta película Guerin nos muestra la construcción de un edificio en Barcelona. Esto le permite filmar situaciones alrededor de los obreros, en pleno Barrio Chino, y descubrir algunos personajes entrañables, como un viejo marino que busca alojamiento, una joven prostituta y su novio, más unos trabajadores marroquíes obsesionados con la existencia de Dios. La película conectó con el gran público. Ganó el premio del jurado en San Sebastián y consiguió un número excepcional de espectadores en las salas españolas para un filme de esta naturaleza, un milagro en un país que a menudo vuelve la espalda a los buenos documentales. Este enorme éxito sólo ha sido igualado en el pasado, hace 28 años, por «Canciones para después de una guerra», de Basilio Martín Patino. Tal vez la secuencia más genial de «En construcción» es cuando unos obreros descubren los cimientos de un edificio romano donde hay utensilios milenarios que causan revuelo en el barrio. El cine de José Luis Guerin se mueve entre el documental y la ficción y mezcla los dos géneros con delicada emoción y sensibilidad. Guerin es «un grande de España».

LOS EPIGADORES Y LA EPIGADORA

(Les glaneurs et la glaneuse)

Un film de Agnès Varda

Francia 82 minutos, 2001

A los 73 años de edad Agnes Varda (la famosa cineasta francesa nacida en Bruselas en 1928), toma una cámara mini de video y se lanza a recorrer las provincias y el campo para filmar «recolectores», es decir, gente que recoge los restos de una cosecha (*glaneurs*), una actividad permitida en algunas zonas de Francia. Enseguida la directora alarga el concepto de «recolección» y filma todas las personas que recuperan objetos, muebles, trastos, así como los que recogen frutas y verduras después que los mercados cierran. Ante nosotros aparece un país de gente pobre o ciudadanos excéntricos o geniales. De manera fragmentaria, Agnes Varda construye un filme en primera

persona lleno de humor y secuencias inesperadas. Es un «collage» y también un filme de carreteras con un texto modélico que seduce (y conduce) al espectador durante 90 minutos. Agnes Varda es una demostración práctica que uno envejece cuando quiere.

MI VIDA EN JUEGO

(Ma vie en plus)

Un film de Brian Tilley

Africa del sur, 75 minutos, 2001

Zackie Achmat, presidente del movimiento TAC (*Treatment Action Campaign*), es un hombre lleno de energía a pesar de su condición de cero positivo, que lucha a brazo partido por una sociedad más justa en Ciudad del Cabo. Zackie Achmat se ganó la vida durante una época como prostituto homosexual. Contrajo el sida a los 28 años y fundó el primer movimiento de su país defensor de los derechos gays - lesbianas. Su padre se fue a la tumba odiándole. Su madre nunca logró sobreponerse a la vergüenza. Sin embargo el propio Nelson Mandela le calificó como héroe nacional en el país más golpeado por el sida del mundo. «No existe ninguna otra persona en Suráfrica que haya dedicado tanto tiempo y energía y de forma tan desinteresada a la guerra contra el sida. Es un combate que nos obliga a mirar la realidad de frente y a interrogarnos sobre nuestras propias inquietudes en materia de sociedad y economía», afirma el autor. Una obra indispensable, candente, en manos de un gran director experimentado.

7° festival 2003, sala blanca uc, instituto goethe

ETER

(Aakaash)

Un film de Velu Viswanadhan

India, Francia, 100 minutos, 2002

Dice el realizador: «en los años 70 comencé a filmar una serie de filmes sobre los elementos: Tierra, Agua, Fuego y Aire. Ahora yo me aventuro en los dominios del quinto elemento, el éter, el más inasible de todos... No había nada al comienzo del proyecto, ningún guión ni tratamiento escrito. Así también ocurrió con todas mis otras películas. Yo me pongo a filmar tal como un artista pinta, con el espíritu libre para cumplir un

acto existencial»... En efecto, nos encontramos delante de un cuadro inmenso y mágico del sur de la India... Una mujer teje, ordena los hilos con sus manos frágiles. La cámara transforma esta secuencia en pura abstracción. Según el autor, «el tejido de una vida se transforma en un tamiz por donde pasa el éter, ese elemento inseparable de la materia y que no es la materia, inseparable de la vida y que continúa más allá de la muerte. El éter está presente en cada gesto cotidiano, en los rituales religiosos, en las obras de arte»... En la película las gente duermen, se despiertan, están disponibles para cualquier trabajo. En un mercado los vendedores y compradores se confunden mientras la comida se prepara. Un cortejo lleva el cuerpo de un muerto hasta la montaña. La vida nos rodea por todas partes y percibimos esa vibración, ese deseo, ese éter... Un maestro de la descripción, Wisvanadhan nos ofrece una película monumental, tal vez su obra maestra.

LA REVOLUCION NO PUEDE SER TELEVISADA

(The revolution will not be televised)

Un film de Brian Tilley y Donnacha O'Briain

Irlanda, 74 minutos, 2003

Drama en tres actos con Hugo Chávez al mando de Venezuela... Acto primero: el presidente es elegido por el pueblo... Acto segundo: un golpe de estado casi le elimina definitivamente... Acto tercero: su retorno por sorpresa al poder, menos de 48 horas más tarde... Un reportaje que narra los hechos desde adentro y afuera del palacio presidencial filmada por una pareja de realizadores jóvenes con la ayuda de algunas imágenes filmadas por mismos guardaespaldas de Chávez. Esto proporciona al filme una enorme proximidad a los hechos y pone de manifiesto la eficacia del cine directo: una cámara, un micrófono y un presidente.

LA SOCIOLOGIA ES UN DEPORTE DE COMBATE

(Sociologie est un sport de combat)

Un film de Pierre Carles

Francia, 135 minutos, 1999

Pierre Carles pone su mirada al servicio de un gran sociólogo, Pierre Bourdieu, evitando la complacencia pero sin disimular su admiración por el maestro. El filme proporciona todo el tiempo posible a este personaje excepcional para hacerse escuchar y comprender. El realizador le acompaña

en sus idas y vueltas, en sus cursos en la universidad, en las entrevistas que otorga a los radios libres; graba los debates en los suburbios parisinos y los encuentros con los huelguistas... Para Bourdieu esta transmisión es fundamental. Se convierte en un comunicador apasionante que contradice la difícil lectura de su obra científica. El filme revela a un hombre simple que busca transmitir su saber. Demuestra por qué es útil desconfiar de «las apariencias» y del «sentido común»... La sociología se transforma entonces en «un deporte de combate», en la medida que sirve para defenderse contra la dominación, demostrando que esta ciencia puede transformarse en un servicio público. Pierre Bourdieu falleció en 2002.

JOSE SARAMAGO, EL TIEMPO DE UNA MEMORIA

(José Saramago, le temps d'un memoire)

Un film de Carmen Castillo

Francia, 69 minutos, 2003

Carmen Castillo nos entrega una obra elegante y ambiciosa con la complicidad del premio Nobel de literatura, el portugués José Saramago. Un filme describe la luz increíble de la isla volcánica de Lanzarote, residencia del poeta y su esposa. Las imágenes y la presencia del también célebre fotógrafo Sebastián Salgado sirven para ilustrar los paisajes que habita el maestro. Actrices como Marisa Paredes y María de Medeiros declaman con sencillez y emoción la palabra de Saramago. El astrofísico David Elbaz habla de los límites del tiempo y la memoria, los temas favoritos del escritor. Estamos en el hermoso observatorio de Roma, ante la mirada inocente del poeta. La música de Jorge Arriagada acompaña la obra de Saramago como una sombra; mientras Claudio Abbado dirige una cantata del compositor Azio Corghi, también con letra del poeta. Es un documental que parece disponer de grandes medios utilizados con inteligencia, más un «casting» espectacular.

EL RUIDO, EL OLOR Y ALGUNAS ESTRELLAS

(Le bruit, l'odeur et quelques étoiles)

Un film de Eric Pittard

Francia, 110 minutos, 2002

Esta obra es una ópera documental donde la música y la historia se inspiran la una de la otra para crear un espectáculo y un panorama

del mundo actual. La cámara de Pittard se pega literalmente a los instrumentos y la danza. Es una puesta en escena del conjunto «Zebda», mitad árabe, mitad francés, mitad africano. En este universo sonoro toda la vitalidad y creatividad de Eric Pittard, cámara y realizador a la vez, se expresan en la improvisación y creación de espacios. En el plano argumental «El Ruido, el Olor...» es un núcleo de muchas historias que permiten comprender cómo un joven muere en una ciudad y cómo la ciudad hace el duelo por este joven. Las letras han sido escritas en colaboración con Magyd Cherfi, vocalista del grupo, y por el conjunto de «Zebda», compuesto por Benfodil, Benguella y los hermanos Mekoucheck. Una película original que utiliza la música para contar una historia dramática sin perder densidad.

LAS CASTAÑUELAS DE NOTRE DAME

Un film de Diego García-Moreno

Francia, 68 minutos, 1992-2002

El gran sueño del colombiano Jairo Tobón, el sacristán de Notre-Dame, es dar un concierto de órgano y castañuelas en su ciudad natal, Cartago. El realizador Diego García-Moreno descubrió esta historia hace 10 años cuando se dió cuenta por azar que la voz del sacristán de la catedral le sonaba a «colombiano». En efecto, en los años 70 Jairo Tobón había llegado a París después de haber pasado por un seminario en Colombia. Pero se vió obligado a trabajar como bailarín de opereta y actuar en el Teatro Mogador y terminó de sacristán en la principal catedral de París... Después de ese primer encuentro Diego García-Moreno comenzó a filmarle cada vez que venía a Francia y después de muchos tropiezos encontró el dinero para terminar la película en Colombia. Antes de jubilarse, Jairo Tobón regresó con el realizador hasta su pueblo natal y dió por fin el concierto de castañuelas ante el reconocimiento general de las autoridades del pueblo. En esta ocasión Jairo Tobón visitó el seminario donde se formó, que ahora es un cuartel de las tropas de asalto del ejército colombiano. Mientras Tobón recorre los patios, evocando su juventud, está rodeado por soldados con ropa de camuflaje que hacen ejercicios con armas automáticas.

BIENVENIDOS A COLOMBIA

Un film de Catalina Villar

Francia, 65 minutos, 2002

Dos millones de personas desplazadas, un millón de colombianos emigrados. Treinta y cinco mil asesinatos anuales. Setenta mil minas anti personales enterradas. Un secuestro cada 10 minutos... En este contexto se mueve la directora Catalina Villar que llega al país para filmar una nueva campaña presidencial. Ella misma se transforma en el personaje de su encuesta como hilo conductor. Se mueve, viaja, pregunta a los demás y se interroga a si misma. Avanza de encuentro en desencuentro. Descubre personajes anónimos en zonas inexploradas, donde los medios de comunicación no llegan. En el fondo, es la historia de una cineasta abrazada a su cámara, delante de su patria devastada. Cine obstinado y revelador. «Una pelea colombiana contra los demonios», diría Titón. Como la georgiana Nino Kirtadze, la francesa Mariana Otero, la chicana Lourdes Potillo, la judía-árabe Simone Biton, Catalina Villar tampoco tiene miedo y en cambio le sobra sensibilidad.

S-21, LA MAQUINA DE MUERTE KHMER ROJA

(S-21, la machine de mort khmère rouge)

Un film de Rithy Panh

Cambodia, Francia, 101 minutos, 2003

Bajo el liderazgo de Polt Pot los *Khmers* rojos llegaron al poder en Cambodia en 1975. El país se convirtió en un campo de concentración. Poblaciones enteras fueron desplazadas, muchos habitantes fueron expulsados de las ciudades, la moneda fue eliminada y religión prohibida... Después de muchos años la posibilidad de un proceso contra los genocidas responsables convulsionó a la sociedad camboyana. En este contexto el cineasta Rithy Panh comenzó a hacer un trabajo filmico de confrontación entre las víctimas y sus verdugos. Durante dos años, él los encontró y los convenció para que se reunieran en *Tuol Lheng* donde, hace un cuarto de siglo, vivieron bajo la máquina del exterminio programado. Rithy Panh reconstruye con ellos algunas situaciones, acciones y monólogos que parecen escapados de una pieza teatral. «¿Cómo es posible que los torturadores y las

víctimas consigan representar sus papeles para un filme documental? ¿La cultura asiática permite tales posibilidades?», se preguntaron algunos críticos... Yo tengo una respuesta simple (no es más que una hipótesis): es probable que el ejército popular de Cambodia estaba formado por campesinos, muchos de ellos poco preparados, que recibieron una formación acelerada. Si este razonamiento es correcto, hace posible que algunos confiesen sus crímenes. En todo caso, con la presencia de un cineasta de gran talla, la proeza se cumple y Rithy Panh nos entrega aquí una de las mejores películas de la década. Me causa curiosidad que él no mencione nunca el rol de Estados Unidos en este drama. Nuestro festival ya exhibió el 2001 «La tierra de las almas errantes» del mismo autor.

LA GUERRILLA DE LA MEMORIA

Un film de Javier Corcuera

España, 60 minutos, 2001

El director español Monxto Armendáriz relizó una película de ficción, «Silencio Roto», en el año 2000. Su tema era la guerrilla que permaneció oculta en las montañas del norte de España luchando contra la dictadura de Franco durante 20 años... Terminada la película el director pensó que los verdaderos personajes que él había encontrado para hacer el guión, valían la pena para hacer un buen documental. Entonces llamó al peruano Javier Corcuera, radicado en Madrid, que hizo un excelente documental que incluso sobrepasa a la ficción... Dice Corcuera: «Siempre escuché hablar de los maquis, aquellos combatientes que se negaron a aceptar la derrota. Hombres y mujeres que se echaron al monte para continuar la lucha contra Franco... Escuché sobre ellos muchas historias, algunas imaginarias y otras verdaderas, pero nunca imaginé que un día podría filmarlas. La película es un viaje con algunos de estos combatientes a unas montañas y aldeas de España que muy pocos visitan, unos lugares que les dieron cobijo y que fueron testigos de su combate. Montes y pueblos que aún guardan la memoria de lo que nunca supimos o de lo que hemos olvidado... Compartir con ellos este viaje ha sido para mí un privilegio y una aventura difícil de olvidar. Escucharlos, verlos convertidos ahora en luchadores de la palabra. Saber que siguen activos porque para ellos no existe la palabra derrota.»

CHENALHO, EL CORAZON DE LOS ALTOS

Un filme de Cristina Fregoso

México, 57 minutos, 2002

«Hacia finales de 1997 miles de indígenas tzotziles de la sociedad civil «Las Abejas» y simpatizantes zapatistas tuvieron que abandonar sus tierras a causa de la violencia de los paramilitares. En las altas mesetas de Chiapas, en el municipio de *Chenalhó*, escenario de esta película, el 60 por ciento de estos desplazados fueron niños... Con estas palabras comienza el filme y comienza también uno de los más bellos poemas sobre la infancia en el cine latinoamericano. Con una cámara en movimiento, la directora nos transmite la alegría, inocencia y belleza de estos niños tzotziles. No son niños comunes: saben contar fábulas sobre los animales, conocen los mitos religiosos y hablan de las estrellas. La forma narrativa de la película, dividida en «escenas» muy breves, salta de un punto a otro, como la palabra de los niños. Son los últimos herederos de la cultura más sofisticada de América.

SEÑORITA EXTRAVIADA

Un filme de Lourdes Portillo

México, 75 minutos, 2003

Esta obra cuenta una historia de secuestros, violaciones y muertes de 230 mujeres en Ciudad Juárez desde el año 1993. La película investiga la red de intriga que rodea estos crímenes impunes, indaga las circunstancias de las muertes y el horror en que viven las mujeres de la ciudad. Este drama se desarrolla en Chihuahua, México, «el estado del futuro» y de la impunidad... ¿Quiénes son los culpables? Nadie responde. Para un delegado oficial, «las chicas se lo buscaron», por usar camisetas y faldas. El cinismo de las mafias y las autoridades, junto con la cultura machista, dominan una sociedad podrida en sus cimientos. La mayoría de las desaparecidas son jóvenes y obreras. Trabajaban en las *maquiladoras*, en la frontera con Estados Unidos. Carlos Monsivais ha dicho sobre el tema «La violencia sin límites inmoviliza a las mujeres, cancela su libertad de movimiento, subraya su condición de sexo débil y vigoriza las tradiciones del abuso, fuerza física, posesión de armas y misoginia criminal»... El cine de Lourdes Portillo, nominada a un Oscar en 1985 por su filme «Las madres de la plaza de Mayo», siempre se ha distinguido por la crítica valerosa y la transparencia de su lenguaje.

THE BIG ONE

(The big one)

Un filme de Michael Moore

Estados Unidos, Inglaterra, 90 minutos, 1999

A bofetadas y golpes mediáticos Michael Moore filma un documental en la línea de su primera encuesta: «Roger and Mee». Esta vez pone en tela de juicio a las compañías americanas que trabajan para obtener ganancias a cualquier precio. Durante casi dos meses atraviesa 47 ciudades para promover su libro titulado «¡Achíqueme el precio por favor!». Ofrece conferencias, sesiones de autógrafos y emisiones de radio. Pero sobre todo él hace visitas imprevistas a los patrones de las empresas poderosas para concederles el «Premio Achícame el Precio». Cuando hay malas condiciones de trabajo, malos sueldos, sindicatos sin poder, Michael Moore aparece con su cámara. Es un Robin Hood moderno que empuja las puertas de los empresarios sin escrúpulos. Va repartiendo bofetadas contra los abusos de la sociedad capitalista americana, que él llama sociedad «The big one». ¿Cuándo vendrá a Chile para continuar su trabajo?

BALSEROS

Un filme de Carlos Bosch y Josep M. Doménech

España, 120 minutos, 1994-2002

La historia de esta película es tan potente y la proeza de haberla filmado es de tanto valor, que el estilo televisivo que tiene pasa a segundo plano. En el verano del 1994 un equipo de reporteros de la Televisión de Cataluña entrevistó a siete cubanos mientras fabricaban sus balsas en La Habana para partir hacia Miami. Tiempo después el equipo pudo reencontrar a algunos de ellos en la base norteamericana de Guantánamo mientras esperaban los trámites para ser admitidos o no en Estados Unidos. Mientras tanto, las familias en La Habana no sabían nada de la suerte que habían corrido. Siete años más tarde el equipo vuelve a encontrar a estos personajes para saber qué ha pasado con ellos en el paraíso del capitalismo. Un documental que narra con talento y obstinación una parte de la historia actual de Cuba.

EN ALGUN LUGAR DEL CIELO

Alejandra Carmona

Chile, 2003, 60 minutos

En Chile todavía una gran cantidad de «materia oscura» flotando. Hay un 60% de violaciones a los derechos humanos que aún no ha sido juzgado. Hay 3.200 personas clasificadas como desaparecidas y ejecutadas por la dictadura y una estimable cantidad de exiliados, cuyo número exacto no se sabe, que pueden calcularse entre 200 mil y un millón de personas. Una cifra respetable que junto con los 35.000 torturados dan una idea de la catástrofe que asoló Chile durante los tiempos de Pinochet. Como respuesta a esta calamidad sin nombre, un número de autores de cine documental se ha ocupado de analizar y denunciar esta tragedia con imágenes veraces, poéticas, y reveladoras. Alejandra Carmona, cuyo padre fue asesinado en Santiago mientras ella vivía exiliada en Berlín, Augusto Carmona, escribió y realizó una película de este periodista de talento ejecutado por la DINA en 1977. Desde las tinieblas del recuerdo ella reconstituye con serenidad e inteligencia la imagen de su padre añorado. Una película luminosa sobre el duelo, el dolor, en la penumbra de la memoria. Una mirada personal sobre la utopía, la identidad y el desarraigo. Esta joven directora, egresada de la prestigiosa escuela de Berlín, que colaboró con cineastas alemanes de renombre, una vez instalada en Chile, tomó la iniciativa junto con Carmen Castillo («La flaca Alejandra», 1993), de lanzar la primera piedra, es decir, comenzar una valiosa colección de películas autobiográficas sobre sus seres queridos asesinados o maltratados de incalculable valor para la juventud de hoy, y que deberían estar en cada liceo de Chile. Muchas otras figuras brillantes del documental chileno continuaron este trabajo necesario tales como Macarena Aguiló, Lorena Giachino, Carla Valencia, Antonia Rossi, Germán Berger, Emilio Pacull, Sebastián Moreno, Leopoldo Gutiérrez, René Ballesteros y muchos más. «En algún lugar del cielo» obtuvo el gran premio Fidocs 2003.

8° festival 2004, sala blanca uc, instituto goethe

HISTORIA DE UN SECRETO

(Histoire d'un secret)

Un film de Mariana Otero

Francia, 91 minutos, 2003

«Cuando yo tenía cuatro años y medio mi madre desapareció.

Nuestra familia nos dijo a mi hermana y a mi que ella había salido a trabajar en París y luego había muerto de una operación de apendicitis. En nuestra infancia y juventud nuestro padre nunca habló de nuestra madre, salvo para repetir que ella había sido una pintora y una mujer extraordinaria. Más tarde nos reveló las circunstancias reales de su fallecimiento. Este secreto que mi padre sobrellevó durante 25 años le impidió contarnos su vida y de mostrarnos su obra... Yo sentí la necesidad de reconstruir esta historia, de volver a encontrar a la madre que me había sido doblemente arrancada por la muerte y el secreto»... Con estas palabras la directora francesa de origen español Mariana Otero define su obra, a mi juicio, la mejor película documental europea que yo he visto en 2003, que también consiguió la adhesión del público con 120.000 entradas solamente en Francia. Una obra filmada con pasión, ternura y rigor, llena de fuerza y sensibilidad, con una estructura impecable. Este festival proyectó anteriormente otro filme destacado de la autora: «La ley del colegio» en 1998.

DILE A MIS AMIGOS QUE ESTOY MUERTO

(Dites à mes amis que je suis mort)

Un film de Nino Kirtadze

Francia, 90 minutos, 2003

La joven directora georgiana Nino Kirtadze instala su cámara en una de las zonas más castigadas del mundo, en medio de los Balcanes, un área sacudida por guerras incesantes durante siglos. Nino Kirtadze filma la teatralidad y sentido histriónico con que la gente despide a sus muertos (que tiene una cierta relación con las ceremonias mexicanas). Plegarias, monólogos, gritos y susurros, conforman un relato sinfónico con una atmósfera fantasmagórica. Es también una obra patética, tragicómica, surrealista. Se come, se bebe, se disfruta, al mismo tiempo que se llora. Es el gran espectáculo de la muerte en *Mongrélie* (Georgia), una república independiente de 2002 y miembro de la Federación Rusa. Es una frontera difícil con 5 millones de habitantes, la mitad musulmanes, la mitad cristianos ortodoxos, la mitad armenios apostólicos, en pleno Cáucaso, donde hay 100 grupos étnicos diferentes. Ganadora del premio FIPA de oro, el galardón Louis Marcorelles y el gran premio documental de la academia europea en 2004.

SALVADOR ALLENDE

Un film de Patricio Guzmán

Francia, Bélgica, Alemania, España, México, 100 minutos, 2003

«Un país sin documental es como una familia sin fotografías, dice Patricio Guzmán, cineasta chileno consagrado después de 30 años a contar la historia de su país para completar su memoria. Después de *El caso Pinochet* (2001) ahora él muestra el retrato antagonista de *Salvador Allende*. Es oponer la luz a las tinieblas, la civilización y la legalidad, a la brutalidad de la dictadura» (...). «Ofrece una biografía muy hagiográfica desde el punto de vista de los simpatizantes del presidente: los opositores, especialmente los norteamericanos, son claramente los villanos, lo que no le impide ser cautivante y matizado al interior del campo revolucionario». (dice el diario *Le Figaro*, en mayo de 2004). «Existía la memoria de la pesadilla... ahora existe la memoria del sueño. Patricio Guzmán muestra aquel sueño radiante del cineasta joven que era entonces y de todo un pueblo que instaló en el poder a Salvador Allende en 1970 (...). El sueño queda intacto». (artículo de *Liberation*, mayo de 2004). Obra estrenada en la selección oficial del festival de Cannes en 2004. Logró 120 mil espectadores en Francia en 5 meses (de septiembre a enero de 2005); 60 mil en Chile; 10 mil en Argentina. Además de Estados Unidos, Bélgica, Suiza, España Grecia, Austria y México. Distribución en televisión: Bélgica y Estados Unidos.

MASSOUD EL AFGANO

(Massoud l'afgan)

Un film de Christophe de Ponfilly

Francia, 89 minutos, 1998

Figura carismática de la resistencia afgana contra los soviéticos, Massoud entró a Kabul como un libertador después de la retirada del ejército ruso en 1992. En ese momento rechazó ocupar la jefatura del país y como ministro de la defensa hizo frente a una guerra civil que no pudo detener. Los talibanes llegaron al poder con la ayuda de los Estados Unidos en 1997 y pusieron en marcha un régimen totalitario, peor que el régimen soviético. Massoud se retira a su feudo de *Panjshir* mientras todo el país queda bajo el control de los fundamentalistas. Massoud es el único que resiste (pero está

aislado y cercado). El director Christophe de Ponfilly traba amistad con Massoud en 1981 cuando filmó otra película anterior, «Un valle contra un imperio». Ahora llega de nuevo para filmar la última ofensiva del llamado «León de Panjshir» y pide a Massoud contarle una vez más su historia. El filme es un retrato del combatiente y también un viaje interior del propio cineasta. Cuatro años después que él terminara esta película, en septiembre de 2001 (y dos días antes del ataque a las Torres Gemelas), Massoud fue asesinado por los talibanes porque era problemáticamente el único líder capaz de derrotarlos. Por otra parte, Christophe de Ponfilly se quitó la vida en 2006.

.....

MIENTRAS PASA LA VIDA

(La vie comme elle va)

Un film de Jean-Henri Meunier

Francia, 93 minutos, 2003

Estamos en una pequeña aldea del campo francés (Najac, en la región de Aveyron) que podría ser de cualquier parte. Es un pueblo lleno de encanto donde el humor se cruza a menudo con la poesía. El realizador se toma las cosas como vienen y la gente tal como es. La cámara nos muestra una comunidad singular. Un jubilado que vacía su buzón una vez por mes, un poeta de la mecánica que fabrica un helicóptero en su patio, una anciana centenaria que canta la Internacional, un jefe de estación que imagina trenes... El filme divaga de una a otra cosa y muestra una realidad que no parece real. Describe la vida provinciana y el paso del tiempo como un espejismo. Sin embargo la mirada del cineasta y la maduración del tema provocan una reflexión nueva sobre el mundo rural, su aislamiento y la riqueza humana que tiene. Un enfoque distinto que sorprende.

.....

LOS MAESTROS LOCOS

(Les maitres fous)

Un film de Jean Rouch

Francia, 30 minutos, 1955

Jean Rouch murió en un accidente de coche hace unos pocos meses en Nigeria a la edad de 85 años. Fue, es, y será una figura fundadora del género documental de todos los tiempos, un continuador de

Robert Flaherty, a la vez explorador y etnólogo, que realizó más de 120 obras, la mayoría de ellas en África. Filmó en Senegal a partir de 1947, también en Nigeria, Mali y Ghana, con un acercamiento a la realidad cada vez más personal. Jean Rouch quiso que sus películas contribuyeran a que los europeos comprendieran las prácticas de algunas civilizaciones que ignoraban o despreciaban. «Los maestros locos» es una obra *chocante* porque muestra los ritos de posesión de la secta de los Haoukas, que parecen de un salvajismo primitivo. Esto provocó justamente lo contrario de lo que Rouch quería. El filme causó un escándalo mayúsculo cuando se estrenó en 1955. El etnólogo Marcel Griaule (profesor de Rouch) y los jóvenes africanos que estaban en la proyección solicitaron a Rouch la destrucción de la película.

.....

¡SILENCIO!

(Tishe!)

Un filme de Víctor Kossakovsky

Rusia, 80 minutos, 2001

Un cineasta filma los acontecimientos visibles desde su ventana. Más tarde dirá: «los rusos hemos pasado varios siglos tratando de expandir nuestro territorio, quizás porque siempre nos ha parecido que el pasto era más verde al otro lado de la cerca. Cuando lo conseguimos ya no nos parecía tan bueno». La película muestra una pequeña parte del territorio ruso: una esquina de San Petersburgo. Es todo lo que se ve desde la ventana de Víctor Kossakovsky. Peatones, vehículos, una paloma gorda, gente que pasa, y también unos obreros que reparan el pavimento durante meses sin conseguirlo; de la inutilidad de sus esfuerzos resulta una tragicomedia que destaca el poder evocador de la mirada. Es una lástima que el director también haga pasar varios personajes que parecen preparados, que destruyen la verosimilitud del dispositivo. Esto no desmerece esta espléndida obra temeraria, arriesgada y llena de inspiración. Las películas de Kossakovsky están entre las principales de la escuela rusa. Este certamen proyectó en 1998 su obra «Miércoles». Recientemente Kossakovsky filmó en Chile su último filme, «Antípodas». Podemos admirar el carácter fogoso de este realizador gracias al filme de Carlos Klein, «Donde vuelan los cóndores», de 2012.

LA CAZA DEL LEON AL ARCO

(La chasse au lion a l'arc)

Un film de Jean Rouch

Francia, 30 minutos, 1965

Con su voz característica, Jean Rouch nos ofrece una narración sobria y poética para llevarnos muchos kilómetros tierra adentro hacia los confines de Africa para encontrar a los cazadores de leones *Songhay*, una casta hereditaria, los únicos que tienen derecho a matar un león al arco cuando éste mata a demasiados corderos. Se trata de una película etnográfica en forma de viaje. También es un trayecto hacia atrás en el tiempo, hacia otras épocas remotas de la Tierra, tal vez hacia la edad de los metales, hace millones de años. Es una obra filmada en 1965, que, sin embargo, parece más moderna que muchos documentales sobre el Africa que se hacen ahora.

NO SOMOS MARCAS DE BICICLETAS

(On n'est pas des marques de vélos)

Un film de Pierre Thorn

Francia, 90 minutos, 2002

Retrato de una estrella anónima del *hip-hop* llamado «Buda» (en realidad se llama Ahmed M'Hemdi, de origen magrebí). Pero «Buda» es también una metáfora de un sector de la juventud al borde del abismo. El filme es el retrato colectivo de una generación de jóvenes de la periferia de París en los años 90. Lejos de los clichés periodísticos de los barrios bajos que rodean una gran ciudad, estamos simplemente ante la vida de los emigrantes árabes y sus hijos, que hacen lo que pueden para vivir adentro de un sistema que desconoce sus derechos. «Buda» sostiene la narración de esta película coreográfica que se desliza de lo real a lo imaginario; demuestra que una vida difícil también puede ser una vida plena.

LOS HUERFANOS DEL CONDOR

(Les orphelins du condor)

Un film de Emilio Pacull

Francia, 56 minutos, 2002

Las dictaduras militares de la década del 70 en Argentina, Uruguay y Chile detuvieron e hicieron desaparecer a miles de personas y en parti-

cular más de 500 niños. Muchos de ellos fueron robados después de la muerte de sus padres, otros nacieron en cautiverio y la mayoría fueron adoptados ilegalmente por personas vinculadas a la policía o las fuerzas armadas. El realizador filma a seis niños que no conocen su verdadera identidad. A través de una minuciosa investigación el filme cuenta las historias de Anatole, Eva y Victoria, testigos reales de un pasado de pesadilla. Emilio Pacull, chileno y francés, tiene una larga trayectoria como realizador de ficción y documentales.

9° festival 2005, cines hoyts de la reina, instituto goethe

LA PESADILLA DE DARWIN

(Le cauchemar de Darwin)

Un film de Hubert Sauper

Suiza, Francia, 107 minutos, 2002

En los años 60 fue introducida una nueva especie de pez en las aguas del lago Victoria (en Africa). Los resultados fueron catastróficos. La llamada «Perca del Nilo» se comió a todos los otros peces. Pero ahora el filete blanco de la perca es exportado a todo el mundo. Enormes aviones de la antigua Unión Soviética llegan para recoger el pescado y, a cambio, descargan fusiles para las guerras africanas. Esta industria multinacional de peces y armas ha creado una alianza «globalizadora» a orillas del lago tropical más grande del mundo: hay un ejército de pescadores, ejecutivos financieros, niños sin casa, ministros africanos, comisarios de la Unión Europea, prostitutas tanzanasas y pilotos rusos. Sin miedo, Hubert Sauper con su pequeña cámara al hombro muestra una realidad tan fuerte que no parece humana sino extraída de una colonia extragaláctica. Éxito en las salas de cine de todo el mundo y ganadora de innumerables premios en particular del *European Film Award* otorgado por la academia del viejo continente.

LOS CHICOS MALOS

(Les mauvais garçons)

Un film de David Carr-Brown, Pierre Bourgeois, Patricia Bodet

Francia, 90 minutos, 2004

Esta obra muestra el fracaso estrepitoso de los gobiernos franceses para solucionar el problema de la vivienda, educación

y salud de los más pobres. Muestra la incapacidad de los políticos, alcaldes y burócratas en general para erradicar los problemas de la «sociedad moderna». Es la historia dramática de cómo un flamante conjunto de edificios originalmente para la clase media se convierte poco a poco en un *ghetto* de familias empobrecidas y una horda de jóvenes violentos, drogadictos y delincuentes que no son más que un grupo de seres frágiles y abandonados llenos de ilusiones como cualquier otro joven. Una película de «terror» para todas las clase medias del mundo que todavía creen en las autoridades. Dos años y medio de filmación en la ciudad de *Creteil*, en la periferia de París, un lugar donde han fracasado todos los políticos. Una vergüenza nacional que, lamentablemente, se repite en otros países. El cine documental recupera aquí la militancia en favor de los pobres. Un choque. Una película que todos deberíamos ver.

MI JULIO VERNE

(Mon Jules Verne)

Un film de Patricio Guzmán

Francia, 52 minutos, 2005

Dice el autor: «Para hacer esta película me sumergí en mis propios recuerdos. Cuando tenía más o menos 12 años una profesora de geografía me enseñó a viajar con el dedo, es decir, ponía mi dedo índice sobre un mapa y lo movía lentamente encima del papel, de ciudad en ciudad, de país en país, mientras me iba describiendo el paisaje. Fue la primera vez que tuve la sensación de viajar. Después ella me regaló los primeros libros de Julio Verne... ¿Cómo seguir explicando el sentido de la aventura de este gran escritor?... Sencillamente buscando a los exploradores de hoy día que hacen los mismos viajes que él imaginó. Por ejemplo, para el «Viaje a la Luna» encontré a un astronauta que vivió 6 meses en el espacio. Para «Cinco semanas en globo» filmé a un piloto de globos. Para los viajes polares encontré a una mujer que cruzó la Antártica a pie (hizo 3.500 kilómetros caminando). Así fui conociendo poco a poco el espíritu de Julio Verne, el primer gran divulgador moderno de las ciencias».

COMPADRE

Un film de Mikael Wiström

Suecia, 86 minutos, 2005

«Compadre» es la historia de una amistad imposible: la amistad de un cineasta sueco con una familia pobre que vive recogiendo basura en Lima. Mikael Wiström hace con ellos en 1985 una colección de fotos y apadrina a la primera hija. Vuelve 17 años después para conocer a la ahijada adolescente y hacer otro reportaje sobre la familia («La otra orilla»). Regresa 13 años más tarde para hacer un filme más ambicioso, «Compadre», que cierra el ciclo. Son 30 años de amistad, desencuentros e intimidad entre un cineasta «rico» y una familia pobre cuya vida cambia a causa de él. La película plantea muchos interrogantes, ¿hasta qué punto un cineasta tiene derecho a modificar la vida de sus personajes? ¿y por qué?... Este dilema aparece con fuerza así como otras cosas delicadas como ayudar con dinero a la familia, aconsejarles, dar opiniones a cada uno por separado, etc. También aparece algo que casi nunca se filma en América Latina: la intimidad de los pobres, la vida interior, los conflictos psicológicos de los más desfavorecidos. Mikael Wiström vence los principales obstáculos con talento pero sobre todo con calidad humana, sinceridad y humildad.

ÄSSÄK, EL ALMA DEL DESIERTO

(Ässäk, Geschichten aus der Sahara)

Un film de Ulrike Koch

Suiza, 110 minutos, 2003

Después del éxito de «Los hombres de la sal del Tibet» (que Fidocs exhibió en 1998) la cineasta suiza Ulrike Koch dirigió su mirada hacia otro pueblo del desierto, los Tuareg, habitantes nómades del Sahel, una franja de tierra que está debajo del Sahara caracterizada por el calor y un frío glacial. Contrariamente al resto del mundo islámico no son las mujeres quienes llevan el velo sino los hombres. Los tuaregs consideran al «*ässhäk*» como una clase de código moral que garantiza la sobrevivencia de su comunidad, que fomenta el respeto de todo ser vivo y un comportamiento digno hasta en los peores momentos. La ética, la poesía y la música tienen una importancia capital: las mujeres

perpetúan la práctica del «*imzâd*», una clase de viola con una cuerda y ensalzan los valores del pueblo tales como el coraje, la paciencia y el respeto mutuo. Ulrike Koch construye un poema, un viaje visual de amplia perspectiva, un soplo de aire, una aspiración llena de serenidad.

MURO

(Mur)

Un film de Simone Bitton

Francia, Israel, 110 minutos, 2004

Sin decir una sola palabra la directora y su equipo se aproximan a la construcción del gigantesco muro que Israel levantó para aislarse de los palestinos y del mundo. Un muro que divide en dos una región cargada de historia. Simone Bitton recoge las palabras, cantos y reacciones en hebreo y en árabe de aquellos que el muro separa: niños, trabajadores, militares. Una meditación cinematográfica personal hecha por una mujer de carácter que sorteas las pistas del odio y afirma su doble cultura: judía y árabe a la vez. «Este muro que filmé forma parte de mi ser como forma parte del horizonte mental y humano de mis personajes», dice. «Muro es una película política que no habla de política». Gran Premio en Marsella 2004.

INFIERNO EN BAGDAD

Un film de Javier Corcuera

España, 80 minutos, 2005

En medio de los combates, incendios y atentados mortíferos de Bagdad se mueve un grupo de niños y niñas que trabajan vendiendo comida, limpiando zapatos y transportando productos de un lado al otro de la ciudad, como si la guerra no existiera. Una emoción profunda va apoderándose de nosotros cuando escuchamos sus opiniones sobre la violencia y el mundo. Estos niños forman parte de una población que utiliza cualquier fórmula para sobrevivir. Javier Corcuera demuestra otra vez más su capacidad para trabajar con los niños y construir con sus voces, sus caras, sus ojos, un relato transparente que contrasta con la mirada hostil de Aznar y Blair. Gran premio en Málaga 2004. Una obra importante de un documentalista peruano que no tiene fronteras. Fidocs ha presentado dos obras anteriores suyas, «La espalda del mundo» y «La guerrilla de la memoria».

EL CASO VALERIE

(L'affaire Valérie)

Un film de François Caillat

Francia, 75 minutos, 2004

Un cineasta busca a una muchacha desaparecida misteriosamente hace 20 años en los pueblos de Los Alpes. Se piensa que Valérie ha sido asesinada por un turista canadiense. Es una obra sobre las incontables personas que de repente abandonan sus casas y nunca más regresan. El espectador nunca sabe si se trata de un caso real o imaginario. En cualquier caso da lo mismo. Los personajes filmados por François Caillat terminan hablando de ellos, contando algo íntimo que han vivido y al final no hablan de la desaparecida. Se olvidan de ella. «El caso Valérie» se convierte así en un filme de intriga. La investigación misma, el desarrollo de la historia, la línea del interés, atrapan al espectador desde los primeros minutos gracias a una construcción dramática ejemplar. El filme demuestra lo mucho que el documental ha avanzado en materia de lenguaje cinematográfico. El realismo documental ya ha quedado muy lejos. François Caillat transita por un camino nuevo.

EL TREN DE LA MEMORIA

Un film de Marta Arribas y Ana Pérez

España, 85 minutos, 2004

La epopeya de millones de españoles que fueron a trabajar a Alemania en calidad de esclavos en los años 60, una historia casi olvidada, sirve a estas dos realizadoras para contar un viaje sin retorno de incontables españoles que se quedaron durante 30 años en la antigua Alemania Federal. Fueron empujados por Franco, incapaz de dar trabajo a su gente, que se benefició con los ahorros que enviaban a sus familias. Víctimas de esta doble manipulación tuvieron que adaptarse a una Alemania de posguerra, un país lleno de miedo y culpabilidad que no supo como tratarlos, que no les concedió papeles estables y que los obligó a vivir en barracones insalubres junto a las fábricas. En resumen: una vergüenza para la España de Franco y una vergüenza para la Alemania de Adenauer. Gracias a filmes de este tipo podemos deducir que el «milagro alemán» fue una estafa y que la memoria histórica de España está en manos de casi nadie mientras que los gobiernos de Felipe González y José María Aznar ni tocaron el tema. Premio especial del jurado en el festival de Málaga 2005.

PARAISO

(Paradis)

Un film de Marie-Hélène Rebois

Francia, 52 minutos, 2004

Hoy la temática del documental se ha extendido a muchos territorios del arte y el espectáculo. Se hacen documentales de música, ballet, ópera, teatro, así como biografías de pintores, escritores, arquitectos, intérpretes, directores de orquesta, etc. «Paraíso» es un excelente ejemplo de ballet filmado: una creación de danza contemporánea del coreógrafo José Montalvo y Dominique Hervieu. La obra fusiona muchas expresiones: danza africana, hip-hop, ballet clásico, con música de Vivaldi y pantallas múltiples que reflejan a los propios bailarines. Un espectáculo lleno de vida, rebosante de humor y vitalidad. Filmado con rigor por Marie-Hélène Rebois, una gran especialista en la adaptación de este tipo de obras para el cine. Un regalo.

¡SIGUE EL RITMO!

(Rhythm is it!)

Un film de Thomas Grube y Dánchez Lansch

Alemania, 100 minutos, 2002

Un grupo de jóvenes se inscribe para bailar la «Consagración de la primavera» de Igor Stravinski tocada por la Filarmónica de Berlín. Ellos no saben nada de música clásica y viven en los barrios marginales y periféricos de la ciudad. Ensayan durante largos meses, se pelean, se aburren, se entusiasman, se desesperan... hasta que llega el gran día... Por primera vez la prestigiosa orquesta berlinesa se atrevió a salir de su torre de marfil para acercarse a los municipios humildes donde viven estos 250 jóvenes pobres, la mayoría sin trabajo y muchos de ellos sin horizonte. Un verdadero espectáculo de buenas intenciones. La música de Stravinski guía el desarrollo y garantiza una emoción fuerte. Coreografía de Royston Maldoom y dirección musical de Simon Rattle. Un filme premiado y largamente distribuido en salas.

LA VIDA DE PABLO

(Paul dans sa vie)

Un film de Rémi Mauger

Francia, 100 minutos, 2004

Campesino, pescador y soltero, Paul se acerca a los 75 años y está a punto de jubilarse después de haber trabajado en el campo durante toda su vida. Este es el momento en que el joven director Rémi Mauger ha escogido para acercarse a este hombre que conoce bien. Sin mayores preámbulos aparece ante nosotros una formidable crónica rural, detallada, precisa, amena, bien filmada y con sentido del humor, donde Paul y sus dos hermanas hablan con toda la lógica campesina. Una obra sobresaliente de una clase que parece destinada a desaparecer, un tema que este Festival ya ha tocado en otras ediciones con «Los terrícolas» de Arianne Doublet y «Perfiles campesinos» de Raymond Depardon. Esta es la primera película de Rémi Mauger, un experto reportero de prensa, radio y televisión, que logró distribuir esta obra en las salas con buena resonancia. Premio FIPA de plata en 2005.

ARVO PÄRT, 24 PRELUDIOS PARA UNA FUGA

(Arvo Pärt, 24 préludes pour un fugue)

Un film de Dorian Supin

Estonia, Alemania, Rusia, 89 minutos, 2002

Retrato de un hombre medieval que tiene los ojos y la barba de un profeta del siglo XII... Tres años en la vida del compositor contemporáneo Arvo Pärt, que la cámara sigue a lo largo de ensayos, conciertos, seminarios y encuentros. El realizador estonio Dorian Supin sondea el mundo musical y el alma de este autor genial. Supin explora su manera de concebir la música, tratando de captar lo que la hace tan cautivante. La película está dividida en 24 secuencias separadas que van introduciéndonos poco a poco en el universo onírico del compositor. Nacido en Tallin en 1935 y residente en Berlín, Arvo Pärt siempre ha buscado una música impregnada de espiritualidad que parece venir del Medioevo al margen de las corrientes actuales. El film contiene extractos de obras mayores muy conocidas tales como *Tabula Rasa*, *Passio*, *Fratres*, *Orient et Occident*, *Cecilia*, *verGINE romana* et *Como anhela cierva*. Este filme es poco conocido en nuestro medio. La copia subtitulada al castellano proviene del cineasta argentino Tristán Bauer, quien visitó al músico para que le escribiera una pieza incidental y subtituló este filme.

LA FABRICA

(Fabric)

Un film de Sergueï Loznitsa

Rusia, 31 minutos, 2004

En la Rusia profunda pasan los obreros delante de un gigantesco afiche a la gloria de los héroes del trabajo. Se dirigen a una fábrica de ladrillos y una fundición de metal. La película es una mirada distanciada de un mundo industrial de otra época, antiguo, superado. La cámara filma ese trabajo arcaico. El trabajo sigue el ritmo de las máquinas y de los pasos. Cada gesto busca su propia repetición. Las mujeres llevan los ladrillos de máquina en máquina ejecutando una ronda absurda. Cada etapa de la cadena está filmada con una cámara fija que produce composiciones estáticas y ángulos inmóviles. Es una obra monótona, contemplativa, de la nueva escuela documental rusa. Fidocs exhibió en 2002 otra obra este autor, de estilo lírico, titulada «La Colonia». Loznitsa también realiza ficción y ha estrenado dos largos en Cannes con grandes expectativas.

ODESSA ODESSA

(Odessa Odessa)

Un film de Michale Boganim

Israel, Francia, 100 minutos, 2004

Es una película profundamente nostálgica y poética, de un intenso poder evocador, que posee mucho del cine de ficción. Es una película que recuerda las películas de Federico Fellini. En cierto modo es un espectáculo musical con unos personajes llenos de ternura. La directora Michale Boganim, de origen franco-israelí, sigue el recorrido de la antigua comunidad de Odessa que ha tenido que emigrar a muchos países a causa de las guerras y diversas calamidades. Hoy, la «antigua comunidad» de Odessa vive dispersa por el mundo: habita en tres ciudades distintas. Las tres pueden considerarse a su vez ciudades imaginarias. La primera Odessa es la Odessa verdadera, que hoy es una ciudad fantasma en tonos azules. La «segunda» Odessa está en un dinámico barrio de Nueva York en tonos rojizos (llamada «*Little Odessa*») y la «tercera» Odessa es una ciudad israelita de color blanco llamada *Ashdod* (quizás es la parte más errática del filme). En la primera parte, como era de esperar, aparece fugazmente la famosa escalera del «Acorazado Potemkin». Premio Louis Marcorelles en 2004.

EL «LIBERACE» DE BAGDAD

(The Liberace of Bagdad)

Un film de Sean McAllister

Reino Unido, 70 minutos, 2004

«Liberace» fue un pianista de origen italiano muy popular en Estados Unidos en los años 50 y 60. Fue un pianista que tocaba música popular y también música clásica romántica cuya trayectoria hace suspirar a Samir Peter, un pianista del Bagdad, que en cierto modo se le parece como personaje. Durante la guerra este hombre duerme en el sótano de un hotel porque le da miedo cruzar Bagdad para llegar hasta su casa. Es un hombre lleno de optimismo, romántico y valeroso, que puede morir en cualquier momento porque toca el piano para los extranjeros (que son los enemigos en esta guerra). Mientras las condiciones empeoran cada vez más el pianista va perdiendo poco a poco sus anhelos: emigrar a Estados Unidos, vivir en paz, rodeado de sus hijos y nietos que adora. La película es un gran retrato del cineasta Sean MacAllister, que tiene la intuición genial de mostrar toda la terrible invasión del Irak a través de una sola persona: el «Liberace de Bagdad», al que sigue con su cámara al hombro noche y día y arriesgando la vida tanto como su héroe... Una obra diferente, notable, creativa y audaz. Premiada en Sundance, Chicago, Sao Paulo y otros certámenes. Fue producida por su mismo autor.

ESTADO DE MIEDO

Un film de Pamela Yates

Estados Unidos, Perú, 94 minutos, 2004

Basado en el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, el filme *Estado de Miedo* muestra el costo humano y social cuando un país se lanza a una guerra contra el terrorismo, una guerra sin un final claro y fácil de manipular por los líderes sin escrúpulos que buscan una ventaja política personal. El miedo al terrorismo de Sendero Luminoso terminó socavando la democracia peruana arrastrando al país hacia una dictadura «de facto» donde la corrupción reemplazó al estado de derecho. Los ataques terroristas provocaron una ocupación militar en las zonas rurales. La justicia militar reemplazó a la autoridad civil y los oficiales cometieron abusos en completa impunidad. Se calcula que 70.000 mil civiles fueron aniquilados tanto por Sendero Luminoso como por los militares peruanos.

.....
**10° festival 2006, cines hoyts de la reina,
cineteca nacional, instituto goethe,**

Y EN VYBORG

(Hetket Jotka Jäivät, Only my films)

Un film de Pia Andell

Finlandia, 51 minutos, 2008

De esta película emana una fuerte sensualidad, una fuerza evocadora y una nostalgia tan intensas como pocas veces he visto en otro filme documental. La realizadora Pia Andell construye una historia singular desde la «tradición nórdica». Su película recuerda el mundo de Ingmar Bergman: con esas casas de campo en blanco y negro en medio de los bosques, con almuerzos al aire libre, grandes familias, manteles blancos y una música de ensoñación... El dispositivo es sencillo: Pia Andell recuperó los rollos que su padre filmó entre 1938 y 1949 (en 8 mm) donde aparece la vida familiar y asimismo los años de la guerra. Por diversas razones el marido (que se llama «Y») tiene que partir a trabajar a otra ciudad y la historia vira hacia el dolor. El texto de la película descansa en las cartas de amor y desesperación que ellos se intercambian. Para recrear las voces la directora usó actores que dan sentido a esas imágenes. Una obra que respira una gran sensibilidad femenina, transparente, única, premiada en numerosos festivales.

.....

LAS DOS VIDAS DE EVA

(Les deux vies d'Eva)

Un film de Esther Hoffenberg

Francia, 85 minutos, 2005

Una voz que cautiva, un viaje en tren, un álbum de fotos, una mujer hermosa llena de misterio... he aquí las primeras imágenes de esta *opera prima* de Esther Hoffenberg (durante largos años una productora importante) donde nos ofrece un retrato de su madre, Eva, una polaca de cultura alemana de la alta burguesía, hija de grandes industriales, que abandona el país cuando llegan los soviéticos en 1975... Se casa con Sam (un sobreviviente del ghetto de Varsovia) y salen hacia París para empezar una vida nueva. El éxito de la pareja es completo. En esta familia feliz Eva tiene su primer ataque mental en 1970.

La directora nos cuenta el final del drama: «ocho años después Eva atraviesa una segunda crisis y empieza a hablarme de su juventud. Me revela sus trastornos de conciencia relacionados con su identidad alemana en la guerra. Yo grabo esta confesión con la esperanza de poder aclarar un día una historia que me toca. El filme esta construido a partir de esta grabación. ¿Cuál es la conexión entre la historia europea y los cambios de identidad de mi madre y sus sufrimientos síquicos? He intentado explorar este problema a lo largo de un viaje por territorios imaginarios y reales», concluye la directora.

.....

SI SOS BRUJO, UNA HISTORIA DEL TANGO

Un film de Caroline W. Neal

Argentina, 79 minutos, 2005

Un joven músico argentino (Ignacio Varchausky) tiene la brillante idea de buscar a los viejos maestros de la época del oro del tango para rescatar los secretos de su saber musical antes que se mueran y se pierdan para siempre. «Si Sos Brujo» describe la creación de una «orquesta escuela», que narra la amistad que nace entre Ignacio Varchausky y el maestro anciano y retirado que debe conducirla, Emilio Balcarce de 82 años. Es un filme apasionante sobre la transmisión, donde los jóvenes escuchan los secretos de los viejos, donde las notas del pasado llegan hasta hoy, donde la memoria musical es recogida por los novatos con humildad y dedicación. Caroline W. Neal, una directora estadounidense, se encontró con Ignacio Varchausky hace 6 años en Nueva York. Le atrajo tanto el proyecto que aceptó hacer la película y además se casó con Ignacio. «Si Sos Brujo» es por lo tanto una historia del tango, la música, el amor y la memoria. Una obra galardonada en numerosos festivales.

.....

1974, UN PASEO POR LA CAMPAÑA PRESIDENCIAL

(1974, Une partie de campagne)

Un film de Raymond Depardon

Francia, 90 minutos, 1974-2001

En 1974 el camarógrafo y periodista Raymond Depardon aceptó el encargo de seguir al candidato de la derecha para filmar unos momentos únicos de la campaña. Ese año Giscard d'Estaing adoptó un estilo «a

la americana» (imitando a Kennedy) y Depardon le acompañó como una sombra: en su oficina, en su helicóptero, en las reuniones, en sus mitines, hasta en su despacho privado cuando Giscard espera, completamente solo, los resultados de la segunda vuelta. El filme nos ofrece un retrato directo y honesto del personaje (que también financió la película). Pero una vez terminada la obra y ya elegido presidente, Giscard prohibió inesperadamente su difusión por causas que hasta hoy se desconocen. Por lo tanto Raymond Depardon tuvo que guardar su película en un cajón durante treinta años, hasta que en 2001 Giscard levantó la censura sin ofrecer tampoco ninguna explicación. Es una película notable sobre el talento y la paciencia de un cineasta; así como sobre la vanidad y soberbia de un político. Aparte de esto, es un ejemplo de «cine directo inspirado en Frederick Wiseman».

ANTES DE VOLVER VOLANDO A LA TIERRA

(Pries Parskrendant I Zeme)

Un film de Arūnas Matelis

Lituania, Alemania, 52 minutos, 2005

Una película sobre niños enfermos que –muy lejos de causar una depresión– logra el mayor entusiasmo del público y además gana importantes festivales documentales (Amsterdam y Leipzig) y que finalmente quedó nominada en la lista para el «mejor el documental europeo» en 2005. La obra ofrece una dimensión poética tan intensa que uno queda atrapado por la fuerza del relato, la atmósfera, la música, las reflexiones de los niños con leucemia en el hospital de Vilnius (Lituania). La película funciona por su humanismo lleno de esperanza más que por su carácter trágico. Arūnas Matelis, su director, es uno de los más destacados cineastas del báltico, donde existe una sólida cultura cinematográfica que este documental representa con honores. Gran premio 2006 en el festival Documenta de Madrid.

BLOQUEDA

(Blokada)

Un film de Sergueï Loznitsa

Rusia, 52 minutos, 2005

Una película del pasado que parece venir del futuro. Una obra hecha con secuencias de archivo que tienen casi 70 años de antigüedad...

Sergueï Loznitsa encontró estas imágenes en los archivos de Moscú sobre el bloqueo de Leningrado durante la Segunda Guerra. Sobre estas imágenes mudas construyó una banda sonora meticulosamente detallista que nos da la impresión que las escenas de la ciudad parecen ocurrir en el presente. El realizador no interviene en la duración original de los planos pero otorga a cada escena el espacio para esbozar una historia. Entre cada secuencia coloca unos cuadros en negro para separar los capítulos. Así las viejas tomas trascienden el evento histórico y específico (el bloqueo de la ciudad) y adquieren una vida nueva. Ellas no evocan sólo el pasado sino que vuelven para ofrecernos algo así como una «realidad reanimada». Premiada por sus grandes méritos y también por la moda hacia los nuevos documentales rusos en: Moscú, Kiev, Lisboa, Cracovia, Madrid y Jerusalén.

EL CIELO GIRA

Un film de Mercedes Alvarez

España, 115 minutos, 2004

Desde la primera imagen esta película nos seduce. Con la imagen de un cuadro enigmático pintado por un artista que ha perdido la vista, la voz de Mercedes Alvarez empieza a contarnos una historia fantástica que es la de su propia infancia y primera juventud. Esta voz en un solo tono, conmovida por la emoción y el recuerdo, nos conduce a través de la región más fría y solitaria de España, Soria, donde la gente vive escondida debajo de la tierra. Es un comentario seco, profundo, bien trabajado, inteligente. Más tarde aparecen las huellas de los dinosaurios, pues estamos encima de millones de años de vida interrumpida. Es una película singular patrocinada por un grupo de Barcelona. Es un ejemplo de documental y también un adelanto de lo que España nos dará con los años en este maravilloso género una vez que desaparezcan los actuales funcionarios de la televisión. Se dice que la cinta está influenciada por Víctor Erice y José Luis Guerín. Sin duda esto puede ser verdad. Pero yo me atrevo a decir que Mercedes convive muy bien con sus maestros y que a la vez ya ha desarrollado un estilo completamente propio. Ella trabajó en la soledad más absoluta porque su productor no entendió nunca lo que estaba produciendo y por lo tanto es uno de los peores productores de Europa. La obra consagró a la directora y obtuvo incontables galardones.

VIVIR EN TAZMAMART

(Vivre a Tazmamart)

Un film de David Zylberfjan

Francia, Marruecos, 72 minutos, 2001

Durante los mismos años de la dictadura de Pinochet (1973 - 1990) cincuenta hombres fueron enterrados vivos en el desierto de Marruecos después de preparar un golpe de estado para expulsar del trono al tirano rey Hussein. Los servicios de inteligencia descubrieron el complot y los rebeldes fueron encarcelados en una zona del desierto llamado Tazmamart. La mayor parte murió en esta siniestra cárcel subterránea donde no podía entrar la luz del sol. Pero 15 hombres sobrevivieron y fueron liberados después de la muerte de Hussein. La mayor parte pertenecía a la élite del ejército de Marruecos. Mientras la mayoría de los oficiales eran indiferentes a los cambios que pedía el pueblo, este grupo se rebeló. Formaron parte del núcleo democrático que había recibido una educación de calidad en varias academias militares extranjeras. Ahora, estos hombres se expresan con elocuencia, saben relatar con sabiduría sus trágicas historias, a veces con metáforas, y demuestran un alto grado de cultura y elegancia natural. Sus testimonios dolorosos son un ejemplo de dignidad humana. «Vivir en Tazmamart» es una película luminosa que nos enseña hasta qué punto la peor de las cárceles no puede acabar con el espíritu libertario de un puñado de hombres resueltos. Igual como ocurrió en Chile, donde hay miles de prisioneros torturados que resistieron y que hoy se encuentran diseminados, perdidos y olvidados. En 1999 un joven director marroquí, David Zilberfjan, encontró a cinco sobrevivientes y los filmó en paisajes luminosos, llenos de vida. Logró hacer un clásico del cine testimonial. Es un tesoro para la memoria del pueblo de Marruecos y del mundo. Pinochet y Hassan pertenecían a la misma camada negra.

RIO CONGO

(Congo river)

Un film de Thierry Michel

Belgica, 116 minutos, 2005

Siguiendo las huellas del explorador inglés Stanley el filme nos invita a hacer un viaje único: remontar el río Congo (4.371 kilómetros de largo) desde la desembocadura hasta sus fuentes en la jungla. También

es un viaje por la historia africana donde están las huellas de los colonizadores, como el rey Leopoldo II y el propio Stanley, y otros líderes modernos como Patricio Lumumba o Mobutu. El viaje atraviesa las guerras, dramas, fiestas y dioses de las aldeas ribereñas. El río está lleno de inmensas balsas, planas y metálicas, repletas de gente y animales, como si fueran modernas «arcas de Noé». La cámara sigue de cerca estas embarcaciones repletas mercancías, ganado y familias que van y vienen por el cauce majestuoso, tal como lo hacían sus antepasados. Esta es la cuarta película de este importante director sobre el mismo país, el Congo. Entre ellas sobresale «Mobutu, Rey del Zaire», que FIDOCs exhibió en 1999, un retrato de un déspota shakesperiano, tan cruel como Pinochet pero no tan imaginativo.

FIELES HASTA LA MUERTE

(Wir sind dir treu)

Un film de Thierry Michael Koch

Suiza, 9 minutos, 2005

Se trata de nueve minutos inolvidables especialmente para los amantes del fútbol. El jefe de la barra del equipo de Basilea (Suiza) es el responsable de caldear el ambiente, animar la coreografía de los hinchas, celebrar los goles y volver a empezar de nuevo cuando el equipo va perdiendo... Con una cámara fija los espectadores podemos mirar el conjunto de la barra, su entusiasmo, su angustia. Pero nunca podemos ver el campo de juego. No vemos nada del fútbol. Uno puede adivinar lo que está ocurriendo en la cancha a través de las reacciones de la barra. La obra nos hace reír o vibrar a través de los hinchas y los esfuerzos titánicos del jefe para mantener la moral alta. Una pequeña gran obra del documental deportivo realizado con una enorme economía de medios. Entre muchas otras distinciones, ganó el gran premio de Documenta en Madrid 2006.

EN EL HOYO

Un film de Juan Carlos Rulfo

México, 84 minutos, 2006

En una de las ciudades más populosas del mundo (México DF) se construye un puente gigantesco que pasa por encima de numero-

sas manzanas y barrios enteros y que parece una avenida suspendida en el aire con miles de vehículos a toda marcha. Es una obra colosal que hizo célebre al presidente López Obrador pero sobre todo hizo famosos a los obreros que la construyeron gracias al documental de Juan Carlos Rulfo. Es una película trepidante que se desarrolla a veinte metros de altura. Su éxito descansa en una brillante banda musical compuesta por Leonardo Heiblum y en el montaje inteligente de Valentina Leduc (hija de Paul Leduc), sin mencionar a los nueve trabajadores protagonistas. El gran mérito de haber elegido el tema le corresponde al director. Un filme premiado en Sundance, Miami, Guadalajara, Buenos Aires, Telaviv, Sao Paulo, etc. Rulfo ha estrenado en nuestro certamen sus dos obras anteriores: «El abuelo Cheno» y «Del olvido al no me acuerdo».

CARTONEROS DE VILLA ITATÍ

Un film colectivo

Argentina, 48 minutos, 2003

Una Asociación de cartoneros de los alrededores de Buenos Aires nace en el peor momento de la crisis económica argentina a finales de 2001. Tres cartoneros aprenden a manejar la cámara y describen las actividades del grupo durante 2 años. Estas imágenes sirven de materia prima al colectivo de cineastas que después continuará filmando. Ellos ceden la palabra a los habitantes de la villa: los «cartoneros», que viven de la venta del cartón desechado. En las entrevistas conocemos sus ilusiones, expectativas y reflexiones sobre la violencia. «Cartoneros...» es la fusión entre el cine directo y el trabajo social en la base. Argentina como México se han convertido en una factoría de documentales colectivos hechos por cineastas independientes que denuncian y analizan la situación del pueblo ejecutando al mismo tiempo un trabajo político, social, vinculado a las organizaciones políticas y humanitarias. Ana Cacopardo (una de las cineastas que hizo la película) es la directora de la comisión por la memoria de la provincia de Buenos Aires. Los otros realizadores fueron: E. Mignogna, I. Jaschek, A. Irigoyen y P. Spinelli.

NUESTROS AMIGOS DEL BANCO

(Nos amis de la banque)

Un film de Peter Chappel

Inglaterra, Francia, 84 minutos, 1997

Peter Chappel es camarógrafo, director de fotografía, realizador británico y amante de los países del sur. Es una persona particularmente amable y tiene cara de niño bueno. Gracias a su inocente cara de ángel logró infiltrarse en las reuniones del Banco Mundial con algunos ministros africanos para filmar cómo se cuecen los préstamos y las ayudas financieras de alto nivel. La pregunta es: ¿la deuda de los países del Sur está en las manos de un puñado de funcionarios de una institución mal conocida llamada Banco Mundial?... Desde luego, la respuesta es afirmativa. Durante mucho tiempo las negociaciones se desarrollan entre este banco y Uganda, un país paralizado por su endeudamiento. Esta encuesta bien filmada pone en evidencia los mecanismos de las altas esferas y la implicación del Banco Mundial y el Fondo Monetario en los asuntos internos de los países del Sur. Un gran film de Peter Chappel.

UN SUEÑO DE TELA ROJA

(Un revê d'étoffe rouge)

Un film de Maggie Perlado

Francia, 62 minutos, 2005

José Perlado es un viejo héroe de la guerra civil española. Aprendiz de ebanista y militante comunista cuando estalla la guerra, se convierte en un joven capitán de tanques que participa en las principales batallas. Derrotado pasa a Francia donde entrega sus armas y permanece en el campo de *Septfonds*. Se enrola en la resistencia francesa para luchar contra los alemanes. Derrotado por segunda vez es enviado al campo nazi de Mauthausen donde se convierte en el jefe del PC clandestino. Tras la liberación regresa a París, abandona el partido comunista en 1950 y se instala en Burdeos donde su hija, Maggie Perlado, le filma con una pequeña cámara al cumplir sus 80 años... Estamos frente a una gran historia pero se trata de un proyecto humilde, amateur, sin los recursos económicos necesarios. A pesar de ello, esta realizadora que no tiene experiencia y sin medios nos ofrece el privilegio de conocer a un hombre sencillo, honesto, combatiente de dos guerras y sobreviviente de dos campos.

RETRATOS CAMPESINOS, LA VIDA COTIDIANA

(Profil paysan, le quotidien)

Un film de Raymond Depardon

Francia, 82 minutos, 2005

Estamos frente a la segunda parte de la trilogía campesina realizada por Depardon, uno de los grandes maestros del documental. El autor va en busca de numerosas familias de campesinos en *Lozère* (sur de Francia). Jóvenes agricultores se instalan en estas regiones de media montaña, al mismo tiempo que otras explotaciones se convierten en residencias secundarias. Los problemas de la transmisión del patrimonio son un verdadero drama que ocupa la cabeza de los viejos. Confrontándose al tiempo inexorable, Raymond Depardon rinde un homenaje a estos hombres y sus mujeres que corren el riesgo de desaparecer totalmente borrados por el mundo moderno. Es la continuación de una trilogía que el autor comenzó en 2001 con «La aproximación» y que sigue con «La vida cotidiana». Es un tema que él conoce bien, ya nació y se crió en una familia de campesinos. Estrenada en la Berlinale 2005.

RETRATO DE DORA

Un film de Sonia Herman Dolz

Holanda, 52 minutos, 2005

Esta cinta es un retrato de la artista visual española Dora Dolz a través de los ojos de su hija, la cineasta Sonia Herman Dolz, que muestra con claridad el proceso creativo de esta mujer talentosa y tenaz, así como su manera de tomarse la vida con alegría y sobre todo con calor humano. Dora Dolz emigró de España hacia los Países Bajos en 1965. Su capacidad para pasar a ser una «lugareña», en lugar de ser una «forastera», un fenómeno universal entre los expatriados (que casi siempre deben luchar mucho más para entrar en una sociedad ajena), lo superó trabajando con optimismo. Durante treinta años de esfuerzo infatigable Dora Dolz creó una obra plástica sobresaliente (pintura, cerámica, escultura, instalaciones) que el filme muestra sin textos demostrativos ni pedagógicos, sólo apoyándose en una música elocuente de Paul M. van Brugge. Dora revela algunos secretos de la familia mientras calla algunos otros. Una madre protagonista y una hija cineasta poseen el derecho de callar la parte más íntima de sus visiones compartidas.

LA SALVAJE Y AZUL LEJANIA

Un film de Werner Herzog

Alemania, Inglaterra, Francia, 81 minutos, 2005

El punto de partida es una hipótesis: un grupo de cosmonautas gira alrededor de la Tierra y no pueden volver porque nuestro planeta se ha vuelto inhabitable. Las razones quedan sueltas: podría ser por una guerra atómica o una enfermedad que terminó con todos los seres humanos o cualquier otra catástrofe. La tripulación de la nave espacial tiene entonces que buscar un lugar más hospitalario en nuestro sistema solar... Construida como una opera visual, con astronautas reales que han tripulado la nave Space Shuttle y matemáticos que trabajan en la NASA, la película es una fiesta de imágenes excepcionales, de colores extraños y sonidos inéditos. El mensaje de esta fábula es que tenemos que proteger nuestra casa, es decir, la Tierra.

LOS NIÑOS DE LA CAMARA

(Camera kids)

Un film de Zana Briski y Ross Jauffman

Estados Unidos, India, 85 minutos, 2005

En el barrio de la prostitución de Calcuta, en medio de una pobreza atroz, hay un grupo de niños inolvidables, simpáticos y maliciosos. Son los hijos de las prostitutas. Frente a la violencia, los abusos y la desesperación, ellos tienen pocas posibilidades de poder escapar de un futuro menos trágico y construir una vida mejor. Pero en compañía de la fotógrafa Zana Briski, comienza una aventura extraordinaria: ella enseña a los niños el arte de la fotografía y todos se embarcan en un viaje mágico que les transforma. Oscar al mejor documental en 2004.

POR UN SOLO DE MIS OJOS

(Pour un seul de mes yeux)

Un film de Avi Mogravi

Israel, Francia, 85 minutos, 2005

Mientras la intifada empuja a los israelíes al miedo y a los palestinos a la desintegración y la frustración, el realizador israelí Avi

Mograbi sigue creyendo sin embargo en la fuerza del diálogo. Con los palestinos bajo estado de sitio y el ejército israelí omnipresente, discute por teléfono desde Israel con un amigo palestino sobre la situación infernal del Medio Oriente mientras la segunda intifada golpea con toda su fuerza. Avi Mograbi dirige su cámara hacia las zonas ocupadas, rebelándose contra los soldados israelíes que impiden el viaje de una mujer hacia la casa de su hija, a los soldados que retrasan a los niños que desean ir a sus escuelas, que humillan a un comerciante en el puesto de control porque no tiene el permiso adecuado, etc. Es notable cuando el director pierde los nervios y se enfrenta a los soldados sin preocuparse del peligro. Hacia el final, unos guías turísticas explican la historia de Sansón y del sitio de *Massada* que ocurrió en el año 66 de nuestra era y transmiten así una imagen invertida (como reflejada en la cara de un espejo) del actual conflicto israelo palestino.

HERMANOS OLIGOR

Un film de Juan López Lloret
España, 95 minutos, 2005

Una obra entre las fronteras del arte y la realidad, entre la vida y la fantasía. Los hermanos Oligor son dos jóvenes que durante tres años se encierran en un sótano para crear un mundo de máquinas y títeres utilizando objetos reciclados. Sin ninguna experiencia anterior entran en un proceso de creación donde se mezclan la magia y el ensueño. Aislados en su propio mundo, configuran un espectáculo que primero muestran a algunos amigos del barrio y después salen al mundo exterior. La obra se llama «Las tribulaciones de Virginia» y se desplazan a Barcelona, Valencia y Berlín, para verificar las reacciones del público. El espectáculo que nos proponen es un sistema de espejos donde se tejen las distintas fábulas. La personalidad extremadamente sensible de Jomi Oligor y su forma de hablar, sus ideas, forman parte de la representación. Este filme nos recuerda de alguna manera el universo íntimo de la compañía chilena *La Tropa* y por otro lado los gigantes mecánicos de la compañía francesa *Royal de Luxe*. Es el mundo de lo grande y de lo pequeño conservando la figura humana en el centro.

**11° festival 2007, cines hoyts de la reina,
instituto goethe, valparaíso, rancagua**

VIAJE EN SOL MAYOR

(Voyage en sol majeur)

Un film de Georgi Lazarevski

Bélgica, 52 minutos, 2006

Sin productor, sin camarógrafo, sin ingeniero de sonido, sin la ayuda de un canal de televisión, sin subvenciones, Georgi Lazarevski, un joven director francés hijo de madre belga y padre yugoeslavo, hizo una película sobre su abuelo de 93 años y alcanza el triunfo unánime del público la crítica... ¿Cómo es posible que ningún funcionario de la televisión o el cine no se haya dado cuenta antes?... El caso de esta obra es un símbolo de la pereza de las numerosas burocracias cinematográficas de todo el mundo. La única persona que creyó en el proyecto fue la documentalista Mariana Otero (autora de «*Historia de un Secreto*»), ya mostrada en este Festival en 2004). Ella escribe: «con mucha libertad formal este filme nos invita a una reflexión sobre la vida y la muerte totalmente inédita. Nos muestra el sencillo viaje de un abuelo con su nieto en Marruecos. Ellos atraviesan el desierto y los oasis. Pero bien pronto el espectador se da cuenta que otra historia hay en el fondo. He aquí uno de los grandes placeres del cine cuando detrás de una historia sencilla se esconde otra. El filme nos lleva a los confines más íntimos de una persona, nos lleva hacia algo invisible que esta adentro en cada uno de nosotros: la condición humana. Este hombre, liviano y gracioso, nos habla a los 93 años de su vida pasada y de su muerte próxima con gran agudeza y sin compasión. ¡Nos convence de que a los 93 años aún pueden ocurrir cosas! La película es una manera lúcida de mirar hacia atrás avanzando hacia adelante». Georgi Lazarevski también es fotógrafo y operador de cámara, tanto en filmes de ficción como en documentales. Se graduó en la Escuela Lumière de París. En este rodaje utilizó una pequeña cámara Sony de bolsillo y un micrófono adicional de corbata. Una pequeña gran obra maestra.

CUBA, UNA ODISEA AFRICANA

(Cuba, une odysée africaine)

Un film de Jihan El-Tahri

Francia, Cuba, 190 minutos; obra en dos partes, 2006

Por fin una película que revela la increíble epopeya cubana en

África, un trozo de la historia africana mal conocido y mal interpretado. Esta brillante película de la directora franco-egipcia Jihan El-Tahri muestra cómo los cubanos sostuvieron 17 revoluciones africanas durante varias décadas. Viene a completar el trabajo de dos obras anteriores: «*Che Guevara, diario de campaña*» del suizo Ricard Dindo y «*Mobutu, rey del Zaire*», del belga Thierry Michel, ambas proyectadas en Fidocs en 1997 y 2004. SINOPSIS DE LA PRIMERA PARTE: En 1965 después del asesinato del independentista Patricio Lumumba, Che Guevara llega al Congo con 130 cubanos para ayudar a la guerrilla de los seguidores de Lumumba. Con un nombre falso («Tatu», en lengua *swahili*) intenta derrocar el poder neocolonialista instalado en Kinshasa. La tentativa termina en un fracaso. Un año más tarde La Habana proporciona ayuda técnica a la guerrilla de Amílcar Cabral en Guinea, que triunfa y obtiene la independencia de Portugal en 1974. SINOPSIS DE LA SEGUNDA PARTE: La guerra de Angola empieza en 1975 cuando dos rebeliones sostenidas por EE.UU. y África del Sur atacan al régimen pro soviético de Agostinho Neto. Cuando todo parecía perdido los cubanos desembarcan con 35.000 hombres sin autorización de los soviéticos y después alcanzan la cifra de 450.000 hombres. Se trata de la mayor expedición militar después de la segunda guerra mundial con tanques, aviones, cohetes y artillería, dirigidas por Fidel Castro por teléfono desde La Habana. Un hecho absolutamente insólito, único, que esta película apasionante narra con claridad y estilo sobrio.

EL PAPEL NO PUEDE ENVOLVER LA BRASA

(*Le papier ne peut pas envelopper la braise*)

Un film de Rithy Panh

Francia, Cambodia, 90 minutos, 2006

Tercera obra sobresaliente de Rithy Panh exhibida por este festival después de «*La tierra de las almas errantes*» (2000) y «*S-21, la máquina de la muerte Khmer roja*» (2003)... Ahora filma a un grupo de prostitutas de Phnom Penn a quienes devuelve la dignidad. No las filma en los bares sórdidos de la ciudad sino en lugares hermosos llenos de luz vestidas con saris multicolores. Describe estas mujeres marcadas por la vergüenza que las condena a no poder regresar a

su pueblo, aún si allí nadie sabe lo que hacían. «La película se sitúa lo más cerca de la vida –en palabras de Rithy Panh– y por lo tanto cerca de la muerte espiritual de una prostituta. Este último escalón social se paga por la irreparable injusticia de un proceso que no tiene vuelta atrás: la destrucción de un cuerpo. Es para mí un compromiso, una tentativa de reparación: de regresar sobre mi incapacidad de reaccionar frente a lo intolerable. Este proyecto de película viene de ahí. En mí la impotencia se mezcla con la rabia, y la rabia contra aquellos que van a ver a estas «putas» desde la indiferencia, la miseria o la buena conciencia. Esta película se parece por lo tanto a esa rabia, entrecortada, despedazada, como los fragmentos de un sueño»... Rithy Pahn estudió cine en Francia después de haber escapado de los campos de trabajo del régimen Khmer rojo y refugiarse en Tailandia. Él cree que el pueblo de Cambodia puede reapropiarse de su identidad y sus raíces gracias al cine documental. En los años 80 descubrió el estado crítico del patrimonio audiovisual de su país donde los archivos iban a desaparecer enterrados por el polvo. Con la ayuda de un colega (el cineasta Pannaka), movilizó a las autoridades para que colaborasen con su Centro Bophana para rescatar las fuentes con tres objetivos: reunir las imágenes y sonidos de la memoria; formar técnicos audiovisuales y fomentar la producción propia. La salvación de las imágenes se puso en marcha a partir de 2005 mientras que los otros dos sectores están en desarrollo. Un gran ejemplo para Chile, Uruguay, Paraguay, Brasil, Ecuador, Nicaragua, Guatemala, etc.

VIVIR EN PAZ

(*Vivre en paix*)

Un film de Antoine Cattin y Pavel Kostomarov

Suiza, Rusia, 45 minutos, 2004

La atmósfera de esta película golpea de una forma inexplicable al espectador desde el comienzo. La simple descripción de un establo, el trabajo silencioso de dos hombres, la mirada perdida de uno de ellos, la banda sonora, describen un mundo profundamente vacío, aislado, donde parece que la vida ha desaparecido para siempre. El filme muestra un padre con su hijo que trabajan rodeados de penurias y dificultades. Sin embargo la cámara consigue atrapar la

belleza y los encuadres de Kostomarov y Cattin superan todo lo imaginable. Recrean el espacio de una granja en los confines de Rusia. El personaje principal, Sultán, ha perdido a su mujer bajo los bombardeos de Chechenia. Junto con Apti, su hijo, busca refugio en una aldea de la región de Novgorod. Son contratados para reparar una granja abandonada. Ya lejos de las bombas ¿a qué se parece esta «vida pacífica» en medio de este campo ruso desolado? Los dos están confrontados a una sociedad que les rechaza. «Vivir en Paz» no es una película sobre la guerra sino sobre sus huellas. En esta obra dos jóvenes autores consiguen crear una atmósfera interior pocas veces vista en el género documental de todos los tiempos. Han logrado hacer un «clásico» casi al salir de la adolescencia. Es una hazaña única. ¿Quiénes son? ¿De dónde salieron? El cineasta suizo Antoine Cattin finalizó una licenciatura en letras por la Universidad de Lausanne. Fundó la revista «Hors Champs» y trabaja en Rusia. Pavel Kostomarov realizó en 2003 un corto que obtuvo un eco internacional («El transformador»). Después de estudiar en el Instituto de Cine (VGIK) trabaja con su cámara. Los dos tienen 30 años. Más de 8 premios coronan esta película fuera de lo común en Leipzig, Cracovia, Montréal, Zagreb, Moscú, etc.

PULQUI, UN INSTANTE EN LA PATRIA DE LA FELICIDAD

Un film de Alejandro Fernández Mouján

Argentina, 52 minutos, 2006

El primer avión a reacción construido en América Latina fue realizado en la República Argentina. El aparato fue diseñado íntegramente por la industria aeronáutica local bajo el gobierno de Juan Domingo Perón. La flamante nave recibió el nombre de «Pulqui» y causó un gran revuelo sobre Buenos Aires cuando atravesó la ciudad en vuelo rasante provocando un estruendo impresionante en los primeros meses de 1955. En aquella época los únicos aparatos del mismo tipo que existían en el mundo eran el «Mig 13» (ruso) y el «Sabre F86» (estadounidense). Argentina parecía que había alcanzado el nivel de potencia mundial. Fue la culminación de la gloriosa época de Perón y el sueño del Partido Justicialista. Sin embargo, algunos meses más tarde, en septiembre de ese mismo año, un golpe de estado militar expulsó del poder a Juan Domingo Perón y el proyecto «Pulqui» cayó en el olvido. El avión pasó

como un sueño fugaz por encima de las ilusiones de los ciudadanos que nunca más lo vieron. Cuarenta años más tarde (en 2005) el pintor y escultor Daniel Santoro realiza un gran mural que explica gráficamente el fenómeno peronista y a la vez concibe la idea de construir de nuevo el avión «Pulqui». Para ello cuenta con la complicidad de Miguel, un viejo maquinista de teatro, que contruye el aparato en aluminio a la mitad de la escala original. Sin embargo, Santoro desea que el prototipo vuele. Miguel piensa que se ha vuelto loco. No obstante, una tarde, amarrado con cuerdas a un potente automóvil, el «Pulqui» empieza efectivamente a remontar el vuelo ante el asombro de todos (tanto de ellos como de nosotros)... Se trata de la mejor película que explica el fenómeno «mágico» del peronismo por encima de todos los tratados históricos, ideológicos o periodísticos, realizado gracias al talento de Alejandro Fernández Mouján, uno de los cineastas argentinos de mayor renombre. Esta realización impecable nos muestra un país entero empujado por un sueño de superación voluntarista.

LA ESCUELA DEL CIRCO

(Maxi Xueixiao)

Un filme de Guo Jing y Ke Dingding

China, 100 minutos, 2006

Construida meticulosamente y con un ritmo perpetuo esta película mantiene atento al espectador casi 2 horas gracias a la tensión que va proyectando su tema y el rigor con que está filmada y montada. Es la famosa escuela del circo de Shanghai donde los niños aprenden las artes del trapecio, equilibrio, acrobacia. Pero la magia del espectáculo va dejando al descubierto la realidad de los entrenamientos demasiado exigentes para los alumnos. Con un régimen alimenticio espartano y una disciplina de acero el sufrimiento se impone como único horizonte para una etapa de la infancia. No queda más que la obediencia o la sumisión. Los alumnos soportan mal esta vida de cuartel que no responde a los deseos de ellos ni de sus padres. Algunos resisten, otros se fugan, otros se refugian en la bulimia. Pero la mayoría se concentra en una misteriosa determinación para conseguir las metas de sus entrenadores. El director exige mucho y regaña a los profesores que lloran de impotencia. Los maestros

descargan su frustración en los niños. La pareja de jóvenes cineastas acompañan las acciones sin ocultar los detalles, sin eludir los problemas, con una mirada crítica de esta carrera inútil hacia la perfección inhumana. Todos tratan de cumplir como pueden las metas impregnadas de un nacionalismo radical. La película es una metáfora del deseo de querer triunfar a toda costa, que es el objetivo de China. Premiada en los principales certámenes.

.....

TIERRA NEGRA

Un filme de Ricardo Iscar
España 90 minutos, 2005

El filme es un viaje al centro de la tierra adentro de las tinieblas de una mina de carbón situada en la cuenca del valle de Laciana al norte de León (en España), una región muy parecida a la zona carbonífera chilena, en Lota. Es un descenso de 300 metros bajo tierra, al reino de *Hades* (el dios del mundo subterráneo), recorriendo galerías que semejan las costillas de un esqueleto de ballena, pozos estrechos sostenidos por maderos que bajan en vertical hasta la veta de carbón. Ricardo Iscar nos introduce en este mundo de tinieblas donde desaparece la noción de «espacio» en medio de un laberinto de angostos corredores interminables. La película filma la negrura y el duro trabajo que realizan los mineros en una constante semipenumbra. Algunos se hacen cargo de la recuperación de viejas galerías abandonadas que se derrumban a cada instante. Es una película sobre el miedo y la aventura de entrar en espacios desconocidos. «Quise mostrar a los mineros –nos dice el autor– disfrutar con sus historias y anécdotas, su sentido del humor y mostrar la epopeya del carbón». Este trabajo nos transporta «hacia la época de Julio Verne y las historias fabulosas que escuchaba cuando yo era niño», añade el director. Ricardo Iscar se formó en la Facultad de Ciencias de la información de la Universidad Complutense de Madrid y en 1994 se diplomó en la Academia de Cine y Televisión de Berlín. Entre sus principales obras figuran: «Badú, historias del desierto Negev» (1994), «La punta del Moral» (2001) y «El cerco» (mejor cortometraje europeo en el Festival de Berlín 2006). Como formador hace clases de guión y realización en la Universidad Pompeu Fabra. Es director y operador de cámara.

.....

LOS AÑOS DE CLIC

(Les annés declic)

Un filme de Raymond Depardon
Francia, 65 minutos, 1985

Esta película muestra a Raymond Depardon delante de la cámara para explicar las principales fotos que él hizo durante 20 años, entre 1957 y 1977. No hay nada más y nada menos. La única «música» es la voz vacilante, a veces quebrada, del propio cineasta. La obra nos demuestra que relatar una historia por simple que sea constituye la base principal de la comunicación humana. Es también una lección sobre sus métodos de trabajo. Depardon ha fotografiado casi todo en toda partes. Siguió a las *vedettes* de Europa, cruzó el desierto del Chad para entrevistar a la etnóloga Françoise Claustre, viajó hasta Santiago y Temuco para mostrar la revolución de Allende, filmó la campaña presidencial de Valéry Giscard, etc. Con la mirada puesta en sus fotos nos cuenta con voz tranquila 20 años de oficio. Nacido en una aldea del campo se orientó hacia la fotografía a la edad de 16 años. Fundó la Agencia Gamma en 1966 junto con Gilles Caron. Empezó sus primeros pasos como cineasta bajo la influencia del cine directo llegado de Estados Unidos. Hasta hoy ha realizado más de 42 obras, entre largos, cortos, documentales y ficción. Junto con Wiseman, Philibert, Johan van der Keuken, Raymond Depardon es una de las grandes figuras del género.

.....

UN TIGRE DE PAPEL

Un filme de Luis Ospina

Colombia, 112 minutos, 2007

La obra gira en torno a la obra de Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia. Según el director, «Manrique Figueroa es el secreto mejor guardado del arte colombiano» y para revelar ese enigma Luis Ospina reúne un abanico de personalidades de la escena cultural de su país. El resultado es un panorama del arte y la política en Colombia durante medio siglo, desde 1934 hasta 1981, el año de la misteriosa desaparición del artista... Copiando el estilo de Manrique la película es un *collage* de archivos, textos, fotos y entrevistas

que ocultan un cierto sarcasmo. Aparecen escritores pretenciosos, ex guerrilleros desorientados, finos pintores, ex hippies y algunos extranjeros tan curiosos como farsantes (gente de Buenos Aires, de Nueva Delhi, actrices de París). Durante las primeras secuencias la película es una ópera luminosa, una zarzuela de un país de locos. Lentamente el espectador va experimentando la sospecha y la duda ¿El famoso artista Pedro Manrique Figueroa existió o no existió?... Poco importa la *verdad* ya que la auténtica realidad de Colombia empieza a aparecer claramente en las mentiras de los personajes y no en sus verdades. Ospina construye un mural donde retrata a la perfección una manera de ser latinoamericana. Una forma de presumir, de aparentar, de inventar y de complicar las cosas en nombre de la política, el arte o el sexo. Es un falso documental lleno de verdades. «La película me tomó tres años de trabajo –dice Ospina–, tiene mucho humor y también tiene que ver con la tragedia de ser un artista en Colombia».

.....

**12° festival 2008, sala blanca uc,
instituto goethe, valparaíso, concepción**

EL DIARIO DE AGUSTIN
Un filme de Ignacio Agüero
Chile, 80 minutos, 2008

El director Ignacio Agüero concibe un dispositivo cinematográfico basado en la astucia para realizar esta gran película. Aprovecha el trabajo universitario de un grupo de alumnos de periodismo que visita el diario conservador El Mercurio con el propósito de hacer una tesis sobre la historia del periódico. Detrás del equipo de jóvenes investigadores Ignacio Agüero instala su cámara y controla los acontecimientos... Por primera vez algunos miembros de este diario tienen que enfrentar preguntas molestas y críticas bien fundamentadas. Esto basta para empezar a destruir el mito de este periódico, algo que nadie antes se había atrevido hacer en Chile. Ningún gobierno de la transición política osó tocar este tema ni poner en duda la trayectoria de su director, Agustín Edwards, que al otro día de la elección de Allende viajó a Washington para convencer a Nixon que era necesario aplastar el gobierno socialista... ¿De qué manera El Mercurio se transformó en un agente político

que estuvo detrás del derrocamiento de Salvador Allende y, posteriormente, del ascenso de Pinochet? Durante cinco generaciones este diario ha sido el más influyente de la historia del país. Y su rol durante la dictadura es un siniestro secreto bien guardado. Frente a este silencio casi general, Ignacio Agüero se atreve a cuestionar la moral de este medio de comunicación que desinformó, ocultó información y apoyó la violación a los derechos humanos, gracias a los personajes que desfilan por la pantalla: agentes de la dictadura, directores y periodistas del diario, víctimas de la represión, sus familiares y abogados. Fidocs ha proyectado casi toda la obra principal de este realizador: «No olvidar» (1984), «Como me da la gana» (1985), «Aquí se construye (2000)», «Cien niños esperando un tren» (1988) y este año es objeto de un homenaje especial. Ignacio Agüero ha sido también jefe de organizaciones gremiales, director de revistas de cine, actor, productor y uno de nuestros cineastas más galardonados en el mundo.

.....

GRANDES DETALLES: TRAS LAS HUELLAS DE FRANCIS ALÿS
(De larges détails: sur les traces de Francis Alÿs)
Un filme de Julien Devaux
Francia, 56 minutos, 2006

Francis Alÿs es un artista contemporáneo de nacionalidad belga. Básicamente es pintor, escultor, videasta e «intervencionista urbano». Está instalado desde hace 15 años en México. Para él, esta enorme ciudad es un amplio laboratorio que se presta para su búsqueda infatigable y curiosa. Francis Alÿs convierte el paseo callejero en un arte: recorre a pie las calles soltando un hilo de pintura o tirando de un juguete imantado que se cubre de chatarra urbana o empujando una barra de hielo hasta que desaparece... A veces se atreve a penetrar en el interior de un gran remolino de polvo, un pequeño tornado que se eleva en la pradera mexicana, poniendo en riesgo su propia vida. El cineasta Julien Devaux sigue sus pasos y filma los pequeños y grandes detalles de estas acciones insólitas y casi siempre imprevisibles: nos hace descubrir una obra poética basada en la improvisación y el desafío. Nacido también en Bélgica y, tras estudiar en Inglaterra y Francia, Julien Devaux sigue haciendo obras sobre Alÿs y también es montador de películas de ficción y documentales.

DESDE SU DEPARTAMENTO

(De son appartement)

Un filme de Jean-Claude Rousseau

Francia, 70 minutos, 2007

El autor de esta película ha decidido que toda la sinopsis de su obra sea el párrafo siguiente: «Por un largo tiempo he deseado tratar –y ver si acaso es posible– crear un drama con la simpleza de la acción que los Antiguos tanto favorecían... Hay quienes creen que esta pura simplicidad es síntoma de una falta de inventiva. Pero al contrario, ellos no consideran que toda invención es crear algo a partir de la nada» (texto del prefacio de «Bérénice», de Racine, 1670)... El director de esta película nace en 1948 en París. Pero un viaje a Nueva York lo hará descubrir el New American Cinema y esta influencia atravesará toda su filmografía. En esta obra insólita el director se filma a si mismo encerrado en su departamento con sus dos gatos y leyendo de vez en cuando trozos de «Berenice», preparando numerosas tazas de té y caminando por un pasillo desierto, más allá de la realidad y por encima del tiempo. De repente una ventana se abre y la bocanada de aire parece una explosión de vida. Los ruidos de la ciudad ahogan el silencio por un breve instante. Después la obra continúa, monótona como siempre. Esta extraña y fascinante falta de acción o uniformidad me recordaron el estilo del misterioso cineasta catalán José María de Orbe (autor de una obra espléndida, «Aita», en su versión corta). «Desde su apartamento» ganó el gran premio del festival de Marsella en 2007.

EL TELON DE AZUCAR

(Le rideau de sucre)

Un film de Camila Guzmán

Francia, Cuba, 82 minutos, 2006.

La realizadora Camila Guzmán nació en Santiago de Chile en 1971. Pero dos años más tarde llegó a La Habana con su madre y su hermana Andrea, país donde se educó y creció. Las dos vivieron en un barrio común y corriente durante su infancia y primera juventud. Se educaron en una escuela que estaba enfrente de su casa. Esto le permitió a las dos una integración ordinaria en la sociedad. A los 18

años Camila se fue de Cuba para trabajar y estudiar cine en España, Inglaterra y Francia. Pero nunca pudo olvidar el «paraíso» de su niñez. En 2005 regresó a La Habana para filmar «El telón de azúcar» sin ayuda oficial. Con la distancia y la experiencia adquiridas pudo narrar la historia de su primera juventud y los acontecimientos que pasaron después, que son un eco de la historia de todo el país (1972-2006). Su capacidad de ilusión y de análisis, le permitieron revelar algo que ninguna otra película sobre Cuba había contado: mostrar de qué manera aquel sueño radiante se convirtió en una decepción. Una historia encarnada por ella misma, contada desde adentro, sin traicionar a sus amigos, sus compañeros, sus amores y su país de adopción. Un punto de vista generoso y exigente. Gran premio en La Habana, Bucarest y Nueva Caledonia. Mejor dirección en Toulouse. Premio FIPRESCI en Buenos Aires. Premio Louis Marcorelles en París. Seleccionada por Berlín, Tribeca, Toronto, San Francisco, Jerusalem, Estambul, San Sebastián, Río y Florencia, en 2007 y 2008. Hizo 25.000 entradas en Francia.

FLOR DE LILA

(Holunderblüte)

Un filme de Volker Koepp

Alemania, 89 minutos, 2007

La ciudad portuaria de Kaliningrado ubicada en la Europa Oriental es actualmente una ciudad rusa. Es una urbe donde se viven los estragos de la desocupación y el alcoholismo. Esta película podría ser la historia de tantas otras ciudades frías y portuarias del norte de Europa que tienen problemas más o menos similares e incluso se parecen físicamente. Pero Volker Koepp se enfrenta a su territorio fílmico con una idea «intensamente documental» y sencilla: durante un año sigue a un grupo de niños que viven con sus familias en esta ciudad medio abandonada. Sin embargo nunca vemos a los adultos. Ninguna familia aparece en la pantalla. Sólo son mencionadas a través de los diálogos y las anécdotas que narran los niños, que no siempre son candorosas. Sus conversaciones y sus juegos son los protagonistas de esta cinta, enmarcados por las cuatro estaciones del año, que marcan el ritmo y el tiempo de la narración. Volker Koepp es una de las grandes figuras del documental de Alemania y Europa.

LA LENGUA NO MIENTE
(La langue ne ment pas)
Un filme de Stan Neumann
Francia, 72 minutos, 2004

Durante el régimen nazi el profesor universitario Víctor Klemperer, filólogo y teórico de literatura, fue expulsado de la educación pública a causa de su origen judío. Le dieron una jubilación anticipada por ser «no ario». Klemperer se encerró en su casa y se sumergió en la escritura de una obra monumental de 1.600 páginas titulada «Mi voluntad de dar testimonio hasta lo último». Es una profunda inmersión en la lengua de los nazis. Es el estudio detallado de cómo a través de la lengua se manifiesta el fascismo, el odio, la discriminación contra los judíos, el crimen contra la humanidad. Esta lengua fue bautizada con tres letras, «LTI», que en latín quiere decir «lengua del tercer imperio» (es decir lengua del Tercer Reich). La determinación de Klemperer podría resumirse en una sola frase: «este diario me ha permitido conservar el equilibrio sin caer en el vacío, en las horas de disgusto, desesperanza y horror». Con este tema extraordinario el cineasta Stan Neumann construye una película a base de palabras. Cada una de estas palabras aparece en la página en blanco de una vieja máquina de escribir. Por ejemplo, el profesor Klemperer analiza la palabra «pueblo» (Volk) y todas sus derivaciones nazis. La máquina escribe: «Volk»... y después «Volkfest», fiesta del pueblo, «Volksgemeinschaft», comunidad de pueblo, «Volksfremd», extraño al pueblo, «Artfremd», extraño a la especie... Todo el filme se basa en las palabras que Klemperer va estudiando, una por una. La película se reduce a su voz (sus textos), su mesa de trabajo, su máquina de escribir, colocada delante de una ventana abierta de par en par. Algunas hormigas recorren las páginas en blanco. Otras veces observamos un altavoz por donde oímos los discursos nazis y las imágenes de los desfiles, actos públicos y ceremonias del poder. Hay muy pocas películas documentales tan admirables como esta en los últimos diez años. Víctor Klemperer era el octavo hijo de un rabino y tío del famoso director de orquesta Otto Klemperer. Pudo salvar la vida gracias al coraje de su mujer, que fue considerada de raza «aria pura». Estamos ante una película imprescindible. Una obra sobresaliente.

LOS HIJOS DE CHECHENIA
(Itchkeikenti)
Un filme de Florent Marcie
Francia, 145 minutos, 2006

Estamos en Chechenia, en pleno invierno de 1996. Florent Marcie, en ese momento un joven documentalista francés, recorre y filma de modo clandestino el país en guerra, entrando en los campos y centros urbanos donde se combate casi todos los días. En el transcurso de su exploración entra en la ciudad de Grozni casi completamente en ruinas, vigilada por las tropas rusas, donde se celebra una manifestación independentista que desafía al ejército ocupante. Aquí la película alcanza una dimensión épica y consigue transmitir el espíritu ancestral de un pueblo libertario. Muestra los círculos de danzantes de todas las edades que parecen escapados de una fiesta de la Edad Media o de una película de Serguéi Eisenstein. La intensa música coral, los gritos, los movimientos de los brazos, los golpes de las botas en el suelo, la fuerza ilimitada de las melodías tradicionales, constituyen una secuencia que va más allá de toda crónica de guerra y nos transmite una forma de rebelión popular debajo de la apariencia de una fiesta atávica. Esta secuencia refleja el sentimiento de autodeterminación insobornable de este pueblo que habita desde los tiempos inmemoriales las montañas del Cáucaso... «Los hijos de Chechenia» fue montada diez años después de haber sido filmada, y hoy se convierte en un documento único, irremplazable, de la primera guerra chechena, un episodio casi olvidado de la historia. Es una obra universal sobre la condición humana, la guerra y la resistencia.

RAFAH, CRONICA DE UNA CIUDAD EN LA FRANJA DE GAZA
(Rafah, chroniques d'une ville dans la bande de Gaza)
Un filme de Stéphane Marchetty y Alexis Monchovet
Francia, 52 minutos, 2006

Dos jóvenes directores se metieron de cabeza en medio del conflicto israelo palestino. Filmaron un año entero en una ciudad de la franja de Gaza –llamada Rafah– en la frontera con Egipto. Es un lugar lleno de túneles que los guerrilleros palestinos utili-

zan para introducir armas en la ciudad. La cercanía de la cámara con los hechos es casi total. Los dos cineastas se ganaron una profunda confianza de la población. Ellos se comprometieron con su guerra, su vida, sus conflictos. Se impregnaron de su calvario y entraron en una zona que está más allá de la amistad o la simple «colaboración». Es una película intensa, temeraria, que filma en plena noche un bombardeo israelita en directo. La cámara enfoca una casa y de repente la vivienda explota delante de nuestros ojos. La casa se convierte en una bola de fuego. Hacer este plano increíble es imposible de ejecutar si no se vive en el mismo frente de batalla. Esta obra es un verdadero compromiso documental. Aquí los palestinos analizan, discuten, se contradicen, reflexionan, evalúan la situación, muy lejos de la imagen que de ellos dan los telediaros normales. Esta película es una prueba que la complejidad del mundo actual no cabe en los 30 minutos de las noticias tradicionales. «Rafah» es una obra excelente y sobre todo un gran documento de contra información. Gran premio FIPA de oro en 2007.

REGRESO EN NORMANDIA

(Retour en Normandie)

Un filme de Nicolás Philibert

Francia, 113 minutos, 2006

En 1975 el director Nicolás Philibert era un joven de 24 años. Decidió participar como asistente en la película de René Allio titulada «*Yo, Pierre Rivière*». Este largometraje cuenta la historia de un suceso policial ocurrido en Normandía en 1835, según el cual un joven campesino de 20 años estranguló con unas pinzas de podar a su madre, su hermana y su hermano... Filmada no lejos de los lugares auténticos, la obra debe su originalidad a que los papeles principales fueron confiados a los campesinos auténticos de la región. Y Philibert se encargó de ubicar a estos campesinos, durante tres meses, rastreando la zona, yendo de granja en granja. «Hubo que vencer la desconfianza con que recibían el proyecto y convencerlos poco a poco». Para el joven cineasta fue una experiencia fundadora de su propio cine. «Con el tiempo me di cuenta de la suerte que tuve de haber participado en esta obra singular,

única, del cine francés. Ella ha irrigado mi propio trabajo como un río subterráneo... Tal vez porque la ficción y el documental estaban estrechamente entrelazados. «Regreso a Normandía» es un documental reflexivo que habla de la facultad que tiene el cine de ligar a los individuos, unos a los otros, fuertemente, incluso toda su vida. En el filme hay varias entrevistas de grupos. El director pone delante de la cámara a cuatro, seis, ocho personas, que fueron los auténticos personajes o figurantes del viejo filme, y hace entrevistas de conjunto. Es una manera muy original de entrevistar, siempre con suavidad y delicadeza. Finalmente es también una obra sobre la vida rural de Normandía. «Resolví hacer este filme después de dar una charla sobre René Allio en una escuela de cine. Ningún alumno sabía nada de este gran director y su obra». Nicolás Philibert finaliza el documental con un epílogo muy personal. Aparece la imagen de un personaje cuyas palabras no se oyen. Él descubrió entre los materiales descartados que su propio padre había hecho el papel de un abogado. Pero el sonido se perdió para siempre. El filme fue estrenado en una sesión especial del festival de Cannes en 2007.

TWEETY LOVELY SUPERSTAR

(Tweety lovely superstar)

Un filme de Emmanuel Gras y Eman Oktai

Francia, Líbano, 18 minutos, 2005

Esta película de título intraducible cuenta la historia acrobática de la demolición de una casa a golpe de martillos. Dos hombres y un niño suben a la terraza de una casa de seis pisos con grandes martillos de acero, barras metálicas y cuerdas. Empiezan a dar golpes hasta agrietar los muros y provocar el derrumbe de las diversas partes del inmueble. No usan zapatos especiales, no están atados con ninguna cuerda ni tampoco utilizan cascos de protección. A veces se asoman durante minutos al vacío para desmontar una viga arriesgando la vida. El ruido de los martillos y la caída de los materiales producen un estruendo insoportable. Este corto muestra mejor que ningún otro documento el estado de Beirut, una ciudad llena de calamidades a pesar de su belleza. Una obra notable realizada por dos jóvenes cineastas.

.....
**13° festival 2009, sala blanca uc, lastarria 90,
insituto goethe, valparaíso**

LA VIDA MODERNA

(La vie moderne)

Un film de Raymond Depardon

Canadá, 88 minutos, 2009

Después de mostrar en este mismo festival «La aproximación» y «La vida cotidiana» ahora nos toca mostrar la última parte de esta trilogía dedicada a la vida pastoral, realizada por Raymond Depardon, quien es hijo de campesinos y fue granjero hasta los 17 años. Lo primero que llama la atención es el intenso plano con que comienza la película que está hecho con una cámara flotante que se interna cerro abajo durante tres kilómetros hasta encontrar al primer personaje, Marcel Privat y su perra Mirette, al mando de una rebaño de ovejas. Este plano secuencia es también un descenso hasta el siglo XIX, que es más o menos la verdadera época que viven estos campesinos cuyo mundo ellos ven desplomarse día a día delante de sus ojos. Una mezcla de añoranza y postración atraviesa la obra y llega a su punto culminante cuando la cámara llega hasta la granja de Paul Argaud, quien está viendo por televisión el entierro del *Abe Pierre*. Este cura de los pobres (conocido mundialmente como el Abate Pierre) fue el símbolo de los desamparados de toda Europa durante setenta años. Era una especie de gurú del catolicismo que parecía un santo viviente con barba blanca que pertenecía a un tiempo aún más lejano. Paul Argaud mira la televisión sin desviar la mirada de la pantalla. No mira a Depardon cuando le hace las preguntas. Tiene el pelo desordenado, muy largo hasta los hombros y parece un mosquetero arruinado. Es un hombre ausente, escapado de la vida. Sólo la soledad de acompaña. Más tarde viene una secuencia luminosa. Es el desayuno en la casa de Germaine y Marcel. Es una pareja alegre que ya ha sobrepasado los 80 años donde todos los hijos varones se han ido del pueblo para siempre a trabajar a la ciudad. El desayuno es otra forma de despedida. La elegía de Gabriel Fauré (que ya oímos en las tres películas anteriores) es la melodía perfecta y más hermosa para atesorar estos recuerdos intangibles que van borrándose entre la niebla⁶⁵.

⁶⁵. Esta película tiene un formato exageradamente horizontal parecido al cinemascope. Está hecha con una cámara Aaton Super 35 mm de dos perforaciones. Es decir, divide el cuadro de 35 mm en dos trozos horizontales inventada por Jean-Pierre Beuviala (que en el fondo es una copia del llamado «dos pi» que los italianos inventaron en la década de los 60).

CALATRAVA, DIOS NO JUEGA A LOS DADOS

(Calatrava, Dieu ne joue aux dés)

Un film de Catherine Adda

Francia, España, 52 minutos, 1999

Esta película nos invita a una lección de arquitectura filmada y organizada por una mujer creativa, Catherine Adda. Ella consigue aproximarse a las ideas de Santiago Calatrava con rigor y exactitud, filmando de cerca los pensamientos, asociaciones y conceptos básicos que inspiran a este arquitecto valenciano de fama. Una narración donde ella y el constructor dibujan fragmentos del cuerpo humano que más tarde se transforman en puentes con forma de arpa, aeropuertos, estaciones, salas de cine o la torre olímpica de Barcelona. Es una reflexión sobre los espacios públicos pero es a la vez una película sobre la luz, la sombra, el agua, el movimiento, con algunos fragmentos de cuerdas de Chostakovich. La fotografía de Ned Burgues es precisa. Una película sólida que toca al espectador por su sentido del relato, claro y mágico, a pesar de su complejidad. Además, Calatrava se revela como un narrador ameno, penetrante y también vanidoso, que sin duda juega a los dados. Anteriormente la directora ha trabajado con Chris Marker, Stan Neumann (su compañero) y Henri Colomer. Este film ganó el gran premio del festival de arquitectura de Madrid y el premio del jurado en el festival del film de arte de Canadá, ambos en 2001.

EL CAMINANTE

(Le marcheur)

Un film de Jean-Noël Cristiani

Francia, 29 minutos, 2009

Esta película parece la bitácora de un poeta que camina 100 kilómetros a pie. Es la vida concebida como una larga marcha agradable. Una metáfora apacible sobre el transcurso del tiempo. La marcha que elimina las distancias, fusiona los continentes y las culturas, une las experiencias humanas. Caminar, escalar, descender, contar los pasos. Detenerse a mirar un hermoso paisaje que nunca en la vida volveremos a ver. Sentir la llegada de una tormenta y avanzar por un paisaje nevado o atravesar un desierto. Y mientras uno va caminando la cabeza se llena pensamientos. Nos asaltan los recuerdos de la infancia, los recuerdos

de un amigo (en este caso, de Jean Rouch, el cineasta), los recuerdos de una montaña, la sombra de nuestra propia sombra. Hacer el inventario de todo lo que llevamos en la vida: el contenido de la mochila... Una demostración de la reflexión interminable que puede provocar un gran documental, que al mismo tiempo es sencillo y modesto.

.....

LOS NIETOS

(Les petits-enfants)

Un film de Marie-Paule Jeunehomme

Bélgica, 59 minutos, 2009

Setenta años después de terminada la guerra civil española un grupo de jóvenes arqueólogos forenses se dedica a desenterrar las fosas comunes donde están sus abuelos asesinados por los «nacionales» del general Franco... ¿Una búsqueda inútil? ¿Abrir una herida que estaba cerrada?... La obra se limita a filmar el proceso de la apertura de las fosas y ofrece la palabra a los implicados, en su mayoría personas que han tenido que ocultar el dolor. A propósito de esto el escritor Manuel Rivas dice: «Después de terminada la dictadura vino una democracia vigilada. Se produjo un divorcio entre la memoria privada, casi secreta, y la memoria oficial, presentada como una «normalidad». Yo digo que esta «normalidad» es completamente anormal e inmoral... Durante el gobierno de Franco no se pudo hacer casi nada y por lo tanto España llega muy tarde para poner en el lugar que se merece la memoria histórica. Desentierran con 70 años de retraso algunas fosas de los «vencidos». Todavía hoy los muros de algunas iglesias tienen el símbolo franquista en su fachada (el yugo con las flechas cruzadas, equivalentes a la cruz gamada de los nazis). Una situación que inevitablemente nos recuerda la realidad chilena, uruguaya o brasileña, donde la «normalidad» ha construido un muro de amnesia que olvida a las víctimas y los símbolos de los dictadores (Pinochet, Bordaberry, Costa e Silva, Castelo Branco, Geisel, etc.).

.....

EL OLVIDO

Un film de Heddy Honigmann

Holanda, Perú, 93 minutos, 2008

«Cuántos camareros, trabajadores manuales, vendedores ambulantes, que ofrecen productos delante del Palacio de Gobierno de Lima o en las primeras filas de los teatros, tienen cosas importantes que decir y

no hay nadie que los invite a hablar», dice Heddy Honigmann, que descubre para nosotros una colección de personajes perdidos en las viejas plazas castigadas por la corrupción y la pobreza de la ciudad. Sin embargo la mayoría de los limeños se expresan con un lucidez, una sonrisa y sentido del humor. Los espectadores ríen a carcajadas desde el primer momento de la película. La directora tiene la virtud de entrar en la intimidad de los limeños que viven en plena calle: artesanos, mecánicos, acróbatas, que hablan con gracia y franqueza. Ella crea una rara intimidad alrededor suyo. Y denuncia también los momentos más negros de los gobiernos de Alan García y Alberto Fujimori. La directora, considerada como una de las grandes figuras del documental, ha sido objeto de innumerables retrospectivas. «El Olvido» abrió la sesión inaugural del festival de San Sebastián en 2008. FIDOCS ha mostrado tres obras básicas de ella: «Metal y Melancolía», «La Orquesta Subterránea» y «Forever».

.....

MATERIAL

Un film de Thomas Heise

Alemania, 166 minutos, 2009

Esta película es una manera de acomodar los restos de los materiales filmados por el director durante 20 años (de 1988 hasta 2009). Se trata de testimonios de la historia alemana y otros hechos que se produjeron durante sus otras películas. Las imágenes han permanecido guardadas en cajas, nunca antes divulgadas. Es la historia alemana compuesta de restos. Son «copiones» filmados en distintos soportes, con largos planos secuencias sin relación de causa ni preocupación cronológica. Por ejemplo: unos niños juegan en un solar vacío; los ensayos de una ópera; una muchedumbre inmensa empuja el Muro; el Partido Comunista se derrumba... Esta larga «rapsodia alemana», a veces fastidiosa, pero siempre fascinante, es pura información verídica (en oposición al periodismo televisivo). Thomas Heise no construye un montaje histórico, sino más bien abre un espacio en el tiempo, en el cual van vibrando las frases, las imágenes, los hechos y los recuerdos. El material sigue incompleto, queda incompleto. En un coloquio de la Berlinale, el director se confiesa: «Tenía tanto material almacenado. Quería darle una forma. Se trata de imágenes de la transición, tras la caída del Muro, que son muy diferentes a las que aparecieron en las televisiones. Unas imágenes que se están borrando de la memoria de la gente. Yo quería volver a ver-

las, porque son muy distintas a las imágenes de hoy. En 1989 se veía en los rostros de las personas el futuro que ellas se imaginaban. La gente quería ideas y no productos. Y han recibido todo lo contrario»... Un filme monumental contra la amnesia colectiva y contra la información falsa de algunos medios.

.....

ROBINSONES DE MANTSINSAARI

(Robinsons of Matsinsaari)

Un film de Víctor Asliuk

Alemania, Finlandia, Polonia, 57 minutos, 2008

La isla de «Mantsinsaari» –situada en el lago Ladoga– perteneció a Finlandia hasta 1944. Durante la segunda guerra mundial se transformó en una isla soviética y la población finlandesa huyó a su país natal. Stalin colonizó la isla con los «enemigos del pueblo» y algunos voluntarios venidos de toda la URSS. En total 1.500 personas vivieron en esta isla medio salvaje transformada de hecho en una prisión. Después de la caída del Muro y el final de la URSS los que quedaron vivos volvieron al continente. La isla quedó abandonada. Solamente dos hombres se quedaron para siempre: un finlandés y un bielorruso. El finlandés pesca y prefiere vivir cerca del agua. El otro caza y vive de la tierra. Entre los dos hay un perro cariñoso que corre de una casa a la otra, que pertenece al finlandés. También hay un hermoso caballo que vive en libertad y trabaja con el bielorruso. Los hombres no se hablan. Están disgustados, peleados, no se sabe por qué... La naturaleza toma la palabra: el viento, el mar, los ríos interiores, los árboles y la infinita soledad se apoderan de la película como un manto de neblina que va borrando la materia... Una reflexión sobre la incomunicación humana ante la Naturaleza y la Muerte. Una obra fascinante, con imágenes sublimes, intemporales, que ponen en marcha nuestra imaginación. Premio especial del jurado el festival du Réel 2009, París.

.....

BAJO EL NIVEL DEL MAR

(BELOW SEA LEVEL)

Un film de Gianfranco Rosi

Estados Unidos, Italia, 115 minutos, 2008

Gianfranco Rosi es un documentalista cosmopolita. Nació y creció en Asmara, Eritrea, y después vivió en Roma y Estambul. Hizo la uni-

versidad en Italia, donde estudió ciencias políticas y más tarde trabajó en Milán como asistente de un fotógrafo. Después viajó a Nueva York donde obtuvo un diploma en la New York University Film School. A partir de entonces trabaja como realizador y operador independiente. En 1993 realizó su primera obra importante, «Boatman», sobre un botero indio que trabaja en el Ganges pasando gente de una orilla a la otra. Ahora estamos ante otra de sus grandes creaciones. «Bajo el nivel del mar» que se desarrolla en una planicie del desierto de California, a 190 millas de Los Ángeles, donde un grupo de personas vive adentro de sus casas rodantes sin agua ni electricidad. Nos recuerdan en cierto modo a los últimos habitantes de la Tierra después de un cataclismo nuclear (como en las últimas páginas de la novela, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury). Las entrevistas indirectas, los encuadres fijos, la iluminación crepuscular y la atmósfera de abandono son de un gran rigor y belleza plástica. A veces, la imagen de esta ciudad fantasma se invierte. No es un mundo en ruptura con el nuestro. Es sólo la última imagen de nuestro propio mundo. Ganadora del premio Horizontes en Venecia y el gran premio en el festival du Réel de París, ambos en 2009.

.....

LOS HEREDEROS

(The Inheritors)

Un film de Eugenio Polgovsky

México, 80 minutos, 2008

Eugenio Polgovsky ya deslumbró a la crítica con su primera película, «Trópico de Cáncer», donde mostraba la vida de una familia que vendía pájaros, reptiles y otros animales al borde de una autopista mexicana. Ahora nos transporta hacia el campo profundo para mostrarnos que los niños mexicanos hacen el mismo trabajo que los adultos, igual como lo hacían todos los niños del mundo hace 200 años. Los pequeños mexicanos son pastores, leñadores, tejen, cuidan a sus hermanos menores, cosechan, acarrear agua, tallan, pintan, hacen ladrillos y levantan casas. Han heredado de sus mayores el conocimiento, la sumisión, las herramientas y la pobreza. Eugenio Polgovsky sabe captar la mirada que ellos nos entregan mientras trabajan, una mezcla de inocencia y rabia. «Trópico de Cáncer» fue estranada en la semana internacional de la crítica en Cannes 2004, mientras que «Los herederos» se estrenó en el festival de Venecia. Con sólo 36 años se perfila como el mejor documentalista mexicano.

.....
**14° festival 2010, lastarria 90, goethe, cineteca nacional,
museo de la memoria, valparaíso**

KAWASE - SAN

**Un film de Cristián Leighton
Chile, 75 minutos, 2009**

El director visita a su abuela de 100 años postrada en una cama causa de una enfermedad y también por su edad. Desde las primeras imágenes se nota que hay entre ellos una relación de cariño y tolerancia. Los dos entablan un diálogo afectuoso sobre sus vidas y sus familias. A pesar de sentirse débil, la abuela transmite ciertas revelaciones con una suave entonación. Cuando ella habla sus palabras resuenan francas y directas. A veces el silencio entre los dos demuestra la complicidad mutua. Como persona y cineasta, Cristián Leighton desea confirmar cuáles fueron las relaciones con su padre cuando él era un niño. La perspectiva que tiene la abuela revela cosas que él no sabe. La anciana desciende por la escala del tiempo y habla de otra época ya desaparecida. Desde la vejez ella transmite a su nieto algunos recuerdos que están en la penumbra de sus sentidos. Poco a poco quedan al desnudo los conflictos entre el padre y el hijo, que la anciana confirma y que el realizador ya conoce en parte. Hasta aquí es una obra sobre la incomunicación de una familia. Pero hay mucho más que esto. Para hacer más explícito este drama, Cristián Leighton, un creador tan reservado como talentoso, entrelaza sus materiales con algunas secuencias de la directora japonesa Naomi Kawase, que producen el efecto de un espejo, porque la cineasta también es víctima de una mala relación con su padre. En resumen «Kawase-San» es obra a dos voces. El director del festival de Marsella, Jean-Pierre Rehm, dijo que era «una obra magistral de humildad». La película fue elogiosamente criticada en Francia, Brasil y Estados Unidos, donde obtuvo el premio especial del jurado en el festival de Miami 2010.

.....

**ARIANE MNOUCHKINE, LA AVENTURA DEL TEATRO DEL SOL
(Ariane Mnouchkine, l'aventure du théâtre du soleil)**

**Un film de Catherine Vilpoux
Francia, 75 minutos, 2009**

Esta es la historia de una mujer excepcional que inventó un grupo

de teatro que sorprendió a todo el mundo. El gran mérito de la realizadora Catherine Vilpoux es no es acumular una montaña de información sobre Ariane Mnouchkine sino transferir al espectador toda la energía que ella reparte con su cuerpo y su cabeza. La película es un gran organización cinematográfica (es decir, un montaje en el sentido operístico) construida con fragmentos de las obras más interesantes de Mnouchkine con distintos tipos de música: romántica, épica, barroca o impregnada de timbres orientales. Ariane Mnouchkine fabrica con sus propias manos el teatro, pinta los muros, recibe a los espectadores en la puerta, echa un ojo a la boletería, vigila el maquillaje de la *troupe* y se ocupa del menú, mientras los mismos actores sirven la comida durante el intermedio. Cuando uno está adentro de su teatro, uno tiene la impresión que la vida es mucho mejor... Aquí trabajó, estudió y se destacó Andrés Pérez, nuestro destacado hombre de teatro a comienzos de los 80... Como todas las películas bien hechas, este documental que apenas dura 75 minutos parece mucho más largo gracias a su personaje principal. Ella nos hace participar de su hermosa aventura humana y nos cuenta los secretos más vitales de su manera de hacer teatro... «*Todos los que asisten a una función del Théâtre du Soleil salen con el sentimiento de haber vivido una gran aventura*» (ha dicho la famosa actriz sueca Liv Ullman).

.....

KOMMUNALKA

(Kommunalka)

**Un film de Françoise Huguier
Rusia, Francia, 97 minutos, 2009**

Durante la época de Stalin el gobierno requisó los grandes departamentos de las ciudades para alojar al mayor número posible de personas. Estos departamentos colectivos todavía funcionan en la Rusia actual. Se llaman «*Kommunalka*». Funcionan como pensiones u hostales para la clase media donde cada uno ocupa un cuarto y comparte con los demás el vestíbulo, la cocina, el baño y los pasillos. Estos últimos se convierten en las «calles» de una ciudad en miniatura. Una ciudad encerrada que se puede filmar sin salir nunca al exterior. Una ciudad habitada por todos los tipos humanos imaginables, que la realizadora describe con ternura y comprensión. Las imágenes de Katel Djan

recrean la penumbra, retratan los rostros y los gestos, manteniendo la distancia adecuada; ella atrapa la luz indefinida de los largos corredores de esta ciudad oculta y misteriosa. Poco a poco el filme describe una colección de retratos, un gran retablo humano de la Rusia eterna. Programada por ACID en Cannes 2008.

.....

YA QUE HEMOS NACIDO

(Puisque nous sommes nés)

Un film de Jean-Pierre Duret y Andrea Santana

Brasil, Bélgica, 89 minutos, 2008

Tomando en cuenta la lección de vida que nos ofrece esta película yo creo que es la mejor obra que este año nos presenta el festival. Mediante una cámara que observa sin comentarios la vida de dos niños (casi adolescentes) del nordeste del Brasil, este obra nos devuelve a la esencia del documental. Nos dibuja el universo extraordinario y atroz de la pobreza latinoamericana. Digo «el universo extraordinario» porque para nosotros la vida de los dos personajes, *Nego y Cocada*, es una aventura fuera de lo común que comienza en la mañana sin saber si en la noche ellos seguirán con vida. Lejos del periodismo audiovisual y del reportaje, la película se instala en el corazón del problema: ¿qué va a pasar con Brasil, esta gran «potencia emergente» llena de pobres? ¿quién va a solucionar de verdad sus problemas? ¿qué papel juegan los políticos en este proceso? ¿hasta qué punto los políticos están ciegos?... La poesía que sale de estos personajes es el mejor mensaje que podríamos escuchar hoy en día. Ojalá los espectadores tengan la paciencia de ver este filme hasta las últimas imágenes. Una gran obra.

.....

ACCENTUS: LAURENCE EQUILBEY

(Acentus : Laurence Equilbey)

Un film de Andy Sommer

Francia, 90 minutos, 2008

Obra dividida en dos partes de 45 minutos

Esta película refinada nos entrega algunas de las más bellas páginas de la música clásica (Vivaldi, Mozart, Barber, etc.) interpretadas por el famoso coro «*Accentus*». Nos propone tres niveles de relato.

Por una parte entramos en la intimidad de su directora, la elegante Laurence Aquilbey, que trabaja encerrada en su apartamento donde busca la forma más exacta de traducir estas obras orquestales a la voz humana. Su trabajo es perfecto pero las voces suenan diferentes que la orquesta; nos ofrece una versión distinta de cada obra musical que tal vez ni ella misma imaginó. El film también entra en el mundo fascinante de la sala de conciertos Pleyel y finalmente se sumerge en un lugar imaginario... El refinamiento de este documental es poco común. La iluminación, la puesta en escena, la atmósfera, nos recuerdan cierto formalismo publicitario. Pero el director Andy Sommer sabe lo que quiere. Es un gran especialista en filmes musicales de ballet, ópera, directores de orquesta, etc. Este subgénero musical es una de las nuevas aportaciones del cine documental actual. Su máximo exponente es Bruno Monsaingeon (Fidocs ha presentado dos obras de él). En Europa existe un canal de televisión exclusivamente dedicado a este género: *Mezzo*.

.....

NENETTE

(Nénette)

Un film de Nicolas Philibert

Francia, 70 minutos, 2010

Nénette –nacida en los bosques de Borneo– acaba de cumplir 40 años. Es muy raro que un orangután llegue hasta esa edad. Vive en el zoo de París desde hace 37 años y tiene más antigüedad que cualquier miembro del personal. Es la estrella de la «casa de fieras» del Jardín de Plantas y ve desfilar 600.000 personas cada año delante de su jaula. El director nos cuenta: «¿cómo se me ocurrió hacer esta película? Un día entré en el zoo y me quedé pegado a la jaula de los orangutanes. Nénette parecía ausente. Al observarla con más atención me di cuenta que en realidad ella no perdía ningún detalle del espectáculo que nosotros le ofrecíamos. En ese momento nació el filme. Nénette siempre está lejana, quizás porque nació en Borneo en cambio los otros animales son parisinos. Me gustó su indiferencia, ese aura de soberanía. La gente le imita: se rasca, gruñe como ella. Ríen, se apiadan de ella, admiran su destreza, el brillo de su pelo. Hay visitantes que regresan todas las semanas, igual como se visita a una tia anciana»... A su manera, con gracia y talento,

Philibert continúa el trabajo que en cierto modo hizo el holandés Bert Haanstra en los años 60, director de «Zoo», un documental de gran éxito popular donde Haanstra muestra la mirada de la gente y casi nunca muestra a los animales. Fue un acontecimiento en 1962, tal como ahora es Nénette en 2010.

RAQUEL

(Rachel)

Un film de Simone Bitton

Palestina, Israel, Francia, 100 minutos, 2009

«*Rachel* es una investigación cinematográfica sobre la muerte de una muchacha aplastada por un tractor en un país enfermo –dice la directora–. La joven era norteamericana, la máquina era un *bulldozer* israelita. El país es la frontera entre Palestina e Israel. Un lugar donde yo no termino –película tras película– de documentar la desgracia y a veces la belleza. Rachel fue asesinada en la banda de Gaza, en Rafah. En esa época los israelitas destruían centenares de casas (...) y construían un muro en la frontera con Egipto. *Rachel* formaba parte de un grupo de pacifistas internacionales que se interponía entre los *bulldozers* y los habitantes. Uno de estos bulldozer no se detuvo y el ejército israelita negó toda responsabilidad. Mi encuesta es rigurosa. Como el crimen nunca fue juzgado yo he asumido el rol del Juez de Instrucción. Yo he buscado a los testigos, yo he relacionado las declaraciones, he examinado los documentos, etc. Finalmente he desenredado una montaña de versiones y he dejado aflorar la verdad sola, sin comentarios. Este rigor es esencial porque me permitió llegar más lejos, de trascender el tema. En el cine, el resultado de una investigación es menos importante que el hecho mismo de investigar (...). He recopilado palabras, gestos y silencios. He hecho brotar las materias más frías y las más duras, como las imágenes de una cámara de vigilancia o el metal liso de una mesa de autopsia»... *Rachel* es una película ejemplar sobre el compromiso político, sobre la militancia, tanto de la joven víctima como de su inteligente realizadora, Simone Bitton, que nació en Marruecos y ha vivido en tres ciudades: Jerusalem, Rabat y París. *Rachel* llenó las salas de cine en 2010.

EL CONOCIMIENTO ES EL PRINCIPIO:

LA ORQUESTA ESTE-OESTE DE BAREMBOIN

(Knowledge is the beginning: the west-eastern divan orchestra Barenboin)

Un film de Paul Smaczny

Alemania, Palestina, Israel, 114 minutos, 2006

¿Qué hacer para terminar con la guerra entre Israel y Palestina?... ¿Dejar el campo libre a los políticos, a los militares, a los expertos atómicos, a los fanáticos de ambos bandos?... ¿Cruzarse de brazos?... Dos amantes de la música se pusieron a trabajar en esto hace unos años. Crearon una orquesta compuesta por árabes e israelitas que rompió las barreras. Utilizaron el sonido como un arma de disuasión, de militancia y conocimiento mutuo. Ellos son: el palestino Edward Said y el argentino Daniel Barenboin. El primero es músico y hombre de letras. El segundo es director de orquesta y pianista. Contra viento y marea crearon lo imposible: un espacio de diálogo y comunicación entre un grupo de jóvenes de los dos mundos en guerra. Una tarea noble, un filme emocionante, de honda comunicación humana y musical que no deja indiferente a nadie. Con la participación del violonchelista *Yo Yo Ma* y las mejores páginas de la música clásica de todos los tiempos. Ganadora de un Emmy y un FIPA de Oro.

DE UN MURO AL OTRO

(D'un mur a l'autre: Berlin – Ceuta)

Un film de Patric Jean

Bélgica, Alemania, España, 90 minutos, 2008

Patric Jean nos hace viajar por Europa utilizando como vehículo la curiosidad y el humor. Su cámara encuentra emigrantes de muchas naciones que a guardan la esperanza de encontrar una segunda patria donde vivir. Un *road movie* que atraviesa el mayor drama de nuestro tiempo: la inmigración masiva hacia Europa. Sin dejar de señalar el problema, el gran mérito del director es encontrar el calor humano, la buena fe, la poesía, el optimismo de estos emigrantes que se ríen con lágrimas en los ojos... Delante de nosotros aparece una ex empresaria boliviana que trabaja de

nana; un pakistanés que vende trozos del muro de Berlín; un congolés que se convierte en actor cómico; una ingenua y hermosa rumana que sueña con París. El viaje termina en la España de Franco, donde un comerciante rechaza con violencia a los inmigrantes. *De un muro al otro* es una crónica dura y hermosa de encuentros humanos. Una crónica con personajes nobles que nos demuestran que la dignidad no tiene fronteras. Dos veces premiada en los festivales de Nyon y Lussas.

.....

IRENE
(Irène)
Un film de Alain Cavalier
Francia, 90 minutos, 2009

Alain Cavalier ha inventado un nuevo tipo de cine documental. Ha creado un género adentro del género. Busca un tema determinado con una cámara automática pequeña y se dedica a filmarlo durante meses, semanas o años. Él va acumulando imágenes sueltas que tienen relación con el sujeto que a él le interesa. También filma cosas inesperadas que probablemente él no sabe para qué servirán. Incluso se impone la obligación de filmar cada día algunos minutos, igual como algunos escritores cada mañana se levantan para escribir una página, sin saber si esa página más tarde será útil o no. Otra manera de trabajar de Alain Cavalier es retratar objetos o pequeños detalles de objetos. Hace un cine intimista, inventa una manera de «conversar» con los objetos. Construye un relato a base de pequeñas frases sutiles, irónicas, que él mismo va inventando en el momento de filmar. Es un comentario que no lo perfecciona después en un estudio de sonido. Es una voz en directo hecha en el momento mismo de filmar. Su película *El filmador e Irène* son obras minimalistas donde nos cuenta historias, trozos, pedazos cotidianos. Son películas de pequeñas fábulas que a su vez contienen otras pequeñas fábulas y después otras más chicas. Con la cámara en la mano registra hasta su propia respiración. Su voz es tan personal que unifica todos los materiales en un solo chorro de contenidos que nos habla de la vida. *Irene* es la historia de su primera mujer. Estrenada en la *Sélection Officielle* en Cannes 2009.

.....

BARCELONA O LA MUERTE
(Barça ou Barzakh)
Un film de Idrissa Guiro
Senegal, 51 minutos, 2008

Un joven de Dakar (*Modou*) no puede aguantar más la miseria y se embarca en una «piragua» rumbo a las islas Canarias mientras su primo (*Talla*) decide permanecer en Senegal. A partir de la palabra de estos dos personajes el director crea una historia que parece una novela. No vemos casi nada de la travesía. Sólo escuchamos las voces de estos hombres. He aquí el gran mérito de este documental, que elabora una historia real utilizando los recursos de la dramaturgia del cine y excluye los caminos del reportaje. La película tiene acción, nervio, intriga y culminación. Todo «pasa» sin que pase nada. Un personaje (*Talla*) dice a sus alumnos que hacer el viaje a Barcelona es un suicidio. Sin embargo la mayoría de sus alumnos quiere irse. Mientras tanto el otro, *Modou*, narra con voz tranquila la terrible travesía que se convierte en odisea y las razones que le empujaron a irse. Mientras *Talla* hace lo posible para abrir los ojos a sus compatriotas, *Modou* es devuelto a su país por la policía de Marruecos y empieza a preparar otro viaje. Idrissa Guiro nació en Senegal, fue fotógrafo en Nueva York y *Barcelona o la muerte* es su primera obra. Premio Louis Marcorelles en el festival Du Réel.

.....

LA DANZA, EL BALLET DE LA OPERA DE PARIS
(La danse, le ballet de l'opera de Paris)
Un film de Frederick Wiseman
Francia, Estados Unidos, 150 minutos, 2009

Frederick Wiseman instala su cámara durante doce semanas en la ópera de París. De esta forma entramos a los talleres de costura, decorados, utilería. Atravesamos las salas de ensayo, escuchamos los diálogos entre bambalinas y asistimos a las representaciones públicas con la sala llena. Wiseman también nos invita a ver el edificio de la ópera con sus enormes espacios, el techo pintado por Chagall, las vistas de París desde los tejados... Sin embargo lo más impresionante de esta película son sus primeros 70 minutos, cuando aparece un grupo de coreógrafos que nos revela el secreto de la danza sin preámbulos, sin explicaciones. No son entrevistas sino

ensayos trepidantes, veloces, exigentes. La secuencia avanza según el ritmo de los cuerpos y las órdenes de cada coreógrafo. Todo esto ocurre muy cerca de nosotros de tal manera que como espectadores tenemos el privilegio único de ver de qué manera nace un ballet delante de nuestra mirada, como nunca antes el cine lo había hecho. En estos momentos la película alcanza su máxima profundidad. Enamorado de todas las actividades humanas, Wiseman, con 83 años, se ocupa de tres películas al mismo tiempo: promociona *La Danza*, filma *Crazy Horse* y presenta en Cannes *Boxing Gym*. ¿Qué otro documentalista de su edad puede hacer esto?

NUESTROS LUGARES PROHIBIDOS

(Nous lieux interdits)

Un film de Leïla Kilani

Marruecos, Francia, 108 minutos, 2008

Marruecos ha luchado incansablemente para construir una democracia sin conseguirlo. Este país afrancesado, dueño de una brillante elite intelectual, un pueblo cultivado por encima de otros países del *Magreb*, aguantó durante 38 años la terrible represión de su ex rey Hassan II que se opuso a la construcción de un estado de derecho... Con el paso del tiempo las fuerzas democráticas –exhaustas– se dispersaron a lo largo del combate y nunca fueron aclarados los episodios de represión y desaparición de personas. Unos crímenes fueron investigados y otros quedaron completamente en el aire (como en España, como en Chile, como en Brasil, etc.)... Esta película indispensable para la Historia narra el increíble choque de Marruecos con su memoria perdida, a partir del informe «Instancia de Equidad y Reconciliación» creada por el nuevo rey Mohamed IV para esclarecer el terrorismo de estado. Aquí toman la palabra los héroes olvidados y los ciudadanos comunes y corrientes, sobre todo las mujeres, que, como ocurre casi siempre, desafiaron sin miedo al rey tirano Hassan II durante cuatro décadas. La directora Leïla Kilani nació en 1970 en Casablanca. Antes de consagrarse al cine histórico realizó estudios superiores de economía. FIDOCs ya mostró en 2006 otro filme sobresaliente que muestra otro costado del mismo drama: «Vivir en Tazmamart», del joven director David Zylberfajn.

NOSTALGIA DE LA LUZ

(Nostalgie de la lumière)

Un film de Patricio Guzmán

Francia, Alemania, Chile, 90 minutos, 2005-2010

En Chile, a tres mil metros de altura, los astrónomos venidos de todo el mundo se reúnen en el desierto de Atacama para observar las estrellas. La transparencia del cielo permite ver hasta los confines del universo. Abajo, la sequedad del suelo preserva los restos humanos para siempre: momias, exploradores, mineros, indígenas y osamentas de los prisioneros políticos de la dictadura. Mientras los astrónomos buscan la vida extra terrestre, un grupo de mujeres remueve las piedras y busca a sus familiares. Selección oficial en Cannes 2010. Mejor documental por la academia europea el mismo año. La obra se mantuvo dos años y medio en la cartelera de París. Ha obtenido 175.000 espectadores en Francia, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, Suiza y Chile. Recibió 28 premios y distinciones en Francia, Canadá, Bruselas, México, España, Reino Unido, Alemania, Estados Unidos, Chile y el Emirato de Abu Dhabi.

**15° festival 2011, salas gam, sala blanca uc,
instituto goethe, valparaíso**

GINNASIO DE BOX

(Boxing gym)

Un film de Frederick Wiseman

Estados Unidos, 91 minutos, 2010

Un amigo del cineasta Fred Wiseman fue la persona que descubrió el tema de esta película: un gimnasio poco común de Austin –la capital de Texas–. Cuando Wiseman tuvo el tiempo necesario para visitar el lugar quedó fascinado por el ambiente humano y sobre todo por la arquitectura. Es un gimnasio lleno de rincones, espejos, columnas y pequeños habitáculos unidos entre sí por donde la cámara puede moverse libremente y pasar de un personaje a otro. Los clientes son hombres de negocios, obreros, niños, mujeres, mecánicos, abogados, jueces, desempleados, de todas las clases sociales y edades. Fred Wiseman encontró en un espacio de mil metros cuadrados lo que siempre ha filmado desde que empezó a trabajar hace tantos años: el «planeta estadounidense»... El administrador del gimnasio, un hombre astuto y sabio, «*Lord Gym*»,

no busca la violencia sino el costado humano del box: el ejercicio, el movimiento, el baile del box. Hay una extraña conexión entre «Boxing Gym» y «La Danza», la película anterior del autor. Las dos hablan del cuerpo, el movimiento, la acción y el ritmo. El filme es una fiesta del movimiento. Estrenada en Venecia en 2011.

.....

LA MUJER DE LOS CINCO ELEFANTES

(Die frau mit den 5 elefanten)

Un film de Vadin Jendreyko

Suiza, Alemania, 93 minutos, 2019

Esta película nos muestra la dicha de una mujer maravillosa. Un joven suizo filma a una joven anciana de 85 años que traduce al escritor Dostoïevski. Ella es rusa, su nombre es Svetlana Geier. Poco a poco en la soledad de su casa esta mujer examinó durante décadas cuatro o cinco veces cada frase del autor hasta encontrar lo que nadie antes pudo encontrar: las palabras exactas para hacer una traducción impecable (es decir, el viaje perfecto de una cultura a otra). Fue una tarea monumental que ocupó gran parte de su vida. Nadie antes había traducido con tal perfección los llamados «cinco elefantes», las cinco novelas más complejas de Dostoïevski. Svetlana es una mujer independiente. Cocina, lava y plancha su ropa. Ella dice: «después de lavada los hilos de la ropa pierden su orientación. Planchándola hay que ayudar al hilo a encontrar su orientación. Es curioso que la palabra *textil* tenga la misma raíz que texto». Toda la película está salpicada de reflexiones como ésta. «Los textos se desplazan, se mueven», dice ella. Al cumplir los 85 años decide emprender su último viaje. Acompañada de su nieta más hermosa, ella toma el tren para volver a su tierra natal, Ucrania. Estamos frente a una obra maestra, que, cada cierto tiempo, nos ofrece el cine documental. Premiada y distribuida en todo el mundo. Ahora Svetlana Geier llega hasta América Latina.

.....

TRES SOLDADOS ALEMANES

(Trois soldats allemands)

Un film de François Caillat

Francia, 75 minutos, 2001

Esta película es una lección de lenguaje documental. También es un catálogo de formas narrativas, sonidos, voces, imágenes fugitivas y

segmentos musicales... Algunos críticos dijeron: «el realizador François Caillat inventa *el libro audiovisual*. Es un libro que no se lee, sino que se mira y escucha. Un procedimiento que un historiador científico rechazaría, pero del cual se desprende una fina y verdadera fuerza poética»... El director nos coloca en medio de varias batallas sin que nosotros veamos tanques, aviones ni cañones... Sólo utiliza la elocuencia del sonido y la fuerza de las palabras. Para darnos una idea de la guerra corre a grandes zancadas con una cámara en la mano entre la maleza de un bosque. Con estas imágenes bruscas, a veces abstractas, reconstruye un batalla. Se ayuda con tarjetas postales, cartas, fotos y filmaciones en 8 milímetros con poder evocador. Las imágenes de François Caillat son como una nebulosa de visiones fragmentadas. La película cuenta un enigma: la historia de tres soldados fallecidos en la frontera entre Alemania y Francia, que lucharon en los dos bandos, según sus aldeas eran desplazadas de una frontera a otra. Se trata de individuos obligados a pelear contra su propia «patria» llevando el uniforme del «enemigo». Francia los considera traidores y Alemania los considera soldados de segunda clase.

.....

LA CAVERNA DE LOS SUEÑOS OLVIDADOS

(Cave of forgotten dreams)

Un film de Werner Herzog

Estados Unidos, Alemania, 93 minutos, 2010

Esta película nos sorprende primero por la fluidez en su narración. El espectador entra sin darse cuenta en una máquina del tiempo que lo lleva a las profundidades de la Tierra para descubrir los dibujos de un grupo de hombres que vivió hace 32 mil años. Los animales dibujados aprovechan las irregularidades de las rocas para moverse, vibrar, respirar, como si estuvieran vivos, gracias a la habilidad de los pintores. La cámara nos introduce por los pasillos de piedra y nos muestra un grupo de caballos al galope cuyas patas se repiten 17 veces para dar la idea de movimiento, igual como trabajan en la actualidad los técnicos de la animación cinematográfica. El arqueólogo Jean-Michel Geneste se pregunta: «¿Estos hombres estaban realmente tan lejos de nosotros?»... La entrada de la caverna fue tapiada por un derrumbe hace 20 mil años lo que permitió su conservación

casi absoluta. Werner Herzog nos ofrece una obra sugerente con héroes ancianos. En su mayoría los científicos tienen entre 60 y 80 años que el director trata con ternura para que nos revelen los secretos de la prehistoria. Un gran filme con demasiada música y demasiado comentario. Nada es perfecto.

.....

TRADUCIR

(Traduire)

Un film de Nurith Aviv

Francia, 75 minutos, 2011

¿Por qué esta película es apasionante?... Porque demuestra la verdadera incomunicación colectiva que existe en el mundo que habitamos. Durante seis años la directora de origen judío Nurith Aviv realizó una trilogía documental para demostrar que el arte de la traducción es uno de los oficios más difíciles que existen. La película (punto final de la trilogía) se convierte en una especie de Torre de Babel donde muchos traductores de distintos países –que hablan su propio idioma– comentan su difícil oficio. Para centrar el tema la directora escoge un trozo de la Biblia como hilo conductor. Así, cada traductor habla de su experiencia con la literatura hebrea antigua y moderna. Hablan con auténtica pasión del choque con una lengua que les obliga, de vez en cuando, a pasar por encima de algunas reglas... La pasión y el entusiasmo de estos traductores nos permiten acceder a la comprensión de la cultura universal. Nurith Aviv no es una cineasta con poca experiencia. Ella ha hecho la cámara de más de 100 filmes de ficción y documentales, entre los cuales hay obras de Amos Gitai, Agnès Varda y otros.

.....

OCEANOS

(Oceans)

Un film de Jacques Prevert y Jacques Cluzard

Francia, 103 minutos, 2010

Cuarenta ocho millones de euros (el presupuesto de veinte películas). Más cuatro años de filmación en cincuenta y cuatro países. Noventa especies filmadas, algunas de las cuales nunca antes fotografiadas.

Cámaras especiales, kilómetros de película para responder una sola pregunta... «¿que es el océano»?... Es una interrogante que ya se la formularon el famoso Capitán Cousteau y el joven cineasta Louis Malle en 1955 cuando filmaron «El Mundo del Silencio» y ganaron la palma de oro en Cannes. Desde entonces muchos otros exploradores se han sumergido como el capitán Nemo para mostrarnos las maravillas del mundo acuático... Una de las virtudes de esta nueva película marítima es que solamente tiene siete minutos de comentario. Ningún locutor nos da lecciones. Todo queda en las manos (y las aletas) de los tiburones, ballenas, delfines, congrios, atunes. Una música espectacular (reiterativa y llena de lugares comunes) acompaña este viaje que cada generación desea hacer.

.....

JULIA KRISTEVA, EXTRAÑA EXTRANJERA

(Julia Kristeva, étrange étrangère)

Un film de François Caillat

Francia, 60 minutos, 2005

Esta película debería estar en los centros de enseñanza porque no sólo transmite mucha información, sino que hace pensar, impulsa la reflexión y provoca las ideas. Se trata de un retrato de Julia Kristeva, una mujer búgara que llegó a Francia en 1961. Cayó en medio de un grupo de escritores locos que rompían las reglas y hacía «fuegos de artificio» con el idioma mientras fumaban hachís... Julia Kristeva se zambulló en este idioma reinventado. Descubrió que todo texto es la transformación de otro. Se hizo famosa como una teórica de la escritura. La película muestra esto mezclándolo todo: presente, futuro, paseos, archivos, conferencias y momentos de la vida cotidiana sin mayores explicaciones. Construye secuencias imaginarias en 8 milímetros, que están en la base del estilo de François Caillat... La emoción aparece cuando Kristeva llega hasta Bulgaria y es recibida como una heroína. Luego dice: «No creo en la lengua universal. El inglés se ha transformado en la lengua de los políticos, la prensa, que no sirve para comunicarse. Mi encuentro con la vanguardia literaria, el psicoanálisis y la filosofía, me indicaron que cada pueblo tiene una lengua singular. Hay que defender esta variedad. Los grandes escritores del mundo lo dejan claro». Otro filme interesante de François Caillat.

NI OLVIDO NI PERDON, TLATELOLCO**Un film de François de Richard Dindo****Suiza, México, 70 minutos, 2002**

Bajo el lema «todo es posible por la paz» empezaron el 12 de octubre de 1968 los Juegos Olímpicos de México. Diez días antes el ejército mexicano mató a mil personas sin que hasta hoy sepamos lo que pasó. El gobierno reprimió con violencia el movimiento estudiantil que estaba pidiendo desde julio la democratización de la sociedad mexicana. El ejército cercó la Plaza de las Tres Culturas (llamada también plaza de Tlatelolco) con miles de personas en su interior y disparó contra la muchedumbre donde murieron una cantidad cercana al millar de jóvenes (todavía no se sabe el número exacto de muertos). Muchos sobrevivientes fueron encarcelados, torturados y asesinados. Los responsables nunca fueron juzgados. «Ni olvido ni perdón» es un filme contra el olvido y un fuerte homenaje a los miembros del «Movimiento del 68» que lucharon por un mundo más justo. Richard Dindo emprende una profunda investigación sobre los hechos. Pero la película no se contenta con seguir los acontecimientos, tal como se produjeron en la época, sino que explora las numerosas maneras de cómo ahora son percibidos en México. Es el pasado reflejado en el espejo del presente. Otro film del documentalista suizo de mayor proyección mundial.

JMG LE CLÉZIO, ENTRE LOS MUNDOS**(JMG Le Clézio, entre les mondes)****Un film de François Caillat y Antoine Gaudemar****Francia, 52 minutos, 2009**

Jean-Marie Gustave Le Clézio (Premio Nobel 2008) ha publicado más de 50 libros. Nació en Niza, de madre bretona y padre inglés, que vivió en África y en la Isla Mauricio. Después de pasar por Nigeria y Bristol, a los 23 años, ya era un famoso escritor. He aquí algunos extractos de su pensamiento sacados de la película: «La única manera de conocer la diversidad del mundo es viviéndola. Los diccionarios no son suficientes. Las clases de geografía no son suficientes. Los mapas de Internet tampoco dan la respuesta... Hay ciudades muy fuertes. La ciudad de México es muy poderosa.

Después de haber estado un año en Tailandia conocí México. Pochito a pochito descubrí que es el país más distinto de todos los que he visto. Descubrí otra dimensión de la vida, del pensamiento y del arte... ¿Cómo habría sido el mundo si esta catástrofe no hubiera ocurrido? ¿Si en lugar de aniquilar el imperio azteca los españoles hubieran desarrollado un encuentro humano, un intercambio guiado por la persuasión? En 1621 la ciudad de México cayó y hubo 264 mil muertos. Los europeos querían conquistarla, apropiarse de las tierras, hacer esclavos e imponer su sistema... La colonización del África, del Asia, son lo mismo... François Caillat y Antoine Gaudemar siguen al escritor por todo el mundo. Es una obra de sonidos coreanos, bretones y mexicanos. De trenes subterráneos, de silbatos misteriosos, de locomotoras eléctricas que suspiran... «Me gusta ir hacia delante (dice el escritor). No me gusta la nostalgia. Me gusta mirar lo que hay detrás de la colina».

**16° festival 2012, salas gam, sala blanca uc,
instituto goethe, lastarria 90, valparaíso**

CRAZY HORSE**(Caballo loco)****Un film de Frederick Wiseman****Francia, 128 minutos, 2011**

La película empieza con una secuencia que nos muestra la clave de lo que va a venir después. Una hermosa bailarina simula cuidadosamente los gemidos de un orgasmo femenino. Con esta escena el director nos indica que todo lo que viene después es una gran simulación. Es la gran parodia del sexo. El *Crazy Horse*, uno de los cabaret más exclusivos del mundo, se hizo famoso por cultivar un erotismo de alto nivel, a veces casi abstracto, con un equipo competente de técnicos, coreógrafos y bailarinas. El director toma mucha distancia al principio pero lentamente va cayendo embrujado por los hermosos cuerpos y al final su película roza con el homenaje. Frederick Wiseman es un gigante del documental de Estados Unidos y uno de los directores que tiene la mirada más crítica, austera, rigurosa y grave, pero aquí aparece un poco más ligero. Puede vislumbrarse sin embargo que para él este cabaret sigue siendo un comercio como cualquier otro. No obstante tam-

bién está la mirada de un hombre octogenario sobre los mejores cuerpos femeninos del mundo. «Ha sido un gran placer trabajar junto a estas bellas criaturas», dijo el realizador, al terminar el rodaje, con la sonrisa irónica que le caracteriza. Estrenada en la quincena del festival de Cannes.

.....

LA SINFONIA DE KINSHASA

(La symphonie de Kinshasha)

Un film de Martin Bauer y Claus Wischmann

Alemania, 95 minutos, 2010

Kinshasa, la capital de la República Democrática del Congo, tiene diez millones de habitantes y es la tercera ciudad más grande de África. Posee una orquesta sinfónica y un coro de polifónico que interpreta a Haendel, Verdi, Beethoven y los principales maestros de la música clásica. Es la única orquesta que posee Africa Central. ¿Cómo hicieron los habitantes de esta ciudad sumida en la miseria para conseguir a los músicos y los técnicos para llevar a cabo esta empresa en medio de un continente asolado por las guerras?... La película es la crónica de la cooperación humana y a la vez es un filme musical donde se combinan los ritmos autóctonos junto con la música de concierto. Durante un presentación de la novena sinfonía de Beethoven un corto circuito dejó a los ejecutantes en la oscuridad total. Sin embargo los músicos siguieron tocando. En quince años de existencia la orquesta ha superado dos golpes de estado y una guerra civil. «Sinfonía de Kinshasa» muestra la ciudad, su diversidad, su ritmo, su color. Es una película llena de humor, ternura y personajes inolvidables que emocionan.

.....

MERCADO DE FUTUROS

Un film de Mercedes Alvarez

España, 110 minutos, 2011

Esta película podría llamarse «La casa en que habitamos»... La directora toca muchos temas atractivos y trágicos sobre la vivienda donde vivimos y morimos. Muestra cómo una maravillosa casa antigua cuyos dueños han fallecido es desmontada, paso a paso,

mueble a mueble, libro a libro, por un equipo de obreros hasta quedar reducida a un espacio muerto. La casa está filmada como si fuera un cuerpo humano. La suma de estos objetos tan hermosos son puestos a la venta en el Mercado Persa... Esta brillante secuencia de apertura nos conduce hacia el complejo mundo mercantil de la vivienda. El gran Salón de la Casa Nueva convoca miles de personas que observan las maquetas de los futuros edificios con jardines de plástico. El público observa con curiosidad una ciudad de mentira acosado por vendedores agresivos. Mercedes Álvarez no sólo filma estas situaciones con ironía sino que muestra la conducta humana, el pensamiento que pasa por adentro de las personas. No hace comentarios. Hace sugerencias. Tiene los finos reflejos que le permiten retratar cómo la vida se ha convertido en una operación de compra y venta. La directora ya deslumbró a la crítica hace 7 años con su primera película, «El cielo gira». Ahora consigue repetir el mismo éxito con esta segunda obra espléndida.

.....

NUEVE MUSAS

Un film de John Akomfrah

Reino Unido, 91 minutos, 2012

Esta película es bastante difícil de explicar con palabras. Se trata de un poema formado por fragmentos de música y paisajes de todo tipo. Delante del espectador aparecen lagos y montañas polares, inmigrantes negros llegando al puerto de Londres, témpanos azules flotando en el agua, un grupo de caballos que galopa en libertad... En resumen: «Nueve Musas» es la historia de cómo llegaron a Inglaterra los negros provenientes de África. Es una crónica de la inmigración negra. Sin embargo el estilo se aparta completamente de toda forma de realismo. Estamos delante de una fábula alegórica intemporal, formada por secuencias de películas de ficción, de archivo y otras visiones casi abstractas filmadas en bosques anónimos, historias suspendidas que aparecen y se esfuman en el tiempo, sin explicaciones ni comentarios. Los textos que oímos provienen de varios poetas ingleses y trozos de Homero. Los efectos de sonido nos transportan a su vez hacia una región mágica de la memoria, el destino, la vida suspendida. En cierto modo, «Nueve Musas» representa el cine del futuro.

PARA LA FELICIDAD DE LAS MUJERES

(Au bonheur des dames)

Un film de Christine Le Goff y Sally Aitken

Francia, 90 minutos, 2011

En 1852 un empresario abrió las puertas de la primera galería comercial del mundo llamado «*Au Bon Marché*», en pleno París, la primera gran tienda del mundo dedicada a las mujeres, echando las bases del comercio actual y la sociedad de consumo. A la vez contribuyó en cierto modo a la emancipación de la mujer. En aquel tiempo las mujeres no podían salir solas a ninguna parte, excepto a comprar. Este «docudrama» empieza como cualquier otro y no promete nada bueno. Sin embargo se convierte en una fascinante explicación del mundo en que vivimos. La puesta en escena es impecable, los actores son competentes y la recreación del gran almacén está hecha por ordenador. Finalmente la obra se apoya en las opiniones de historiadores, psicólogos y sociólogos que explican el fenómeno. La revolución comercial estaba en marcha.

TRAS LAS HUELLAS DE MARGARITA YOURCENAR

(Sur le traces de Marguerite Yourcenar)

Un film de María Luisa Mallet

Canadá, 83 minutos, 2011

Margarita Yourcenar fue la primera mujer que formó parte de la Academia Francesa. Es una leyenda de la literatura del siglo XX. Es la encarnación misma de una erudición de otros tiempos. Dueña de una cultura clásica, analizó el mundo a travez de los mitos antiguos. Sin duda hacer un documental sobre esta mujer es un desafío mayor. La directora chilena María Luisa Mallet (radicada en Montréal, como otros tantos importantes cineastas chilenos) logró desarrollar una película profunda y elegante con los detalles más importantes y las ideas claves de la gran escritora. Este «docudrama» tiene actores tan bien elegidos que se confunden con los archivos reales. El dispositivo narrativo que despliega la película es un largo viaje en tren que hizo la escritora, en 1957, cuando recorrió el vasto territorio del Canadá. Es también un diario ilustrado con entrevistas, citas y paisa-

jes de excepción. La calidad de la música contribuye a poner de relieve el tratamiento impresionista de María Luisa Mallet: ella construye una imagen de una rara belleza; pone en escena toda la vitalidad, el conocimiento y la voluntad de una escritora que vivió fuera del tiempo.

RAUL EL TERRIBLE

(Raul the terrible)

Un film de David Bradbury

Australia, Argentina, 79 minutos, 2005

Un cineasta australiano hace un retrato de Raúl Castells, una especie de Robin Hood argentino. Es un ciudadano lleno de vida que se siente destinado a cambiar el mundo con todas sus fuerzas y que ofrece al mismo tiempo una visión aterradora de la política y la pobreza de su país. Raúl Castells nació en la ciudad de Rosario, el mismo lugar donde nació Che Guevara. El cineasta australiano persigue a Castells por todas partes. Es un personaje en movimiento perpetuo que empuja, agita, discute y parece estar conectado con las fuerzas de la naturaleza. Lucha contra el gobierno, critica los grandes comercios, invade edificios y ocupa casinos. Tiene buenas razones: en el momento de filmar había 20 millones de argentinos por debajo del nivel de la pobreza, un 25 % de los niños padecían malnutrición y casi 17.000 de ellos moría cada año. Es un personaje «terrible» pero es también un hombre tierno, cariñoso, y la cámara de David Bradbury le filma con devoción y talento. Raúl El Terrible parece un personaje extraído de un filme de Michael Moore. Y también se parece al Beppe Grillo italiano.

TAHRIR

(Tahrir)

Un film de Stefano Savona

Francia, Italia, 90 minutos, 2011

Estamos en El Cairo en el mes de febrero de 2011. Ha estallado la revuelta en todo el país. La cámara sigue a tres jóvenes egipcios que ocupan la plaza Tahrir día y noche. Sus nombres son *Noha*, *Elsayed* y *Ahmed*. Ellos hablan y cantan hasta la extenuación junto

con millares de otros egipcios. Gritan a voz en cuello lo que nunca antes pudo decirse. Es el primer momento de libertad. Es la primera puerta que se abre. Es la primera ráfaga de aire libre después de décadas de dictadura. Ellos denuncian la represión sanguinaria, la amenaza, el miedo, la censura, que en ese momento aún sostiene a ese gobierno arcaico. Ellos gritan invitando a sumarse a la rebelión. Con esta película uno aprende a discutir, se aprende a lanzar piedras, se aprende a inventar frases contra el sistema, se aprende a sanar a los heridos. Se aprende a desafiar al ejército y jornada tras jornada los alzados preservan con orgullo el gran territorio conquistado, la hermosa plaza de Tahrir. Estamos ante la revuelta en directo con toda la fuerza del «cine directo». Una película escrita con los rostros, los ojos, las manos, las voces de quienes vivieron estas jornadas legendarias.

INDICE DE LAS RESEÑAS

COFRALANDES O RAHPSODIE CHILIENNE I 130
OBRERAS SALIENDO DE LA FABRICA 131
ACTORES SECUNDARIOS 132
ARCANA 133
NINGUN LUGAR EN NINGUNA PARTE 134
EL CORREDOR 134
LA MAMA DE MI ABUELA LE CONTO A MI ABUELA 135
OPUS DEI, UNA CRUZADA SILENCIOSA 136
PERSPECPLEJIA 136
INASIBLE MARÍA FELIX 137
EL LADO OSCURO DE LA DAMA BLANCA 137
CHE GUEVARA, EL DIARIO DE BOLIVIA 138
BAKA 139
MOTHER DAO, COMO LA TORTUGA 139
LOS FUEGOS DE SATAN 140
ALEJANDRO 141
ASALTAR LOS CIELOS 141
LA VIDA ES INMENSA Y ESTA LLENA DE PELIGROS 142
UN ANIMAL, LOS ANIMALES 142
AIRE 143
LA MEMORIA OBSTINADA 143
A CUALQUIER PRECIO 144
JAIME DE NEVARES, ULTIMO VIAJE 145
EL PAIS DE LOS SORDOS 145
LA RESISTENCIA DE LA LUNA 146
CIUDADANO LANGLOIS 146
HOMBRE MARCADO PARA MORIR 147
LA HORA DE LOS HORNOS 147
ADIOS BABUSHKA 148
LA FLACA ALEJANDRA 148
LA CIUDAD LOUVRE 149
RUTA UNO - USA 150
LA BATALLA DE CHILE I-II-III 150
TUPAMAROS 151
EVITA, LA TUMBA SIN PAZ 152
FOTOS DE UNA REVOLUCION 152
ROMANCE DE VALENTIA 153
EL ABUELO CHENO Y OTRAS HISTORIAS 153
LA MUERTE PROGRAMADA 154
EL SENA HA ENCONTRADO PARIS 155
ESPEJOS DE TUNEZ 155
LA LEY DEL COLEGIO 155

LA MONTAÑA DE LA VERDAD	156
LOS HOMBRES DE LA SAL DEL TIBET	156
DARIO FO, EL JUGLAR	157
LA ODISEA DEL CORREDOR DE FONDO	157
AMSTERDAM CIUDAD GLOBAL	158
RETRATOS DE ALAIN CAVALIER	158
EL MISTERIO PICASSO	159
EL RECREO	159
A VALPARAISO	160
LAGRIMAS NEGRAS	160
PUEBLO EN VILO	161
AL PUEBLO ALEMAN	161
EL CONGRESO DE LOS PINGUINOS	162
BAILE DE ESPERANZA	162
MIERCOLES	163
SHOAH	163
METAL Y MELANCOLIA	164
EL OJO DEL HALCON	164
LA ORQUESTA SUBTERRANEA	165
FERNANDO HA VUELTO	165
ECLIPSE	166
EL ULTIMO COMBATE DE SALVADOR ALLENDE	166
VOLANTINEROS	167
DIARIO DE MEDELLIN	167
MEMORIA DE LOS INMIGRANTES I-II-III	168
PARA QUE NO DUELA	168
LA CRUZ DEL SUR	168
YO SOY, YO FUI, YO SERE	169
EL CASO GRÜNINGER	170
EL GOLPE BLANCO	171
CAMBODIA, LA TIERRA DE LAS ALMAS ERRANTES	171
HOSPITAL	172
CARBONES ARDIENTES	172
EN LA PUERTA DE LA GRUTA DE CHAUVET	173
LOS AMANTES DE LA AVENTURA	173
LOS OJOS EN LOS AZULES	174
MOBUTU, REY DEL ZAIRE	175
UNA HISTORIA DE AMOR EN AMERICA	175
VACACIONES PROLONGADAS	176
ISLA DE ROBINSON CRUSOE	176
UN MINUTO DE OSCURIDAD NO NOS ENCEGUECE	177
LOS TERRICOLAS	177
CIRCO BAOBAB	178
LA NOCHE DEL GOLPE DE ESTADO	178
PERFILES CAMPESINOS, LA APROXIMACION	179
UN DIA DE ANDREI ARSENEVITCH	180

NOSTALGIA DEL FUTURO	180
EL CASO PINOCHET	181
SEPTIEMBRE CHILENO	181
SER Y TENER	182
NOMADES DEL VIENTO	183
AUTOPISTA	183
BABUSSIA	184
EL CAMINO DE TOMAS	184
HOMI D. SETHMA, CINEASTA	185
BLUE JAY, NOTAS DEL EXILIO	185
LA GANANCIA Y NADA MAS	185
LA COLONIA	186
MIOTTE VISTO POR RUIZ	187
MADRID	187
EN CONSTRUCCION	188
LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA	188
MI VIDA EN JUEGO	189
ETER	189
LA REVOLUCION NO PUEDE SER TELEVISADA	190
LA SOCIOLOGIA ES UN DEPORTE DE COMBATE	190
JOSE SARAMAGO, EL TIEMPO DE UNA MEMORIA	191
EL RUIDO, EL OLOR Y ALGUNAS ESTRELLAS	191
LAS CASTAÑUELAS DE NOTRE DAME	192
BIENVENIDOS A COLOMBIA	193
S-21, LA MAQUINA DE MUERTE KHMER ROJA	193
LA GUERRILLA DE LA MEMORIA	194
CHENALHO, EL CORAZON DE LOS ALTOS	195
SEÑORITA EXTRAVIADA	195
THE BIG ONE	196
BALSEROS	196
EN ALGUN LUGAR DEL CIELO	197
HISTORIA DE UN SECRETO	197
DILE A MIS AMIGOS QUE ESTOY MUERTO	198
SALVADOR ALLENDE	199
MASSOUD EL AFGANO	199
MIENTRAS PASA LA VIDA	200
LOS MAESTROS LOCOS	200
¡SILENCIO!	201
LA CAZA DEL LEON AL ARCO	202
NO SOMOS MARCAS DE BICICLETAS	202
LOS HUERFANOS DEL CONDOR	202
LA PESADILLA DE DARWIN	203
LOS CHICOS MALOS	203
MI JULIO VERNE	204
COMPADRE	205
ÄSSÄK, EL ALMA DEL DESIERTO	205

MURO	206
INFIERNO EN BAGDAD	206
EL CASO VALERIE	207
EL TREN DE LA MEMORIA	207
PARAISO	208
¡SIGUE EL RITMO!	208
LA VIDA DE PABLO	209
ARVO PÄRT, 24 PRELUDIOS PARA UNA FUGA	209
LA FABRICA	210
ODESSA ODESSA	210
EL «LIBERACE» DE BAGDAD	211
ESTADO DE MIEDO	211
Y EN VYBORG	212
LAS DOS VIDAS DE EVA	212
SI SOS BRUJO, UNA HISTORIA DEL TANGO	213
1974, UN PASEO POR LA CAMPAÑA PRESIDENCIAL	213
ANTES DE VOLVER VOLANDO A LA TIERRA	214
BLOQUEDA	214
EL CIELO GIRA	215
VIVIR EN TAZMAMART	216
RIO CONGO	216
FIELES HASTA LA MUERTE	217
EN EL HOYO	217
CARTONEROS DE VILLA ITATÍ	218
NUESTROS AMIGOS DEL BANCO	219
UN SUEÑO DE TELA ROJA	219
RETRATOS CAMPESINOS, LA VIDA COTIDIANA	220
RETRATO DE DORA	220
LA SALVAJE Y AZUL LEJANIA	221
LOS NIÑOS DE LA CAMARA	221
POR UN SOLO DE MIS OJOS	221
HERMANOS OLIGOR	222
VIAJE EN SOL MAYOR	223
CUBA, UNA ODISEA AFRICANA	223
EL PAPEL NO PUEDE ENVOLVER LA BRASA	224
VIVIR EN PAZ	225
PULQUI, UN INSTANTE EN LA PATRIA DE LA FELICIDAD	226
LA ESCUELA DEL CIRCO	227
TIERRA NEGRA	228
LOS AÑOS DE CLIC	229
UN TIGRE DE PAPEL	229
EL DIARIO DE AGUSTIN	230
GRANDES DETALLES: TRAS LAS HUELLAS DE FRANCIS ALÿS	231
DESDE SU DEPARTAMENTO	232
EL TELON DE AZUCAR	232
FLOR DE LILA	233
LA LENGUA NO MIENTE	234

LOS HIJOS DE CHECHENIA	235
RAFAH, CRONICA DE UNA CIUDAD EN LA FRANJA DE GAZA	235
REGRESO EN NORMANDIA	236
TWEETY LOVELY SUPERSTAR	237
LA VIDA MODERNA	238
CALATRAVA, DIOS NO JUEGA A LOS DADOS	239
EL CAMINANTE	239
LOS NIETOS	240
EL OLVIDO	240
MATERIAL	241
ROBINSONES DE MANTSINSAARI	242
BAJO EL NIVEL DEL MAR	242
LOS HEREDEROS	243
KAWASE - SAN	244
ARIANE MNOUCHKINE, LA AVENTURA DEL TEATRO DEL SOL	244
KOMMUNALKA	245
YA QUE HEMOS NACIDO	246
ACCENTUS: LAURENCE EQUILBEY	246
NENETTE	247
RAQUEL	248
LA ORQUESTA ESTE-OESTE DE BAREMBOIN	249
DE UN MURO AL OTRO	249
IRENE	250
BARCELONA O LA MUERTE	251
LA DANZA, EL BALLET DE LA OPERA DE PARIS	251
NUESTROS LUGARES PROHIBIDOS	252
NOSTALGIA DE LA LUZ	253
GIMNASIO DE BOX	253
LA MUJER DE LOS CINCO ELEFANTES	254
TRES SOLDADOS ALEMANES	254
LA CAVERNA DE LOS SUEÑOS OLVIDADOS	255
TRADUCIR	256
OCEANOS	256
JULIA KRISTEVA, EXTRAÑA EXTRANJERA	257
NI OLVIDO NI PERDON, TLATELOLCO	258
JMG LE CLÉZIO, ENTRE LOS MUNDOS	258
CRAZY HORSE	259
LA SINFONIA DE KINSHASA	260
MERCADO DE FUTUROS	260
NUEVE MUSAS	261
PARA LA FELICIDAD DE LAS MUJERES	262
TRAS LAS HUELLAS DE MARGARITA YOURCENAR	262
RAUL EL TERRIBLE	263
TAHRIR	263

EXPERIENCIA DOCENTE DEL AUTOR

Patricio Guzmán ha impartido seminarios de cine documental y conferencias en: **Buenos Aires** (organizado por Bellasombra y Culdoc), **Tenerife** (Docusur), **Quito** (Cinememoria), **Pamplona** (Punto de Vista), **Donostia** (Ganora Filmak), **Damasco** (Dox Box), **Stanford** (Universidad de Stanford), **Sundance** (Festival de Sundance), **Ottawa** (Universidad de Ottawa), **Málaga** (Eurodoc), **Cali** (Universidad de Los Andes), **Liège** (Universidad de Liège), **Cádiz** (Asociación de la Prensa), **Leipzig** (Festival de Leipzig), **Jerez** (Universidad Internacional de Andalucía), **Santiago de Chile** (Culdoc, Escuela de Cine de Chile, Escuela Arcis, Academia de Humanismo Cristiano, Escuela Duoc, Instituto de la Comunicación Universidad de Chile), **Madrid** (Docma, Casa de América, Sociedad de Autores SGAE, Universidad Complutense, Escuela Ecam), **Barcelona** (Docúpolis, Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña, Universidad Pompeu Fabra, Escuela Escac), **Bogotá** (Ministerio de Cultura, Achiote, Cinemateca Distrital), **Santiago de Compostela** (Universidad de Santiago de Compostela), **San Antonio de los Baños** (Escuela Internacional de Cine y TV), **México DF** (Universidad Sor Juana Inés de la Cruz, Festival Documental de México, Centro de Capacitación Cinematográfico, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), **París** (Escuela de Ciencias Políticas, Escuela de verano de La Femis), **Los Angeles** (Ida, Ampas, Robert Flaherty Films Seminars), y **Nueva York** (International Documentary Seminars).

FILMOGRAFÍA SELECTIVA

El primer año (1971-1972)

La Batalla de Chile I (1972-1974)

La Batalla de Chile II (1975)

La Batalla de Chile III (1979)

En nombre de Dios (1985-1986)

La Cruz del Sur (1989-1992)

Pueblo en Vilo (1995)

La Memoria Obstinada (1996-1997)

Isla de Robinson Crusoe (1999)

El Caso Pinochet (1999-2001)

Madrid (2002)

Salvador Allende (2004)

Mi Julio Verne (2005)

Nostalgia de la Luz (2006-2010)

FIDOCS

FESTIVAL INTERNACIONAL DOCUMENTALES SANTIAGO CHILE

«El presente volumen está dedicado a los amantes del cine documental, tanto profesionales como amateurs. Es un sencillo manual sobre los agentes narrativos. No es un libro teórico. Es un texto basado en la experiencia directa. Tampoco es un libro sobre mis películas. Me intrigan más las obras de mis amigos que las mías. Es un texto sobre el corazón artístico de un filme pero especialmente sobre los ladrillos, la materia, los átomos, la fabricación, que dan vida a una obra». **PG**

Patricio Guzmán nació en Santiago de Chile. Tiene la nacionalidad chilena y española. Su trilogía «La batalla de Chile» está considerada entre los mejores documentales de la historia. Después del golpe de estado Guzmán permaneció en el Estadio Nacional de Santiago, incomunicado y amenazado de fusilamiento. Abandonó el país en noviembre de 1973. Ha vivido en Cuba, España y Francia, donde actualmente reside. Seis de sus películas han sido estrenadas en el Festival de Cannes, entre ellas «El Caso Pinochet», «Salvador Allende» y «Nostalgia de la Luz». Con esta última recibió el Gran Premio de la Academia Europea en 2010. En 1993 obtuvo la beca Guggenheim y en 1999 la beca Soros. Fue galarodonado con la orden al mérito artístico Pablo Neruda en 2005 y el premio Altazor de las artes en Chile en 2011. Es fundador y presidente del Festival Documental de Santiago, Fidocs. Retrospectivas más recientes: Harvard Film Archive (2010), Los Angeles Film Archive (2010), Berkeley Film Archive (2010), British Film Institute (2011) y Thesaloniki (2013).



FIDOCs

CODE BARRE