

► Miguel LITTÍN
Chile, 1942

Algunas de sus películas:

La tierra prometida
El chacal de Nahueltoro
El recurso del método
La viuda de Montiel
Alsino y el cóndor
Tierra del fuego





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Natalia Martínez.

Sonido: Carlos Ibañez.

Producción y dirección: Osvaldo Daicich.

Foto fija: Ovidio González.

Diciembre 2000, Hotel Nacional.

¿Cómo ve, cómo vive y cómo siente Miguel Littin el cine latinoamericano?

La verdad que no creo que haya hoy en día un panorama muy claro. O sea, hay distintas tendencias, distintos motivos de porqué la gente hace cine. Mi pregunta es cómo se inscribe hoy en día el hacer de los jóvenes cineastas en América Latina, cómo lo ven, si lo sienten como un movimiento latinoamericano realmente.

Se logró de alguna manera crear, acercar ese planteamiento que dio inicio a todo hace veinticinco, treinta años atrás, es decir, de no hacer un cine particular, regional, sino manteniendo naturalmente todas las diferencias que nos hacen mucho más ricos desde el punto de vista estético. De una u otra manera aspirar a un arte continental, que tuviese una visión, un sello, una característica como continente. Es evidente que toda la gente que hace cine hoy día, como hace veinticinco años, tiene distintas inquietudes. Quizás hoy día el marco sea muchísimo más amplio. Hay todas unas generaciones que irrumpen con mucha fuerza, con una visión iconoclasta y respetuosa de lo que fue y está muy bien que así sea. Sin embargo, excepto en el cine argentino, lo demás lo veo bastante difuso. En el cine argentino hay un rescate de la

historia, hay un personificarse de la historia, apropiarse de ella y proyectarla con mucha ira, con mucha rabia.

Es decir, nuestro mundo no ha cambiado demasiado, ha cambiado quizás desde el punto de vista formal, pero desde el punto de vista profundo sigue siendo un mundo dividido, sigue siendo un mundo con luchas, sigue siendo un mundo con grandes dificultades sobre todo para la gente joven.

¿Cómo se gesta el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y cuáles son sus lineamientos fundamentales?

Se inscribe de partida en un movimiento de liberación del continente y en un movimiento de lucha. Con un gran idealismo, con un gran romanticismo y con principios muy fuertes, no creo que ideológicamente muy fuertes, pero sí pasional y apasionadamente, con una fuerza que yo no sé de donde salía, tiene que haber salido justamente de ese movimiento histórico que impulsaba a hacer el cine. Y a veces me pregunto cómo se hacía y con qué se hacía, porque la verdad es que lo hacíamos prácticamente sin nada, sin nada desde el punto de vista material; sin embargo el entusiasmo era tan grande que desbordaba todos los obstáculos y así surgieron todos estos filmes que circulan por el mundo y son testigos de una época, transmitiendo un sentimiento muy apasionado de la vida y por la justicia. Diríamos que esos son los elementos básicos. De ninguna manera trataría de explicar el cine latinoamericano desde el punto de vista puramente ideológico, porque más que nada era una pasión y es una pasión, lo sigue siendo.

Cuando desde el presente volvés a ver tus obras: ¿cómo las sentís?

Es difícil responderlo, yo me identifico mucho más con la obra de los demás. O sea, veo muy claramente cómo las curvas de la historia están presentes en Glauber Rocha, por ejemplo, o en Nelson Pereira dos Santos, o en Humberto Solás, o en Tomás Gutiérrez Alea. Cuesta ver la propia obra de uno. Cuesta porque se enmascaran tantas cosas para que uno encuentre realmente lo más profundo de ella y pueda ser un observador más imparcial. Para mí es prácticamente imposible ser imparcial.

Yo he amado mucho las películas que he hecho, mucho. Son parte de mí mismo, parte de mi vida vivida y bien vivida. No las puedo separar, cada una corresponde a un momento de la vida. Corresponden a la militancia en Chile, corresponden al exilio militante también contra la dictadura, corresponden de pronto a registros que se hicieron y que no son películas en un sentido total como una obra, desde el punto de vista estético y otras que sí lo pretendieron ser. No sé si lo fueron o no. Pero en todo caso, dejé escrito o grabado en cada fotograma un mensaje, un recado, un encargo, una ruta, una marca, así como el leñador va marcando el árbol cuando se interna él para encontrar de alguna manera, si quiere, las señas del regreso.

¿Crees que las producciones del Nuevo Cine Latinoamericano dejaron sus marcas y que ahora hay una superación de esas marcas?

Yo pienso que sí está presente cuando hablamos de corriente y de idea. Por ejemplo, cuando el Nuevo Cine

Latinoamericano retrata aspectos de la vida y de los momentos más dramáticos que ha vivido nuestra historia, nuestros países, estas películas de alguna manera se emparentan en el sentimiento y el compromiso con el hombre y con la mujer. Ahora, desde el punto de vista de estéticas distintas, diferentes, quizás la mirada ahora es más veloz, más rápida, las cámaras se desequilibran mucho más, por llamarlo de algún modo. La cámara no es la cámara, sino que en definitiva es un ojo. El ojo mira más rápido y es menos trascendente, entre comillas. Asume el proceso de la vida y de la cultura como algo muchísimo más visceral y menos conceptual aparentemente. Sin embargo, desde los puntos de vista de los contenidos, llega a estremecer cuando la obra se constituye en una verdadera obra de arte, llega a estremecer los sentimientos de igual modo. Es decir, la falta de respeto hacia la parafernalia cinematográfica, que también fue una característica de los filmes que dieron comienzo al Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de los inicios, está presente hoy en día, de otra forma quizás, a través de una mirada más cercana incluso al video clip.

Cuando la obra entra en lo importante, en lo fundamental, vuelve a estremecer las conciencias y a paralizar los sentimientos y vuelve a ser motivante desde una acción por la vida. Si el cine no tiene una razón determinante para activar la vida, qué es el cine, para qué lo hacemos. Si fuera solamente una diversión, como muchos aseguran, pues se podía divertir uno mucho mejor con los filmes que hace la gran industria dominante. Pero el problema es esta caracterización de asumírnos como una identidad continental, como una forma de ver la vida, como una forma distinta de comprometernos con el cotidiano de los seres humanos. Es lo que hace que se vuelva a provocar este mismo sentimiento de desesperación,

de rebelión, de alegría. Pero yo te quiero decir eso, me gusta mucho, mucho, el cine que se hace hoy en día.

¿Cuáles son los principales logros y qué quedó a mitad de camino de este Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano?

Son muchas películas que no se han hecho y el logro más importante son ustedes. Ese es el logro más importante. O sea, se logró realmente crear un espacio para que la gente diga: quiero hacer mi cine, el cine que corresponde a mi cultura, a mi sentimiento, a mis intereses. No soy más un espectador, soy ahora un actor y un sujeto de esta historia que se renueva y se cambia en cuanto yo comienzo a hablar. Eso es lo más importante y eso se tuvo muy claro. Por eso la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y por eso la creación y el énfasis con la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Porque esas son las ideas fundamentales, las ideas matrices, es decir, abrir un espacio para que una nueva generación y otra y otra amplíen este espectro y conviertan este anhelo nuestro de un cine latinoamericano en un algo multitudinario que no lo pueda paralizar nadie ni nada.

Una de las películas referentes del Nuevo Cine Latinoamericano es *El chacal de Nahueltoro*. Nos gustaría saber cómo nace este proyecto cinematográfico y si también la consideras como un hito fundador dentro del movimiento.

Parece que lo es, porque siempre está seleccionada entre las películas fundadoras. Corresponde también a un aliento fundador. Había que mirar la realidad, pero no solamente mirarla como un observador pasivo, sino actuar

sobre ella explicitándola. Es una historia desconocida de la que nadie podría haberse enterado demasiado si no es rescatada por un grupo de cineastas y expuesta dentro de un contexto. Y así se muestra lo injusto de una sociedad que oprime y aplasta a un individuo; no es un solo caso, sino un caso coral, un caso múltiple. La hice con todo el esfuerzo y como mejor podía y sentía que había que hacerla, teniendo también conceptos muy claros, pero no dejándome llevar solamente por estos, sino dejando que fluyera la emoción y controlándola también. Era todo un desafío mezclar todos los elementos del Neorrealismo, pero ir mucho más allá de eso. No era solamente la demostración fotográfica de un hecho, sino la interpretación de él, pero sin que se viera la mano del que mueve los hilos. La obra de arte, si quiere ser obra de arte, mientras más independiente sea del concepto ideológico, más llegará a ser, aunque esté fundamentada en un hecho ideológico, en un concepto ideológico y en este caso, revisando la película, está claro que hay influencias del Rossellini de *Roma, ciudad abierta*. Hay influencias en los contenidos de Frantz Fanon y *Los condenados de la tierra*, hay algo de Sartre y del movimiento del año 1968 y hay también mucho de un cristianismo muy primario pero con una gran fuerza emocional y justiciera.

Ahora viene el uso justamente de los elementos, de cómo se filmaba la parte de lo que era el documental, o sea, lo que supuestamente ocurría como verdad en la pantalla y lo que supuestamente ocurría como un recuerdo, como alguien que está evocando. Entonces el uso de los lentes, el uso de la técnica, era completamente diverso, distinto. Es curioso: en muchos lugares del mundo piensan que esta película es un documental y piensan que los actores no son actores sino que son los propios protagonistas del hecho. Incluso en Chile se

habla muchas veces de un documental, de la reconstitución de un documental, de haber tomado elementos de un documental y de haberle dado un orden. Cuando se habla de la pena de muerte, por ejemplo, se establecen los cuatro o cinco principios básicos que están en la película. Y se hacen reportajes de prensa, de todo lo demás. Es decir, se convirtió en un hecho de la cultura. No siempre una acción artística se convierte en un hecho de la cultura, tiene que pasar el tiempo, la gente tiene que hacerla suya. En este caso ha pasado y ya ocurrió también en la India.

En el fondo de todo hay algo. Cuando el cineasta es respetuoso con la realidad con la cual está tratando, con la materia humana con la que está tratando y se olvida de hacer referencias a sí mismo, a su problema o a su clase intelectual, llamémoslo así, la obra surge con mayor fuerza y eso es uno los fenómenos de *El chacal de Nahueltoro*. O sea, nadie pretendió en ese momento ni ser cineasta, ni ser gran autor, ni ir a un festival, ni ganar, sino que el hecho estaba provocado por querer contar y narrar la historia de estos pobres desgraciados y condenados de la tierra que ya nacían muertos antes de vivir.

¿Cómo nace ese proyecto y cómo conformas el equipo de trabajo? Porque hay un equipo muy importante que se complementa para darle aval a la película.

Vivíamos momentos de gran efervescencia. Todos estábamos haciendo cortometrajes, estábamos participando uno y otro en los distintos trabajos de los demás. Era toda una generación que emergía por primera vez en el cine chileno y que venía del teatro o venía de la poesía o venía de otra práctica artística, de escuelas de bellas artes. Y había todo un

movimiento en el país que buscaba una identificación, quería hacer. Nos juntábamos a discutir guiones, a discutir proyectos. Cada uno traía uno u otro y discutíamos y veíamos dónde, a juicio de la gente que participaba, era importante colocar todo nuestro entusiasmo y todas nuestras fuerzas, nuestro vigor, que era lo único que teníamos. Agrupados a través de un pequeño departamento de cine llamado Cine Experimental de la Universidad de Chile, hacía mucho tiempo que habíamos investigado en periódicos, en diarios viejos, en bibliotecas, en cárceles, en distintos lugares. Quería escribir una obra de teatro y escribí una obra de teatro y no me gustó; después escribí un docudrama para televisión, tampoco me pareció bueno. Y de pronto había hecho un cortometraje de ocho minutos que se llamaba Por la tierra ajena y había participado de los proyectos de Pedro Chaskel, de Héctor Ríos, de Helvio Soto, como asistente. O sea, todos hacíamos de todo y quizás esa familiaridad con el lenguaje cinematográfico, de haber sido asistente con los demás, me dio de pronto la idea de que tenía la película clara. En una noche escribí el guión y fui con ese guión a mostrárselo a los demás, lo discutimos, a todos les gustó mucho, les pareció que era la película que había que hacer y ahí, de esa reunión, salió todo el vigor, toda la fuerza y todos los deseos de realizarla. Se conformó el equipo: Pedro Chaskel era el que tomaba el sonido directo y era el editor de la película; Héctor Ríos hizo la fotografía, él era una de las personas que más claro tenía el cine, porque había estudiado en el Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma, había estudiado fotografía. Y los demás, los actores, hacían un poco de productores, de productores de campo y si no íbamos rotando. Juntamos algo de dinero y partimos a los lugares donde habían ocurrido los hechos. Esos lugares realmente le dieron vida y realidad al guión. Por ejemplo, las grandes

pedras alrededor del río donde había vivido este hombre con la mujer y los hijos. Las grandes pedras que hacían parecer diminutos a los hombres. Te da la sensación de cómo contar la historia, de cuál es la relación del hombre y la naturaleza, la distancia con la cual nos veíamos nosotros mismos desde un puente hacia lo lejos, el paso del ferrocarril, de los trenes, la vida de los prostíbulos, la vida alrededor, las vidas marginales. Y eso de vivir allí todo ese tiempo también empieza a darle textura y verdad a un guión y convertirlo en película.

Al equipo se le convocó con un sacrificio muy alegre. La verdad fue que quienes hicimos esta película, como ya estábamos trabajando hacía mucho tiempo en este taller y ya habíamos concretado cinco o seis cortos, estábamos listos para emprender el primer largo del grupo. Esta fue la conformación. Todo el mundo hacía de todo. Buscamos que una universidad nos diera el alojamiento; con muy pocos elementos hacíamos nosotros mismos la comida, o sea, éramos un equipo de cine, pero de verdad. Yo siempre extraño mucho esa forma de filmar porque además te permitía una libertad desde el punto de vista estético y desde el punto de vista de la búsqueda, que era inmensa, era total. No recuerdo que hubiese habido conflictos entre nosotros, sino que éramos un grupo de cinco o seis personas que buscaba las mejores condiciones para rodar el filme. Y así también la inclinación con los actores y con la gente que trabajó. No era un equipo amateur; era, sin embargo, un equipo *amateur* con el rigor de ser un equipo absolutamente profesional.

¿Cómo son las etapas del proceso de filmación?

Terrible, todas son distintas. Ahora mismo estoy trabajando en un guión, en un proyecto y creo que hasta las

tres cuartas partes del guión la historia va muy bien y al final hay ahí un problema que no lo puedo resolver, seguramente buscaré el apoyo de otras personas. Yo creo que lo que tiene que hacer uno es, cuando tiene un tema, lanzar todo, escribir un magma gigantesco. Y luego ir construyendo poco a poco, con tiempo, trabajo. No quiero decir que hay que estar años para escribir un guión ni mucho menos, quiero decir con mucha dedicación, con mucho tiempo disponible y luego ya, cuando uno no puede resolver las cosas, es muy importante tener un equipo con el cual poder discutir. Porque todos estos son procesos distintos.

Yo me acuerdo haber trabajado en una experiencia inolvidable, realmente formadora, con Carpentier en *El recurso del método*. Trabajamos un mes y medio, dos meses, todos los días desde las siete en punto de la tarde hasta las nueve o diez de la noche y el resto del tiempo lo trabajaba yo y a las siete iba a su departamento en París, iba a tocar el timbre y él me abría antes la puerta porque era un hombre muy puntual, íbamos realizando y discutiendo la adaptación de su novela, pero yo también estaba aprendiendo a conocer un mundo que no conocía, que es el mundo del trópico. Yo soy de Chile, del sur. Era muy distinta nuestra forma de enfrentar el mundo, nuestros comportamientos y nuestras actitudes, sobre todo en esa época. Entonces era un mundo que quería conocer y busqué este camino: Carpentier. Después trabajé con García Márquez, también como una forma de apropiarme de un mundo mucho más amplio, latinoamericano.

Ahora enfrenté el hecho de realizar una película como *Alsino y el cóndor* en Nicaragua, sobre la base de un cuento que había leído cuando niño, cuando apenas sabía leer, que no tenía nada que ver con la realidad que estaba viendo. Sin embargo, algo conectó de mi propio subconciente emotivo, emocional,

con la realidad que estaba viendo en esos momentos, cuando estaba en Nicaragua en medio de la guerra. Pero siempre, en cada uno de los proyectos, se ha producido un encuentro entre el guionista o el cineasta, como tú quieras llamarlo, la persona, el ser humano, con un hecho que lo ha motivado fuertemente para que lo obligue a escribir, a trabajar y a estructurar.

Creo también mucho en las estructuras, no para mantenerlas sino para desarmarlas, pero mi paso por la escuela de teatro y por haber estudiado técnica literaria del drama, me sirve mucho en este sentido para estructurar una idea cinematográfica y empezar a desarrollarla y a llevarla. Lo digo cuando tengo talleres con gente que quieren saber como es el cine y comienzan, talleres de ocho sesiones sobre cómo se hace una película; finalmente la gente termina filmando. Llevo mis propios proyectos y los discuto con la gente, los propongo. Es decir, los propongo como acciones dramáticas a desarrollar. Pero es siempre a partir de algo que me ha conmovido muy profundamente y no me ha dejado prácticamente ni vivir, ni respirar, ni llevar la vida cotidiana como la vida de todo el mundo. Artaud decía que si tú estás en un momento de tu vida con algo que quieres decir y no lo dices, o lo dices o te mueres. Cuando llega ese momento es cuando digo realmente: ya tengo el filme.

Son tantas las dificultades, son tantos los obstáculos a los cuales hay que sobreponerse, que realmente tiene que haber una fuerza muy poderosa para que uno lleve adelante su proyecto. Por eso es que en la base siempre está la misma pregunta: para quién lo hago, por qué. Si no hay una razón poderosa, una respuesta poderosa a estas preguntas, yo creo que no haríamos cine. Mi generación es una generación que ha arriesgado todo por hacer cine, incluida la vida, y eso no es una frase. La verdad es que nuestra cinematografía está

llena de gente que perdieron la vida por ser cineastas, no por otra cosa, en todos estos enfrentamientos con los regímenes dictatoriales. Nadie de los que yo conozco posee ni siquiera algo que sea materialmente válido, como la generación posterior, inmediatamente posterior a nosotros, sí les significó: hicieron publicidad, hicieron otro tipos de cosas, buscaron películas que tuvieran taquilla o que por lo menos aspiraran a eso. Pero en la generación mía no se aspiró sino a hacer un cine que respondiera a preguntas muy fundamentales de la existencia.

¿Qué significa el cine para Miguel Littín?

Después de una vida entera dedicada solamente al cine y nada más que al cine, respeto y acepto todas las formas de relacionarse de todos los seres humanos, pero no veo otras actividades que tengan realmente la pasión y el interés que tiene el cine. Y me llama poderosamente la atención porque algo tiene de sortilegio, algo tiene de magia, de que cada vez hay más gente joven que quiere hacer cine, ya sea a través del video, que es lo mismo, ya sea a través de nuevas técnicas que están cambiando y revolucionando. Pero quieren, en definitiva, hacer cine, quieren contar historias a través de la imagen y a través del sonido.

Veo la vida a través de un lente, a través de una cámara y sin embargo eso que digo, que es muy cierto, tampoco es verdad. Porque siempre hay un ser humano antes que el instrumento. Es mi forma de expresarme, de relacionarme con el mundo y mi forma de decir: aquí hay un ser humano de este tiempo que le dice a su realidad y a su entorno, que recoge lo que quiere decir y lo devuelve convertido en una fábula, en una historia, en un drama, porque la vida continúa y porque

la gente sigue yendo a los mercados, la gente sigue comprando pan, la gente sigue enamorándose, la gente sigue riéndose, las palomas siguen volando, los barcos siguen cruzando el mar porque existe la poesía, porque existe la vida y sinceramente no hay ninguna otra razón.