

LA VIEJA ESCUELA

El rol del Cine Arte Normandie
en la formación de audiencias
(1982-2001)

Claudia Bossay, María Paz Peirano e Iván Pinto



La vieja escuela

**El rol del Cine Arte Normandie en la
formación de audiencias (1982-2001)**

La vieja escuela

El rol del Cine Arte Normandie en la formación de audiencias (1982-2001)

Claudia Bossay, María Paz Peirano e Iván Pinto

© Claudia Bossay, María Paz Peirano e Iván Pinto

© Pehóé Ediciones

Primera edición, marzo de 2020

ISBN Edición digital: 978-956-9946-55-4

Diagramación digital: ebooks Patagonia

www.ebookspatagonia.com

info@ebookspatagonia.com



Proyecto financiado por el
Fondo Nacional de Desarrollo
Cultural y las Artes (FONDART) 2018.

Agradecimientos

Al equipo Cine Arte Normandie Scarlett Bozzo, Mildred Doll, Alex Doll, y Francisco Meza Díaz, a los entrevistados Ignacio Aliaga, Alfredo Barría, Felipe Blanco, Ascanio Cavallo, Juan Ignacio Corces, Nicolás Lasnibat, María Eugenia Meza, Pablo Marín, Christian Ramírez, José Román, Héctor Soto, Ricardo Stuardo, Edgardo Viereck, David Vera-Meiggs y Juan Pablo Vilches; al equipo de ayudantes de investigación Francisca Alsúa, Francisco Gallardo y Bastián Lisboa; y al Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio.

Índice de contenido

[Portada](#)

[Índice](#)

[Introducción](#)

[Historia del Cine Arte Normandie](#)

[Los antecedentes del Cine Arte Normandie \(fines de la década de 1960 y comienzo de la década 1970\)](#)

[El cine Normandie en la década de 1980](#)

[La década de 1990: transformaciones y continuidades](#)

[La programación del Cine Arte Normandie; ventana al mundo, ventana al ser](#)

[La concepción de cultura cinematográfica, arco de comprensión del cine arte](#)

[El comienzo de la programación y los programas del Normandie](#)

[El carácter formativo de la programación](#)

[Cambios en la programación de la década de 1990](#)

[Reflexiones generales](#)

[Críticas de cine del Normandie](#)

[La labor crítica del Normandie](#)

[Programas y folletos](#)

[Influencia de la crítica internacional](#)

[Estilos de programación](#)

[Reflexiones finales: gustos, canon y educación cinematográfica](#)

[Conclusiones](#)

[Bibliografía](#)

[Selección de críticas](#)

[Notas](#)

La vieja escuela

El rol del Cine Arte Normandie en la formación de audiencias (1982-2001)

El Cine Arte Normandie es uno de los referentes más importantes de la historia de la cultura cinematográfica en Chile. El Normandie ha sido, desde su creación en 1982 y hasta ahora, un lugar donde las películas y el diálogo sobre cine han permitido al público disfrutar, aprender y conocer sobre un cine distinto al que se puede acceder en las salas comerciales. Este libro pretende dar cuenta cómo este cine se convirtió en ese espacio cultural fundamental para la vida santiaguina durante sus primeras décadas de funcionamiento, que son un antecedente clave para su actual desempeño.

Este libro se basa en la investigación desarrollada mediante el proyecto *La vieja escuela. El rol del Cine Arte Normandie en la formación de audiencias, 1982-2001*, gestionado por el Cine Arte Normandie junto con la Corporación de Estudios de Cine LaFuga, y financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes mediante el Fondo Audiovisual, Folio n° 437486, convocatoria 2017-2018. Dicha investigación tuvo por objetivo identificar el rol que ha tenido históricamente el Cine Normandie en la formación de audiencias. Nos embarcamos a este trabajo con la hipótesis de que a través de una programación de calidad y una serie de folletos críticos que buscaban orientar al espectador que asistía, el Cine Arte Normandie logró formar una audiencia cinéfila en el marco de un difícil período para la cultura en Chile. Durante la primera década de funcionamiento de este cine, en un contexto dictatorial en el cual hubo pocas o nulas instancias destinadas a la educación cinematográfica y a la difusión de conocimientos sobre cine

en Chile, esta labor fue fundamental. Ello se extendió, igualmente, luego del retorno a la democracia en la década de 1990, posicionando al Cine Arte Normandie como un referente para la cinefilia local durante todo el período estudiado (1982 – 2001). Un trabajo que, a pesar de sus transformaciones, continúa al día de hoy.

Buscamos, así, poner en valor una institución cinéfila -el cine arte- que a lo largo de varios años ha constituido una experiencia fundamental para la formación de audiencias reflexivas. A través de las películas programadas en el cine, de la guía de sus críticas y de los espacios generados para el encuentro y visionado colectivo, el Cine Arte Normandie se consolidó como una ventana al mundo y una celebración de la diversidad mediante el cine. El espacio del cine arte permite encontrarse, conocerse, y establecer otras formas de sociabilizar. Crear un ambiente propicio para la contemplación activa y crítica del mundo que nos rodea. A ello es lo que llamamos “cinefilia”, el amor por el cine: no sólo a la acumulación de conocimientos sobre cine, sino a su disfrute colectivo y al aprendizaje de “ser público”, en diálogo con otras y otros dentro y fuera de la sala.

La investigación comenzó por sistematizar los archivos de la crítica del Cine Arte Normandie, que la misma institución había guardado por todos estos años. Para esto se creó un archivo digital, el cual liberamos completamente en la página web www.archivosnormandie.cl. Algunas de las críticas también las publicamos en este libro, poniéndolas en contexto y analizándolas en mayor profundidad. Estos materiales y su difusión son, para los autores de este libro, esenciales para el resguardo de contenido único, que aún es mayormente desconocido por el público actual y que ha sido escasamente estudiado hasta ahora. En buena medida, estos archivos nos hablan no sólo de la historia del Cine Arte Normandie, sino también de la historia de la crítica de cine en Chile, particularmente en Santiago.

Para poder comprender el contexto del trabajo crítico del Cine Arte Normandie y su impacto en la formación de públicos y de una cultura cinematográfica local, el análisis de los archivos se complementó con la recolección de testimonios sobre el trabajo del cine. Nos reunimos a recordar y analizar el rol del Normandie y de sus críticas, con personas que fueron parte de su creación y organización durante las primeras décadas

de funcionamiento. Asimismo, entrevistamos a críticos de cine que trabajaron para el Cine Arte Normandie durante este período, así como también a críticos actualmente activos, para quienes este espacio fue importante en su formación, como público joven del Normandie entre 1982 y 2001. En su conjunto, la recopilación de diversas fuentes nos permitió estudiar la programación de la cartelera cinematográfica, las reseñas críticas del cine, y su impacto en los públicos y la crítica chilena.

El libro está dividido en tres capítulos y un anexo. Los capítulos abordan el estudio de la historia, la cartelera y la crítica ocurrida en el Cine Arte Normandie. En el primero de ellos, se buscó reconstruir la historia del cine, desde sus antecedentes inmediatamente predecesores como son los cineclubs y programaciones de cine arte. Se explora desde el origen del cine hasta el año 2000, puntualizando entre las décadas del ochenta y noventa, dos momentos en los que los modos de trabajo, la orientación de la programación y la crítica cinematográfica del Normandie difirieron entre sí.

El segundo y tercer capítulo se centran en los aspectos específicos de la programación y la crítica, enlazando dos lógicas que fueron a la par pero que se materializaron en prácticas distintas. En el segundo capítulo se analiza la lógica general de la programación, destacando los ciclos temáticos y modos de organización de la cartelera. Poniendo en valor los múltiples criterios de selección que competían en la cartelera, estos fueron los ciclos de embajadas, o institutos bilaterales de cultura, reposiciones de películas que salieron rápido de cartelera comercial o que incluso, nunca llegaron a ella, reestrenos de obras guardadas por el propio cine, estrenos nacionales de cine chileno y del mundo, entre otros criterios. En el tercer capítulo se aborda el valor de la crítica de cine desarrollada en el marco de los folletos críticos de múltiples colaboradores liderados por Sergio Salinas. Se busca aquí visibilizar el trabajo que durante años se desarrolló en el interior del cine entendiendo la crítica como un espacio de divulgación y formación del espectador, con textos que orientaban la educación contextual y estética de los filmes. Se visualiza aquí tanto su desarrollo interno como la influencia internacional de revistas de prestigio contemporáneas a los períodos abordados, dando cuenta de una aspiración al cosmopolitismo importante en la cinefilia desarrollada en el cine.

La sección de anexos comprende un rescate de textos y soportes materiales pertenecientes al Cine Arte Normandie. En primera instancia, la selección de críticas que nos parecieron representativas de los distintos discursos cinéfilos en que se movió el cine durante el período estudiado. Un corpus seleccionado a partir tanto de textos que nos parecen representativos de la riqueza discursiva de las críticas, así como de películas canónicas dentro de la historia del propio cine.

El propósito de este libro es difundir entre el público general la historia y el trabajo cinéfilo del que es, probablemente, el más “clásico” cine arte de Santiago: el Normandie. Este no es, por tanto, un libro académico, aún cuando está forjado por una investigación realizada desde el ámbito de la historia, la antropología y los estudios de cine. Proponemos una interpretación sobre el impacto y el alcance del Normandie para que sea accesible al público no especializado, respetando el rigor del análisis de las diversas fuentes recopiladas. Cada uno de los capítulos tiene segmentos de las entrevistas e imágenes y gráficas asociadas a lo que se discute en cada uno de ellos para así acompañar el texto con lo visual y opiniones especializadas, como lo hacían las mismas críticas del Cine Arte Normandie.

La vieja escuela busca mantener vivo en sus lectoras y lectores el gusto por una cultura cinematográfica. Exploramos las pasiones cinéfilas que están en los orígenes del Cine Arte Normandie, y que incluso pueden rastrearse al menos una década antes del comienzo del mismo, en el trabajo de quienes con mucho esfuerzo crearon y mantuvieron este proyecto durante el complejo período aquí estudiado. Queremos compartir el entusiasmo, el cariño y el esfuerzo con que levantaron un espacio para la cultura cinematográfica que se mantiene hasta hoy. Una cultura que, al igual que como sostenían los creadores del cine en tempranas reflexiones en la década de 1960, ha de cultivarse, pues en ella radica un entendimiento de la sociedad comprometida con la ética, la comunidad y el arte, elementos esenciales para enfrentar las demandas de nuestros propios tiempos.

1.

Historia del Cine Arte Normandie

Durante las décadas de 1980 y 1990 el **Cine Arte Normandie** exhibía memorables obras del cine mundial, siguiendo la línea del Cine Arte de Viña del Mar, que existía desde 1967. Normandie se distinguía de salas más comerciales que habían en este período en el centro de Santiago. Para los fundadores del Normandie, el *cine arte* se diferenciaba de otros espacios en tanto allí se podía desarrollar una apreciación cinematográfica reflexiva y crítica, donde se proponía pensar el cine como una herramienta de conocimiento y comprensión social. Así, no es una película o un “autor” – siguiendo el término acuñado por la revista francesa *Cahiers du Cinema*- lo que constituye lo artístico, sino que el proceso de someter una película a un estudio atento, a una reflexión compartida. Los cineclubes y las salas de arte proponían condiciones idóneas para estas instancias de mediación cultural.

La programación de una sala de cine arte, junto a las reseñas críticas sobre las obras, los contextos de producción y antecedentes de los directores, eran esenciales para lograr estos objetivos. Es importante destacar la labor de quienes diseñaban la programación de la sala. En conjunto Sergio Salinas y Alex Doll, decidían qué es lo que querían exhibir. Salinas desde una posición más teórica-estética y Doll desde la posibilidad de programar las películas, basándose en su conocimiento del mercado de la exhibición en Chile y el Cono Sur. De esta manera, el trabajo de programación conjugaba el aspecto teórico con las posibilidades reales de exhibición de películas existentes en el mercado.

¿Cómo se llevó a cabo el proyecto del Cine Arte Normandie? En este capítulo hablaremos sobre el desarrollo histórico del cine, identificando dos

períodos: uno entre 1982 y 1991 (desde su creación hasta su cambio de sede). El segundo, entre 1992 y 2001, la primera década en su ubicación actual.

La trayectoria del Normandie no se explica sin comprender algunos de los procesos que anteceden a su creación, en donde se conforma la cultura cinematográfica que impulsa su labor. Por eso comenzamos esta historia con los proyectos en que participaron sus fundadores, antes de la creación del Normandie.

Los antecedentes del Cine Arte Normandie (fines de la década de 1960 y comienzo de la década 1970)

La experiencia de los fundadores, rica en cultura cinematográfica, se venía acumulando desde casi una década antes del comienzo del Cine Arte Normandie. Dichas experiencias las encontramos en la organización de cineclubes y salas de cine arte durante estos años y en el trabajo de visionado conjunto y reflexión crítica desarrollados en dichos espacios.

En 1969, “Cine Arte Limitada”, sociedad integrada por Guillermo Aguayo, Hugo Castelletto y Aldo Francia, gestores del Cine Arte de Viña del Mar y del Festival de Cine de la misma ciudad, así como también administradores de la sala de Cine Marconi de Santiago, cedieron la última función de los lunes de esta sala santiaguina (actual Teatro Nescafé de las Artes, ubicado en Manuel Montt con Providencia) para que un grupo de amantes del cine llevara a cabo el **Cine Club Nexo**. Nexo recibió el apoyo del propio Teatro Marconi, del Departamento de Arte Cinematográfico de la Universidad de Chile (sede Valparaíso) y de la Cineteca Universitaria. El Cine Club Nexo lo integraban Robinson Acuña, Franklin Martínez, Sergio Salinas y parcialmente José Román. Este grupo sería parte importante de la revista *Primer Plano*¹ (1969-1973), la cual desarrollaba “la nueva crítica chilena”, y estaba escrita por Sergio Salinas, Héctor Soto, Hvalimir Balic y José Román. Esta llegó a publicar cinco números y una sexta edición quedó trunca por el golpe de Estado.²

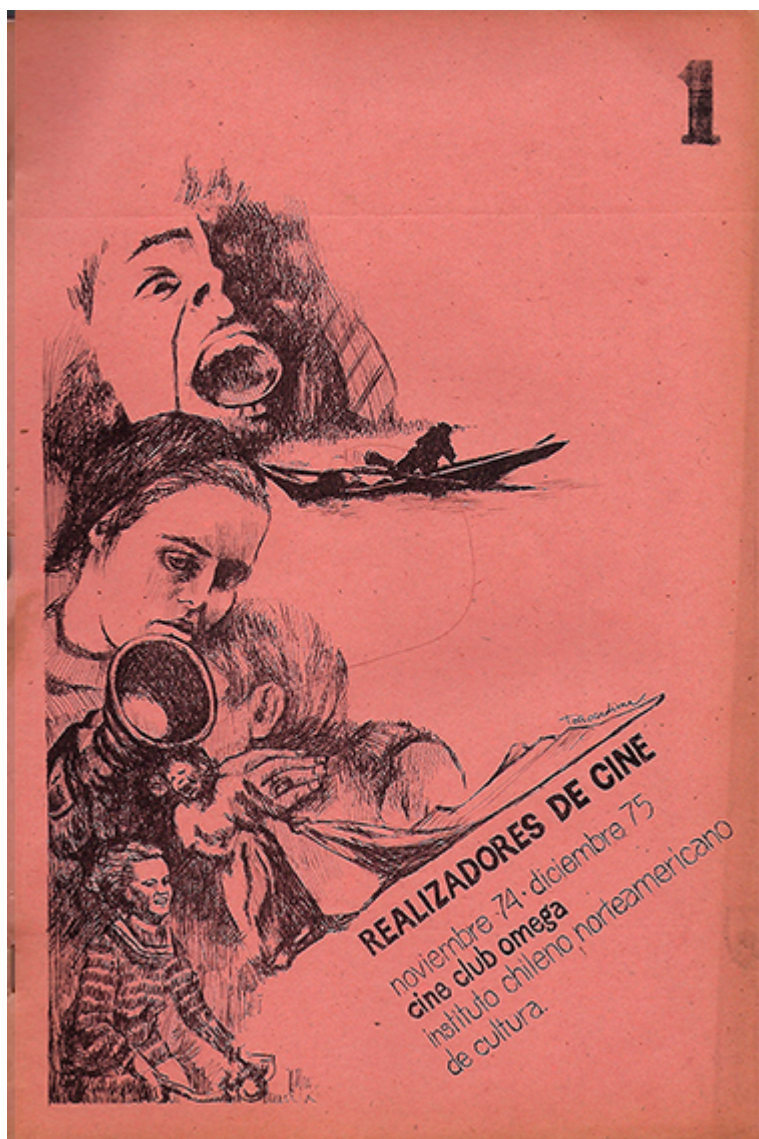


Fachada del cine Marconi en 1977, cuando ya había pasado a llamarse cine Providencia.

Foto proveniente del Flickr *Santiago Nostálgico*.

En la declaración de principios del cineclub (1969)³ sus miembros denunciaban la precaria situación cultural en que se encontraba Chile, en particular el cine. Señalaban que esta precariedad se notaba en la propia producción nacional, en la insuficiente crítica especializada y en la escasa orientación que recibía el público. En la opinión de Nexo, esto era un marcador del subdesarrollo nacional. Los integrantes incitaron en su declaración a que quienes pudieran hacer algo al respecto, lo hicieran, para evitar que el país cayera en un “conformismo ético e intelectual.”⁴ Para ello se propusieron luchar contra los comerciantes que trataban al público como consumidor ingenuo, acercándose de esta manera a los planteamientos que por esos años postularon diversos manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano. Llamaron también a romper con el aislamiento cinematográfico, que ignoraba las grandes obras de este arte mundial. Esta demanda incluía luchar contra la censura a la que estaban sometidos los cineastas locales. Recordemos, por ejemplo, lo que pasó con *Caliche sangriento* (1969), de Helvio Soto el mismo año de la declaración.⁵

Otro antecedente del Cine Arte Normadie fue el **Cine Club Omega** (1974-1976), vinculado al Instituto Chileno Norteamericano, ubicado en calle Moneda. Este cineclub entró en funcionamiento en enero de 1974, tras un curso de verano dictado por Gladys Pinto, miembro del comité de cine del Instituto, quien solía escribir críticas en los periódicos de aquella época. Entre los miembros de Omega figuraban: Juan Bozzo, Ascanio Cavallo, Eduardo Contreras, Gianitsa Georgudis, Patricia Peralta, Carlos Pozo, Luis Valenzuela, Alex Doll y Andrés Vattuone. El cineclub declaraba en *Realizadores de cine* (publicación autogestionada con los programas de exhibición entre noviembre de 1974 y diciembre 1975) “creemos que es necesaria la formación de una cultura cinematográfica en el país, por lo que estamos empeñados en lograr una amplia difusión que alcance a vastos sectores del público.” La cual debía ir además acompañada de “una postura crítica lo suficientemente lúcida [...] para permitir orientar mediante la selección.”⁶ La programación de Omega, vinculada al Instituto Chileno Norteamericano, era variada. El acceso a las obras y la posible programación dependía de los listados de películas de las distribuidoras comerciales en 16 y 35 mm, y de algunos aportes de cintas que facilitaba el Canal 4 de la Universidad Católica de Valparaíso. La obtención de dichos films era vía arriendo, por lo que para financiarlo se cobraba una entrada. Uno de los elementos destacables que tiene el Cine Club Omega es que desarrolla por primera vez un espacio dedicado a la reflexión y promoción del cine en el contexto de la dictadura, especialmente durante los primeros años, en que había muy poca actividad cultural en Chile.



Realizadores de cine, obra de compilación de **Cine Club Omega**, con una gráfica de portada donada por el muralista Antonio Cadima. Archivos Normandie.

Las críticas de Omega estaban fuertemente influenciadas por la teoría del autor. Se trataban corpus de los directores más que de obras por sí solas. Tenían una lógica histórica, en tanto narraban la historia del cine, directores y reflexiones, desde estas obras. Las críticas de dos páginas seguían entonces la lógica que tendrían las críticas de Nexo y las del Normandie: ficha técnica, contexto, un comentario de la obra destacando aspectos estéticos y narrativos y una presentación de las obras del director. La mayoría de las críticas del primer año las escribió Ascanio Cavallo. También encontramos algunas de Alex Doll y Juan Bozzo, así como de

ambos, en conjunto con Cavallo. Otras sencillamente firmadas por Cine Club Omega, o escritas por miembros colaboradores del cineclub.

Es en este cineclub que comienza la relación de amistad entre los miembros del futuro Cine Arte Normandie, en particular entre Doll y Salinas, quienes compartían una pasión común no solo por un buen cine, sino por su reflexión. Sergio Salinas ofreció su experiencia como programador de cine del Canal 4 de la Universidad Católica de Valparaíso, así como de otros cineclubes, como Nexo. Podía además obtener en préstamo películas en 16 mm del canal, y facilitarlas para la programación del cineclub, la que era realizada por Doll y Cavallo. La declaración de principios de Omega, describe a Salinas y a José Román como orientadores de “respaldo desinteresado.”⁷ El Cine Club Omega fue también el lugar donde Alex y Mildred Doll conocieron a los futuros socios del Normandie, Ricardo Stuardo y Jorge Vera, igualmente cinéfilos. Ricardo Stuardo era abogado, de la misma generación universitaria que Sergio Salinas. Jorge Vera era periodista, encargado de marketing y relaciones públicas del Instituto Chileno Norteamericano.

Tanto el Cine Club Nexo, que funcionó principalmente durante el Gobierno de la Unidad Popular; como el Cine Club Omega, que comenzó en el año 1974, buscaban estimular y difundir la *cultura cinematográfica* mediante una seleccionada programación y textos de apoyo para el público. Además, realizaban capacitaciones, charlas y discusiones con los miembros que los integraban. De esta manera, se convertían en mediadores de un conocimiento más especializado con un público generalizado. El convencimiento de que en el visionado crítico radica una posibilidad de entender otras culturas, otras épocas, otros modos de hacer y pensar, y por lo tanto, un mayor entendimiento de la sociedad en su conjunto, motivaba a estos entusiastas. Si bien ambos cineclubes contaron con algo de apoyo de las instituciones que los acogían, se constituyeron sobre todo con mucha pasión por el cine y la convicción de aportar a la sociedad al “arte más poderoso del siglo XX”, tal como afirman las declaraciones de principios de ambos cineclubes.⁸



Imágenes del Cine Egaña una vez que ya había dejado de ser cine. En Avilés, 92 salas.

Entrada Cine Egaña. Colección Cine Arte Normandie.

Un cuarto antecedente que se sumó a la creación del Cine Arte Normandie comenzó en el año 1976, cuando Alex y Mildred Doll asumieron el desafío de tomar en administración la sala **Cine Arte Egaña**, ubicado en plaza con el mismo nombre. Alex Doll, estudiante de Ingeniería en la Universidad de Chile, tuvo la ambición de ir más allá del cineclubismo y aspirar a la gestión de una sala que mostrase cine arte periódicamente, a pesar de que en el medio cinematográfico se aseguraba que un proyecto de cine arte era inviable en términos económicos y podría significar un fracaso financiero. Continuando las lógicas colaborativas que se venían trabajando desde los

cineclubes, el cine arte de la Plaza Egaña fue apoyado por Román, Cavallo, Salinas y otros amigos. El Egaña fue un desafío que se asumió con poca experiencia, pocos recursos y equipos de proyección en regular estado, lo que generó numerosas dificultades que a la larga hicieron inviable mantenerlo abierto, cerrando sus puertas en 1977. En este cine se exhibieron películas como *El rostro* (Ingmar Bergman, 1958), *Luz de invierno* (Bergman, 1963) y *Fresas salvajes* (Bergman, 1957), entre otras. Estas obras se obtenían comprándolas a algunas distribuidoras cerradas que aún guardaban copias de películas del período 1955 – 1970, difíciles de encontrar y en diversos estados de conservación. Es importante destacar la importancia de esta suerte de “rescate” que se hizo en ese período, ya que a partir de ello comenzó la creación de un gran archivo filmico en Chile, constituyendo la Corporación Cultural Cinemateca Chilena.

En 1977 Carlos Velasco, a cargo de la sala **Toesca** ubicada en Huérfanos con Teatinos, la cual exhibía películas para niños, decidió hacer un giro en su programación y acudió a Sergio Salinas para la gestión de una franja nocturna de cine arte. Así se concretó un proyecto que resultó ser exitoso y económicamente sustentable. Allí asistió gran cantidad de personas ante la novedad de la programación de la sala ubicada en pleno centro de la ciudad. Sergio Salinas asumió la programación y Mildred Doll la administración.⁹

En 1980 comenzó un masivo cierre de salas de cine, en parte, por ser espacios poco rentables en relación a sus tamaños, lo que llevó a que muchos cines pasaran a ser supermercados o iglesias evangélicas, entidades que podían pagar arriendos muy superiores. Esto provocó el cierre del cine Toesca.

El cine Normandie en la década de 1980

Luego de la experiencia en el Cine Arte Toesca, comenzó un período de búsqueda de un nuevo espacio autónomo para programar películas de “autores” de cine, pero que fueran también comerciales. Alex Doll y Sergio Salinas imaginaron la posibilidad de programar y administrar su propia sala: un cine arte más profesional.

El “proyecto de cine arte”¹⁰ era un desafío enorme que en su momento algunos consideraron destinado al fracaso: no solo por las dificultades de la autogestión, sino también por la dictadura que impactaba fuertemente el ambiente cultural en ese momento. En el mundo del cine, en particular, se vivía un difícil período en el cual imperaban la censura y el abandono institucional. La dictadura cívico-militar (1973-1990) había dismantelado las infraestructuras de producción cinematográfica, lo que se tradujo en que disminuyeran los espacios de exhibición y desapareciera el fomento del Estado a la producción de cine nacional. Las escuelas y carreras universitarias de cine fueron cerradas y se impuso el decreto ley N° 679 en 1974, que creaba el “Consejo de Calificación Cinematográfica”, con la misión de orientar la exhibición cinematográfica en el país, evaluando las películas según criterios oficiales para: Todo Espectador, 14 años, 18 años, 21 años y Rechazada. A modo de ejemplo, podemos decir que este Consejo de Calificación prohibió *El violinista en el tejado* (Norman Jewison, 1971) por una escena con banderas rojas y calificó para mayores de 21 años el documental *Cien niños esperando un tren* de Ignacio Agüero (1988). Otra situación fue el hecho de que la ley prohibía cortar las cintas y algunos distribuidores lo hacían antes de ingresarlas al país, generando una situación de autocensura muy perjudicial. Por ejemplo, *El padrino 2* (Francis Ford Coppola, 1974) se exhibió sin mostrar la parte que sucede en Cuba.¹¹

A esta altura, entre las experiencias de los distintos cineclubes y de las exhibiciones en salas de cine arte, ya se cumplía un poco más de una década de trabajo en el circuito chileno en que se había explorado la cultura cinematográfica en Chile como una herramienta esencial del “hombre consciente de nuestros tiempos”, tal como se describiese por el Cine Club Omega. Se tenían largas conversaciones sobre cuál sería el espacio ideal para estos fines: una sala grande de más de 300 butacas, para hacerlo viable, o bien una sala más pequeña para un grupo más especializado de cinéfilos. Parte de la discusión entre ellos giraba en torno a cómo construir un espacio que a la vez promoviera un cine de calidad, pero que restringiera lo menos posible el acceso al público, es decir, que fuera un espacio abierto tanto para espectadores que a priori conocían de cine, como los que no.¹² Una primera alternativa era arrendar el cine Ritz, en San Antonio con Alameda, pero al conocerse también del cierre del cine Normandie, ubicado cercano a Plaza Baquedano, esta fue la opción elegida.



Cine Normandie desde la Alameda en 1980, publicitando *Grease* (Randal Kleiser, 1978) en cartelera.

Foto de Jorge Ianiszewski.

El **Teatro Normandie** en la Av. Bernardo O'Higgins (Alameda) 139, era una de las 40 salas que en ese entonces existían en el centro de Santiago.¹³ Era un cine del año 1941 que originalmente exhibía estrenos, películas 'de primera vuelta'.¹⁴ La sala pertenecía originalmente al Banco de Talca, que por estos años quebró, dejando el teatro a manos de un grupo que lo administraba. Paralelo a esto, Carlos Velasco se encontró en aprietos durante la crisis económica, lo que lo motivó a empezar a desvincularse de las salas que administraba, entre ellas el Toesca y luego el Normandie. La decisión sobre la sala, sin embargo, no fue inmediata. Se consideró que quizás era

demasiado grande, que podía ser de difícil acceso por la falta de estacionamientos, que su posición en la ciudad no era la más favorable, que estaba en el borde entre el centro y el oriente, lo que quizás no favorecería la asistencia (originalmente se buscaba una sala en pleno centro). A pesar de estas dudas, la elección a la larga fue certera, pues el público empezó a llenar la sala rápidamente en los años siguientes.

El destino de esta propiedad a comienzos de 1980 era la construcción de un hotel. Sin embargo, gracias a las fundamentales gestiones de Nicanor Parra y de Velasco, la sala logró arrendarse para abrir el nuevo Cine Arte Normandie. La sala Normandie se arrendó a la sociedad **Filmoarte** (creada en 1980) a la que pertenecían originalmente Sergio Salinas, Alex Doll, Ricardo Stuardo y Jorge Vera, y que luego pasó a ser **Filmoarte Ltda.** Ricardo Stuardo gestionó el arriendo con una condición renovable año a año, hasta 1991. A esto se sumó después la creación de *Los Filmes de la Arcadia* (fundada en 1982), la distribuidora de cine de Doll asociada a Filmoarte. Sergio Salinas estuvo a cargo de la programación artística y de los ejes curatoriales del Normandie. Alex Doll fue el gestor de la programación, encargado de la búsqueda y adquisición de las películas. Ricardo Stuardo, abogado con amplia experiencia en gestión cultural, fue el encargado de los aspectos jurídicos de la sociedad que administraría el cine. Además, la gestión de Stuardo fue clave para la difusión en los medios, como la Radio Cooperativa. Jorge Vera apoyaba también en la difusión del cine, pese a que se retiró tempranamente de la sociedad. Por su parte, Ricardo Stuardo permaneció en Filmoarte, aunque finalmente se retiró de ella para dedicarse al teatro. A pesar de ello, ha permanecido colaborando con el Cine Normandie hasta el día de hoy.

Paralelamente a la creación del Cine Arte Normandie, Aldo Francia solicitó a Sergio Salinas apoyo en la administración del Cine Arte de Viña del Mar, tarea que también asumieron los socios de Filmoarte Ltda. a partir de mayo de 1982, cuando abrieron la programación con la película *Providence* de Alain Resnais (1977).

“[El Normandie era] un cine de barrio que no estaba realmente en un barrio sino en Plaza Italia, al lado de El Cuervo y del Café Ulm, que era un reducto de resistencia musical. El Normandie, antes

de ser arte, se especializaba en estrenos de segunda vuelta o reposiciones. Hasta que se convirtió en el icónico Cine Arte Normandie ese año 82.” Alberto Fuguet (VHS, 2017)

CLAUDE CHABROL

Nacido en París en 1930, Claude Chabrol se inició como crítico en las páginas de "Cahiers du Cinéma", proclamando junto a Godard, Truffaut, Rohmer y otros, la necesidad de un nuevo cine que superara el anquilosado academismo del cine francés de los años cincuenta. Junto a estos directores dio nacimiento al movimiento conocido como "nueva ola", que transformaría los fundamentos estéticos y económicos de la cinematografía francesa y que no tardaría en influir a otras cinematografías del resto del mundo.

Desde su primer filme, "El Bello Sergio" (1959), da cuenta de un universo artístico y moral que se revelará profundamente coherente con su producción posterior ("Los Primos", "Doble Vida", "Que la Bestia Muera", "La Década Prodigiosa", etc.). Su registro es el de la tragedia y las ideas fundamentales contenidas en su obra se refieren a temas como la fatalidad, la culpa, la expiación, el mal y a una dimensión casi abstracta del concepto de identidad.

Su predilección por los temas policíacos le ha servido de pretexto para analizar críticamente a la sociedad francesa, como se puede constatar en sus filmes más recientes: "Violette Nozère" y "Relaciones Íntimas".



FILMOARTE

EL CABALLO DEL ORGULLO

PRESENTA

EL CABALLO DEL ORGULLO

TÍTULO ORIGINAL:
"Le Cheval d'Orgueil"

DIRECTOR:
Claude Chabrol

GUION Y DIÁLOGOS:
Daniel Boulanger y Claude Chabrol, basado en la novela de Pierre-Jakes Hélias

FOTOGRAFÍA:
Jean Rabier

MÚSICA:
Pierre Jansen

INTERPRETES:
Jacques Dutilleul, Bernadette Lesache, François Cluzet, Ronan Hubert, Arnel Hubert

PRODUCTOR:
Georges de Beauregard

PAÍS Y AÑO:
Francia, 1980

EL CINE Y LA REALIDAD

"Los únicos temas honestos están en la imagen de la realidad. El problema del cineasta es doble: hacer comprender su pensamiento al mayor número de personas, lo que es un problema de forma, y desmontar los mecanismos de esa realidad: huir de los sentimientos falsos, mostrar que lo propio de una sociedad alienada está en la putrefacción de sus valores fundamentales".

CLAUDE CHABROL

Aunque en apariencia este filme se aparta radicalmente de los temas y preocupaciones sostenidos por Chabrol a lo largo de su carrera, no es ajeno a ese realismo que ha presidido todos sus proyectos creativos.

En *El Caballo del Orgullo* ese realismo chabroliano adquiere su máxima transparencia, mediante un proceso de objetivación en que el autor se hace invisible. Al adaptar la novela de Pierre-Jakes Hélias, Chabrol ha optado por una concepción casi documental de la realidad que describe. En esta visión de la Baja Bretaña en la década 1908-1918 no hay intriga, ni psicología, ni siquiera una estructura dramática visible, propia de los otros filmes del realizador. Su aproximación es la de un observador atento a los ritmos vitales de

esa Bretaña rural, a los sentimientos simples y sólidos, a los ritos religiosos y paganos, a las supersticiones y temores, a los ciclos de vida y muerte que se suceden en la existencia campesina.

Al parecer, cansado ya del ejercicio de visibilizar a la sociedad francesa, Chabrol busca en esa minoría cultural constituida por el pueblo bretón, ciertos valores perdidos ya en las culturas dominantes, ciertas formas olvidadas de las relaciones sociales. En esta búsqueda, el estilo del realizador se hace despojado, esencial, cristalino. Todo fluye en el filme como la vida campesina, con su naturalidad, sus "tempos", sus pausas, su cotidianeidad inmovible.

El punto de vista autobiográfico de la novela

es apenas sugerido por el realizador a través de su personaje, el pequeño Pierre, quien se remonta en sus recuerdos al momento de los esponsales de sus padres. Pero su presencia en el filme es equivalente a la de los otros personajes y la objetividad de la narración se mantiene inalterada.

En esta construcción no existe propiamente progresión dramática y los acontecimientos se suceden conforme a una lógica regida por los cambios estacionales, las siembras y cosechas, las fiestas y ritos y el paso casi imperceptible del tiempo. La vida de estos campesinos es alterada sólo por las grandes catástrofes de resonancias telúricas: las plagas, la miseria (la "Perra del Mundo"), la guerra.

Llama la atención cómo Chabrol nos describe la pobreza campesina sin

insistir en el miserabilismo a que suelen apelar los filmes socio-antropológicos.

Destaca en cambio la dignidad de la pobreza y el orgullo con que los aldeanos asumen su condición. Esta premisa rige la observación del realizador y está realizada desde el comienzo del filme, cuando el abuelo del protagonista le dice: "Puesto que soy demasiado pobre para tener un caballo, al menos el caballo del orgullo tendrá siempre un lugar en mi establo".

En esta historia de vidas ligadas a la tierra, de alegría, dolor, supervivencia y dignidad fundamental del hombre, Chabrol se remonta al nivel de ciertos clásicos literarios que a través de la descripción de su aldea han sabido describir el mundo.

JOSE ROMAN

Primera crítica del Cine Arte Normandie. Nótese que estaba impresa en un color diferente al resto de los trípticos que verán en el libro. Archivos Normandie.

Filmoarte retomó las funciones del Normandie en junio de 1982, durante las vacaciones de invierno, con la película *La novicia rebelde* (Robert Wise, 1965). En agosto, se inauguró oficialmente como *Cine Arte Normandie*, "único de la capital que funcionará de un modo regular y con un programa de estrenos y reposiciones",¹⁵ con *El caballo del orgullo* (Claude Chabrol, 1980). Se convirtió así en un espacio singular para la exhibición de películas que generalmente no se exhibían o dejaban de circular en los cines comerciales. La sala se diferenció por la cantidad y frecuencia de sus funciones diarias. El único que ofrecía una oferta similar en ese momento era el Cine de la Universidad Católica, con dos funciones a la semana. El Normandie hacía tres funciones diarias (15.30, 18.30 y 21.30 horas.), a lo que luego se incorporó el cine de trasnoche los viernes y sábados y el "cine foro" los domingos en la mañana o al mediodía. El Normandie lograba

estrenar a veces películas que nadie había visto, o que no se difundían por medios de comunicación. Gracias a algunos auspiciadores, se organizaban premieres a las que se invitaba a gente del mundo cultural. A las funciones regulares solían asistir además personas públicas o políticos interesados en el buen cine, entre los que podemos mencionar al expresidente Patricio Aylwin, a Hortensia Bussi, Jorge Tellier, Cirilo Vila y José Donoso, entre otros.

De esta manera, el Normandie se fue posicionando en el circuito cultural. Los medios como las radios y los diarios contribuían a la difusión de las actividades del cine, incluida la programación. Además, el Normandie imprimía sus propios programas que se podían encontrar en la entrada del cine, los que permitían la difusión mensual y semanal de la programación y servían de guía para el público. Los folletos con críticas del Normandie permitían guiar el visionado de las películas. Algunas de las personas que habían conocido en la década de 1970, como José Román, Héctor Soto y el crítico peruano Isaac León Frías, trabajaban fuera del cine, pero colaboraban más o menos frecuentemente con la escritura de estas críticas. Conformaron además el grupo cercano de amigos del Normandie, que compartía con los socios organizadores sus ideas sobre cine en conversaciones en los restaurantes cercanos, muchas veces luego de alguna función.



Reunión del Cine Arte Normandie. Alex Doll, Antonio Martínez, Cristina Iñigo, Ascanio Cavallo, Marco Antonio Cumsille, José Maximiliano Díaz, Sergio Salinas y Mildred Doll. Foto de la colección familiar Doll, c.1985.



Evento realizado en Cine Arte Normandie, década 1980, sede Alameda. Aparecen Ana María Tomasevic, José Román y Jorge Vera. En la segunda foto, una invitada junto a Ricardo Stuardo, Juan Radrigán y Alex Doll. Fotos de Juan Bozzo.

El Normandie se transformó en un referente y pasó a ser parte activa de la vida en la ciudad. Su público era diverso: críticos de cine, profesionales e intelectuales, ciertamente, pero también público general, como amantes del cine de mediana y tercera edad (que habían visto películas norteamericanas y cine europeo en su juventud) y sobre todo estudiantes, quienes llegaban buscando películas alternativas a las salas comerciales o que habían

circulado previamente en el circuito comercial, ahora a un precio más accesible. El público no correspondía, entonces, sólo a un puñado de cinéfilos –aún cuando en los ochenta fuera convertido en un ícono de la intelectualidad santiaguina, tal como sugieren Los Prisioneros en su canción “Por qué no se van” (1986), que ironiza con su público, a pesar de que su autor Jorge González había ido varias veces al cine—. ¹⁶ Aunque se perfilaba como un espacio especial para un cine de mayor calidad, que efectivamente reunía a públicos especializados, Normandie no era un espacio excluyente para otros tipos de público.

“Había una *vida* y había una efervescencia en lo que se refería al cine arte, que yo creo que nunca más volvió a existir en la misma manera. O sea hay otras formas de vidas posteriores. Pero, esa cosa que vi en ese minuto, no... Era también una forma de escapar a lo que estaba pasando, el cine arte te abría otros mundos libertarios.” **María Eugenia Meza** (entrevista, noviembre 2019)

“Yo creo que era hartó más democrático de lo que la gente podría calcular, es decir el cine estaba diseñado para el universitario pobre como yo, sí [...] Pero además estaba diseñado para las señoras que querían ver estas cosas, para los despistados que andaban vagoneteando en la tarde... o también para uno que otro pituco que bajaba caminando de Providencia a mirar la película...” **Christian Ramírez** (entrevista, julio 2019)



Fachada del Normandie en Alameda. Colección Cine Arte Normandie.

.”.. tiene que haber sido 93’, si no me equivoco, hubo un aluvión en el lado de La Florida, de Macul para arriba, Peñalolén, Tobalaba. Ese día que quedó ‘la cagá’, estaba en la Escuela [de Periodismo], entonces me iba ir a la casa seguramente [...] Estábamos tomando la micro y cachábamos que había mucha gente en la calle, que las micros pasaban muy llenas, y de repente paró una micro y el chofer dice ‘yo llego hasta no sé dónde’ [...] Ya filo, vamos al cine, vamos a un lugar, hagamos algo y más tarde cuando haya menos escándalo acá, vamos para la casa. Así que fuimos al Normandie, debe haber sido como “vamos al cine Normandie”, y estaban dando *El huevo de la serpiente* (Bergman, 1977) [...] Entonces claro, para mí ese es un ejemplo interesante de ese “vamos al Normandie”, a un lugar que nos recibe, que no nos cobra caro, que pagamos estudiante y que dan cine, digamos, de un cierto nivel. Fuimos al Normandie ese día, como cuántos otros.” **Pablo Marín** (entrevista, agosto 2019)

“[La exhibición del Normandie] No se diferenciaba gran cosa de una exhibición normal, entre otras cosas porque no había cómo financiar ciclos con presentación de películas y un presentador que lo hiciera, entonces era más o menos una dinámica normal de un cine cualquiera. Lo que sí establecía la diferencia, es que entre la ubicación y la incomodidad de la sala, uno se sentía siempre, de todos modos, en un espacio alternativo y por lo tanto aquello que se iba a exhibir tenía que tener algún

valor especial y una de las cosas que gustaba mucho era que ese valor especial no era un nicho o una catacumba donde se exhibían películas lentas y lateras, sino que también se exhibía cine comercial, pero que tenía los valores del [buen] cine comercial.” **David Vera-Meiggs** (entrevista, julio 2019)

El Cine Arte Normandie abrió así un espacio importante en Santiago, estableciendo la posibilidad de impulsar nuevamente una cinefilia local que se había venido desarrollando paulatinamente desde la década de 1950, hasta el quiebre de la dictadura, y que se había mantenido a flote sólo mediante pequeñas iniciativas, como los cineclubes ya mencionados. El Cine Arte convocó a una comunidad de amantes del cine, mediante el desarrollo de cuidadas líneas de programación y la difusión de críticas escritas que acompañaban la exhibición. Se convirtió en un punto de encuentro obligado y un referente cultural durante la década de los ochenta, promoviendo el intercambio cultural en un contexto adverso. Focalizado en la formación de espectadores, el cine permitió conocer y reflexionar sobre películas, directores y movimientos cinematográficos, desarrollando una cierta mirada sobre el cine, una forma de ver las películas y hablar de ellas. Así, el Cine Arte Normandie se transformó en un espacio central para estar con otras y otros, ser público activo y, de algún modo, en un espacio de resistencia cultural.

“[Fue] impresionante cómo la gente encontró en el Normandie el lugar que estaba esperando. Fue una mezcla entre el gusto por lo estético, de una buena historia, pero también de una buena reflexión. Ayudado también de un folleto que ayudaba al espectador que quizás no estaba informando, a tener otra visión de la película que iba a ver, y comparaba lo que leía con lo que veía. Entonces después venían las conversaciones de café. ¿Te imaginas los días de traspase con toque de queda, la gente salía corriendo a sus casas, etc.? Pero eso no impedía que llegaran a la película. Entonces, ver colas de gente para comprar la entrada en la Alameda que llegaba hasta la calle [Irene] Morales, para las películas de traspase... súper potente.” **Ricardo Stuardo** (entrevista, octubre 2018)



Imágenes de funcionarios y boletería del cine Normandie en la sede de Alameda, década 1980.
Colección Cine Arte Normandie.

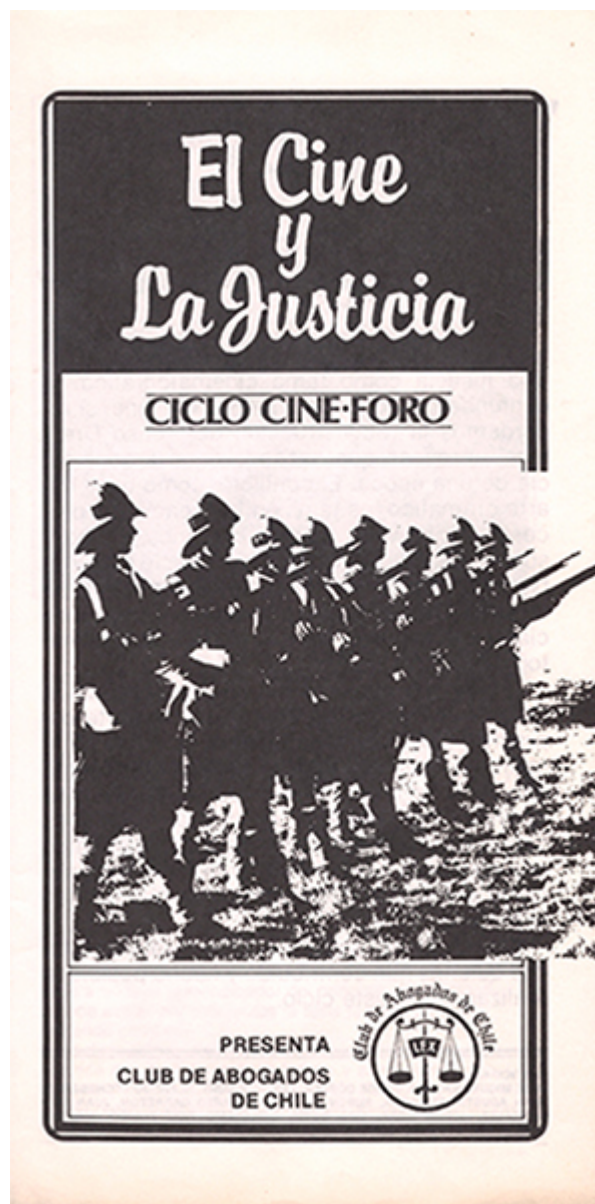
Es imposible desconocer cómo la situación del país en esta década afectaba también al Normandie. La represión política rondaba en el aire. Si bien el cine, situado al lado del Ministerio de Defensa en el Edificio Diego Portales (ex UNCTAD), nunca tuvo mayores problemas de censura, es inevitable que el contexto influyera en los modos en que se desarrolló. Sergio Salinas era muy cuidadoso al respecto, evitando programar películas abiertamente opositoras al régimen o de contenido político demasiado explícito. Además, los críticos que colaboraban con el Normandie tenían todos los colores políticos. En este sentido, más allá de las diferencias de pensamiento, el cine parecía tener un valor superior. La cinefilia no estaba condicionada ni por partidos ni por tendencias, lo que era valorado por los medios de comunicación y respetado por el régimen. Como señala Alex Doll:

“[respecto al gobierno militar]... no nos reventaron, nos cuidaron, pero tampoco éramos de su agrado, porque éramos un centro cultural en que iba todo el mundo, gente de derecha también. Por eso el Normandie pasó a la historia, porque cuando nos reunimos los cuatro socios dijimos que no haríamos un lugar político. Los cuatro éramos anti—

Pinochet, pero no queríamos meter la política. Teníamos una prohibición de hacer arriendos políticos, íbamos a hacer lo mejor que fuera para el cine. Se formó un lugar de encuentro más de izquierda por su propia naturaleza, pero también de gente que le gustaba el cine, la literatura... entonces el lugar de encuentro pasa a ser como parte de la ciudad.”¹⁷

En muy pocas ocasiones hubo roces durante la dictadura. Una de ellas ocurrió en el cine foro de los domingos, un ciclo de cine sobre la justicia, programado por Ricardo Stuardo, que buscaba discutir diferentes temas con algunos panelistas expertos. Para el ciclo –y sin mucha difusión– hubo invitados políticos, críticos de cine y académicos. En esta ocasión asistió el gremio de los abogados y mucho público. Al inicio del foro, se le avisó a Stuardo que la DINA se encontraba afuera y que querían hablar con él:

“‘Servicio de inteligencia... cierre de inmediato la sala.’ Y yo *chorito* dije que no, ‘Que está haciendo política’ ‘No, qué política, teniendo academia, profesores, el público son todos estudiantes de derecho, abogados’, ‘es política señor, tiene que cerrar’ ‘No, no voy a cerrar’. Tuvimos suerte [...] José Miguel Barros [embajador de Chile en Inglaterra] nos ayudó a blanquear la cosa y él feliz de estar, pero no cachaba para dónde iba a esta cuestión, era gente que era amante del cine nomás [...] Y terminamos, yo pensé que iban a llegar las fuerzas especiales, pero seguimos con el foro.”¹⁸



Portada del tríptico del ciclo de El cine y la justicia. Archivos Normandie.

El Normandie era entonces una alternativa confiable para un público ávido de cultura. En una ciudad que había sufrido la censura de gran parte de la vida cultural desarrollada en el espacio público, donde los santiaguinos se habían acostumbrado a no salir de noche por los toques de queda y la vigilancia estatal, el Normandie podía ser un espacio de encuentro y de conversación más libre, que permitía encontrarse y disfrutar en torno al cine. Si bien no era la intención original de sus creadores, el cine se convirtió en

un símbolo de la resistencia para sus públicos, que encontraron allí un refugio en los aciagos momentos que vivía el país.

“Eran los tiempos en que ser cinéfilo en Santiago era una cuestión relativamente fácil –como decía Raúl Ruiz, con apenas dos películas al año–, pero con los reglamentos claros y convenientemente aprendidos: conocer a pie juntilla los ciclos de cine alemán del Goethe [Institute], asistir a las exhibiciones en la estrecha sala del chileno-francés, comprar religiosamente la revista *Enfoque*, y, por cierto, ir a tomarse una cerveza al Cuervo después de una función en el Normandie [...] Bajo la frase “vamos al Normandie” se aunaban dos emociones vitales: una declaración de amor al cine y un exquisito acto de negación a los oscuros días del pinochetismo.” **Jorge Letelier** (Revista *Mabuse*, 2003)

“En el 85 trajeron al director español Basilio Martín Patino, sin saber que su cinta *Canciones para después de una guerra* estaba prohibida. “Quisimos darla y no pudimos”, cuenta Alex. “Después de mucho negociar, nos autorizaron a exhibirla un domingo a las 10 de la mañana. Pensamos que no iba a ir nadie, pero la cola llegó hasta Plaza Italia. Fue tanta gente, que tuvimos que agregar otra función a las 12. Esa vez metimos a 2.000 personas. El más asombrado era Patino.” **Jorge Letelier** (*La Tercera*, 2012)

“Es que hay una foto muy linda de la gente marchando dos días después del plebiscito y con la marquesina de *El gran dictador* [1940] y lo programaron por eso, porque era el plebiscito y como una manera de decir algo sin decirlo.” **Felipe Blanco** (entrevista, mayo 2019)

“..para mí la había [connotación política] sin duda, sobre todo en la época cuando estaban en la Alameda, ese Normandie, que es la época del colegio, de cuando aparecía el Normandie en [la revista] *APSI*. Para mí era parte de un circuito [de resistencia], mentalmente estaba identificado, estaba en un territorio, sin duda.” **Pablo Marín** (entrevista, agosto 2019)



Ícónica imagen de la marquesina del Cine Arte publicitando *El gran dictador*. Colección Cine Arte Normandie.

La década de 1990: transformaciones y continuidades

Con la llegada de la democracia, el Normandie se enfrentó a nuevos desafíos, que implicaron diversas transformaciones, tanto en su organización y modos de trabajo, como en su programación y ejercicio crítico. En esta sección abordaremos el primer aspecto, y en los capítulos siguientes sus impactos en los otros dos ámbitos. Estos cambios estuvieron marcados por el cambio de ubicación del cine a su lugar actual en calle Tarapacá 1181, lo que implicó la adaptación en el contexto político, económico y social de Chile durante los años noventa. Veremos que pese a dichas transformaciones, los lineamientos principales que subyacían al trabajo del Normandie permanecieron, dándole una continuidad a la esencia del proyecto que se mantiene hasta el día de hoy.

A principios de los noventa, Chile inició un nuevo proceso cultural asociado al restablecimiento de la democracia. La libertad permitió una nueva forma de enfrentarse al consumo cultural y al encuentro en los espacios públicos, que ya no estaba condicionado por las limitaciones impuestas por el régimen. Ello supondría la proliferación de nuevos espacios culturales, el aumento del acceso a esos espacios y, se esperaba, una reactivación de la cultura santiaguina. Para el Normandie, el nuevo escenario democrático suponía además una mayor competencia con otros espacios culturales y de exhibición cinematográfica que surgieron en ese momento, y cambios en los patrones de consumo audiovisual con la llegada de los videoclubs y de la televisión por cable.

La producción cultural aún estaba en condiciones más o menos precarias y la censura cinematográfica aún continuaba. Antes de la eliminación de la Ley de Censura –recién en 2001–, esta incluso afectaba películas que podían verse en el cine. En 1992, el Normandie exhibió una muestra de cine español bajo la curaduría conjunta de importantes instituciones españolas tales como el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, el Ministerio de Cultura, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, y la Sociedad Estatal Quinto Centenario y ciento treinta personalidades relevantes del cine español. El Consejo de Calificación prohibió *Bilbao* (1978) de Bigas Luna y *Arrebato* (1980) de Iván Zulueta, lo que provocó revuelo en los medios.¹⁹ Además, el mismo año *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* de Pedro Almodóvar (1980)²⁰ fue rechazada por el Consejo de Calificación Cinematográfica, prohibición que se extendió hasta 2001, cuando Filmoarte adquirió una copia para exhibirla en el Festival de Verano del Normandie. La película fue nuevamente rechazada por el Consejo de Calificación Cinematográfica, quienes alegaban que no podían recalificar una película, generando una nueva discusión sobre la pertinencia de esta ley en democracia, la que finalmente fue derogada ese mismo año.

La llegada de la democracia significaba, frente al peso que aún tenía la dictadura, la promesa de una nueva institucionalidad que protegiera la cultura, a los artistas y a los mediadores culturales (cines, centros culturales, etc.). Sin embargo, la realidad fue otra y no necesariamente facilitó la gestión de un cine arte. Si bien la creación por los gobiernos de la Concertación de una nueva institucionalidad cultural (como la División de

Cultura del Ministerio de Educación) y nuevos fondos para las artes (FONDART, en 1992) estimulaban la producción cultural, dicha institucionalidad no protegía específicamente al cine, ni a los mediadores culturales. La ley de Promoción Audiovisual no se creó hasta el 2004, fruto del esfuerzo de profesionales de diferentes áreas del cine (como Plataforma Audiovisual),²¹ lo que dio lugar a la creación del Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual, CAIA, junto con un programa especial para la promoción de la industria audiovisual y a un fondo específico asignado al sector audiovisual (Fondo de Fomento Audiovisual), que sin embargo estaba más enfocado en la producción que en la distribución y exhibición, hasta ya entrada la década del 2000.

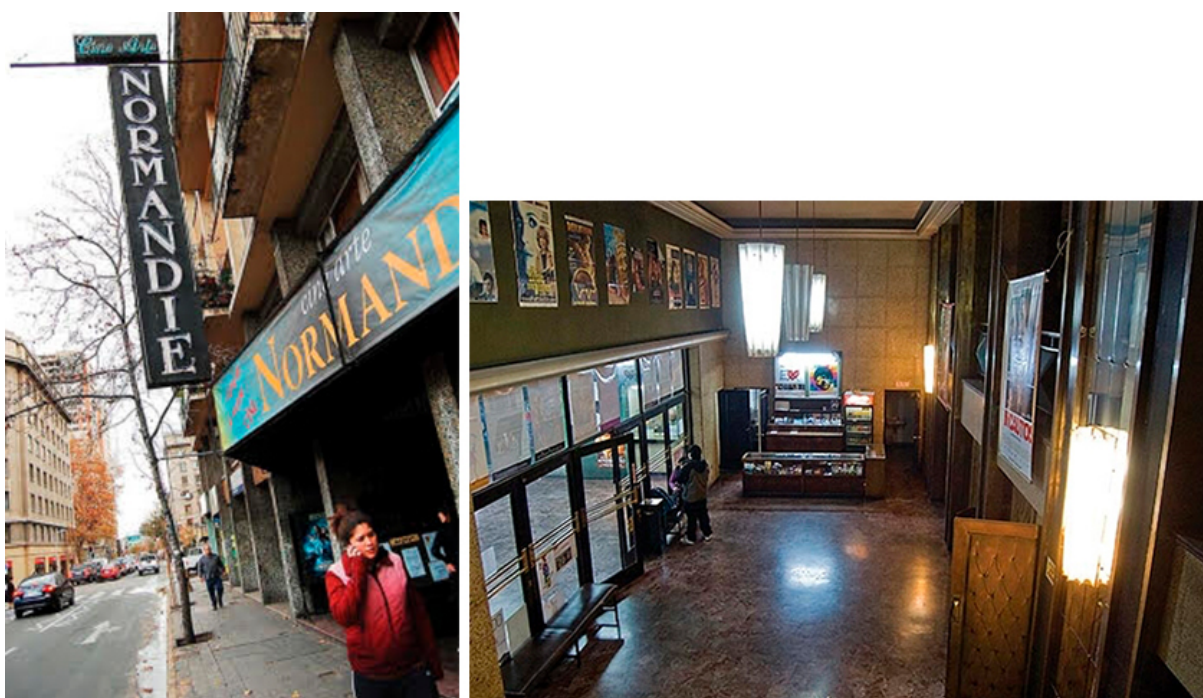
La exhibición cinematográfica no contaba pues con apoyos ni resguardos estatales frente a la competencia del mercado, lo que dificultaba su posición. Distribuidores y exhibidores de salas independientes debían pagar los mismos impuestos que las grandes cadenas, lo que los ponía en desventaja. Esto se agudizó a principios de los noventa, cuando además se instalaron en Chile las grandes cadenas de multisalas, que supusieron un aumento de la competencia en el ámbito de la exhibición. Así, la mantención de salas de cine autónomas se hizo cada vez más difícil. Según recuerda Alex Doll, en este período hubo un masivo cierre de espacios culturales (por ejemplo, peñas folclóricas y teatros) y el auge económico produjo un cambio cultural impregnado por el neoliberalismo, donde la principal motivación fue ganar dinero, más que la participación cultural. De hecho, Doll señala que 1992 fue el período en que han asistido menos personas al cine (alrededor de dos millones y medio de espectadores en todo el año).²²

Este conjunto de factores (la falta de apoyo institucional, los cambios sociales y culturales del período y las dificultades económicas) llevaron al cine a una crisis en 1991. El arriendo de la sala siempre se había hecho con dificultades, con un contrato anual renovable que no aseguraba su estabilidad:

“...teníamos claro que eso se cortaba de repente, entonces nosotros incluso desde que se cierra Toesca intentamos todas las salas posibles. Estuvimos a punto de arrendar el San Martín, a punto de arrendar el

Teatro de las Artes, fue una búsqueda permanente. Seis meses antes de cerrar el Normandie, cerramos el contrato aquí [en Tarapacá].²³

En 1988, la sala ubicada en Alameda había salido a remate. Fue comprada por el empresario José Daire, propietario de CONATE (Compañía Nacional de Teatro), dueño de la mayoría de los cines de Chile. En 1991, le anunció a Filmoarte que el arriendo subiría, lo que impactaba económicamente al cine, dificultando su gestión. Tuvieron que tomar la decisión de irse, aun cuando la sala estaba en pleno auge y congregaba bastante público. José Daire, debido la estrecha relación que había mantenido con los arrendatarios del cine Normandie, les cedió la marca registrada “Normandie” para que la llevaran a su nuevo destino. El cartel con el nombre “Normandie” se trasladó también a la nueva sede, y es el que puede verse en la entrada de la sala hasta el día de hoy.²⁴



Cine Arte Normandie en la actual sede de Tarapacá. Colección Cine Arte Normandie.

La Nación
VIERNES 16 DE AGOSTO DE 1991



Una "animita" en cuya fachada podrán verse imágenes de los grandes de la historia del cine, hasta la noche del miércoles, en el frente del Normandie, el grupo Club 30, que reúne a profesionales unidos por intereses generacionales.

Cierre del cinearte Normandie
Todos lo dicen: "Te extrañaremos"

El Diseño
"This is the end, my friends..." decía Jim Morrison quien, entre otras aficiones, tenía el cine como una de las pasiones. Otros fanáticos del Séptimo Arte, cineófilos que les llaman, también dijeron "The end" el miércoles por la noche.

Fue una acción dedicada al Normandie. Una especie de despedida nostálgica con harta de rabia por el cierre del cine arte de Alameda. Y, a la vez, como una manifestación de esperanza de que esto pudiera detenerse.

El autodenominado Club 30, agrupación de amigos con afinidad generacional, se acercó hasta la fachada de la sala e instaló allí una "animita" con la

firma "The End". En ella había fotos de personajes claves de la historia del cine. Chaplin entre ellos.

Difundidos para llamar la atención, colocaron banderitas de buena o mala recepción negra, rayaron la muralla con un adito e hicieron un brindis de despedida por la futura y tan próxima ausencia de un compañero.

Amigos, curiosos, espectadores que salían de la función de las 18:30, periodistas, cineófilos todos, se agruparon alrededor de la "animita" expresando el sentimiento de desencanto y vacío que a todos embarga por el cierre de la sala.

Despedidos y delante la puerta de Filmonarte (las oficinas de la sala, a un costado de ésta) Alex Doll y Sergio Salinas —los resp-

salables del cine arte— contemplaban el exhuberante emocional de estos espectadores "inimicantes" del Normandie. Como para levantados el ánimo, ambos administradores llamaron a "superar el bajón" y a esperar el buen resultado de las gestiones que harán de la sala Galia, una alternativa para los santiaguinos sedientos de buen cine.

Patricio González, cabecilla visible del misterioso Club 30, explicó que ellos son un grupo de profesionales jóvenes cuya acción, en este caso, significa un homenaje para un lugar importante y que representa mucho para bastante gente. Aún esperan una solución. "Nos gustaba que se detuviera el cierre del Normandie", comentó.

Esta no es la única acción que se ha programado en torno al cierre del cine arte. Para el domingo, día en que finaliza el llamado "Cine de Cierre", se espera que otros grupos suban manifestaciones de diferente tipo. Para ese mismo día, Salinas y Doll tienen preparada una declaración pública que se entregará después de la última función.

También se sabe que el colectivo "Las Yeguas del Apocalipsis" ha preparado una acción titulada Agua que se cae, para el lunes 19 a la hora en que salga el público de la última función. Consideran su proyecto como una "intervención a un espacio de tráfico cultural y una especie de último beso cinematográfico".

Recorte de prensa *La Nación*, 16 agosto 1991. Colección Las yeguas del apocalipsis.

A comienzos de 1991, cuando hacía meses que el Cine Normandie había anunciado su cierre, se realizó una campaña —ideada por Sergio Salinas— que incluía grandes ciclos especiales de cierre y mucha expectación. La perspectiva del cierre del Normandie conmocionó al ambiente cultural chileno. Como mencionamos anteriormente, el cine se había convertido en un referente para el público santiaguino. La posibilidad de que cerrara sus puertas provocó la reacción de los medios y artistas, intelectuales y amigos del cine, que se manifestaron públicamente en apoyo al Cine Arte Normandie. La prensa especuló sobre las razones tras el cierre, suponiendo intereses de distinto tipo sobre ese espacio.²⁵ En medio de las manifestaciones, fue famosa la performance de *Las yeguas del apocalipsis* (Pedro Lemebel y Francisco Casas). Sergio Salinas y Alex Doll nunca

aprobaron dicha intervención, pues no representaba la forma de acción cultural que los socios buscaban en ese entonces:

“El cierre, ocurrido en agosto de 1991, convocó hasta al alcalde de Santiago, Jaime Ravinet. Y al final de la última función apareció el grupo Las yeguas del apocalipsis, para hacer una performance en que imitaban a las estrellas de Hollywood, pasando por una alfombra roja. La salida de libreto indignó a [Sergio] Salinas, que se fue casi a los golpes con los irreverentes artistas.”²⁶



Imágenes de la performance de Las yeguas del apocalipsis en el Cine Arte Normandie, 1991.
Colección Las yeguas del apocalipsis.



Texto presentado en la sede de Alameda 139. Colección Cine Arte Normandie

El cine finalmente logró reabrir sus puertas en el sitio que ocupa hoy en calle Tarapacá 1181, un teatro del año 1960 que primero se llamó Teatro Gala, para luego pasar a ser el Instituto de extensión musical IEM, dependiente de la Universidad de Chile, y después un teatro de Silvia Piñeiro. Antes de la llegada del Normandie, funcionaba allí un programa cultural de Canal 11 televisión, conducido por Jorge Rencoret. La sala fue reacondicionada por Filmoarte: "...llegamos y tuvimos que limpiar básicamente [...]. La caseta estaba construida, pero había que habilitarla, comprar equipos."²⁷ La ubicación, un poco menos visible, no era muy prometedora, pero el cine logró remontar esta dificultad.

La “refundación” del Normandie en diciembre de 1991, como señala el crítico de cine Christian Ramírez, fue un evento muy importante para el medio cultural de Santiago:

“Lo tengo súper presente, a lo mejor me equivoco, pero fue la reinauguración con *La mujer del aviador*, de Rohmer [1981]. Un día sábado, y la sala estaba repleta [...] A las 18:30, era una fila que llegaba como al Paseo Bulnes, era como algo súper prendido porque *volvía* y se podía volver a respirar, porque este pulmón no había desaparecido.”²⁸

Durante la década de los noventa se introdujeron cambios respecto a la década anterior, que abrieron el espacio a nuevas generaciones de cinéfilos, espectadores y críticos. Se ofreció una programación menos restringida y más cine independiente estadounidense, que ya se venía anunciando desde, por ejemplo, el estreno de *Haz lo correcto* (Spike Lee, 1989). Esto evidenciaba un giro en la programación, que apelaba a un público más juvenil, tal como desarrollaremos con mayor detalle en el capítulo 3. Este estreno además anunciaba una nueva veta del Normandie como cine de estrenos durante los noventa. Para los universitarios, el cine era un espacio donde se encontraba un cine distinto, donde se llenaban “vacíos” en su formación como cinéfilos. El público se mantenía fiel al Normandie porque era un espacio que mostraba películas que eran difíciles de ver en otras salas, y que aseguraba cierta calidad. Esta fidelización del público se lograba además por un carnet de socios que mantenía el precio accesible y permitía frecuentarlo varias veces a la semana, y por el modo en que el Normandie fomentaba el encuentro con el cine, como una especie de ritual:

“También estaban en el Biógrafo, la Católica y el cine comercial también, pero el *centro* de todo esto era el Normandie, claramente [...] Porque era el lugar donde uno tenía... creo yo porque tenía el mayor número de películas que consumía, porque ahí vi más películas, e iba tanto porque era socio, tenía carnet, eso te habla de un compromiso mayor que al respecto de otros cines... y porque además como muchas veces cambiaban películas por día, entonces, el abanico de posibilidades era mucho más grande. A los otros cines iba también, claro, cuando había algo o qué se yo, pero la primera opción siempre era esa [el Normandie].”²⁹

“[Ritual] En el sentido en que tú sentías que la gente que puede compartir tus gustos es un grupo minoritario, o sea uno sabía que estaba

viendo un tipo de película que poca gente iba a ver, no iba a ver el resto de la gente, la gente normal. Que el ambiente en general era de mucho respeto dentro de las salas.”³⁰

A pesar de que el público habitual seguía asistiendo con frecuencia al Normandie al menos hasta 1994, esta fue una década difícil en términos económicos. Uno de sus problemas es que el Cine Arte de Viña del Mar, administrado por Filmoarte, generaba para ese entonces muchas pérdidas, por lo que fue necesario abandonar dicha administración y apoyo en financiamiento. En vista de los problemas financieros de Filmoarte, Alex Doll dejaría la administración del Normandie para dedicarse de lleno a la gestión de la empresa distribuidora Los Filmes de la Arcadia. En 2001, con el apoyo de Alex en la programación, el cine quedó a cargo de su hermana Mildred Doll y Sergio Salinas. Este último también salió de la sociedad en 2007.

A mediados de los noventa el cine empezó a replantearse su rol como formador de nuevos públicos, constituyéndose además en un espacio para el resguardo del patrimonio filmico. Los miembros activos de Filmoarte se aliaron con redes de profesionales cercanos al cine, para crear en 1996 la Corporación Cultural Cinemateca Chilena, asociada al acervo filmico que el cine había acopiado hasta entonces, el cual se siguió difundiendo en este período. Esta corporación compensaba un poco la falta de políticas públicas de protección de la cultura cinematográfica, misma carencia que desprotegía al Normandie durante este período. Su permanencia luego de los 2000 se logró gracias al trabajo de quienes lo habían mantenido como hito de la cultura nacional desde su creación. Durante estas décadas, se había mantenido como un referente inconfundible de la vida santiaguina, resistiendo la llegada de las grandes cadenas comerciales y las lentas transformaciones de la institucionalidad cultural.

2.

La programación del Cine Arte Normandie; ventana al mundo, ventana al ser

Reflexionar sobre la programación del **Cine Arte Normandie** es fundamental para comprender la relación del cine con la cultura cinematográfica de Chile en las décadas de los ochenta y noventa, tanto por la manera en que la curatoría cinematográfica estaba estructurada, como por los efectos que esta tuvo para los espectadores. La programación del Normandie tuvo un fuerte impacto formativo y fue, junto con los folletos que acompañaban las proyecciones, el rasgo más característico que diferenció al cine de otros espacios culturales capitalinos.

Durante la investigación sobre la programación y la crítica del Cine Arte Normandie, nos enfrentamos primero al propio archivo del cine, que incluía tres carpetas con trípticos, cuadrípticos, folletos y cuadernillos con crítica y programación ordenados alfabéticamente. Estos archivos fueron nuestros principales referentes. Entre ellos, se encuentran alrededor de 70 programas que cubren desde octubre de 1982 a noviembre del 2000. Entre estos, hay información sobre casi todo el período, aunque hay vacíos de varios meses seguidos sin siquiera un día con información, como entre diciembre de 1988 y el 11 de septiembre de 1989, cuando el primer programa en reaparecer fue el del Festival de cine UC, que conmemoraba sus 13 años de existencia (1977 – 1989). Durante la década de 1980, la información que nos dan los folletos es solo sobre algunos días del mes. Para la siguiente década, por la naturaleza del folleto, la información es mucho más completa. Este archivo incluye también programas del Cine Arte de Viña, pues como hemos visto hubo una estrecha relación entre ambos cines. De hecho, un pequeño porcentaje de los programas (cinco en total) son únicamente del Cine Arte

de Viña, programación que varió con respecto a la de Santiago.³¹ Basándonos en estos programas y las entrevistas que realizamos, presentamos a continuación un análisis de la programación del cine arte, comenzando por evaluar la concepción de lo que era “*cine arte*” dentro de la cultura cinematográfica. Además consideramos las reflexiones de Sergio Salinas, las cuales, a su vez, guiaban la curatoría tanto en su perspectiva humanista como en su sentido histórico.

Luego analizamos las películas de estrenos, las reposiciones filmicas y también los tipos de ciclos que ofrecía el cine en dos momentos: la década de 1980 y la de 1990. Ambos períodos, como ya hemos mencionado, están fuertemente influenciados por los contextos históricos y sociales del país y las ubicaciones geográficas de las salas del Normandie en la capital.

La programación del Cine Arte Normandie responde a una ‘cultura cinematográfica’ de un modo bastante extenso. En la sala se podía ver desde cine silente o ‘mudo’ a estrenos cinematográficos del país y del mundo. Estos programas anunciaban la exhibición de películas de **estrenos** y de aquellas que no circulaban en el circuito comercial de los cines nacionales, entre las que también estaban películas latinoamericanas; también las **reposiciones** de filmes antiguos, clásicos y patrimoniales; **ciclos temáticos** orientados ya sea por autor, género, tema o nacionalidad o reposiciones y algunos de los estrenos de actualidad. Existían también espacios educacionales, además un cineclub y actividades de curatoría para festivales.

La concepción de cultura cinematográfica, arco de comprensión del cine arte

Las experiencias de *cineclub* y la concepción de una cultura cinematográfica fueron muy importantes para la constitución del cine arte. Como sugieren Claudio Salinas y Hans Stange la *cultura cinematográfica* subentiende que:

“el cine es un arte complejo que requiere de ‘espacios’ de recepción idóneos, al margen de las distracciones cotidianas y las fruiciones

mercantiles, espacios que los cineclubes y las salas de arte estaban en condiciones de ofrecer [...] El cine es, para Salinas, un poderoso medio de autocomprensión para el sujeto, pero no lo es de manera natural: su estudio razonado y atento permite desactivar males como el prejuicio, la banalidad y el sentido común, a la vez que lo prepara, desde el plano de lo sensible, para participar responsablemente de la producción de lo social, pero bien puede el cine también producir los efectos contrarios, como trivial pasatiempo o espectáculo enajenante.³²

A esto añaden que la concepción de Salinas se inscribe en el *proyecto ilustrado moderno*:

“significa la convergencia de una matriz cultural ilustrada, la teoría del cine de autor y la simpatía por los movimientos políticos transformadores, todo lo cual excede ciertamente el campo de acción de la crítica de cine y extiende sus alcances al circuito completo de la producción, recepción e interpretación del cine como fenómeno artístico y cultural [...] Cuyo objetivo, es la emancipación del individuo mediante su constitución como sujeto histórico y social mediante el ejercicio libre y autónomo de su propia razón.”³³

La cultura cinematográfica, según Salinas, es esencial para participar responsablemente en la sociedad. La programación, la mediación y los espacios construyen la posibilidad de permitir que las y los ciudadanos se apropien del ejercicio reflexivo de ser parte de la sociedad en su conjunto, en las diferencias y en las similitudes.

En 1981, a un año de la apertura del Cine Arte Normandie, Salinas afirmaba:

“Es cierto que toda forma de arte cumple, entre otras, la función de iluminar el contexto socio-cultural del que emerge, cristalizando tradiciones culturales específicas. Pero tal vez, ningún medio de expresión puede, como el cine, registrar con tal fuerza y fidelidad su entorno. Sea por las distintas sendas del realismo o por las igualmente variadas formas del subjetivismo, el medio fílmico entrega, con excepcional elocuencia, imágenes representativas de la sensibilidad de

una época. De sus mitos, conflictos, ilusiones y tensiones, explícitas o soterradas.”³⁴

Suma a esta reflexión que:

“No son tanto las películas, en sí mismas, las que deben ser objeto de protección sino el contexto en que estas se presentan y donde se produce su interacción con el público. Es muy distinto exhibir un film en un circuito de salas comerciales, rodeado de una publicidad con frecuencia engañosa, y bajo un régimen de explotación mercantil que presentar ese mismo film en un espacio que propicia la reflexión sobre su propuesta y, por tanto, su apreciación en un ambiente adecuado.”³⁵

Así, la concepción de la cultura cinematográfica empodera al espectador de un rol social, del arte más allá del puro placer estético, del arte con un poder emancipador de las ideas oficiales y estructurantes del deber ser, así como del cine más allá de lo industrial y económico. No elimina las nociones de arte ni de economía, las valora y las hace parte del proceso de ver cine, de un modo diferente, nuevo, liberador. Para Lucy Oporto, quien estudió en profundidad la obra crítica de Salinas, estas reflexiones se resumen en las nociones de una práctica ilustrada, humanista y realista.³⁶ Alex Doll se refiere a este realismo como un cine crítico del sistema.³⁷ Estas líneas las podemos ver en la programación del Cine Arte Normandie y están tras el efecto formativo que el cine tuvo sobre su público.

El comienzo de la programación y los programas del Normandie

Las películas que exhibía el Normandie en la década de los ochenta tenían diferentes fuentes: distribuidoras de películas conocidas como las Majors (20th Century-Fox, Warner Bros., Columbia Pictures, Universal Pictures, Disney, etc...); distribuidoras de películas nacionales (Conate, CCN, Fénix, Transeuropa, Chilefilms, entre otras); embajadas e institutos binacionales; universidades, como USACH, UCV o la Universidad Católica; compra de películas usadas a distribuidoras; compras de películas para reestrenar y

compras en el extranjero de películas que nunca llegaron a estrenarse en Chile.

Las reposiciones y los estrenos se organizaban de dos formas, en ciclos o películas unitarias. Estas exhibiciones se acompañan de guías de programación (grillas) y textos de formación y apreciación sobre las obras, en formato papel, que se encuentran en el archivo digital y se analizan en el siguiente capítulo. Las críticas de las películas unitarias no contenían las fechas en que serían exhibidas, así como tampoco las tenían algunos programas de ciclos. Es por ello que de estos materiales no puede deducirse la cartelera día a día del cine, aun cuando puede deducirse del contraste con los materiales fechados.^{[38](#)}

Las películas unitarias solían ser presentadas en trípticos, y de estos en el archivo se conservan alrededor de ciento cincuenta que hacen referencia a películas de alrededor de cien directores de cine. Aquí se encuentran directores como Kurosawa, Tarkovsky, Bertolucci, Saura, Scola, Fellini, Coppola, Truffaut, Bergman, Skolimowski, Camus, Weir, Attenborough, Herzog, Wenders y Allen, entre otros. Entre las películas presentadas unitariamente se destacan algunos estrenos como *Vértigo*, de Hitchcock, donde la publicidad decía “una de las 10 mejores películas de la historia del cine” además de incluir un anuncio de próximo estreno *Balkan Express*, de Branko Baletić, traída por **Los Filmes de la Arcadia** y con un texto de presentación escrito por el encargado de negocios de a.i.R.S.F. de Yugoslavia. El texto habla de la presencia yugoslava en Chile e incluye una nota de la realizadora chilena-yugoslava Nieves Yankovic, pese a no exhibir una película suya. Otras películas estrenadas gracias a Los Filmes de la Arcadia fueron *Daniel* de Sidney Lumet; *Agua y jabón*, de Carlo Verdone; *Todo se puede enriquecer*, de Mauro Severino; *Giordano Bruno*, de Giuliano Montaldo, que fue auspiciada por el Instituto Chileno Italiano de Cultura; *Café express*, de Nanni Loy.

Una de las diez mejores películas de la historia del cine



VERTIGO



HITCHCOCK

Título original	: "Vertigo"
Director	: Alfred Hitchcock
Guión	: Alex Coppel y Samuel Taylor, basado en la novela "D' entre les morts", de Pierre Boileau y Thomas Narcejac.
Fotografía	: Robert Burks
Decorados	: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer y Frank McKelvey
Efectos especiales	: John Fulton y John Ferren
Música	: Bernard Herrmann
Montaje	: George Tomasini
Interpretes	: James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster y Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge), Tom Helmore (Gavin Elster), Henry Jones (el fiscal), Raymond Bailey (el doctor), Ellen Corby (administradora hotel), Konstantin Shayne (Pop Liebl), Lee Patrick (mujer equivocada), Paul Bryar (capitán Hansen).
Producción	: Alfred Hitchcock y Herbert Coleman
Distribución	: EE.UU. 1958 : U.I.P.

Del cine que no se ha visto en Chile, de Yugoslavia nos llega

BALKAN EXPRESS

dirigida por
Branko Baletić,
galardonada
en Yugoslavia
como la mejor
película del
año 1983

PROXIMO
ESTRENO



Portada y contraportada del tríptico de *Vértigo*. Archivos Normandie.

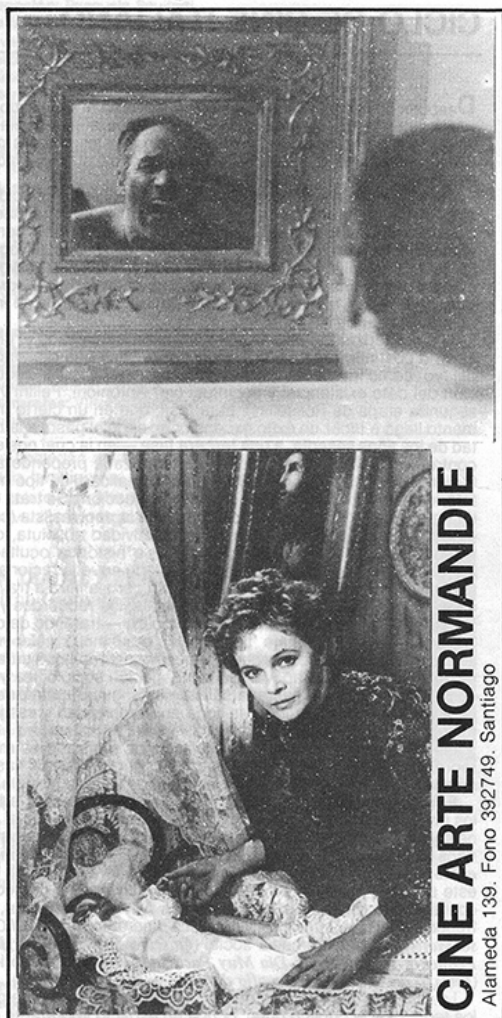
Los ciclos de cine de películas extranjeras auspiciados por diversas embajadas o institutos bilaterales de cultura son los más importantes por su calidad y variedad. El primer caso en este período es el "Ciclo de cine social italiano", en cartelera entre octubre y diciembre de 1982, a cuatro meses de la inauguración del cine arte y a dos meses del comienzo de la programación que lo caracterizaría. Fue patrocinado por la Embajada de Italia y la Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto Chileno-Italiano de Cultura (IIC), la PUC, la Oficina extensión-UC, la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Valparaíso, la Cineteca

Chilena, y Filmoarte Ltda; y contaron también con el auspicio de la Corporación de Televisión de la PUC y con la colaboración de Turbo pulverizadores agrícolas Fabrizio Lévera, de Isla de Maipo.³⁹ El texto de presentación sugiere:

“Probablemente la denominación “cine social”, tan vagamente generalizante, aplicada al cine italiano difumina aún más sus límites, en cuanto se refiere a una cinematografía en la que la sociedad y sus estructuras ocupan un lugar preponderante. Trátese de tragedias en tono mayor, melodramas, comedias costumbristas o “cine cívico”, los conflictos individuales o colectivos, aparecen siempre insertos en un contexto histórico y social preciso, de modo que, como ninguno, el cine italiano ha logrado esa síntesis dialéctica entre el drama de seres singulares y el de las estructuras sociales en que se hayan insertos.”

Citando a André Bazin la presentación del ciclo agrega:

“Los filmes italianos... rechazan, implícita o explícitamente, utilizando el humor, la sátira o la poesía, la realidad social que utilizan; pero saben también -hasta cuando toman posiciones muy concretas- no servirse de esta realidad como un medio. El que la condenen no les obliga a emplear con ella la mala fe. No olvidan que el mundo, antes de ser condenable, “es”, simplemente. Lo que voy a decir es probablemente estúpido [...] pero decidme si al salir de ver un filme italiano no os sentís mejores; *si no sentía el deseo de cambiar el orden de las cosas y de hacerlo*, convenciendo a los hombres, al menos a los que pueden llegar a convencerse de que sólo la ceguera, los prejuicios o la mala suerte son los causantes de que hagamos daño a nuestros semejantes. [...] Yo estaría dispuesto a considerar su humanismo como el principal mérito, en cuanto al fondo, de los filmes italianos actuales.”



CICLO DE CINE ITALIANO

Después de la crisis del neorrealismo, advertía el historiador y realizador cinematográfico Carlo Lizzani, que el cine italiano empieza a caracterizarse "por la atención de los autores por una relación más dialéctica y articulada entre subjetividad y objetividad".

Esta dialéctica es perceptible en las películas producidas tanto por la generación que siguió inmediatamente a los maestros del neorrealismo (Fellini, Antonioni, Castellani, etc.), como al movimiento llamado "nuevo neorrealismo" (Zurlini, Bolognini, Rosi, Damiani, etc.). Para el crítico Guido Aristarco, la evolución va desde una forma de naturalismo, caracterizado por el cine de De Sica, hasta un "realismo crítico", en el que se inscribiría el cine de Visconti.

Al caracterizar las etapas por las que ha atravesado el cine italiano post-neorrealista, Lizzani escribe: "hay una presencia del 'yo' como interlocutor privilegiado de la realidad, introducción del dato existencial y espiritual (ver Antonioni, Fellini y la segunda etapa de Rossellini). Esta fase, que en un cierto momento llegó a tener un éxito excepcional, cede el paso, a la mitad de los años sesenta, a una tercera fase —en la cual nos encontramos todavía sumergidos— caracterizada preponderantemente por una mediación entre autor y realidad, de tipo metafórico (o al menos tendiente hacia esa dirección). Se trata de una mediación de tercer grado, a partir de la neorrealista (con el mito y la búsqueda sincera de la objetividad absoluta, del 'descubrimiento' de una realidad social e histórica oculta por un tiempo demasiado largo) y a partir de aquella racional y subjetivista, (que toma nota de la realidad pero la filtra a través de la emoción, la frustración, la melancolía, los recuerdos y el subconsciente de los autores, o la simboliza —tratando de objetivarla— en el personaje 'típico')".

Las diversas vías por las que fluye ese "verismo" que caracteriza a ese cine italiano, van de la indagación sociológica y el documento histórico, hasta la sátira y el lenguaje metafórico, para expresar una realidad en toda su complejidad y rasgos multifacéticos.

En el presente ciclo se dan cita algunos realizadores más representativos desde la época del neorrealismo hasta nuestros días.

Entre los filmes programados están también representados los diversos géneros y tendencias que han caracterizado el cine italiano de los últimos años: reconstrucción de hechos históricos (*Giordano Bruno*, *El Largo Brazo de la Ley*, *Morir Mirando el Mar*), la aproximación a la gran narrativa literaria italiana de este siglo (*El Inocente*, *El Desierto de los Tártaros*), la comedia costumbrista (*Feos, Sucios y Malos*; *Los Nuevos Monstruos*), el fresco social (*La Dolce Vita*), la crónica cinematográfica (*El Caso Mattei*), la tragi-comedia social (*Querido Papá*; *Un Burgués Pequeño*, *Pequeño*; *Un Día Muy Particular*), el filme alegórico (*Ensayo de Orquesta*, *Filosofía de un Hombre Desesperado*).

La comedia italiana, a menudo juzgada peyorativamente por los teóricos y el público culto, ocupa un espacio importante en

Portada e interior del folleto de ciclo de cine italiano. Archivos Normandie.

Desde este primer ciclo vemos marcadores claros de la programación del Cine Arte Normandie: colaboración con otras instituciones culturales para conseguir tanto las películas mismas para su exhibición, como la escritura de las críticas; la puntualización del contexto como esencial para entender cada obra; una interpelación directa al público; y sobre todo, un ejercicio de apreciación con una moral clara: una perspectiva humanista, centrada en el respeto por las personas.

Además del apoyo y colaboración del IIC, encontramos también a instituciones de cultura europea o latinoamericana. Por ejemplo, entre noviembre y diciembre de 1986 se dio el Ciclo de Cine Alemán, patrocinado por la Embajada de la República Federal de Alemania y el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe Institut y organizado por la Cineteca Chilena y Filmoarte Ltda. La presentación de este ciclo comienza con una cita del *Manifiesto de Oberhausen*, de 1962, declaración del nacimiento del Nuevo cine alemán. En octubre y noviembre de 1989 se exhibió la semana de cine francés, con el patrocinio de la Embajada de Francia y organizado por Unifrance Internacional, el Instituto de Cultura Francesa -quienes además presentan el ciclo al público- y Filmoarte. Este ciclo fue exhibido tanto en Santiago como en el Cine Arte de Viña del Mar. El texto de presentación se cuestionaba: “¿Por qué una semana de Cine Francés en Chile? Para el placer de los espectadores incondicionales por supuesto, pero también para dar a conocer nuestro cine a un público que tiene demasiada poca oportunidad de ver películas francesas, sea en las salas o en la televisión.” Paralelo a este último mes se exhibió también uno de los últimos ciclos realizados en la sede de Alameda, fue la Segunda Muestra de Cine Colombiano, con el auspicio de CNN Video, Los Filmes de la Arcadia y Filmoarte.



Portadas ciclos alemán, francés y colombiano. Archivos Normandie.

Tras el primer ciclo de cine italiano vinieron ciclos de cine norteamericano y ciclos temáticos. Entre enero a marzo de 1983, se realizó el “Primer ciclo de cine de medianoche: tendencias del cine norteamericano actual” el cual fue auspiciado por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Le siguieron entre abril y junio del mismo año el “Ciclo de Cine Fantástico” y entre julio y octubre el “Programa cine de medianoche: ciclo el cine de humor.” Así, continuando la utilización de horarios alternativos de exhibición programación que se habían utilizado en el Toesca, el Normandie llenó de fantasía y humor la noche santiaguina.



Portadas trípticos de Cine de medianoche, impulsados por el Cine Arte Normandie. Archivos Normandie.

Paralelo a la programación de medianoche, existían los domingos en la mañana ciclos de “Amigos del cine arte.” En estos ciclos, los amigos del cine, que tenían carnet para acreditarlo, podían entrar gratis, aunque estaban abiertos a todo público como función de pago normal. Sobre este modo de atraer al público:

“Fue una operación de Alex y de Sergio, de armar este club de amigos, como forma de fidelizar. Era una perspectiva que entendíamos como necesaria, porque había una evolución también en el campo cinematográfico chileno, que demandaba cómo ir afianzando ciertas iniciativas y en ese sentido *el club de amigos* fue bien importante durante varios años.”⁴⁰

El segundo ciclo de Amigos del cine arte estuvo dedicado al “Cine policial francés.” El tercero fue entre marzo y junio de 1983 y se dio la “Muestra de Cine Británico.” El cuarto ciclo de Amigos del cine arte fue sobre “Cine Norteamericano actual: vigencia de la generación del cincuenta” y se comenzaba a exhibir solo cuatro meses después de la última película del primer ciclo de cine de medianoche. En el primer año y medio del Normandie se puede notar una tendencia de organizar ciclos en torno al cine norteamericano, clásico y contemporáneo a esa época. Al cine norteamericano se suma también el británico, en el tercer ciclo de Amigos del cine arte, y la semana de cine australiano en mayo de 1983, poblando así el primer año y medio del cine arte de películas angloparlantes.



TERCER CICLO DE AMIGOS DEL CINE ARTE

MUESTRA DE CINE BRITANICO

(Auspiciado por el Instituto Chileno Británico de Cultura)

domingo 20 de marzo:

AMOR SIN RETORNO ("Yanks"), de John Schlesinger
con Richard Gere, Vanessa Redgrave

domingo 3 de abril

ENCUENTROS CON HOMBRES NOTABLES
("Meetings with remarkable men"), de Peter Brook
con Terence Stamp, Dragan Maksimovic

domingo 17 de abril:

EL HOMBRE ELEFANTE ("The elephant man"),
de David Lynch
con Anthony Hopkins, John Hurt

domingo 1 de mayo:

ASES DEL AIRE ("Ace high"), de Jack Gold
con Malcolm McDowell, Christopher Plummer

NOTA: ESTA PROGRAMACION PUEDE EXPERIMENTAR
MODIFICACIONES POR RAZONES DE FUERZA MAYOR

viernes 7 y sábado 8 de octubre:

"TRES NO HACEN PAREJA" ("Starting Over") de Alan J.
Pakula con Burt Reynolds, Jill Clayburgh (18 años)

viernes 14 y sábado 15 de octubre:

"EL PATAN" ("The Jerk") de Carl Reiner con Steve Martin,
Bernadette Peters (18 años)

viernes 21 y sábado 22 de octubre:

"MANICOMIO EN HOLLYWOOD" ("Under the Rainbow")
de Steve Rash con Carrie Fisher, Chevy Chase (Menores)

viernes 28 y sábado 29 de octubre:

"UN DIA DE BODA" ("A Wedding") de Robert Altman con
Vittorio Gassman, Geraldine Chaplin, Mia Farrow (18 años)

NOTA: ESTA PROGRAMACION PUEDE EXPERIMENTAR
MODIFICACIONES POR RAZONES DE FUERZA MAYOR

CUARTO CICLO DE AMIGOS DEL CINE ARTE

"CINE NORTEAMERICANO ACTUAL: VIGENCIA DE LA GENERACION DEL 50"

domingo 10 de julio:

"HERMANOS DE SANGRE" ("Blood Brothers") de Robert
Muligan con Richard Gere, Tony Lo Bianco (18 años)

domingo 24 de julio:

"EN BUSCA DE UN SUEÑO" ("Casey's Shadow") de
Martin Ritt con Walter Matthau, Alexis Smith (Menores)

domingo 7 de agosto:

"MAS ALLA DEL ARCO IRIS" ("The Runner Stumbles") de
Stanley Kramer con Dick van Dyke, Katherine Quinlan (21 años)

QUINTO CICLO DE AMIGOS DEL CINE ARTE

"EL CINE Y LA MUJER"

domingo 27 de noviembre:

LA HIJA DEL MINERO ("Coal Miner's Daughter") de
Michael Apted con Sissy Spacek,
Beverly D'Angelo (14 años)

domingo 11 de diciembre:

MOMENTO DE DECISION ("The Turning Point") de
Herbert Ross con Anne Bancroft,
Shirley Mac Laine (14 años)

domingo 25 de diciembre: no hay función

domingo 8 de enero:

LAS HERMANAS BRONTE ("Les Soeurs Brontë") de
André Techiné con Isabelle Adjani,
Isabelle Huppert (18 años)



Algunos de los ciclos de los Amigos del cine arte. Archivos Normandie.

sea Ud.
también
amigo*
del cine arte
NORMANDIE

*Para obtener su Carnet de Amigo lleve una foto tamaño carnet e inscri-
base en la Sala de 17 a 22 horas, de esta manera tendrá derecho a una
rebaja permanente en todas las funciones de Cine.

**cine arte
NORMANDIE**

Una alternativa para el Cine de Calidad.

Estrenos / Repeticiones / Ciclos / Foros / Textos
Funciones especiales para amigos.

RECUERDE INSCRIBASE DE LUNES A VIERNES, DE 17 A 22 HS. EN
Ateneo Bernardo O'Higgins 139 - Fono 392749.

Publicidad Amigos del Cine Arte Normandie. Colección Cine Arte Normandie.

El quinto ciclo de *Amigos* tuvo una programación sobre “El cine y la mujer” entre noviembre de 1983 y abril de 1984. En el texto de presentación del ciclo, José Román nos dice:

“Se suele reprochar al cine la imagen menoscabada que ha entregado de la mujer a lo largo de su historia como expresión artística, subordinada siempre al hombre, eje de los peligros, tensiones y conflictos de sus relatos. [...] El machismo en el cine no ha sido sino un eco del machismo en la sociedad. Por otra parte, la imagen femenina se ha ofrecido como reflejo social y a la vez como modelo a imitar.”

El texto exploraba, desde referentes feministas, la estética de la mujer en la obra y presentaba a algunos directores que representan en sus obras a las mujeres de modo diferente a como se hacía en el pasado. En el texto se indicaba: “cuando Antonioni enfrenta a sus mujeres a la pusilanimidad masculina o a su inconsciencia o alienación, hace temblar las bases de la pareja burguesa. Por su parte, Bergman demuestra que la angustia existencial, los conflictos de identidad y la desesperanza, suelen ser mejor llevados por las mujeres que por los hombres.” Esta presentación concluye diciendo: “en general se trata de obras que no postulan un feminismo a ultranza, ni examinan con un revanchismo maniqueo las relaciones de la pareja, como suele suceder con cierto cine actual. Por el contrario, en los filmes citados hay una aproximación a la naturaleza humana a través de protagonistas femeninas, integrándolas con plenitud de derechos a los conflictos, heridas, heroísmos y fracasos que antaño se consideraban reservados al mundo masculino.” De este modo, la concepción de humanismo iba más allá de concepciones de justicia social, sino que exploraba referentes de modos para enfrentar lo social, en donde, por ejemplo, las mujeres tenían roles de igual importancia a los protagonistas masculinos.

Durante noviembre y diciembre de 1985 se exhibe el Ciclo de la comedia italiana en múltiples salas de Chile. En Santiago se dio en el Cine Arte Normandie y en el Cine UC, en Viña del Mar en el Cine Arte, en Concepción en el Cine Romano, y en La Serena en el Teatro El Centenario. Junto a ello se realizaron diversas actividades como el foro sobre la comedia italiana en el Aula Magna de casa central de la Universidad Católica y varios

preestrenos para Chile como *Agua y jabón* (Carlo Verdone, 1983), *Fiebre de caballo* (Steno, 1976), *Comencemos de a tres* (Massimo Troisi, 1981) y *Todo se puede enriquecer* (Mauro Severino, 1976). Algunas exhibiciones se dieron solo en el cine Normandie como *Querido papá* (Dino Risi, 1979), *Cuarto de hotel* (Mario Monicelli, 1981), *Café express* (Nanni Loy, 1980), *Brancaleone en Las cruzadas* (1970) y *Amantes y mentirosos* (1979), ambas de Mario Monicelli.



Portada del ciclo de comedia italiana en múltiples sedes. Archivos Normandie.

Como vemos, no todas las películas exhibidas en los ciclos del Normandie eran exclusivas del cine, pues circulaban en un pequeño circuito de salas dedicadas al cine arte que empezó a emerger en este período, y que tenían estrecha relación con el Normandie -en particular el Cine UC, con el que se compartían criterios de programación-⁴¹ Esto implicó, por ejemplo, que parte del Festival de Cine UC se diera en el Normandie, y que incluso

algunos de sus catálogos los escribiera Sergio Salinas. En los archivos del Normandie, podemos encontrar dos folletos de Festivales de Cine UC, el primero fue el ya mencionado de septiembre de 1989.

Selección de filmes premiados 1977 - 1989

13 AÑOS DE FESTIVALES CINEUC

11 de septiembre






CINE ARTE DE VIÑA

EL AMIGO AMERICANO
de Wim Wenders

LA NOCHE DE SAN LORENZO
de Vittorio y Paolo Taviani

FANNY Y ALEXANDER
de Ingmar Bergman

PADRE PADRONE
de Vittorio y Paolo Taviani

TERCIOPELO AZUL
de David Lynch

EL HONOR DE LOS PRIZZI
de John Huston

SONATA OTOÑAL
de Ingmar Bergman

NOS HABIAMOS AMADO TANTO
de Ettore Scola

LOS SANTOS INOCENTES
de Mario Camus

Horarios: 15:30, 18:45 y 21:00 horas
excepto "Fanny y Alexander" 16:00 y 20:00 horas

1º octubre






CINE ARTE NORMANDIE

FANNY Y ALEXANDER
de Ingmar Bergman

EL HONOR DE LOS PRIZZI
de John Huston

LOS SANTOS INOCENTES
de Mario Camus

LA NOCHE DE SAN LORENZO
de Vittorio y Paolo Taviani

EL AMIGO AMERICANO
de Wim Wenders

PADRE PADRONE
de Vittorio y Paolo Taviani

TERCIOPELO AZUL
de David Lynch

SONATA OTOÑAL
de Ingmar Bergman

NOS HABIAMOS AMADO TANTO
de Ettore Scola

Horario: 15:30, 18:00 y 21:30 horas
excepto "Fanny y Alexander" 16:00 y 20:00 horas

Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura y Bellas Artes

Programación 13 años de Festivales Cine UC, celebrado en el Normandie y en el Cine Arte de Viña de Mar. Archivos Normandie.

El archivo tiene un formato que no tuvo ninguno más, bastante grande con un doblez en la mitad, e impreso azul. Las películas las presentan Cine UC y Filmoarte. La programación incluyó *Terciopelo azul*, de David Lynch (1986), cuya reseña fue presentada por José Román. *El honor de los Prizzi* de John Huston (1985), *Fanny y Alexander* (1982) y *Sonata otoñal* (1978) ambas dirigidas por Ingmar Bergman, fueron presentadas por Luis Cecereu Lagos, profesor de Teoría del Arte de la PUC y Sergio Salinas escribió sobre *Nos habíamos amado tanto*, de Ettore Scola (1974). El programa dice que su contribución es gentileza de Los Filmes de la Arcadia.⁴²

Los filmes de la Arcadia

Como es sabido, parte importante de la producción cinematográfica de mayor interés artístico y cultural no es conocida en Chile, o lo es de una manera imperfecta, quedando condicionada la difusión de estas obras a diversas limitaciones, entre las que predominan las consideraciones de carácter lucrativo. Este estado de cosas ha resultado en un paulatino empobrecimiento del nivel de calidad de la cartelera cinematográfica local, con consecuencias fáciles de visualizar respecto de un área fundamental de la cultura de nuestro tiempo, como lo es la comunicación audiovisual.

Ante la carencia de políticas nacionales que se aboquen a la solución de este problema cultural, hemos constituido la sociedad "Los filmes de la Arcadia" para encauzar en ella la experiencia de muchos años dedicados a esta dimensión de la actividad cinematográfica. Creemos realizar un aporte, que sentimos necesario, al mejoramiento y desarrollo de la cultura cinematográfica local.

En los próximos meses presentaremos los estrenos de:

- **Fitzcarraldo** (1982), del realizador alemán Werner Herzog.
- **De Mao a Mozart** (1980), Oscar al mejor documental de largo metraje 1981, dirigido por Murray Lerner.
- **El árbol de los zuecos** (1977), del realizador italiano Ermanno Olmi, Palma de Oro en el Festival de Cannes 1978.
- **Tiempo de morir** (1985) del realizador colombiano Jorge Ali Triana, con guión original de Gabriel García Márquez.

Producción: Grafimar Ltda.

Texto de presentación de *Será posible el sur*, con publicidad de Los Filmes de la Arcadia. Archivos Normandie.

A través del tiempo, la relación con el director de programación del Cine UC, Ignacio Aliaga, generó la creación de Los Filmes de la Arcadia en 1987, única distribuidora de cine arte de ese momento. Esto calzó con el momento en que las distribuidoras cinematográficas habían comenzado a subir los precios y obstaculizar el arriendo de películas. La distribuidora permitió mayor independencia de las grandes compañías, gracias a la adquisición de material propio a las distribuidoras de Buenos Aires, lo que

diversificaría la oferta de programación en los años noventa. Al respecto, Ignacio Aliaga, uno de los socios de Los Filmes de la Arcadia, recuerda:

“... Nos dimos cuenta de que estaban muy cerrados los caminos para obtener material, cada vez había interés por ampliar, digamos, las líneas de programación, ¿no? Nos dimos cuenta de que era necesario tener alguna acción que abordara ese problema, que generara una apertura mayor de la cultura cinematográfica que estábamos trabajando. Arcadia por lo tanto era un proyecto que tenía como función servir a los espacios cinematográficos, en esa época, a fines de los ochenta (...) Nos sentábamos y analizábamos y veíamos las cosas que interesaban y después hacíamos una retrospectiva en Buenos Aires, porque ahí estaban los distribuidores, entonces conversamos los tres y decíamos ‘ya, hagamos el empeño’. Era una buena cosa buena, sí, porque además hay que pensar que en ese tiempo las únicas opciones de distribución que habían en Chile eran las norteamericanas, o de alguna empresa chilena como CONATE, CCN, Cinematográfica Biobío (...) pero su objetivo era comercial, lo nuestro abrió un campo nuevo que era poner el acento en la calidad de la película.”⁴³

Otras películas traídas a Chile y exhibidas en el Cine Arte Normandie y Cine Arte de Viña fueron *Alexander Nevski*, de Serguéi Eisenstein (1938), cuyo tríptico contenía fotos y bocetos originales de rodaje; *Fresas salvajes*, de Ingmar Bergman (1957), *Siberiada*, de Andrei Mikhalkov-Konchalovsky (1979), *El sacrificio* (1986) y *Stalker*, (1979) ambas de Andrei Tarkovsky. Cuando se publicitó esta última, se incluyó como publicidad una cita de la crítica publicada en el *New York Times*. También se exhibieron *Cuchillo al agua*, de Roman Polanski (1962) y *El resplandor*, de Stanley Kubrick (1980), presentada en Ciclo de Cine Fantástico de medianoche. Todas las películas antes mencionadas se convirtieron en clásicos del Cine Arte Normandie.



Portada tríptico *Alexander Nevsky* y contraportada de *La apuesta del comerciante solitario* con la publicidad de *Stalker*. Archivos Normandie.

De particular interés de Los Filmes de la Arcadia parecen ser las obras sobre música tales como *Pieza inconclusa para piano mecánico*, de Nikita Mijalkov (1976), *Mahler*, de Ken Russell (1974) y *De Mao a Mozart*, de Murray Lerner (1979), concierto del famoso violinista Isaac Stern en China. Esta película se publicitó contando que había recibido el Oscar a Mejor Largometraje Documental 1981 y el Premio OCIC 1981, por su aporte a la comprensión entre los pueblos. Acá entonces también podemos ver una vertiente del humanismo en la producción musical.

Los Filmes de la Arcadia también contribuyó con *Cuida tu revés*, de Jacques Tati (1937), que formó parte de la retrospectiva Jacques Tati, organizada en conjunto con el Servicio Cultural de la Embajada de Francia y que se exhibió en El Biógrafo.⁴⁴ La Embajada Argentina apoyó con *Será posible el*

sur, de Stefan Paul (1985) obra sobre Mercedes Sosa estrenada en Chile en noviembre de 1988, y una de las primeras compras de Los Filmes de la Arcadia.⁴⁵ La crítica fue escrita por María Eugenia Meza -una de las pocas críticas mujeres-. Otra película latinoamericana estrenada por Filmoarte fue *Tiempo de morir*, de Jorge Alí Triana (Colombia, 1985). Se exhibieron otras obras latinoamericanas, como por ejemplo *La historia oficial*, Luis Puenzo (Argentina, 1984), que se exhibió en el Normandie tras su distribución comercial, gracias a Eduardo Contreras, publicista de CCN y creador de Villarrica Films, que había previamente sido parte del Cine Club Omega.

El último día de funcionamiento en Alameda 139, se exhibió en tres horarios *Las aventuras del Barón Münchhausen*, de Terry Gilliam (1989), que como en otros años, destinaba la venta de entradas a beneficio del personal que trabajaba en el cine.⁴⁶



Personal de cine con el afiche de la última función sede Alameda. Colección Cine Arte Normandie.

El carácter formativo de la programación

El cine Normandie era reconocido por sus preferencias por el cine europeo, considerado frecuentemente de carácter menos comercial y más ‘artístico’. Por eso las películas de estreno norteamericanas eran consideradas como una excepción por el público:

“... yo recuerdo de haber ido más bien a ver películas de los maestros europeos, ir a ver películas de Fellini, de Bergman, porque además ellos los tenían en su colección. Entonces, recuerdo haber visto películas soviéticas, las películas de Nikita Mijalkov, de Andrei Konchalovsky, esas cosas recuerdo haberlas visto en el Normandie. Recuerdo también haber visto *París, Texas* [1984] todas estas de Wenders [...] Entonces lo asocio hartito al interés por cine autoral más bien europeo, sin perjuicio de que dieran otras cosas.”⁴⁷

Como señala quien fuera un asiduo espectador del Normandie, Alberto Fuguet:

“Vi *La ley de la calle* [Francis Ford Coppola, 1983] en el Cine Arte Normandie, en septiembre de 1984, en una función de la tarde, llovía. Ver cualquier película en el Normandie en aquella época era una garantía de calidad. Además, me quedaba cerca de la Escuela de Periodismo de la U. de Chile. Por otro lado, era una película rara en esa sala, más acostumbrada a dar Fassbinder. Era gringa, de Coppola y con actores que yo conocía de filmes comerciales de antes: Matt Dillon, Diane Lane, Mickey Rourke. Me acuerdo claramente: me quedé pegado en el asiento. Salí y pagué de nuevo la entrada para verla otra vez. Lo positivo es que es una influencia buena, de la que se puede aprender.”⁴⁸

La experiencia del Cine Normandie marcó, en muchos casos, la relación de los espectadores con el cine a futuro (ver recuadros). Es evidente que, independientemente de la procedencia de las películas, para los espectadores el solo hecho de estar programadas en el Normandie les otorgaba cierto sello de calidad y aseguraba estar viendo películas, de algún

modo, importantes. El énfasis que el Normandie ponía además en su programación, a través de las críticas y comentarios impresos, reforzaba continuamente esta idea, y los espectadores podían sentir que tenían acceso al “buen cine.”

Mi papá un día me llevó al Normandie cuando el Normandie quedaba en el Centro Alameda, y me acuerdo que vimos las películas de Chaplin, de ahí me llevó a ver *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) [...] También fui a ver en los ciclos de verano, muy baratas además, las películas creo que estaban casi gratis o un precio ridículamente bajo, entonces iba con mi papá y veía las películas que había... yo me acuerdo una que me impactó mucho, *La caja de música*, de Costa Gavras (1990). **Juan Pablo Vilches** (entrevista, agosto 2019)

“Ahí es donde podías ver películas como *Reds* [Warren Beatty, 1981] o como *Gandhi* [Richard Attenborough, 1982], y podías como decir que no (...) a Pinocho, tu acto de resistir pasivamente y pa’ callao, ir a ver la película y llenar *Gandhi*, y se llenaba, yo fui con mi papá y creo que fue la primera vez que fui al Normandie, y muy impactado [...] La gente pasaba por encima de esa barrera artística para instalarse en un escenario ideológico yo creo.” **Christian Ramírez** (entrevista, julio 2019)



FILMOARTE
Presenta

REDS

WARREN BEATTY

Formado como actor en el célebre "método" del Actor's Studio, Warren Beatty se constituyó en los años sesenta en el relevo de figuras como Marlon Brando, Paul Newman, Montgomery Clift, especializándose, como ellos en la década anterior, en roles de joven rebelde y atormentado. Lanzado al estrellato nada menos que por uno de los padres del "método", Elia Kazan, compuso en *Esplendor en la hierba* (1961) uno de los mejores personajes de su

carrera. Después de correr el riesgo de ser encasillado en el papel de joven narcisista e indolente (*A cada cual su propio infierno*, Primavera romana), supo imponer su talento y versatilidad en dos filmes notables: *Lilith*, dirigido por Robert Rossen y *Así soy yo* (*Mickey One*) de Arthur Penn, ambos realizados en 1965. Junto al mismo Penn dará un nuevo giro a su carrera al producir para él, junto con asumir el rol protagónico, *Bonnie and Clyde* (1967), uno de los grandes éxitos artísticos y comerciales de la década. Como muchos otros (Paul Newman, Jane Fonda,



Interior tríptico *Reds*. Archivos Normandie.

“Vi *Rumble Fish* [Coppola, 1983] en el Cine Arte Normandie, que entonces estaba en la Plaza Italia. A las tres y media de la tarde, un viernes, pleno invierno. ¿Junio? ¿julio? ¿Habría sido mayo? No me saqué el abrigo de la ropa usada por el frío que hacía en la sala. El Normandie era, sin duda, uno de mis mejores amigos. Llovía, me acuerdo, o había llovido. Creo que la vi solo. *Debo* haberla visto solo. Siempre pienso que las películas buenas las vi solo. Lo que es cierto. Uno las ve solo, esté con quien esté. La vi después de clases. La Escuela de Periodismo estaba cerca.” **Alberto Fuguet**, *VHS* (2017)

Bajo esta perspectiva, la selección del Normandie permitía al público sumergirse en el mundo que se les ofrecía e ir desarrollando su conocimiento y un gusto guiado por el cine, esto es, ir desarrollando una cinefilia en torno a cines nacionales, y particularmente bajo la idea de un “cine de autor.” Como explica el crítico y programador Felipe Blanco:

“Lo que pasa es que en ese tiempo, en los primeros tiempos del Normandie, o sea todavía tríptico, no hoja de mimeógrafo, se estructuraba bastante en ciclos temáticos, por lo tanto tú tenías un programa con toda la programación y tú eventualmente veías, ya, quiero ver esta, un poco la primera vez que ibas, la primera experiencia en ese ciclo, definías cuáles ibas a ver, independiente de que después algunas no las veías, típico. Pero ahí como que se armaba un poco, como que ahí ya enganchado, el efecto psicológico era básicamente el tríptico, y la organización en ciclos, porque ya tú veías una película, te gustaba, ya, me gustó quiero ver esta, esta, esta y esta. Básicamente eran películas muy desconocidas. Desconocidas porque se habían estrenado hace mucho tiempo y eran copias que estaban dando vueltas porque quién sabe qué, o de frentón eran películas nuevas que habían llegado por convenios con embajadas, o eran paquetes que estaban dando vueltas, claro el paquete de Fassbinder siempre se exhibía, se exhibía en la Católica, después pasaba al Normandie, eventualmente en el Espaciocal tiene que haber habido, pero en esos recurrentes. Entonces la experiencia era esa, era cómo estructuraban ese en torno de directores, creo que eso era muy importante, para mí al menos era muy importante.”⁴⁹

CINE ARTE
NORMANDIE
13 de noviembre '95
a 3 de enero '96

ESTRENOS
REPOSICIONES

Obras de:
Tarkovski,
Lynch y
Wenders

NOVIEMBRE	ESTRENO
Lunes 13 a miércoles 15	Canciones para después de una guerra de Basilio Martín Patino
Jueves 16 a domingo 19	Casanova de Federico Fellini
Lunes 20 a miércoles 22	Canciones para después de una guerra de Basilio Martín Patino
Jueves 23 a domingo 26	Casanova de Federico Fellini
Lunes 27 a miércoles 29	Stalker de Andrei Tarkovski
Jueves 30 a domingo 3 de diciembre	La doble vida de Verónica de Krzysztof Kieslowski
DICIEMBRE Lunes 4 a miércoles 6	El sacrificio de Andrei Tarkovski

* **NOTA:** Los días 12, 24 y 31 de diciembre
no habrá exhibiciones.

DICIEMBRE	
Jueves 7 a domingo 10	El matrimonio de María Braun de Rainer Werner Fassbinder
Lunes 11 y miércoles 13	Twin Peaks * de David Lynch
Jueves 14 a domingo 17	Adiós, mi concubina de Chen Kaige
es 18	A beneficio del personal Forrest Gump de Robert Zemeckis
Martes 19 y miércoles 20	El hombre elefante de David Lynch
Jueves 21 a sábado 23	El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante * de Peter Greenaway
Lunes 25 a miércoles 27	Hasta el fin del mundo de Wim Wenders
Jueves 28 a sábado 30	Delicatessen * de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro
ENERO Lunes 1 a miércoles 3	Tan lejos y tan cerca de Wim Wenders

La programación puede experimentar modificaciones por razones de fuerza mayor.

Cine Arte NORMANDIE
Tarapacá 1181, teléfono 697 29 79
Funciones: 15.30, 18.30 y 21.30 horas.
Entrada general: \$ 1.200; estudiantes, tercera edad y
tarjeta joven: \$ 700; miércoles y matinés: \$ 600.-

Música en 35 milímetros
la mejor música del séptimo arte
todos los domingos a las 23 horas en

FUTURO
88.9 FM

Ejemplo de la programación, la hoja de doblaba por la mitad, creando un pequeño “folleto.” Archivos Normandie.

Cambios en la programación de la década de 1990

Luego del cambio de ubicación de la sala, durante la década de los noventa el modo de programación cambió, tanto en su frecuencia como en el tipo de películas que exhibían. Incluso el formato físico de sus programaciones varió durante este período. En febrero de 1992 cambia la presentación de los impresos que acompañaron la exhibición. La mayoría de las películas pasan a ser comentadas en los mismos folletos (unos librillos) donde venía

la fecha en que se exhibirán, aunque la grilla de la programación especial - como los **Jueves de Cinemateca**- siguieran entregándose separadamente.

Ciclo de CINE BRITANICO:

CINE ARTE

NORMANDIE

PROGRAMACION
16 de marzo al 3 de mayo '92

El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante ☐ Orwell, 1984

☐ Bailando con un extraño ☐ Mona Lisa ☐ Las aventuras del Barón de Münchhausen ☐ Noches de Oriente ☐ Las locas aventuras del capitán vikingo

LA CENSURA DE "BILBAO" Y LA CULTURA CINEMATOGRAFICA

La censura a dos obras que integraban la "Retrospectiva de Cine Español" —presentada en esta sala y en el Cine Arte de Viña— y la mantención ulterior de la prohibición para una de ellas ("Bilbao", del realizador catalán Bigas Luna) ha puesto de inesperada actualidad no sólo el tema de las normas que someten al cine a un estado de interdicción sino también el del estatuto establecido en nuestra sociedad para la cultura audiovisual.

Si ya el problema de la censura, tal como se practica en Chile, ameritaba desde hace tiempo un debate en profundidad —que hasta hoy no se ha realizado— el caso específico del rechazo de "Bilbao" presenta connotaciones de gravedad particular. Se trata de una obra que forma parte de una muestra de inequívoco significado cultural, organizada por instituciones oficiales del gobierno español (Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal Quinto Centenario) y seleccionada por ciento treinta personalidades relevantes del cine español.

La prohibición de la cinta por "atentar contra la moral y las buenas costumbres" representa un agravio incomprensible a esas personas e instituciones, a lo que se añade su carácter arbitrario: la supuesta fundamentación del "Consejo de Calificación" se limita a citar la causal de rechazo contenida en la norma legal (Decreto Ley N° 679, de 1974) omitiendo toda exposición razonada de argumentos. Es entendible, después de todo, pues dicha exposición conduciría a develar el peculiar concepto moral de los censores, el que pretenden imponer a una sociedad que obviamente piensa de manera distinta.

Sin embargo, la dimensión mayor que adquiere esta situación lamentable es la de la nula consideración del cine como expresión cultural y artística en nuestro país. Se ha llegado a este estado de cosas por

variadas causas, pero hay una que aparece como relevante: el cine es entendido solamente como negocio y entretenimiento masiva. Su contribución cultural es ignorada absolutamente. Las instancias que aun se preocupan por cultivar y difundir este aspecto de la expresión fílmica están igualadas, homologadas, con las manifestaciones más vulgares y mercantilizadas de la explotación cinematográfica.

Es indispensable asumir esta diferenciación para la actividad cinematográfica. Las muestras y ciclos promovidos por embajadas e institutos binacionales, los programas universitarios de difusión, la realización de eventos como el Festival de Cine de Viña, deben estar amparados por disposiciones especiales, adecuadas a su naturaleza. Se debe crear un estatuto que defina y regule el rol de las salas de arte, especificando los requisitos que deben cumplir para que sean consideradas como tales. Es preciso crear incentivos, y no obstáculos, para el conocimiento más amplio del cine universal, de modo de compensar la crónica carencia de obras de calidad en las salas del país.

El debate parlamentario sobre el proyecto de ley que reforma el sistema de censura debiera constituirse en una instancia propicia para abordar estos temas, además de su discusión en los medios de comunicación y en los ámbitos académicos y culturales. A lo menos, se habría obtenido así una consecuencia provechosa de una circunstancia deplorable que, entre otras cosas, pone en entredicho la supuesta modernidad a la que estaría accediendo nuestra sociedad. Al menos en este caso se ha demostrado que Chile ha quedado a la retaguardia de los países latinoamericanos que han difundido esta muestra cinematográfica sin ningún problema, acogiéndola con el respeto y el interés que merece un evento de esta naturaleza en una sociedad civilizada. J

Un estreno de Ermanno Olmi

EL ARBOL DE LOS ZUECOS

Clásicos del cine:

LOS PARAGUAS DE CHERBURGO

en mayo: muestra de CINE POLACO

Foto Portada:
"El discreto encanto de la burguesía", de Luis Buñuel.

Películas comentadas por Alfredo Barria, J. I. Corcos y Sergio Salinas.

Portada de folleto de marzo a abril 1992 y reflexión sobre la censura en folleto de julio a agosto de 1992.
Archivos Normandie.

En febrero y marzo de 1992 se exhibieron clásicos del cine, obras de tres realizadores norteamericanos contemporáneos y reposiciones. En mayo de 1992, se exhibió un Ciclo de Cine Británico y el estreno de *El árbol de los Zuecos* (Ermanno Olmi, 1978). Después una muestra de Cine Polaco con las que se exhibieron también tres obras de Mario Camus, además de clásicos del cine. Esta programación llegó hasta principios de junio y el mismo mes comenzó una Retrospectiva de Cine Español. A finales de junio y hasta agosto, además de las reposiciones, se exhibió cine de Luis Buñuel y cuatro films de Ridley Scott. En el folleto que presentaba esta programación se incluye además un análisis sobre la censura en Chile, a propósito de las

películas censuradas en el Ciclo de Cine Español comentadas en el capítulo anterior.

En este período tomaron mayor fuerza los ciclos temáticos en desmedro de las muestras de ciclos de cines de otros países auspiciados por sus embajadas. Por ejemplo, encontramos los Ciclos de Cine y Literatura (noviembre y diciembre 1989), Ciclo El artista como personaje (marzo a junio 1994) o Reflexiones sobre la intimidad (junio a agosto 1994), explicada en el programa como “aproximación al tema de las relaciones interpersonales, fundamentalmente de pareja, desde la perspectiva de varias cintas contemporáneas. La mayoría de estas películas son realizaciones europeas que abordan la materia con una mirada cuestionadora, a veces transgresora, pero nunca arbitraria.” También encontramos los ciclos de mujeres cineastas (octubre 1994 a enero 1995), profundizando sobre el rol de las mujeres en el cine más allá de la temprana intervención del quinto ciclo de *Amigos* de fines de 1983 y comienzos de 1984. Otros ejemplos son El trabajo del músico en el cine (marzo a junio 1995), Personalidades de la música, Cómic y el juego del tiempo en el cine (de agosto hasta octubre de 1996) e Influencias del cómic en el cine (junio y julio de 1997).



Portadas de folletos en 1994 y 1996. Archivo Normandie.

Para finales del período estudiado comenzó una curatoría temática aún más variada: Mundos perversos (mayo a julio 1998), Más allá de la realidad (julio a septiembre 1998), Trayectos existenciales (julio a septiembre de 1999), Mundos virtuales/ Revisión del cómic (marzo a mayo 2000) y Experiencias paranormales (agosto 2000). Podemos ver así, que los ciclos organizaron temáticamente las obras de modos que invitaban al espectador a querer saber más. Los ciclos contemplaban todas las obras a las que tenía acceso el cine, tanto europeas, como latinoamericanas, estadounidenses y chilenas, de estrenos y reposiciones, reexhibiendo muchos de los clásicos en nuevas curatorías.

Paralelo a estos temas -aunque en menor medida- se realizaron ciclos acotados sobre géneros cinematográficos como Ciclo de la música en el cine (julio a septiembre 1993), Comedias de los 90 (diciembre y enero 1996), Policiales norteamericanos (marzo a mayo 1997), Grandes filmes de los

años 80 (octubre 1999 a enero 2000) y En el camino (*road movies*) (septiembre y octubre 2000). Si bien el cine de género (principalmente policiales y comedia) estuvo presente en la programación de todos los períodos, esto se amplía un poco más en los noventa. En la década de los ochenta encontramos ciclos de cine fantástico, la comedia italiana, o cine policial (noviembre de 1983 a marzo 1984), mientras en la década de 1990 hay una mayor inclusión en la ciencia ficción y la fantasía.

Un ejemplo de esto fue la exhibición de *La guerra de las galaxias* entre julio y octubre de 1997, la cual podría ser entendida como fuera del canon del Cine Normandie. Sin embargo, su crítica aportaba una lectura de la obra desde la cultura cinematográfica, lo que la revaloraba en el contexto de la programación del cine arte.⁵⁰



Portadas de folletos con muestras de cine de género: policiales y ciencia ficción, de 1997. Archivo Normandie.

Este giro hacia las programaciones temáticas se dio en parte por los cambios que estaba experimentando la sociedad y las transformaciones políticas que configuran un nuevo escenario para el país y el continente. Aunque el Normandie continuaba siendo muchas veces la prioridad para las embajadas, los ciclos de películas extranjeras disminuyen e incluso migran a otras salas, como la Sala Blanca de la Universidad Católica o el Cine Arte Alameda, o más recientemente, la sala de la Cineteca Nacional.

Otro factor que incidió en la aparición de ciclos diversos fue la incorporación de nuevos integrantes al equipo de programación, como Juan Ignacio Corces, quien sugirió nuevas ideas, que no se centraban necesariamente ni en ‘grandes autores’, ni en el cine europeo que predominaba en la década anterior. Buscaban captar la atención del público juvenil y aumentar la asistencia en una década complicada. Al respecto, recuerda Corces:

.”.. yo tuve un cierto papel, porque como yo venía de Europa, de Barcelona específicamente, empecé a sugerir hábitos de ciclos que no se habían pasado por la cabeza ni a Alex ni a Sergio (...) empecé a sugerir como ya habían repetido hasta el cansancio Bergman, Fellini, esto o lo otro, dije yo, por qué no empezamos a hacer un ciclo de... algunos se pudieron hacer, y otros me dijeron “esto yo creo que aquí no resulta”, pero yo sugerí que prácticamente todos los estamentos del trabajo en el cine eran dignos de poder ser asociados a un ciclo. Por ejemplo, de fotografía, de actores, actrices, de partida ir más allá de la cinematografía nacional (...) Y como había dificultad económica, entonces había que apelar a actores que fueran conocidos en Chile que gustaran aquí, y que fueran taquilla. Entonces yo sugerí el ciclo de Johnny Depp, por ejemplo...”⁵¹

Compartiendo cartelera con estas nuevas tendencias, una programación especial funcionó durante la década de 1990: los ciclos de los jueves de la Cinemateca Chilena, los cuales difundía las películas del acervo del Normandie. De los documentos conservados, podemos ver que hubo programación especial de Jueves de Cinemateca entre julio de 1998, con el Ciclo Ken Loach, hasta agosto del 2000 cuando se hizo el homenaje a John Gielgud y Vittorio Gassman. La línea de programación de los Jueves de

Cinemateca ponía en valor grandes obras de la década de 1980, a una década o más de sus estrenos. Por ejemplo, en 1999 se realizó el ciclo de Maestros del Cine, en donde se podían ver obras de Charles Chaplin, Kenji Mizoguchi, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Glauber Rocha, Luis Buñuel, Joseph Losey, Luchino Visconti, David Lean y John Huston. Otras retrospectivas fueron las de Cineastas independientes norteamericanos (Altman, Van Sant, Bogdanovich y Cassavetes) además de cine brasileño, realizadores escandinavos, así como ciclos de directores como Roman Polanski, Marcelo Piñeyro, Alain Resnais y Marcello Mastroianni y Loach.

Jueves de CINEMATECA CHILENA
CORPORACIÓN CULTURAL • INDEPENDIENTE Y AUTÓNOMA

Maestros del Cine

	MAYO
SÓLO FUNCIÓN NOCTURNA 21:30 HRS. LA QUIMERA DEL ORO DE CHARLES CHAPLIN • 1925 • T.E.	JUEVES 20
CENTOS DE LA LUNA PÁLIDA DE AGOSTO DE KENJI MIZOGUCHI • 1952 • 14 AÑOS	JUEVES 27
	JUNIO
FRESAS SALVAJES DE INGMAR BERGMAN • 1957 • 14 AÑOS	JUEVES 3
LA DOLCE VITA DE FEDERICO FELLINI • 1959 • 18 AÑOS	JUEVES 10
SÓLO FUNCIÓN NOCTURNA 21:30 HRS. DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL DE GLAUBER ROCHA • 1964 • 14 AÑOS	JUEVES 17
BELLE DE JOUR DE LUIS BUÑUEL • 1966 • 18 AÑOS	JUEVES 24
	JULIO
EL ASESINATO DE TROTSKY DE JOSEPH LOSEY • 1972 • 18 AÑOS	JUEVES 1*
GRUPO DE FAMILIA DE LUCHINO VISCONTI • 1974 • 18 AÑOS	JUEVES 8
PASAJE A LA INDIA DE DAVID LEAN • 1984 • 14 AÑOS	JUEVES 15
DESDE AHORA Y PARA SIEMPRE DE JOHN HUSTON • 1987 • 14 AÑOS	JUEVES 22

FUNCIONES: 15.30 - 18.30 - 21.30 HORAS. Entrada General: \$ 2.000
Estudiantes, tercera edad y niños: \$ 1.000
La programación puede experimentar modificaciones por causas de fuerza mayor

Cine Arte
Normandie
TARAPACA 1181 • SANTIAGO • ☎ 697 2979

Jueves de CINEMATECA CHILENA
CORPORACIÓN CULTURAL • INDEPENDIENTE Y AUTÓNOMA

Cine Brasileiro I

	JUNIO
DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL DE GLAUBER ROCHA • 1964 • 14 AÑOS	JUEVES 29
	AGOSTO
XICA DA SILVA DE CARLOS DIEGUES • 1976 • 18 AÑOS	JUEVES 5
LUCIO FLAVIO DE HECTOR BABENCO • 1977 • 18 AÑOS	JUEVES 12
ELLOS NO USAN SMOKING DE LEON HIRSZMAN • 1981 • 18 AÑOS	JUEVES 19
	SEPTIEMBRE
SOY CURIOSA, AMARILLO DE VILGOT SJÖMAN • 1966 • 18 AÑOS	JUEVES 2
EL AÑO DEL ARCO IRIS DE LARS HALLSTRÖM • 1987 • 14 AÑOS	JUEVES 9
LA FIESTA DE BABETTE DE GABRIEL AXEL • 1987 • T.E.	JUEVES 16
PELLE, EL CONQUISTADOR DE BILLE AUGUST • 1988 • 18 AÑOS	JUEVES 23
LA BELLEZA DE LAS COSAS DE BO WIDBERG • 1995 • 14 AÑOS	JUEVES 30

FUNCIONES: 15.30 - 18.30 - 21.30 HORAS. Entrada General: \$ 2.000
Estudiantes, tercera edad y niños: \$ 1.000
La programación puede experimentar modificaciones por causas de fuerza mayor

Cine Arte
Normandie
TARAPACA 1181 • SANTIAGO • ☎ 697 2979

Jueves de CINEMATECA CHILENA
CORPORACIÓN CULTURAL • INDEPENDIENTE Y AUTÓNOMA

CICLO: Ken Loach

	JULIO
SÓLO FUNCIÓN NOCHE AGENDA SECRETA 1990 • 18 AÑOS	JUEVES 30
	AGOSTO
RIF-RAFF 1991 • 14 AÑOS	JUEVES 6
COMO CAÍDOS DEL CIELO 1993 • 14 AÑOS	JUEVES 13
TIERRA Y LIBERTAD 1995 • 14 AÑOS	JUEVES 20
LA CANCIÓN DE CARLA 1996 • 14 AÑOS	JUEVES 27
	SEPTIEMBRE
AGENDA SECRETA 1990 • 18 AÑOS	JUEVES 3
RIF-RAFF 1991 • 14 AÑOS	JUEVES 10
COMO CAÍDOS DEL CIELO 1993 • 14 AÑOS	JUEVES 17
TIERRA Y LIBERTAD 1995 • 14 AÑOS	JUEVES 24
LA CANCIÓN DE CARLA 1996 • 14 AÑOS	JUEVES 1º OCT.

FUNCIONES: 15.30 - 18.30 - 21.30 HORAS. Entrada General: \$ 2.000
Estudiantes, tarjeta joven, tercera edad y niños: \$ 1.000
La programación puede experimentar modificaciones por causas de fuerza mayor

Cine Arte
Normandie
TARAPACA 1181 • SANTIAGO • ☎ 697 2979

Programas de Jueves de Cinemateca. Archivos Normandie.

Todos los cambios en la programación durante los noventa tienen que ver, además con cambios mayores en el contexto nacional, en particular con los cambios en los modos de distribución y exhibición que tuvieron lugar desde fines de los ochenta en Chile, que implicó el cierre de salas y la expansión del consumo audiovisual en espacios privados a través de otros medios (video, TV cable). Ello implicó la llegada de menos copias de películas por

parte de las distribuidoras, menos títulos y el retiro temprano de algunas de ellas de la cartelera, particularmente aquellas que no eran grandes éxitos de taquilla de Hollywood. La aparición de nuevas salas de cine arte y las dificultades económicas experimentadas por Filmoarte en ese período también incidirían en la decisión de variar sus prácticas de programación.

En este contexto, el Normandie tomó una nueva posición programando reposiciones de películas que se estrenaban en el país, pero que las lógicas del mercado expulsaban apresuradamente de las salas. Así se inauguraron los “Festivales de lo mejor del año”, que permitían al espectador reencontrar alguna película de su interés, que durante el año se hubiesen perdido de la cartelera del Cine Normandie o de salas comerciales. Por ejemplo, en el Festival de Cine Arte, lo mejor del 94, exhibido a comienzos de 1995, y mostraron *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (1993) y *Amnesia*, de Gonzalo Justiniano (1994), este también se dio en el Cine Arte de Viña del Mar; en el Festival de Cine Arte, lo mejor del 95, exhibido a comienzos de 1996, se dio *La muerte y la doncella*, de Roman Polanski (1994) y *Santa sangre*, Alejandro Jodorowsky (1989). En el Festival de Cine Arte, lo mejor del 96, exhibido a comienzos de 1997, se dio *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia (1972) y *La última cena*, de Tomás Gutiérrez Alea (1976). Finalmente, en el Festival de Cine Arte, lo mejor del 97, exhibido en enero de 1998, *Europa*, de Lars Von Trier (1991) y *Riff Raff*, de Ken Loach (1990) fueron pre-estrenos para el país.



Publicidad del Festival de Cine Arte de 1997, con información de preestrenos, en el programa del Ciclo de vida de músicos. Archivos Normandie.

También se fueron estrenando películas propias, que se importaban y distribuían por el mismo cine gracias a Los Filmes de la Arcadia.⁵² Los ciclos de reposiciones, en distintas versiones, recontextualizaban las películas de las que disponía el cine en distintos segmentos. Como recuerda Edgardo Viereck, crítico colaborador del Normandie en los noventa:

“La idea de la programación de verano, entre enero y marzo era rescatar ‘lo mejor de’: lo mejor del ‘93, lo mejor del ‘94 y así, pero en ese rescatar ‘lo mejor de’ [...] no todo entraba en lo mismo [sección], o sea, si tú te fijas había pautas programáticas, estaba lo que se daba lunes, martes, miércoles, estaba lo que se daba en fin de semana, estaba

lo que se daba en matiné y estaba lo que se daba en noche [...] insisto, no todo entró de la misma manera, y obviamente que los criterios no siempre eran comunes y había que votar.”⁵³

De cierta manera, el Normandie empezó a “proteger” ciertas películas -cine de autor, europeo y de todo el mundo, un cine que hacía eco de una cinefilia más “cosmopolita.” Esto lo hacía combinando sus estrategias tradicionales de programación (más enfocada en “grandes obras” de la historia del cine), con la inclusión de películas nuevas que se consideraban meritorias, cuya inclusión en la programación de Normandie las reconocía y ponía en valor:

“Entonces la idea de que el cine que se exhibía en ese marco, tenía que tener justamente algo que lo valorizara, no era el mismo tipo de exhibición que en una sala comercial común y corriente. [...] Salinas decía] ¿no crees tú que esa misma película, sacada del circuito comercial y puesta en una sala de arte, se aprecia mucho más en profundidad? Para eso es que se requiere el programa, porque tienes que ponerla en el marco que le corresponde [...] esa es la función de una sala de arte, probablemente exhibir lo mismo que exhibe el circuito comercial, pero dentro de un marco.”⁵⁴

“También veía películas de mainstream, veía lo de Scorsese, y también las daban ahí, pero sí, yo sentía que el Normandie me estaba poniendo al día, para que no se me arrancaran las películas, si se me pasaban en cartelera las veía ahí... [Era] lo que yo sentía que tenía que ver para seguir formándome, esta cuestión mía cuadrada de ver a estos directores, ojalá ver todas las películas de estos directores, las retrospectivas me las hacía chupete, daban la retrospectiva de tal director, chuta, trataba de ver todas las que no había visto.”⁵⁵

Los cambios en la programación de los noventa hicieron que esta fuera más “dinámica” a juicio de Salinas, combinando distintos tipos de programación, cada semana con dos secciones diferenciadas: lunes y martes con retrospectivas de autores, géneros o cinematografías nacionales (lo que en los ochenta se exhibían en las funciones de los domingos en la mañana y de trasnoche), incluyendo la recuperación de “piezas clásicas”; de miércoles a domingo se exhibían películas de estreno, incluyendo aquellas que eran

exclusivas del Normandie. A ello se le sumaban una mayor cantidad de ciclos y muestras, todo lo cual permitía “realizar un aporte formativo que entendemos fundamental dentro del trabajo de una sala de arte.”⁵⁶

Efectivamente, esta programación provocó que el cine continuara siendo un polo de atracción tanto para su público histórico más fiel (los antiguos cinéfilos), como para sus nuevos públicos jóvenes (escolares y universitarios) en los años noventa. Para ellos fue una instancia formativa relevante, que marcaría su aprendizaje y su gusto por el cine, esto es, su formación como cinéfilos. Al respecto, recuerda Juan Pablo Vilches:

“El Normandie, con su cartelera que cambiaba día a día, era como la cabeza y el entusiasmo de uno, cachai, iba a tu ritmo, lo quiero ver todo, te lo muestro todo, no como el cine convencional que te muestra lo mismo de lunes a miércoles después de jueves a domingo, no, no va a tu ritmo, el Normandie sí, iba al ritmo de los cabros y por eso que también iba mucho cabro, mucho joven que estaba en la misma, que estaban viendo todo lo que podían al cine, porque eso era un privilegio.”⁵⁷

De este modo podemos observar que la programación del Cine Arte Normandie compartía una muy amplia gama de modos de organizar su cartelera. Esta es una de las razones de por qué las películas se exhibían pocos días y no una semana entera. Un pilar fundamental de la programación fue el cine de reposiciones. A los programas se suman las programaciones de ciclos de amigos, de medianoche, de jueves de cinemateca, y ciclos de embajadas lo que llevó a una amplia exhibición que se extendía en diversos horarios (de medianoche y domingos) y posibilitaron más espacios de encuentro en torno a la cultura del cine.

“(Uno) llegaba y habían como treinta o cuarenta jotes esperando, de repente se abrían las puertas y entrábamos, hacíamos una pequeña fila y entrábamos, y los programas estaban en una mesita, tú los sacabas (...) generalmente puede haber sido unos quince o veinte minutos antes, además porque eran funciones con horario fijo, 3:30, 6:30 y 9:30. Ese era el horario... y tú a veces llegabas a las 3, como yo, ya era obsesivo, llegaba por lo menos media hora antes. Compraba mi entrada y me quedaba dando vueltas, me sentaba en el suelo... y esperaba, solo. Y probablemente algunas veces lo leía [el folleto] en partes, después lo leía entero.” **Felipe Blanco** (entrevista, mayo 2019)

Reflexiones generales

Hemos visto que la programación del Normandie durante las décadas de los ochenta y noventa fue muy variada, siempre siguiendo su línea definida de cine arte, vinculada a una visión humanista y realista, apasionada y cinéfila que proponían Sergio Salinas, Alex Doll y los colaboradores del equipo en los noventa. Dentro de las distintas limitaciones para programar en ambas décadas (en vista de las películas disponibles y los recursos del cine), el Normandie continuó una línea programática, que si bien incluye algunos tipos de cine de manera canónica (autores, cinematografías nacionales, clásicas, etc.) también se abría hacia otros tipos de cine (norteamericano, contemporáneo, de género), que se revalorizaban en su contexto programático.

La programación del Normandie da cuenta de la formación de ciertas pautas de gusto y consumo cinematográfico en sus espectadores, particularmente en los jóvenes, sobre los cuales tuvo una importante injerencia como espacio educativo. Sus estrategias programáticas incidieron en la generación de jóvenes de la década de los ochenta y noventa, gracias a la reposición de ciertas películas y a su organización temática de las muestras. Incluso los programas físicos del Normandie, disponibles en la entrada del cine, fueron particularmente importantes para un público en su proceso de formación cinéfila (ver recuadros).

“Ellos imprimían una listita con las películas que iban a dar durante el mes, entonces yo me llevaba la revista pa’ la casa, la tenía en la mochila, era una pseudo agenda, ya voy a ver acá, ya, esto, esto, esto... entonces podría decir que iba unas dos veces por semana (...) Me acuerdo que la ponían en una mesita o la ponían al lado de la caja (...) y a veces había folletos con las críticas con las reseñas. Pero al lado estaba la listita, y esa listita pun pa’ dentro, uno se la llevaba y con eso se aseguraba... ya, listo, te armabai panorama.” **Juan Pablo Vilches** (entrevista, agosto 2019)

“Eso era importante, porque en ninguna otra parte te daban nada [Folletos] (...) Pero me daban un texto. Y eran con fotos, y eso se agradecía cualquier cantidad (...) Los folletitos estaban puestos

como en un cajoncito, y tú ibas y los sacabas como un programa de ópera, como un programa de conciertos, una cosa sí (...) A mí me servían para ver la grilla que estaba diseñada súper bonita, hacia abajo, pa' eso me gustaban los folletos, porque yo sabía qué venía, y yo hacía marquita para poder ir, para recordar el día que daban la película, para no perdérmela.” **Christian Ramírez** (entrevista, julio 2019)

“Todas mis memorias del Normandie es que uno tenía estos folletitos, o sea estos dípticos, papeles en que venía un resumen o un comentario, no sé si lo leía siquiera, pero evidentemente estaban ahí. Y estaban asociados también a la idea de que hay un creador, un autor, eso se daba por hecho, es el tema de ‘la película de’. [...] Yo si era consciente de eso, de esa distinción entre el cine que tú nombras por las estrellas que figuran, y el cine de los directores, por la gente que la hizo” **Pablo Marín** (entrevista, agosto 2019)

Podemos notar aquí, una reflexión social amplia, en donde las películas de cualquier período y de cualquier lugar podrían servir para desarrollar un contraste con la realidad chilena. En términos generales las películas extranjeras fueron de origen latinoamericano o mundial, incluyendo ciclos de cine europeo, estadounidense, y asiático (Cine de Taiwán, en diciembre 1996). En mayor detalle, las películas fueron norteamericanas, británicas, irlandesas y australianas. Hubo también cine polaco, yugoslavo, checo y eslovaco además de ciclos de cine de Europa del Este. Aparte de ciclos de cine europeo, hubo también varios sobre cine español, italiano, francés, alemán, además de ciclos de cine belga (hablado en francés), suizo, escandinavo y noruego. De nuestro continente hubo ciclos de cine latinoamericano en general y también de cine cubano, brasileño, argentino y colombiano. Así la programación de la sala hacía eco de un impulso de apertura del cine como una ventana al mundo: todas las realidades podían realmente servir para comprender mejor Chile.

En relación con el cine chileno, este aparecía en varios de los ciclos temáticos. Sólo hubo un ciclo dedicado específicamente a un chileno, Miguel Littin (octubre y noviembre de 1992), el cual compartió programación con películas de Brian de Palma. Además, importantes estrenos nacionales visibilizando a Gonzalo Justiniano con *Amnesia* (1994) y *Los hijos de la Guerra Fría* (1985), *La muerte y la doncella* (1994) película con guion de Ariel Dorfman, así como a Raúl Ruiz, Alejandro Jodorowsky, Aldo Francia,

Sebastián Alarcón y Valeria Sarmiento, e incluso a Nieves Yankovic, de quien no se mostró su obra, pero sí se discutió su carrera en un folleto sobre la presencia yugoslava en el cine chileno.

En las dos décadas se puede apreciar un cuidadoso proceso de selección de películas, que conllevó a la formación de un criterio cultural-cinematográfico específico que fue influyente en sus espectadores, posibilitando ampliar su conocimiento, enfrentando las realidades acuciantes, la aproximación a diversas culturas, a veces remotas, otras próximas, pero igualmente ignoradas. El Cine Arte Normandie se enfrentó a las lógicas del cambiante mercado, a la censura imperante y las transformaciones de la sociedad. De este modo, el cine se convirtió en un espacio cultural que, a pesar de estar inserto en el circuito, se resistía a rendir la exhibición a la mera entretención. Pese a las dificultades, el cine mantuvo un espíritu de valoración al arte, vinculado a la reflexión social y a la libertad.

3.

Críticas de cine del Normandie

Tal como hemos señalado en los capítulos anteriores, la noción de ‘cultura cinematográfica’ propiciada por el Cine Arte Normandie durante el período 1981-2001, abarca no sólo las películas como objeto artístico autónomo, sino un espacio de exhibición y circulación para el diálogo, la reflexión y la valoración, en un proyecto que desde sus inicios vinculó la programación de calidad con el comentario crítico. Se establece así una doble función del cine en una arista vinculada a la gestión y la economía del cine con una actividad de mediación educativa.

Las críticas se desarrollaron en trípticos (los que generalmente presentaban una sola película) y folletos (los que generalmente incluían ciclos o programaciones de varias semanas) repartidos de forma gratuita a la entrada del cine, incluían programas, reseñas, ciclos, que podían incluir citas de directores o entrevistas, fichas técnicas, o traducciones de prestigiosas revistas internacionales, entre otros aspectos.

Los materiales impresos del Normandie



Portadas de trípticos de la primera década. Archivos Normandie.

En la primera década (1980), los impresos que el Normandie entregaba eran **trípticos**. La portada presentaba la película. La mayoría anuncia que la película será exhibida tanto en el Normandie como en el Cine Arte de Viña del Mar. Como hemos mencionado, registramos alrededor de ciento cincuenta trípticos que hacen referencia a películas de cien directores. Además de los trípticos, también hubo hojas tamaño carta que trataban una sola película.

Las aventuras del Barón de Münchhausen

Las hazañas del auténtico barón Federico Jerónimo de Münchhausen, (1720-1797), fueron descritas con singular encanto por el erudito alemán Erich Rudolph Raspe en su obra "El Barón de Münchhausen: narrativa de sus maravillosos viajes y campañas en Rusia", editada en Inglaterra en 1795. Desde entonces se multiplicaron las peripecias del mentiroso barón, en obras como la célebre novela de Gottfried Bürger y en adaptaciones que se han transformado en clásicos de la literatura infantil.

El personaje fue adoptado por el cine prácticamente desde sus comienzos como lenguaje narrativo, en la versión de 1908 del pionero de la animación Emile Cohl, seguida, en 1911, por "Las alucinaciones del Barón de Münchhausen" de ese fundador del cine fantástico que fue Georges Méliès. Después de una versión italiana de 1920, el alemán Joseph von Baky realiza en 1943, según un guión de Erich Kästner, una imaginativa y lograda creación de las fantásticas aventuras de un personaje que ha sido considerado precursor del género de "ciencia-ficción". Un gran realizador del cine de animación, el checoslovaco Karel Zeman, en su versión de 1961, combina magistralmente personajes reales con dibujos animados y grabados de época.

El desafío planteado al director Terry Gilliam por estos ilustres precedentes no hizo sino activar en él la voluntad de rendir un costoso y espectacular homenaje a

un personaje que ha simbolizado el libre juego de lo imaginario y la capacidad de soñar en un mundo que suele estrecharse en un racionalismo utilitario y trivial.

Gilliam, un cineasta nacido en Minneapolis, pero que hizo de Inglaterra su patria de adopción artística, ("porque la mayoría de la gente en Hollywood está allí por el dinero y el poder"), se hizo oíble en el grupo Monty Python, que se ha caracterizado por sus obras de un humor que explora en el absurdo y la crueldad de las deficiencias sociales. De ellas, en Chile sólo hemos conocido *Brazil* y la participación de algunos de sus miembros en *Los enredos de Wanda*.

La forma en que Gilliam se sumerge en el universo maravilloso que le propone su historia, es similar a la utilizada en *Brazil*, estableciendo diferentes niveles entre lo real y lo imaginario, para concluir relativizando ambos niveles en una serie de espejos deformantes.

Es así como asistimos primero a la precaria representación en un teatro de las legendarias hazañas del Barón, interrumpida por la indignada aparición del barón "auténtico", quien rompe el hechizo de los ingenuos mecanismos de ficción, los que de algún modo evocaban la gracia "naïve" de un Méliès. Cuando este nuevo personaje, cuya autenticidad no merece dudas, empieza a narrar sus "reales" aventuras, un nuevo nivel de relato se superpone a

Título original	: "The Adventures of Baron Münchhausen".
Director	: Terry Gilliam.
Guión	: Charles McKaown y Terry Gilliam, basado en las obras de Erich Rudolph Raspe, Gottfried Bürger y Haensel.
Fotografía	: Giuseppe Rotunno.
Decorados	: Dante Ferretti.
Efectos	: Richard Conway.
Especiales	: Peter Hollywood.
Montaje	: Michael Kamen.
Música	: John Neville, Jonathan Pryce, Eric Idle, Sarah Polley, Uma Thurman, Valentina Cortese, Oliver Reed, Charles McKaown, Winston Dennis, Jack Purvis, Robin Williams, Bill Paterson, Sting.
Intérpretes	: Terry Gilliam y Thomas Schuyt.
Producción	: Inglaterra-Italia, 1989.
Distribución	: Columbia Pictures.

los anteriores, pero esta vez la dimensión "realista", con sus datos históricos, sociológicos y ambientales es sustituida por un universo fantástico en el que dicha realidad es subvertida por hechos maravillosos que transgreden la lógica y las leyes de la física.

Pese a los recortes impuestos por los productores al guión original y en el que Gilliam pretendía recrear algunas de las más sabrosas peripecias protagonizadas por el personaje, se conservan episodios que son escenificados en una brillante convergencia de humor e imaginación visual. Están, por ejemplo, la insólita persecución de la bala de cañón y el viaje a la Luna, con sus dolientes personajes, a los que Gilliam no se resiste de caricaturizar en el mejor estilo Monty Python: alusiones a los transe de la sexualidad y un diálogo de doble sentido o con juegos de palabras a lo Lewis Carroll, maestro inspirador del realizador y su grupo.

Tampoco pierde Gilliam la oportunidad de destacar la insensatez de la guerra, la estupidez y mezquindad de estrategas y autoridades y los vanos afanes de conquistas y apropiaciones. Pero su discurso se proyecta, además, hacia la imaginación y el ensueño como fuerzas capaces de derrotar instancias tan irreversibles como la muerte y, por ende, la potencia del arte como sustancia redentora y generadora de realidad, más allá de la precariedad de la existencia.

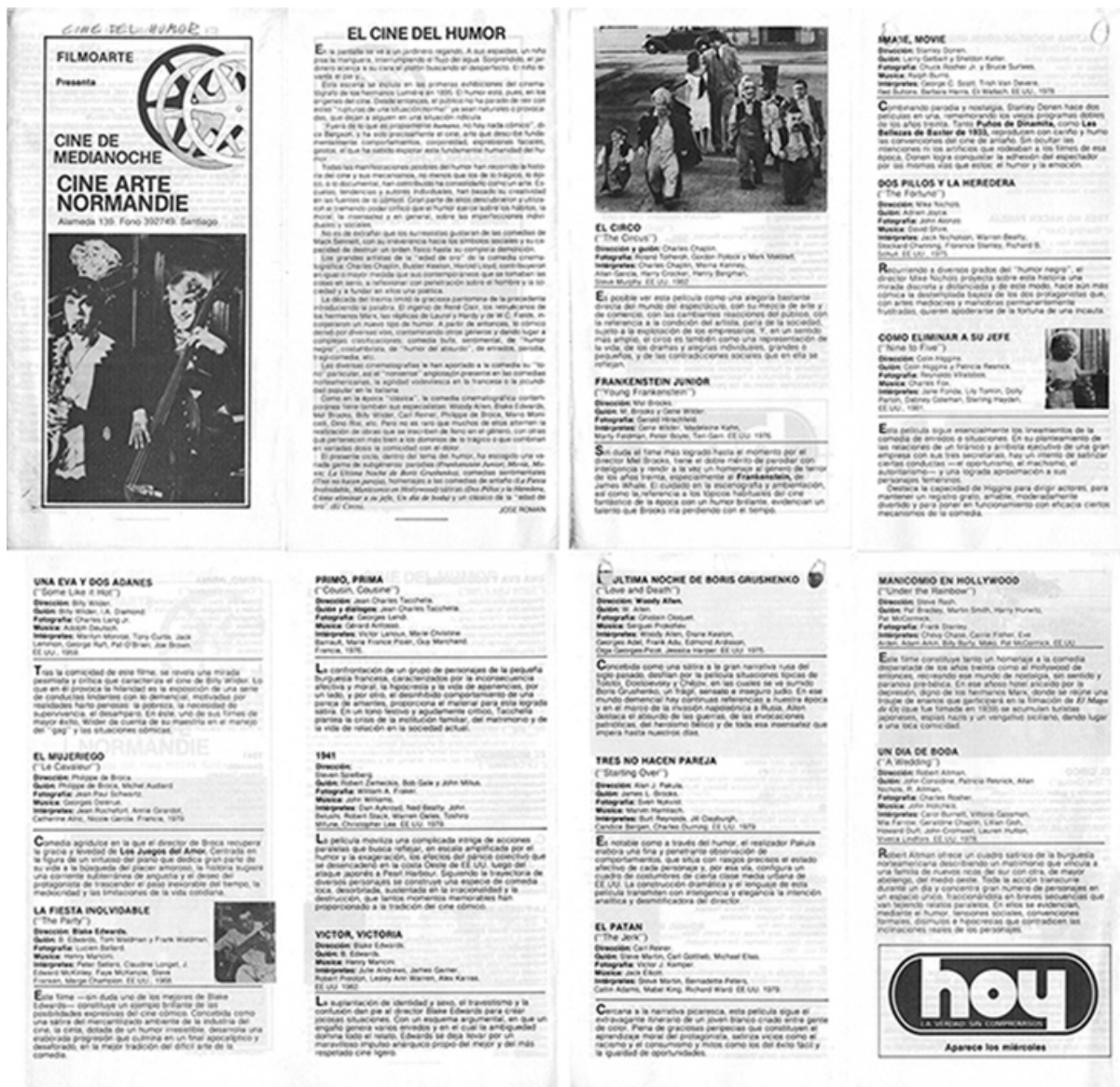
En su manejo de la luz y el color, tanto el director de fotografía Giuseppe Rotunno como el escenógrafo Dante Ferretti, efectúan su propio periplo por los dominios de los maestros italianos de la pintura.

JOSE ROMAN



Hoja sobre *Las aventuras del Barón Münchhausen* (Terry Gilliam, 1988). Archivos Normandie.

Estas hojas tenían el mismo contenido que los trípticos, pero no tenían palabras de los directores, citas a otras revistas o bibliografía. Además de estos formatos, también hubo **cuatrípticos**, en formato A6. Estos son muchos menos que los trípticos. En general este formato contemplaba información sobre ciclos de cine, y contenía la programación (fechas y horas) además de las críticas. Este formato entregaba una contextualización de la temática y de los directores, y luego sobre cada una de las películas ofrece pequeñas sinopsis.



Folleto Cine de medianoche. Archivos Normandie.

Los trípticos, cuatrípticos y hojas unitarias compartían la entrega de contextos, una reseña o crítica de la película en cuestión, y su ficha técnica. A veces incorporaban citas de críticos o de los propios directores, además de notas biográficas de los directores.

Muchos de ellos tenían publicidad de auspiciadores: el restaurante *La pérbola de la plaza*, ubicado en el barrio Lastarria muy cerca del Normandie y la revista *Hoy* son los más comunes. A estos se le suman el programa *Música en 35 mm*, de Radio Futuro y La Escuela de estudios superiores que

para el año 1984 tenía matrícula para Comunicación audiovisual, señalando la lenta reapertura de lugares donde estudiar cine. En el caso de la revista *Hoy*, Alex Doll comenta que esta alianza se relacionaba con su afinidad con la publicación, puesto que esta era una revista disidente de la dictadura, donde se planteaba el rol reflexivo que debía tener el cine en la sociedad.⁵⁸ En todos los casos, las afinidades de comprensión del rol de la cultura generaba un apoyo entre los diferentes proyectos.



**ESCUELA
DE ESTUDIOS SUPERIORES**

admisión '84 para sus carreras de:
COMUNICACION AUDIOVISUAL
5 semestres

FOTOGRAFIA PUBLICITARIA
4 semestres

COMUNICACION SOCIAL
5 semestres

Información y matrícula:
Alameda 2109 (metro estación República)
Fono: 6990776

**PERGOLA
DE LA
PLAZA**



Cafetería, Bar, Restaurant
Plaza Mulato Gil - Lastarria 305
Abierto lunes a sábado de 10 AM. a 1 AM.

Música en 35 milímetros
La mejor música del séptimo arte
todos los domingos a las 23 horas en

FUTURO
88.9 FM



APARECE LOS MIERCOLES

Imágenes de publicidad en los trípticos, folletos o programas. Archivos Normandie.

De este período también hay **folletos o cuadernillos**, una especie de librillos que incluían los mismos contenidos que caracterizaban los otros impresos,

salvo que en estos, la información venía desde las embajadas que colaboraban con la programación del cine.

En la segunda etapa del Normandie (1990), hay algunos trípticos y cuatrípticos, pero priman los folletos editados por el propio cine. Estos folletos se acercaban más a la noción de una revista de cine, funcional a la programación de la sala. Tras una introducción al tema del folleto, tres a cinco párrafos reseñan los filmes a proyectar en el marco de un período específico. A partir de las muestras, retrospectivas o festival de verano, cada cuadernillo contiene al menos doce críticas.

El objetivo principal era organizar la información sobre las películas por períodos de tiempo, estrenos, reposiciones y ciclos. En agosto del año 2000, el folleto incluía Dogma 95 y un ciclo titulado ‘En el camino’ (road movies). Con un total de 8 carillas, se informaba sobre la cartelera de exhibición, la ficha técnica y la crítica de la película.

CINE ARTE Normandie

www.cineartenormandie.cl

PROGRAMA:
4 de agosto /
11 de octubre / 2000





En el camino (road-movies)

Reposiciones

En el camino (road-movies)

Lunes 11 a miércoles 13 de septiembre

Airbag, un viaje de locura

España/Alemania/Portugal, 1996, 120' Título original: "Airbag (El concepto)" Dirección: Juanma Bajo Ulloa Guion: Kama Eljaidi, J. Bajo Ulloa y Fernando Guillén Cuervo Fotografía: Gonzalo Berrio Música: Bingen Mendizábal Intérpretes: Kama Eljaidi, Alberto San Juan, Fernando Guillén Cuervo, María de Medeiros, Francisco Rabal, Rosa María Sardá, Carlos Argüello, Pilar Bardem, Manuel Maniqués, Luis Cuenca.

El director de esta película que, pese a ser de origen español cambió de subtitulo en Chile, es Juanma Bajo Ulloa, considerado junto a Alex de la Iglesia y Alejandro Amenábar los tres jóvenes "reyes magos" de la actual cinematografía hispana. Con dos largometrajes a sus espaldas, "Alas de mariposa" (1991) -ganador del Festival de San Sebastián cuando Bajo tenía 24 años- y "La madre muerta" (1993) -por la que se le premió como mejor director en Montreal-, este cineasta vasco cambia radicalmente de luces para su tercer largometraje.

Al perder el anillo de compromiso en su despedida de soltero, Juanbo -un joven para quien la vida reluce- comenzará una frenética búsqueda en pos de la simbólica argolla. De familia adinerada y anhelante, el protagonista estará de aquí para adelante acompañado por los dos amigos íntimos que estaban con él aquella noche de frenesí, posibilitando en su intento de rescatar la joya, una road-movie ibérica marcada por la exuberancia y el tono esperpéntico a costa de gallegos, portugueses y vascos.

El trío de protagonistas -entre los cuales se encuentran dos de los guionistas del filme- pasará una serie de peripecias a toda velocidad en la que se suceden hermosas mareas, chicas vamp y un par de bandas criminales estrechando las calzonetas del norte peninsular. Se puede decir que el intento de Bajo Ulloa por llevar su cámara a campo abierto daría sus frutos, ya que esta película fue la más vista en España en el año 1997. El resultado, ampero, es discutible pues a las deficiencias de montaje hay que agregar un desaprovechado uso de los personajes secundarios, que normalmente en estos casos son pilares básicos de la edificación coral.

En resumen, película tan fácil de ver como de olvidar, con algunos atractivos ingeniosos y efectos de producción que no logran disimular la ansiedad de firmar como "ninos grandes" a como dé lugar.

P. B.

Lunes 18 a miércoles 20 de septiembre

Fresas salvajes

Suecia, 1957, 95' Título original: "Smultronstället" Dirección y guion: Ingmar Bergman Fotografía: Gunnar Fischer Música: Erik Nordgren Intérpretes: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Folke Sandquist, Björn Juvénström, Julien Kindt, Naima Wilitrand, Gertrud Fridh, Max von Sydow.

Es un filme cargado de símbolos, ordenado al modo de los grandes frescos medievales. Entre la pareja evocada por el viejo profesor, junto a las fresas silvestres, y el tercio que sube en el coche, hay un deliberado paralelismo. Y hay como una visión de los ciclos de las relaciones entre los sexos, partiendo de la felicidad fugaz hasta llegar al dilema de la convivencia resignada o la destrucción recíproca. En "Fresas salvajes", Bergman vuelve a establecer ciertas relaciones con la dramaturgia de Strindberg, a la que añade una dimensión existencialista y una visión del tiempo -Bergman es un director que sabe sacarle al tiempo sus valores trágicos- en que las cosas suceden por una sola vez, sin posible repetición.

Talento indudable el de Bergman, que quizá se deba a que en su cine los hechos son siempre vistos desde una perspectiva que incluye el sentimiento de la muerte... Hay varios Isak Borg, y el viaje del profesor

"la última oportunidad" que se le da para que encuentre "la respuesta" de la que nos habla Bergman) tiene como objetivo descartar, rechazar todas las visiones deformadas para descubrir "quién y cómo es realmente Isak Borg". El personaje se sumerge en el pasado como buscando los momentos en que empezó a construir la máscara, en que "su personalidad" se impuso y destruyó a la persona. Entiendo que de aquí procede una de las dimensiones de "Fresas salvajes".

En cada momento, Bergman está apuntando "las vidas posibles de cada personaje". A Sara, la muchacha, se le ofrecen dos clases de porvenir, según se case con uno u otro de los muchachos que la acompañan. También el matrimonio del hijo del profesor está en un punto de crisis. Y hasta el nacimiento de su nieto se supedita a que la madre rechace o no los argumentos que en favor del aborto esgrime el padre. Para mí, esto es un rasgo esencial de "Fresas salvajes". Cada personaje tiene su tiempo y, dentro de él, diversas formas de realizarse. Con lo que el acto humano cobra toda su riqueza y su peligro.

José Morleón en Nuestro Cine (Madrid, 1962).

Extracto del programa agosto - octubre 2000. Archivos Normandie.

Para ejemplificar cómo se relacionaban la crítica con la programación, podemos ver que dentro de este folleto o cuadernillo, aparecían tanto las fechas de exhibición como las reseñas de las películas. Además, paralelo a este programa, la cartelera contemplaba un ciclo de clásicos del Normandie, que celebraba los 18 años del cine arte. Incluso, en este programa podemos ver mencionado el ciclo de los Jueves de Cinemateca, que podemos encontrar en otro programa separado. Así, para estos días, había al menos tres impresiones que informaban al público de la cartelera del cine.

CINE ARTE **Normandie** PROGRAMA: 4 de agosto al 11 de octubre 2000

AGOSTO	Dogma '95
Viernes 4 a domingo 6	Los idiotas (Dogma 2) de LARS VON TRIER (18 años / 115)
Lunes 7 a miércoles 9	La celebración (Dogma 1) de THOMAS VINTERBERG (18 años / 105)
de 11 a domingo 13	Los idiotas (Dogma 2) de LARS VON TRIER (18 años / 115)
Lunes 14 a miércoles 16	La celebración (Dogma 1) de THOMAS VINTERBERG (18 años / 105)
Viernes 18 a domingo 20	Los idiotas (Dogma 2) de LARS VON TRIER (18 años / 115)

Semana aniversario	18 años del Cine Arte
Clásicos del Normandie	
AGOSTO	El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante (1989) de PETER GREENAWAY (18 años / 120)
Lunes 21:	
Martes 22:	El rostro (1958) de INGMAR BERGMAN (18 años / 100)
Miércoles 23:	Delicatessen (1991) de Marc CARO y Jean-Pierre JEUNET (18 años / 97)
Jueves 24:	Tiempo de gitanos (1988) de EMIR KUSTURICA (14 años / 135)
Viernes 25:	Susurros en tus oídos (1987) de STEPHEN FREARS (18 años / 105)
Sábado 26:	No amarás (1988) de KRZYSZTOF KIESLOWSKI (18 años / 85)
Domingo 27:	El tambor (1979) de VOLKER SCHLÖNDORFF (18 años / 135)

www.icmchile.cl

JUEVES DE CINEARTE CHILENA

Homenajes a John Gielgud y Vittorio Gassman

En el camino (road-movies) **REPOSICIONES**

Lunes a miércoles	Estación Central
Viernes a domingo	de WALTER SALLES (menores / 105)
AGOSTO	
Lunes 28 a miércoles 30	El ocaso de un amor de NEIL JORGAN (18 años / 102)
SEPTIEMBRE	
Viernes 1 a domingo 3	Profundo carmesí de ARTURO RIPSTEIN (18 años / 110)
Lunes 4 a miércoles 6	Vidas al límite de MARTIN SCORSESE (14 años / 121)
Viernes 8 a domingo 10	Airbag, un viaje de locura de JUANMA BAJO ULLOA (18 años / 120)
Lunes 11 a miércoles 13	La niña de tus ojos de FERNANDO TRUEBA (14 años / 120)
Viernes 15 a domingo 17	Fresas salvajes de INGMAR BERGMAN (14 años / 95)
Lunes 18 a miércoles 20	Buena Vista Social Club de WIM WENDERS (menores / 98)
Viernes 22 a domingo 24	Corazón salvaje de DAVID LYNCHE (18 años / 120)
Lunes 25 a miércoles 27	Pre-estreno en Chile: Con motivo de la fiesta oficial de la Comunidad Francesa de Bélgica Valonia-Bruselas. Mi vida en rosa (1997) de ALAIN BERLINER (14 años / 90)
Jueves 28	Exhibición especial ¿Quieres ser John Malkovich? de SPIKE JOHNS (18 años / 90)
Viernes 29 a domingo 1 de octubre	
OCTUBRE	
Lunes 2 a 4	Lisboa de ANTONIO HERNANDEZ (14 años / 90)
Viernes 6 a domingo 8	Magnolia de PAUL THOMAS ANDERSON (18 años / 183)
Lunes 9 a miércoles 11	Perdita Durango de ALEX DE LA IGLESIA (18 años / 125)

Cine Arte Normandie
 Tarapacá 1181, Teléfono 697 2979, Santiago.
 www.cineartenormandie.cl

Funciones: 15:30 - 18:30 - 21:30 horas.
 Entrada general: \$ 2.200; estudiantes, tercera edad, miércoles y martes: \$1.100.
 La programación puede experimentar modificaciones por razones de fuerza mayor.

Jueves de CINEMATECA CHILENA
 CORPORACIÓN CULTURAL • INDEPENDIENTE Y AUTÓNOMA

Homenajes a John Gielgud y Vittorio Gassman

AGOSTO	Providence
Jueves 10	de Alain Resnais (1977 - 14 años - 104')
Jueves 17	La tempestad de Peter Greenaway (1991 - 14 años - 126')
Jueves 31	El director de orquesta de Andrzej Wajda (1980 - T.E. - 100')
SEPTIEMBRE	Querido papá
Jueves 7	de Dino Risi (1978 - 14 años - 104')
Jueves 14	Nos habíamos amado tanto de Ettore Scola (1974 - 14 años - 124')
Jueves 21	El desierto de los tártaros de Valerio Zurlini (1976 - T.E. - 140')
EXHIBICIÓN ESPECIAL	PRE-ESTRENO EN CHILE
Jueves 28	Con motivo de la fiesta oficial de la Comunidad Francesa de Bélgica Valonia-Bruselas. Mi vida en rosa de Alain Berliner (1997 - 14 años - 90')
OCTUBRE	La familia
Jueves 5	de Ettore Scola (1987 - 14 años - 127')

Funciones: 15:30 - 18:30 - 21:30 horas
 Entrada General: \$ 2.200.-
 Estudiantes, tercera edad y martes: \$ 1.100.-

LA PROGRAMACIÓN PUEDE EXPERIMENTAR MODIFICACIONES POR CAUSAS DE FUERZA MAYOR

Cine arte Normandie
 Tarapacá 1181 - Santiago
 Fono 697 2979
 www.cineartenormandie.cl
 www.icmchile.cl

Programas relacionados entre sí de agosto y octubre. Archivos Normandie.

Con una continuidad periódica y prácticamente sin interrupción, estas publicaciones acompañaron por más de dos décadas el funcionamiento del cine arte, creando así una comunidad de críticos y espectadores en torno a las actividades regulares de la sala.

La labor crítica del Normandie

La particularidad del trabajo de formación del Normandie fue el entrecruzamiento entre la programación y la crítica, en miras de generar un proyecto formativamente orientado a un espectador ávido por adentrarse en el conocimiento cinéfilo. El impulsor central de esta tarea, formado previamente en los circuitos de cineclub y cine arte, y en la relevante experiencia de la revista *Primer Plano*, fue Sergio Salinas, quien a su vez lideraba el equipo de programación. Acompañaron durante el desarrollo de

esta tarea nombres que se fueron sumando a este proyecto, en distintas etapas, entre ellos destacaron José Román (*Primer Plano, La Tercera*); Orlando Walter Muñoz (*Cine Foro y Primer Plano*), Juan Ignacio Corces, Edgardo Viereck, Nicolás Lasnibat (*La Estrella*), Alfredo Barría (*El Mercurio de Valparaíso*) y María Eugenia Meza (*Las Últimas Noticias, Radio Cooperativa*), David Vera-Meigss (*El Mercurio*), Hans Ehrmann (*Ercilla*), Antonio Martínez (*La Época*), Héctor Soto (*El Mercurio, Primer Plano, La Tercera*), Marcelo Novoa, Christian Landaeta, Galo Jara, René Arcos y Pauline Brion.⁵⁹

Desde su inicio hasta la fecha de su interrupción, Salinas defenderá en diversos escritos la relevancia de estos trípticos y folletos impresos que acompañaron la programación. En la década del setenta, previo al Normandie, Salinas señalaba que este tipo de textos tenían por objetivo “proporcionar una orientación acerca de la importancia y valores de los filmes exhibidos”.⁶⁰ Se buscaba, así, difundir y promocionar a nuevos espectadores en una época de nulas políticas de formación de audiencia. Se suma a ello la paulatina desaparición de revistas especializadas, llegando a calificar posteriormente a estos folletos como “la única publicación especializada del país”,⁶¹ evaluación que realizó el propio Salinas hacia fines de la década del noventa. Tal como comenta en este mismo texto, el proyecto de estos trípticos y folletos tenía un “carácter modesto”:

“(…) experiencia interesante que contribuye a la formación del público, mayoritariamente joven, que concurre a estas salas. No son textos críticos extensos, pero sí orientadores e informativos, con un tiraje de 10.000 ejemplares por cada programa reseñado. Los programas tienen una duración que oscila entre uno y dos meses. Esta experiencia nos ha hecho concebir el proyecto de editar una revista, con tiraje aproximado de 2000 a 3000 ejemplares, orientada hacia el público que concurre a las salas de cine arte.”⁶²

Como vimos en el capítulo anterior, los materiales entregados por el Normandie cumplían un rol fundamental para los espectadores, pues eran comprendidos por el público como un valor agregado, que hacía más atractivo al cine y lo diferenciaba de otros espacios. De esta manera, aumentaba la fidelización de su público y facilitaba la formación cinéfila de

sus asistentes. Los programas y las críticas que estaban en los folletos servían como guía a los espectadores. Permitían, además, tener registro material de lo visto e ir acumulando conocimiento al respecto:

“(…) juntaba los programas. Yo tengo el volumen de las películas que vi básicamente por los programas, que antes era un tríptico, y después era más barato hacer una hoja (...) era una instancia también de lectura, igual muchas de las cosas que se publicaban en el Normandie, algunas se publicaban, eran críticas de cine que se habían publicado en otros medios, o sea la gente que estaba colaborando en el Normandie en la programación aparte de Sergio Salinas, bueno Pepe Román, Héctor Soto, que entró al medio y colaboraba, también aparecían críticas de medios de izquierda.”⁶³

El rol de Sergio Salinas

El método de trabajo de estos folletos dirigidos por Sergio Salinas fue siempre en conjunto con Alex Doll, donde ambos además eran aconsejados por terceros como Jaime Severino, Juan Ignacio Corces y Edgardo Viereck, particularmente en la segunda etapa. Ellos cumplían un rol de ‘asesoría’ de programación, de redacción de críticas y traducciones de textos extranjeros. En el caso de otros colaboradores como José Román (década del ochenta) y Nicolás Lasnibat (1998-1999), sus funciones estaban exclusivamente vinculadas a la crítica.

Salinas buscaba hacer de la curatoría y la crítica un ‘trabajo’, buscando en la medida de sus posibilidades realizar pagos para algunos críticos más estables. Además, la procedencia de los escritos se dividían entre textos realizados propiamente para los folletos, con algunos realizados para suplementos externos como los del diario *La Estrella* (donde escribían Salinas, Alfredo Barría y Nicolás Lasnibat), la sección de *La Tercera* (Salinas, Román) o *El Mercurio de Valparaíso* (Barría). El método de “afinidades electivas” o cercanías a películas, directores o sensibilidades, parece ser algo relativamente consensuado, así también el de ‘encargos’

críticos que algunos de los colaboradores tomaban a propósito de un ciclo específico. Edgardo Viereck lo recuerda así:

“Yo era parte del equipo de colaboración en términos de producción, ayuda en términos de programación y obviamente escribir. En ese contexto la prioridad era que yo tenía que escribir lo que me pedían que escribiera, revisar material para aportar con algunos criterios de programación a futuro y te diría que en tercer lugar programar o atreverme a tomar alguna decisión.”⁶⁴

No cabe duda, sin embargo, que nada de esto puede entenderse sin la presencia carismática de Salinas, a quien muchos de los entrevistados no sólo recuerdan con respeto y cariño, si no como un mentor o ‘padre’ cinéfilo. Héctor Soto, lo recuerda así: “él hablaba después de las funciones, él era un gran conversador, ahí sí que él hablaba y ahí ejercía una pedagogía, pero con un grupo pequeño.”⁶⁵ Sergio era considerado una figura icónica y relevante del medio cinéfilo, a la vez alguien que lograba reunir y congregar a los interesados que buscaban compartir y conocer por vía de la conversación.

“Siempre tuvo mucho carisma, toda esa gente que se juntaba en torno al Normandie fue impresionante, periodistas que eran dedicados a otras áreas, por ejemplo, Manuel Salazar, periodista del área política; Oscar Sepúlveda, editor cultural de un diario; Rufino, dibujante... te fijas, un grupo así, y escuchaban mucho a Sergio, era la autoridad.”⁶⁶ Edgardo Viereck, que era de una generación más joven, observa que:

“Sergio era una figura obviamente emblemática de valor histórico, era un ícono dentro de lo que era la crítica de cine en Chile, era una persona con sus luces y sus sombras, un personaje complejo, también resistido por muchas personas que sentían que él tenía una visión un poco rígida de las cosas (...) pero él no era un dictador, ni un autócrata ni un tipo que decía ‘escribe esto’, pero sí era muy claro y tajante, rotundo en defender sus pareceres y argumentaba. Y te obligaba a ti a argumentar y cuando tú no tenías argumentos terminabas entendiendo que había que escucharlo, más de lo que uno pensaba, entonces esa dinámica era muy interesante.”⁶⁷

“Tú me preguntabas recién en ese contexto qué significó en mi camino, bueno él fue como una especie de hermano mayor, papá cinematográfico, él me entregó muchos elementos de reflexión de análisis y fue muy respetuoso con mi estilo de escribir y de entender el cine, de encarar la responsabilidad de decirle a la gente que leía la revista, que no era poca, leía harta gente: bueno vea esto y véalo por estas razones.” **Edgardo Viereck** (entrevista, mayo 2019)

“Sergio en el fondo fue nuestro padrino, nuestro mentor, nuestro tío, no sé cómo llamarlo, nuestro papá, y de algunos más, de algunos menos. Yo me siento más, más vinculado a él, pero después también más distanciado, las carreras profesionales nos fueron como quitando espacio y tiempo, yo salí de la U y me puse a trabajar de inmediato, ya no podías pasarte todas las noches en el bar, no podías trasnochártelas todas digamos.” **Ascanio Cavallo** (entrevista, febrero 2019)

¿Reseñas o críticas?

Es necesario aclarar algunos puntos respecto a la naturaleza de los textos incluidos en los impresos del Normandie ¿son ellos precisamente críticas o apenas comentarios de difusión? ¿tienen un afán promocional o didáctico? ¿tienen ellos un punto de vista definido o un carácter más bien neutral?

El crítico Héctor Soto, señalaba en la entrevista realizada para esta investigación que había que distinguir entre “reseña que se arma para enseñar a los espectadores y el comentario crítico”, agregando que las críticas presentes en los folletos no eran “material crítico estrictamente, si no también algo más promocional.”⁶⁸ Soto se acerca a la distinción que establece David Bordwell (1989) entre ‘reseñas’ (información, valoración, masividad, recomendación) y ‘críticas’ (análisis, contexto, pedagogía, punto de vista), distinción que será necesaria de establecer para darle valor a los textos.⁶⁹ En este sentido, sería necesario ver si los textos buscaron ser algo más que una valoración o promoción, buscando un enfoque pedagógico, analítico y contextual más amplio.

La reflexión de fondo era ¿hay crítica cinematográfica en Chile? Había o no había, dependiendo de

lo que tú entendieras por crítica, obviamente bajo nuestra mirada no había. Entonces había que ponerse de acuerdo en qué entendíamos por crítica de una película. Y nuestra idea de hacer crítica era tomar el objeto que se mostraba de manera individual, autónoma y desconectada, dispersa y devolverle su condición de contexto, reubicarlo en un contexto de tiempo, de lugar de cultura, en un contexto de antecedentes estéticos (...) y en estas coordenadas esta película tiene tales y cuales elementos de rescate y un valor específico por esto, su aporte es este. Eso tu no lo encontrabas en ninguno de los formatos del momento, ni en los diarios ni en revistas, hacía muchos años que no se publicaba la revista.” **Edgardo Viereck** (entrevista, mayo 2019)

Para el crítico José Román, habitual colaborador durante el primer período, las críticas tenían centralmente un “afán didáctico” en las que se cuidaba de tener “elementos más referenciales que servían para informar al público”, y aunque estos tenían la limitante del formato, esta crítica era a su vez “un documento”, un registro de la película “una vez que salía de circulación.”⁷⁰ Alfredo Barría, también colaborador y encargado de programación del Cine Arte de Viña, enfatiza “estoy seguro que todos los redactores entendían la escritura como una pasión expresiva acotada a los límites de un folleto.”⁷¹

Al parecer lo que estaba en juego respecto a los textos en el folleto era un proyecto que excedía el fin netamente promocional. Tal como vimos en la cita de Sergio Salinas, el trabajo de estos textos fue tomado muy seriamente por el crítico y programador y tenía su antecedente inmediato en la cultura cinematográfica que venía desarrollando desde los años setenta. El crítico Ascanio Cavallo, aunque no participó directamente de este proyecto, sí observó de cerca al Cine Normandie y habiendo compartido actividades cineclubesísticas con Salinas, señala:

“Esos textos eran muy buenos. A eso Sergio le dedicó mucho tiempo. Para mí algunos de ellos eran como referencias. Tengo la impresión que al comienzo está más bien solo y luego empieza a colaborar más gente (...) Además, todo eso se pagaba, hoy en día a nadie se le ocurriría, pero era así. Esos textos por lo menos en esa época me parecían muy importantes, los que incluyeron incluso alguna polémica. (...) Todo esto venía de la tradición del cineclubesismo, si quieres buscar antecedentes remotos, los antecedentes son los cineclubes.”⁷²

Salinas parecía estar ensayando un espacio para el desarrollo de un texto crítico que se establecía en un punto intermedio entre un texto divulgativo y uno analítico. Es el mismo Salinas quien llamó ‘revista’, por ejemplo, a la publicación de los folletos que empezaron a ensancharse durante el segundo período (1991-2000). Esto se dio, además, en el marco de la desaparición de revistas especializadas de crítica de cine, particularmente la revista *Enfoque*, que dejó de publicarse en 1991. Se suma a esto, la herencia directa de la revista *Primer Plano* en la cual había participado a inicios de la década del setenta Salinas junto a José Román, Héctor Soto, Hvalimir Balic, Aldo Francia, Orlando Walter Muñoz y Agustín Squella, la que desapareció en 1973 con el golpe de Estado. Parte de este grupo (Román, Soto y Salinas) continuó su labor crítica en la sección *Cine-Visión* del diario *La Tercera*, suplemento que funcionaría desde 1974 hasta inicios de la década del ochenta, precisamente cuando el Cine Arte Normandie surge.

“Si entiendo bien, su idea es que correspondía formar espectadores para tener con el tiempo un público más culto y con mayores niveles de conciencia crítica. Solo por esta vía Sergio Salinas asumía que se podía alcanzar el discernimiento suficiente para distinguir lo que es mula, lo que es hojarasca, de lo que es cine” **Héctor Soto** (entrevista, febrero 2019)

Tal como señala Juan Ignacio Corces, colaborador en esta etapa (desde 1995):

“El sueño permanente de Sergio era hacer una revista. Entonces siempre fuimos un país envidioso— en buenos términos— de los peruanos, argentinos que lograron mantenerse y desarrollar las revistas, sobre todo de “Chacho” León Frías, en Perú, los uruguayos, etc. Tenían una consistencia allá en el cine. Entonces ese fue el sueño de Sergio desde que yo lo conocí hasta el final.”⁷³

Edgardo Viereck, también colaborador en esta etapa es más enfático: “Yo me atrevería a decirte que la revista de cine arte es el último proyecto editorial serio y rotundo en papel, al menos en Chile, en lo que refiere a cine y críticas de cine”⁷⁴

Los críticos del Normandie

Entre 1982 y 2001 circularon en el Normandie críticos de distintas generaciones, con diferentes gustos, criterios y métodos de trabajo, pero que encuentran en la publicación de los impresos del cine un lugar para el desarrollo de su ejercicio crítico y un sentido de comunidad liderado por Sergio Salinas. Se formaron ahí al menos dos generaciones de críticos que, o bien continuaron su trabajo previo en revistas especializadas, o encontraron aquí sus primeras y a veces únicas incursiones en esta tarea. Bajo la directriz editorial de Salinas, se formó un corpus de textos sólidos, informativos y generosos para un lector que buscaba orientaciones para su juicio cinematográfico.

En el primer período Sergio Salinas y José Román realizan la mayoría del trabajo de crítica cinematográfica con algunos aportes de externos como el caso de textos de Héctor Soto o Antonio Martínez.

En el segundo período hay una diversificación de plumas y participantes, como Edgardo Viereck, Nicolás Lasnibat, Juan Ignacio Corces, René Arcos, Marcelo Novoa, Pauline Brion y Alfredo Barría, entre otros. Empezaron a colaborar con mayor frecuencia críticos de distintas procedencias, muchas veces apasionados cinéfilos que se habían acercado al cine y a Sergio Salinas por ‘afinidad’, o bien por las ganas de insertarse al medio cinematográfico debido a la aún escasa presencia de espacios formativos. Muchos de estos críticos no tuvieron la oportunidad de desarrollar un trabajo de análisis cinematográfico en otro lugar, pues no contaron con espacios en grandes medios ni en revistas especializadas, que para entonces habían desaparecido. Así, los impresos son el registro del trabajo crítico de una generación intermedia para la que el Normandie fue fundamental como espacio de aprendizaje y desarrollo.

Este segundo período, como señala Edgardo Viereck, no significó sólo un cambio de sala, sino también la oportunidad para un “cambio de criterio de programación, un cambio de estrategia y en ese cambio de estrategia estaban buscando gente que se interesaría por colaborar.”⁷⁵ Como mencionamos en

el capítulo anterior, en este período el estilo de programación fue incorporando cambios y adaptaciones diversas a los debates de época. Ver los textos del Cine Normandie del período es observar con atención la transformación de los discursos y estéticas cinematográficas de ese momento, así como la búsqueda de nuevas estrategias de programación que las críticas acompañan.

En los cuadernillos dedicados a lo mejor del año, se dio, también, espacios para reflexiones y debates que se fueron planteando a lo largo del tiempo. Se desarrolló aquí una visión más crítica. Por ejemplo: en los programas de la Cinemateca Chilena se presenta a veces un estado de la cuestión y resumen de las actividades culturales del año. En más de una ocasión, se plantea además una mirada más política y reflexiva sobre políticas culturales o el estado de la crítica de cine. Tal como ha señalado Lucy Oporto en su extenso análisis sobre la producción crítica e intelectual de Salinas del año 2017, su perspectiva respecto al contexto cultural y político se fue volviendo cada vez más pesimista y en abierta disidencia sobre los rumbos que toma la política cultural de la transición democrática, particularmente luego del traslado del cine en 1991. En 1993, Salinas da cuenta que el país está pasando por una “crisis muy grave en lo social, cultural y moral, lo que queda disimulado por una transición política aparentemente exitosa y pacífica y por los resultados de un modelo neoliberal, con logros macroeconómicos” y que en ese contexto “la cultura no recibe ninguna atención; queda entregada a su suerte a los mecanismos del mercado, que es lo mismo que condenarla a la extinción.”⁷⁶

En 1993, este ánimo se expresa también al interior del cuadernillo de febrero a marzo, con una confrontación directa respecto al estado de la crítica de cine y el periodismo, al que llama “periodismo mal intencionado”, al confrontar el abordaje que hace del cine una nota del crítico de cine Daniel Olave en la revista *Wikén*, de *El Mercurio*. Allí Salinas denuncia:

“Al constatar el carácter de textos que se suponen informativos y las preferencias y aversiones de una supuesta crítica, se puede advertir una uniformidad de criterios, una especie de “sintonía” de algunos periodistas, empeñados en promover o postergar ciertas “causas” perfectamente identificables. La opción frente a la cultura

cinematográfica asumida por el Normandie, se encuentra, claramente, entre las materias desfavorecidas. Si bien es válido estar de acuerdo o no con un estilo de trabajo determinado, el asunto toma un cariz muy diverso cuando se trata de influir al público, manipulando la información mediante omisiones sistemáticas, afirmaciones falsas o el uso de un lenguaje que tiende a confundir o a producir imágenes negativas de manera deliberada.”⁷⁷

En la nota de Olave se acusaba al cine de ofrecer una programación incoherente, desactualizada y dirigida a un público estudiantil e “intelectualoide.” Frente a ello, Salinas defiende la coherencia y vínculo con la cartelera comercial de la sala, así como el trabajo de los folletos críticos y los precios accesibles para la entrada. Salinas termina la nota refiriéndose al estado de la crítica, focalizándose en el trabajo de Héctor Soto, del cual se había distanciado. Considera que la crítica se había dedicado a “exaltar los productos de la industria norteamericana y en devaluar toda obra que contenga valores humanos y éticos apartados de la lógica mercantil; a lo que ha añadido, en los últimos tiempos, un interés obsesivo por desprestigiar el trabajo que realizan las salas de arte.”⁷⁸ Esta forma de confrontar el ejercicio crítico por parte de Salinas fue en aumento a lo largo de la década del noventa y posterior.

“Los críticos valiosos han estado casi siempre excluidos de los medios de comunicación. Por lo tanto su labor se ha manifestado en escasas revistas especializadas- cinematográficas o de materias culturales generales- de corta vida y ha tenido un carácter esporádico, discontinuo. Este es precisamente uno de los mayores problemas de la crítica en Chile, y no solo en últimos años (en que, por cierto, esta situación se ha agravado) si no como una constante histórica (...) mi pregunta se refiere entonces a si es pertinente, en el caso de Chile, presentar algunos trabajos o destacar algún nombre, por qué no existe en mi país una figura equivalente a Isaac León, Homero Alsina, Martínez Carril o Ayala Blanco, por ejemplo. O si, por el contrario, es mejor dejar constancia de una situación (social, política, comunicacional) que ha impedido, justamente, la consolidación de la crítica con la influencia y la continuidad que ha tenido en otras naciones del continente, pese a todas las dificultades,” **Sergio Salinas**. (Carta a José Carlos Avellar, noviembre. 1996. En Oporto, 2017, p.62.)

Influencia de la crítica internacional

En la cultura cinematográfica propiciada por el Normandie se observa una cierta aspiración cosmopolita, propia de la cinefilia internacional en la que se inspiraba. Las principales influencias internacionales que se utilizaron en las críticas del Normandie corresponden a grandes revistas internacionales de crítica y análisis de cine, en donde se destacan revistas latinoamericanas. Esta búsqueda se condice tanto con la necesidad de generar información relevante como con la idea de la conexión con una agenda internacional de la crítica. Esto se tradujo en la venta de las revistas *Hablemos de cine* (Perú), *Kinetoscopio* (Colombia) o *El Amante* (Argentina) a la entrada de la sala de cine, a lo que se suma la republicación y traducción de textos de escasa difusión en Chile, en los mismos folletos impresos por el Normandie.

Las revistas en español fueron las influencias más visibles de las críticas publicadas por el Normandie. La más extensamente utilizada es *Cine para leer*, revista de Bilbao, España, en donde se utilizan principalmente críticas escritas por el sacerdote jesuita Pedro Miguel Lamet, el también sacerdote Eduardo Gil de Muro, así como de Manuel Alcalá, Ángel Pérez Gómez, Francisco Moreno, Nolberto Alcover, Francisco María Benavent y José Luis Martínez Montalbán, incluyendo referencias a películas de todas partes del mundo. También hay múltiples referencias a *Dirigido por...*, revista de Barcelona. Los críticos principales fueron Esteve Rimbau, Antonio Weinrichter y Mark Robbins.

A esto se suman múltiples revistas de crítica de cine latinoamericanas. Solo comparable con la cantidad de referencias con *Cine para leer*, es la *Revista de la Cinemateca Uruguaya*, donde el crítico que más se referencia es Henry Segura. Además encontramos referencias a *Kinetoscopio*, revista de Medellín, Colombia, analizando por ejemplo a *Romeo + Julieta* (1996) de Baz Luhrmann, *Los siete pecados capitales* (1995) de David Fincher, *El mariachi* (1983) de Robert Rodríguez y *Leyenda de pasión* (1994) de Edward Zwick, entre otras. Otra de las revistas latinoamericanas utilizada en las críticas del Normandie fue *El amante*, de Buenos Aires, Argentina, donde se destacan críticas de Gustavo J. Castagna y algunas de Eduardo A. Russo; y *La gran ilusión*, de Lima, Perú en donde podríamos destacar las críticas de Isaac León Frías.

Hasta el fin...

(de la pág. 7)

lo que nuestra imaginación construye y no lo que nuestra razón es capaz de comprobar. Es la pugna entre lo real y lo virtual, entre mente y corazón, entre ciencia y poesía a la que Wenders, en esa máquina cazadora de imágenes o en el intento de Claire por registrar sus sueños inútilmente, otorga una actual e incómoda dimensión ética.

Edgardo Viereck

Jueves 28 a
sábado 30 de diciembre

Delicatessen

Francia, 1991. Título original: "Delicatessen". Dirección: Jean Pierre Jeunet y Marc Caro. Guion: Gilles Adrien, J.P. Jeunet y M. Caro. Fotografía: Darius Khondji. Música: Carlos D'Alessio. Intérpretes: Dominique Pinon, Marie-Laure Dougnac, Jean-Claude Dreyfus, Karin Viard.

En un futuro indeterminado, una gran explosión acaba con la vida civilizada. Los sobrevivientes se devoran unos a otros, en una guerra donde ganan los más astutos y sagaces. En la oscura casona de "Delicatessen", un cruel camicero ejerce sus dominios en esta nueva etapa de la humanidad.

Armado de un enorme cuchillo, va eliminando a quien se encuentre en el camino. La carne obtenida, la vende a los inquilinos a cambio de grano. Los realizadores franceses Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro unen su inventiva y creatividad para preparar este original banquete. Mientras la banda sonora aporta una variedad de ruidos, ecos y ritmos cadenciosos, el cromatismo fotográfico favorece una atmósfera de encantamiento surrealista.

El humor negro matiza los instantes dramáticos. De antología es la secuencia en que el camicero y su amante se revelan en un destartado catre. El solitario Loison, ex artista de circo, se relaciona con la sensible Julie. Ellos son los últimos exponentes de la humanidad perdida. También están los Trogló, un destacamento de guerrilleros y resistentes vegetarianos.

Estamos frente a un film de estudio, donde todo ocurre en un escenario artificial sin exteriores. El clima de pesadilla fantasmagórica se acentúa con el diseño de vestuario y decorados. De la risa pasamos a la batalla final. En medio de las cloacas y los tarros de basura, se repite la antigua lucha por sobrevivir.

Jeunet y Caro terminan apostando por Loison y Julie. Esta pareja de seres angélicos debe ganar el combate contra los monstruos del pantano. Si el horror se extiende, la poesía resiste.

Alfredo Barria.



Lunes 1 a miércoles 3 de enero

Tan lejos y tan cerca

Alemania, 1993. Título original: "In weiter ferne, so nah!". Dirección: Wim Wenders. Guion: Ulrich Ziegler, Richard Reitinger y W. Wenders. Fotografía: Jürgen Jürges. Música: Laurent Pottgand. Intérpretes: Otto Sander, Nastassja Kinski, Horst Buchholz, Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Willem Dafoe, Peter Falk.

"Considerar esta película como una continuación de 'Las alas del deseo', significa no tomar la medida de una obra que retoma la metáfora angelical, solamente para llegar rápido a lo esencial. Mientras que en 'Las alas...' Daniel se había hecho hombre para vivir su amor por la trapezista y conocer el sometimiento al tiempo, en 'Tan lejos...', Cassiel no elige la condición humana. Por accidente, el día que salvó a una niña que caía de un edificio, cae del cielo para encontrar sólo la degradación de la soledad.

A pesar del apoyo de Daniel, que ha puesto su pizzería y ha fundado una familia, el aprendizaje de Cassiel resulta tan catastrófico como el brusco descubrimiento del liberalismo por los antiguos países del Este. Wenders presenta pe-

dasos de vida que encajan como piezas en un puzzle espacial y temporal. Cuando Cassiel se encarna en Karl Engel, el único personaje que sale a escena es la angustiosa figura de Willem Dafoe, del que se piensa que es la Muerte antes de comprender que representa aquí al Tiempo en persona.

La secuencia final, en la que Cassiel vuelve a saltar al vacío para llevarse a la niña cuya caída había evitado antes, es una de las más bellas del film. Todo en la organización de los planos, desde la niña llevada igual que la heroína de una vieja película de piratas, hasta la figura de Otto Sander ridículamente suspendido en el vacío por las cuerdas elásticas, concurre al placer de filmar. La película acaba como un cuento de hadas. Sin embargo, a uno se le quedan grabadas en la mente la iluminación agresiva del metro y la desesperación de Cassiel que acaba de aterrizar y rastrea en vano, en la muchedumbre anónima, la presencia de Raphaëla, su amiga ángel, que está a la tan cerca y tan lejos."

(Extractado de una crítica de Philippe Rouyer en *Positif*, N° 391, septiembre 1993).

Opiniones de Wenders

✓ "La mirada es siempre un acto de amor (...) Lo que el lenguaje electrónico va a crear, es sólo un "verlo todo" y será increíblemente difícil inventar una mirada a través de una cámara de video con la misma emoción que se tiene con cualquier máquina de fotos."

✓ "A través del viaje, mis personajes son sacados de la rutina; es cierto que no se sabe en qué sentido se van a transformar, pero se sabe que no han de regresar a su punto de partida."

✓ "Hay algo en el rock, probablemente un estilo de vida improvisada, que me interesa, de la cual me siento cercano."

✓ "Todas las películas son políticas. Sobre todo las que no quieren serlo: las películas para el gran público (...) porque frenan cualquier idea posible de cambio. Cada secuencia prueba que todo es perfecto. Son publicidad para las ideas existentes."

Referencia traducida a revista *Positif*, para *Tan lejos y tan cerca*, en programación del 13 de noviembre de 1995 al 3 de enero 1996. Archivos Normandie

Encontramos menos referencias a revistas en otros idiomas, y sus traducciones se suelen citar como extractos o recuadros. Por ejemplo, de la revista británica *Sight and Sound*, fue utilizada para hablar de películas como *El amor en fuga* (1978) de François Truffaut (escrita por José Román); un extracto de la crítica Richard Combs, para reflexionar sobre

Bird, (1988) de Clint Eastwood (también escrita por José Román); extractos de una crítica de John Harkness sobre *Jesús de Monterreal*, (1989) de Denys Arcand, extractos de Alan Stanbrook para *Pasión de primavera*, (1988) de Jerzy Skolimowski, y conjunto con bibliografía especializada, para reflexionar sobre *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky. También aparecen referencias menores a *Monthly Film Bulletin* de la década de 1970, y al menos en una ocasión, a la revista italiana *Cinemasessanta*, para hablar de *Ensayo de orquesta* (1978), de Federico Fellini. Existen mayores referencias a revistas francesas, tales como el Semanario *Léxpress*, y *Cahiers du cinéma*, para reflexionar por ejemplo sobre la obra colegiada *Rompehielo* (*Brise-Glace* o *Icebreaker*, 1987) de Jean Rouché, Raúl Ruiz y Tite Törnroth, *Bagdad café* (1987) de Percy Adlon y *Matrix* (1999) de las hermanas Wachowski, así como *Positif*, para hablar sobre *¡Tan lejos, tan cerca!* (1993) de Wim Wenders. Tal como sucede con las revistas de habla hispana, el resto de las revistas internacionales no se utilizaban, necesariamente, para hablar de cintas de las naciones de dónde eran las ediciones, sino que más bien por la cualidad de las críticas.

“Había toda una herencia de *Enfoque*, de otras revistas chilenas y el comienzo de algunas páginas web, pero lo que había eran ganas de hacer una revista como la peruana *Hablemos de Cine*. Éramos muy amigos de Isaac “Chacho” León Frías y de Federico de Cárdenas con quienes teníamos una comunicación bastante fluida y compartíamos una visión de la crítica y del cine, en general.” **Nicolás Lasnibat** (entrevista, mayo 2019)

Sumado a lo anterior, encontramos referencias a enciclopedias y bibliografía especializada sobre cine, sobre autores, naciones, y sobre la historia y teoría del cine, (como *¿Qué es el cine?* de André Bazin) así como extractos o referencias a críticas aparecidas en prensa como *The New Yorker* o *La Vanguardia*, de Barcelona, entre otras.

El canon Normandie

Tal como hemos ido señalando, el enfoque del Cine Arte Normandie se encuentra en el entrecruzamiento entre crítica y programación. Se trata

precisamente de un programa donde converge el ejercicio curatorial de la programación, la gestión administrativa de un espacio cultural y la mediación cultural a través de los folletos y trípticos de cine. Esta suma de elementos reunidos en un espacio de exhibición logró construir una audiencia fiel a lo largo de los distintos momentos del país. En esta clave, la crítica como “documento” establece un registro que al pasar por el ‘filtro’ Normandie logra fijar el interés en grupos de películas y autores. La estructura de programación de la reposición, sumado a la revisión constante del cine clásico, hace que podamos señalar que existe un verdadero ‘canon Normandie’, que se cristaliza en las reprogramaciones, ciclos, repeticiones y particularmente en la selección de fin de año de estas dos décadas.

‘El canon Normandie’ ofrece un grupo de películas que se van transformando con el pasar de las décadas.



INGMAR BERGMAN

Realizador sueco, nacido en 1918. Su labor cinematográfica se inicia en 1945 y se prolonga hasta hoy en una extensa filmografía marcada por una problemática existencial, psicológica y religiosa de profundidad inusual en el cine contemporáneo. Desde filmes de su primera época, como *El demonio nos gobierna* (1947), pasando por obras como *La noche de los forasteros* (1952), *El séptimo sello* (1956) o *Fresas salvajes* (1957), hasta sus cintas más recientes, Bergman ha planteado insistentemente las interrogantes básicas de la condición humana, tales como la problemática relación con lo sobrenatural, la soledad y la búsqueda del sentido de la existencia.

Gran director de actores, su cine hace un uso intensivo del primer plano. Su estilo ha evolucionado desde las soluciones plásticas expresionistas de sus primeras obras hasta la extrema austeridad y despojamiento, línea en la que ha realizado filmes notables (*El silencio*, 1963; *Persóna*, 1966; *La pasión de Ana*, 1970; *Gritos y susurros*, 1972; etc.). En sus últimas películas ha enfatizado los planteamientos psicológicos, exponiendo, con singular penetración, los problemas de las relaciones interpersonales, de la humillación, el egoísmo y el desamparo de los seres humanos.

Escenas de la vida conyugal

Ingmar Bergman concibió originalmente este filme como una serie de emisiones para la televisión, cuya duración aproximada era de seis horas. Utilizando este material, filmado en 16 milímetros y color, el director sueco elaboró una extensa película, ampliando los fragmentos seleccionados al formato de 35 milímetros para su proyección en salas cinematográficas.

Este proceso de creación determina en *Escenas de la vida conyugal* varios de sus rasgos estilísticos. Así por ejemplo, el rodaje con varias cámaras y preferentemente en interiores, el uso de una banda sonora de marcado realismo que prescinde del empleo de la música y un planteamiento dramático concentrado en pocos personajes (fundamentalmente Liv Ullmann y Erland Josephson y algunas esporádicas intervenciones de otros actores).

Pese a la aplicación de técnicas televisivas en el rodaje, el resultado de esta experiencia se integra sin dificultades en el estilo cinematográfico del realizador y en la evolución de su obra. En vez de modificar su modo de expresión y de banalizar sus temas al trabajar en un medio menos exigente, Bergman procede al revés, integrando técnicas y procedimientos nuevos que devienen en sus manos en fuente de experimentación y se inscriben en la permanente búsqueda expresiva que caracteriza a su cine.

En *Escenas de la vida conyugal* el gran cineasta nórdico retoma uno de sus temas permanentes: la relación de la pareja humana. A través del registro de la aparente normalidad y posterior fracaso de un matrimonio, Bergman realiza un estudio sobrecogedor de la crisis de la pareja en la sociedad contemporánea y, por esta vía, replantea las obsesiones que pueblan su atormentado universo artístico.

En esta película Bergman no muestra ese mundo de brujas, demonios o vampiros que aparecía en *El rostro* o *La hora del lobo*, por ejemplo, sino aquel otro infierno del cual el primero no es sino una representación alegórica: el infierno de la convivencia. Esta idea, tan cara a su obra y tan enraizada en la cultura nórdica, remite a una visión de la relación humana considerada como algo perverso, maligno, que lleva en sí mismo los gérmenes de su destrucción. De allí la presencia constante de la humillación, el dolor, la crueldad y la inconsecuencia que conlleva la relación entre las personas, pero, al mismo tiempo, el planteamiento de esta relación como algo necesario, inevitable.

Sin embargo, en este filme Bergman no cae en una complacencia en el pesimismo —peligro que a veces acecha en su obra— sino que sabe entregar, sin un ne-



gativismo "a priori", toda la complejidad y el carácter contradictorio que hacen de sus personajes encarnaciones convincentes de realidades humanas. Revelándose una vez más como un maestro en el uso del primer plano y de la dirección de actores, construye una obra de registro cotidiano y apariencia realista, con un desarrollo dramático intenso y concentrado aunque a la vez distanciado (la división en capítulos confiere a la película un tono de crónica, de documento). Los tramos finales de la cinta se abren a la expresión de la nostalgia y de un contenido lírico, que revelan en la mirada del director una enorme piedad por la condición de sus criaturas y otorga a éstas una dignidad que no proviene de otra fuente que de la autenticidad de su dolor y de la inmensidad de su desamparo.

SERGIO SALINAS R.

Título original:
Scener ur ett äktenskap

Dirección:
Ingmar Bergman

Argumento y guión:
Ingmar Bergman

Fotografía:
Sven Nykvist (eastmancolor)

Decorados:
Björn Thulin

Intérpretes:
Liv Ullmann (Marianne),
Erland Josephson (Johan),
Bibi Andersson (Katarina),
Jan Malmeqvist (Peter),
Anita Wall (entrevistadora),
Gunnel Lindblom (Eva)

Productor:
Lars-Owe Carlberg
Suecia, 1973



FILMOARTE
PRESENTA
EL INOCENTE



INGMAR BERGMAN

Realizador sueco, nacido en 1918. Su labor cinematográfica se inicia en 1945 y se prolonga hasta hoy en una extensa filmografía marcada por una problemática existencial, psicológica y religiosa de profundidad inusual en el cine contemporáneo. Desde filmes de su primera época, como "El demonio nos gobierna" (1947), pasando por obras como "La noche de los forasteros" (1952), "El séptimo sello" (1956) o "Fresas salvajes" (1957), hasta sus cintas más recientes, Bergman ha planteado insistentemente las interrogantes básicas de la condición humana, tales como la problemática relación con lo sobrenatural, la soledad, y la búsqueda del sentido de la existencia.

Gran director de actores, su cine hace un uso intenso del primer plano. Su estilo ha evolucionado desde las soluciones plásticas expresionistas de sus primeras obras hasta la extrema austeridad y despojamiento, línea en la que ha realizado filmes notables ("El silencio", 1963; "Persona", 1966; "La pasión de Ana", 1970; "Gritos y susurros", 1972; etc.). En sus últimas películas ha enfatizado los planteamientos psicológicos, exponiendo, con singular penetración, los problemas de las relaciones interpersonales, de la humillación, el egoísmo y el desamparo de los seres humanos.

EL HUEVO DE LA SERPIENTE

A diferencia de otras obras de Bergman, "El huevo de la serpiente" es un filme con mayor arraigo en un contexto histórico y social preciso. Es Berlín, en 1923, aislado por la crisis económica y la corrupción, un medio convulsionado, violento y decadente en que se prepara el advenimiento del nazismo y al que se refiere el título de la película. Este Bergman más atento a una realidad social no es, sin embargo, esencialmente diferente al de sus filmes anteriores. Se diría que el director encuentra aquí, en una realidad objetiva, el correlato de su atormentado mundo interior. La crudeza, la intolerancia, el egoísmo, la instrumentalización de las personas, temas que

LUCHINO VISCONTI

Uno de los creadores más importantes del cine italiano, Luchino Visconti nació en 1906 y falleció en 1976. Es uno de los principales representantes del movimiento neorrealista, iniciado con su primer largometraje: "Obsesión", en 1942. En su cine hay siempre una síntesis entre la vertiente realista y la depurada estilización de los materiales plásticos y



dramáticos, reveladora de la aplicación al medio fílmico de su experiencia como director de teatro y ópera.

La refinada sensibilidad de Visconti se plasmó en una poderosa narrativa cinematográfica, en que el cuidado de los detalles y el esplendor visual de las imágenes se unió a la intensidad dramática, sea para abordar temas de la realidad contemporánea, como en "Rocco y sus hermanos" (1960) o "Grupo de familia" (1974), sea para realizar impresionantes reconstrucciones históricas ("Sensò", 1954; "El gatopardo", 1963; "Muerte en Venecia", 1971). En todos sus filmes resalta la lucidez en el examen de las relaciones sociales y de los dramas individuales, creando un arte único: barroco, atormentado, complejo, profundamente italiano y dotado, a la vez, de una inspiración humanista de alcances universales.

EL INOCENTE

Obra póstuma de Visconti, esta película contiene los elementos característicos de su estilo así como las preocupaciones que dominaron sus últimos filmes: la muerte, la decadencia, la soledad.

Con la complejidad habitual en Visconti, "El inocente" recrea la forma de vida de una aristocracia refinada, elegante, pero revela, a la vez, las subterráneas corrientes destructivas que se incuban bajo ese esplendor de formas y apariencias. El eje de este análisis es el protagonista, Tullio Hermil, quien pareciera buscar una manera auténtica de existencia, pero cuyos actos concretos revelan un itinerario hacia la degradación, la maldad y sus consecuencias últimas:

la soledad y la destrucción (de sí mismo y de quienes lo rodean).

En cierto modo, el filme es un estudio sobre el orgullo y, por extensión, el retrato de una clase social arrogante que se encuentra en su ocaso. Pese a tratar una época pasada, la vigencia de la película es indudable. Al abordar un caso de "locura moral", en que un hombre cree ser superior a sus semejantes y pretende atenerse a un código ético excepcional, que justificaría incluso el crimen, Visconti está hablando de una crisis de valores que tantos ejemplos encuentra en la historia reciente y en la sociedad contemporánea.

Un primer grupo parece formado por **las autorías del cine europeo y asiático que marcan desde las rupturas de la década del sesenta y setenta**, un grupo de cineastas y tendencias fácilmente reconocibles bajo la 'política de los autores', son propiamente los **Clásicos del Normandie**: Ingmar Bergman, Federico Fellini, Andrei Tarkóvski, Ettore Scola, Roman Polanski, John Cassavetes, Bernardo Bertolucci, Wim Wenders y Akira Kurosawa. Estos nombres se agrupan particularmente en la década del ochenta y es un grupo que se distingue claramente desde los inicios como el sello distintivo del cine. ¿Qué distinción es posible establecer entre este grupo de películas y directores? ¿Cómo es posible que su programación genere un canon? La crítica aquí cumple un rol fundamental: es la que establece un texto que las enmarca e inscribe en determinados contenidos, lenguajes y genealogías. Se mezclan, a su vez, determinadas poéticas más vinculadas al llamado 'cine moderno' pero también cineastas más vinculados al llamado 'cine social' como es el caso de Kean Loach (aunque

ambas líneas no son divisorias, en el segundo el realismo es más literal, mientras que en el primero tiende más bien al lirismo).

Latinoamericanos

Viernes 2 a domingo 4 de julio

Estación Central

Brasil/Francia/E.U.A., 1998 **Título original:** "Central do Brasil" **Dirección:** Walter Salles **Gulón:** João Emanuel Carneiro y Marcos Bernstein, de una idea de Walter Salles **Fotografía:** Walter Carvalho **Música:** Antonio Pinto y Jaques Morelenbaum **Interpretes:** Fernanda Montenegro, Vinícius de Oliveira, Marília Pêra, Otávio Augusto, Athon Bastos.

Hace más de cincuenta años que los neorealistas italianos irrumpieron en el cine, aportando una sorprendente capacidad para observar el entorno humano. A todos ellos no les interesaba otra cosa que detenerse en el drama de seres comunes y corrientes que eran dibujados por una paleta atenta a las alegrías y miserias de la vida cotidiana. Y la huella permanece cuando hay verdad artística, como lo demuestra el director brasileño Walter Salles con esta cinta digna de atención.

La trama de "Estación Central" nos coloca ante dos personajes castigados por la realidad. El niño Josué perderá a su madre en un accidente, mientras apenas se tienen noticias de su lejano padre. Las circunstancias lo unen a Dora, una solitaria mujer que se dedica a escribir cartas dictadas por analfabetos. El encuentro de ambos ocurre en una estación ferroviaria de Río de Janeiro, lugar adonde acuden miles de personas representativas de la marginalidad urbana.

En la película los dilemas existenciales se juegan en situaciones concretas, a lo largo de un periplo que pasa por pueblos y carreteras. Las imágenes de "Estación Central" están impregnadas por el colorido costumbrista propio de la realidad brasileña. Se percibe un enorme país acosado por un cordón de pobreza y un manto de religiosidad popular que ayuda a soportar las cruces del diario vivir. Cadenciosos fundidos y planos generales del tráfico humano van acompañados de un montaje puesto al servicio de una historia contenidamente melodramática. Una cámara de alcance casi documental avanza tratando de retener un gesto de calor humano en medio de una tosca indiferencia.

Alfredo Barria



Viernes 9
a domingo
11 de julio

Guantanamera

Cuba/España, 1995 **Título original:** "Guantanamera" **Dirección:** Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío **Gulón:** Eliseo Diego, T. Gutiérrez Alea y J. C. Tabío **Fotografía:** Hans Burmann **Música:** José Nieto **Interpretes:** Carlos Cruz, Mirtha Ibarra, Jorge Perugorria, Raúl Eguren, Pedro Fernández, Luis Alberto García.

"Guantanamera" explora una Cuba poco conocida, alejada de los grandes centros urbanos; de caminos interminables, de un paisaje exuberante y solitario, apenas interrumpido por gente en espera del difícil transporte hacia el trabajo. El relato se centra en una sucesión de divertidas situaciones, donde una heterogénea galería de personajes enfrenta dificultades cotidianas.

En tono tragicómico, el filme ensaya un contrapunto entre la soledad

del paisaje y la estrecha unión de los personajes, boicoteada a su vez por las contradicciones de una situación que enfrenta a unos contra otros. La tensión crece hasta que una dramática situación obliga a cada quien a definirse.

La lluvia final, connotando la necesaria purificación de los ánimos, sorprende al locuaz representante del poder embebido de un discurso hecho para oírse a sí mismo. El peligro de quedar aislado en la cima de un altar remite a la complejidad de una sociedad que se debate entre los necesarios cambios y la mantención de algunos elementales principios. Esto último confirma, en el caso de Gutiérrez Alea, su amorosa crítica a un país y un proceso de los que fue un lúcido observador.

Edgardo Vireck

Viernes 16 a domingo 18 de julio

Tango feroz

Argentina/España, 1993 **Título original:** "Tango feroz, la leyenda de Tangüito" **Dirección:** Marcelo Piñeyro **Gulón:** Aída Bortnik y M. Piñeyro **Fotografía:** Alfredo Mayo **Música:** Osvaldo Montes; canciones de David Lebón, Fernando Barrientos y Daniel Martín **Interpretes:** Fernán Mirás, Cecilia Dopazo, Imanol Arias, Leonardo Sbaraglia, Héctor Alterio.

"Tango feroz" causó una verdadera histeria juvenil en Argentina. Se explica: el filme, a pesar de sus ríos, se acercaba de manera tangencial pero efectiva a una problemática vivida durante casi 10 años de dictadura militar. Es una aproximación a situaciones vividas y no superadas de una parte importantísima de personas que pertenecen a las dos o tres últimas generaciones argentinas.

Se ha dicho que la película se documentaría en la existencia de un descalabrado cantante de rock a quien apodaban "Tangüito", que no dejó nada para la posteridad ni tampoco se destacó como un compositor avezado. Partiendo de esa constatación, Piñeyro va desgranando el personaje y los ambientes que frecuentaba.

A poco andar, "Tangüito" trata de ser captado como informante de la policía, a lo que se niega. Sin embargo, el comisario apela al chantaje para convencerlo de que debe convertirse en un activo soplón. A partir de ese instante, su vida se convierte en una pesadilla. Con las imperfecciones que se evidencian, "Tango feroz" es una obra lograda sólo en parte, aunque no se la puede desdeñar de buenas a primeras.

De un texto de Carlos Ossa

Lunes 19 y martes 20 de octubre

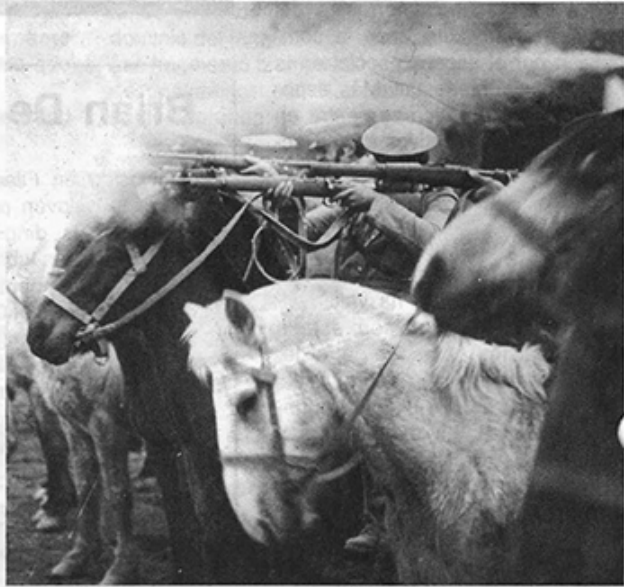
La tierra prometida

Chile, 1972-73. Dirección y guión: Miguel Littin. Fotografía: Jorge Müller. Música: Luis Advis. Interpretes: Nelson Villagra, Marcelo Gaete, Mireya Kulchewsky, Pedro Alvarez, Shenda Román, Rafael Benavente, Carmen Bueno.

La película se basa en sucesos históricos auténticos, ocurridos en Chile entre los años 1930 y 1934, y especialmente, durante el breve mandato de Marmaduke Grove en 1932, momento en que el país fue una república socialista durante doce días.

Miguel Littin ha filmado un romance épico donde la historia y la leyenda fluyen entremezcladas, los hechos y los personajes reales se codean con las figuras míticas y religiosas, los héroes patrios y la Virgen del Carmen vienen del pasado o del cielo para estar ora detrás de los campesinos, ora detrás de los terratenientes. Es la realidad de la lucha social, pero es también la visión poética de esa lucha, y el análisis político de la misma, comprendido todo en una narración de movimiento dialéctico que es relato, cantar y meditación.

A través de imágenes con color siempre inspiradas, de largas secuencias fluidas, de una "puesta en espacio" y una dirección de actores (en general no profesionales, campesinos de distintos pueblos colchaguinos) que se transforma en un vasto y rico tejido de acciones, de personajes que se mueven cerca y lejos, de visiones fulgurantes alegóricas, casi surrealistas, pero siempre dotadas de la textura de lo real, Littin hace de su film una monumental cantata de la tierra prometida, de la tierra herida, de la tierra siempre esperanzada, y



de sus hombres en lucha: de la tierra chilena en el ayer y el hoy.

Imágenes exaltadas, fogosas, llevadas siempre por un ritmo apasionado, y a la vez sometidas a una voluntad crítica: comprometido con su personaje colectivo, popular, Littin no deja de criticar los idealizados modos de lucha, de mostrar los errores de ese mecanismo espontaneísta que pasará del valle utópico a un valle de sangre y lágrimas. He aquí un cine donde el canto, con toda su belleza y sus ternuras, no adormece la conciencia del espectador, sino la agujonea en cada secuencia, en cada plano, en cada instante filmado con una sabia alianza de improvisación y rigor. (Extractado de "Excelsior", México D. F.). □

6

Crítica a *La tierra prometida*. Ciclo de Miguel Littin / tres films de Brian de Palma, 1992. Archivos Normandie

Un segundo grupo, está conformado por el **cine latinoamericano**. En su mayoría se trata de cineastas que vienen filmando desde la década anterior y se tienden a concentrar en un cine de tratamiento alegórico y de clara posición histórica: *Archipiélago* (Pablo Perelman, 1992, Chile), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985, Argentina), *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1986, Argentina), *Vampiros en La Habana* (Juan Padrón, 1985, Cuba), *Profundo carmesí* (Arturo Ripstein, 1996, México) o *Fresa y*

chocolate (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993) o el cine de Adolfo Aristarain. Son películas de distinta nacionalidad y temática, pero en cuyo centro es posible establecer una relación con un cine sobre la historia latinoamericana, particularmente vinculado al acontecer político de estos años, que se mueven entre el retorno democrático, la experiencia revolucionaria reciente y las aún presentes dictaduras. Este grupo de películas se programa con bastante asiduidad y determinaron un ‘discurso’ del Cine Arte Normandie sobre el cine latinoamericano, incluyéndolo en su programación cuando este no se exhibía en otros lugares. Las películas hablan de nuestra condición histórica y geográfica, poniendo en relieve temáticas del exilio, la dictadura, la represión, la locura, la marginalidad social o la disidencia sexual, por señalar algunos ejes.

CINE ARTE
NORMANDIE

TARAPACA 1181 — TELEFONO: 697 29 79

Programación del 22 de noviembre de 1993
al 5 de enero de 1994



Realizadores
norteamericanos

Reposiciones

Portada programa 22 de noviembre 1993 a 5 de enero 1994. Archivos Normandie.

Un tercer grupo del canon se forma a lo largo de los dos períodos (ochenta y noventa) y genera un tipo particular de evolución y apertura. Nos referimos a la presencia del **cine norteamericano**. Aquí se hace un seguimiento preciso de dos momentos: el Nuevo Hollywood proveniente de la década del setenta con autores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, Brian de Palma o Terrence Malick, y la nueva generación de realizadores que cimientan entre la década del ochenta y noventa el llamado Cine independiente norteamericano, con un acercamiento estilístico y modo de

producción que difiere de su generación precedente: Jim Jarmusch, David Lynch, Spike Lee y, particularmente, Quentin Tarantino. Es interesante que este segundo grupo, de una estética ‘alternativa’ en la década del noventa, coincide con la entrada de una nueva generación de críticos al cine como Edgardo Viereck, Juan Ignacio Corces o Nicolás Lasnibat. Al interior de filiaciones, relecturas y actitudes diferentes que van del experimentalismo Lynchiano, a la dimensión política de Spike Lee o el juego de referencias de Tarantino, todos los textos buscan interpretar y mapear los filmes a la luz del estilo y con un juicio de valor a veces distante, otras más próximo. Aunque cineastas como Tim Burton o Quentin Tarantino parecían directores que podrían distanciarse de la línea más ‘modernista’ e ‘ilustrada’ del cine de autor, es claro que Normandie fue capaz de absorber y proponer una lectura sobre estas transformaciones del cine norteamericano, más vinculado al pop y al híbrido posmoderno. No deja de ser una señal que se hayan estrenado la mayoría de las películas de Tarantino, enlazándose así con una nueva generación de espectadores en el período.

Por último, un número importante de filmes y experiencias estuvo vinculado al giro ‘multicultural’ del cine de la década del noventa, marcado en su momento fuertemente por el cine de Europa del Este (Emir Kusturica, Krzysztof Kieslowski), Oriente (Wong Kar-wai, Takeshi Kitano, Abbas Kiarostami) y Europa más en general (Lars Von Trier, Pedro Almodóvar, Bigas Luna). Quizás uno de los sellos del cine del período fue el énfasis en el movimiento Dogma 95, del que también llegaron a estrenarse todos sus filmes, tanto como los de su mentor Lars Von Trier. Lo mismo con Bigas Luna y Pedro Almodóvar, en el caso español, que también podríamos considerar como parte de los ‘favoritos’ de la sala.

Una vocación didáctica

Tal como se ha ido señalando, la categoría central que aúna programación y crítica será el de cultura cinematográfica, lo que en términos más específicos reúne una sensibilidad vinculada al cine de autor europeo, el cine periférico y latinoamericano, así como al rescate del cine norteamericano ‘independiente’ o la búsqueda de cierta autoría en el cine industrial. Esta

cultura, instituida en el debate público y que surge de la mano de las revistas y cineclubes podemos llamarle ‘cinefilia’, la que, como ha concebido Rancière: “abrió un espacio de debate, de litigio, de discursividad. En el fondo, creó un espacio de memoria, de circulación, de narración y de interpretación de las imágenes.”⁷⁹ La cinefilia es, propiamente, una institución moderna y del siglo XX, que promovió la cultura pública del cine, desde una dimensión formativa y a la vez apasionada. Tal como señalan Jullier y Leveratto,⁸⁰ se conjuga en este tipo específico de acercamiento cinéfilo el saber y juicio, memoria y placer, configurando universos de grupos sociales involucrados en este proceso de ‘auto’-descubrimiento, en la conformación de una discursividad plural y dialogante.

“La línea editorial ponía en primer lugar el cine de autor. Las preferencias cinéfilas estaban dadas por la cartelera de esos años. Una era previa a Internet. Que llegara a Chile una película de autor se convertía en un acontecimiento. Gustos podían haber muchos, pero el cable a tierra era la exhibición en sala. Todo lo contrario de lo que ocurre ahora.” **Alfredo Barría** (entrevista, julio 2019)

Por la enorme carga que posee históricamente su legado, es posible afirmar que una sensibilidad vinculada a la llamada ‘política de los autores’, está bastante presente detrás de la cinefilia propiciada por el cine. Tal como fue definida por el crítico francés André Bazin: “La política de los autores consiste en elegir como criterio de referencia de la obra artística al factor personal, postulando luego su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente.”⁸¹ No se trata aquí del fetichismo del ‘genio artístico’, sino de un método probatorio en el cual la obra se pone en diálogo a un determinado contexto y momento expresivo del medio cinematográfico, sin la exaltación absoluta del genio o el culto estético a la personalidad. En este sentido, la reseña crítica puede entenderse como un análisis que pone a prueba determinado rendimiento ético/estético del filme a la luz de un determinado problema, esto es, el lugar de los medios expresivos en el abordaje de determinados temas. La coherencia artística y programática, la creación de universos propios y autónomos, así como la mirada sobre el mundo histórico y social, son rasgos que destacan a lo largo de las reseñas del Normandie, ubicando al filme en un universo de referencias de autoría, de estilo, de género o de contexto geográfico/histórico. Se trata, en definitiva, de conocer

de qué manera un autor era capaz de plantearnos, a través de las operaciones de estilo, “una concepción de mundo y una concepción de cine.”⁸²

Las críticas del Normandie acusan recibo de estos planteamientos, complementando en una labor de traducción y apropiación, un enriquecimiento con recursos provenientes de otras áreas del pensamiento y las humanidades. Si, como ha señalado Oporto, detrás de la crítica de Salinas se encuentra el ejercicio de un ‘humanismo’ crítico y sensible,⁸³ el trabajo de interpretación a manos de los críticos colaboradores del Normandie diversifica este enfoque con acercamientos cuyos énfasis van de aspectos más histórico- ideológicos (Román), dramático-narrativos (Viereck), formales (Lasnibat) o poético-textuales (Barría, Corces) siempre desde el ángulo de la autoría como principal elemento de organizador del universo cinematográfico. Todo ello va conformando un ‘canon’, cuya lectura se interroga considerando el aporte de un determinado filme en una determinada historia, genealogía o tradición cinematográfica. Las críticas tienen en común una erudición puesta al servicio de la circulación del saber, y su aspecto central es señalar el valor del arte cinematográfico como observador crítico del mundo, en sus dimensiones sociales e históricas, pero también íntimas y existenciales.

“Me alejaba mucho de la crítica de *Cahiers*. Que daba todo por sabido. Ese no era el espectador del Normandie.” **José Román** (entrevista, junio 2019)

Este planteamiento se refleja en la estructura didáctica y analítica de los textos, pocas veces fuera del esquema que señalamos a continuación:

1. Contextualización de la obra en términos de autor, tema, contexto geográfico-histórico o determinado género.
2. Análisis breve del argumento.
3. Aspectos estilísticos centrales.
4. Interpretación temática y puesta en valor de la obra de acuerdo al punto 1.

Para José Román, esta estructura didáctica, informativa y acotada, busca insertar el filme en una lectura de clave cultural: “lo importante del cine arte

es que saca al cine de esa indiferenciación de la distribución como productos efímeros que pasan, de consumo rápido. El folleto, el texto, las instalaba en un contexto cultural.”⁸⁴ Ceñirse a un formato obligaba a la síntesis, lo informativo, las referencias o el contenido tratado del filme. Dice Román: “tenía el problema que te sujetaba a un formato, porque había una cantidad de palabras, uno no podía salirse y eso te amarra. Por ello me acostumbré a escribir concentrado, en síntesis.”⁸⁵

“En los folletos la única línea editorial era nuestra cinefilia militante ya que teníamos gustos bastante parecidos. A quien le tocaba reseñar una película, lo hacía con total libertad. Pero en general, si a tí te gustaba la película, la criticabas. Seguíamos el método que se usa en la revista *Positif* en Francia: si te gusta, tú escribes sobre ella. Eso daba como paso a no entrar a darle como bombo a una película mala.” **Nicolás Lasnibat** (entrevista, mayo 2019)

Se trata de un estilo que busca una cierta ‘neutralidad’ e ‘invisibilidad’, pero cuyos énfasis y enfoques difieren entre sí en cada texto. A pesar de ello, no sólo es plausible afirmar que en ellos se juegan distintos puntos de vista y métodos específicos de análisis, sino que se busca de forma muy intencionada distinguir el trabajo de estos textos de la llamada crítica periodística: “ahí había un desafío interesante, porque había que escribir pensando que la persona iba a leer esto después de ver la película, pero también preparándose para que si lo leía antes de verla, no contarle la película, que era el vicio en el que caía toda la prensa y las publicaciones del momento, el vicio de creer que criticar era contar la película.”⁸⁶

Los textos críticos

Las críticas del Normandie, en síntesis, cumplen centralmente una función formativa desde una posición cinéfila. Los textos contienen una estructura de reseña, con libertad en términos de énfasis, puntualizaciones y juicios respecto a la película analizada, realizada con rigor histórico y conceptual. De esta manera el aporte que realizan tiene relación con la inscripción de la crítica como mediación cultural. Esto va de la mano con la programación del cine, en el sentido preciso de ser un texto ‘guía’, que desde una posición

situada respecto al texto cultural cinematográfico, es capaz de ofrecer una perspectiva de índole artística, cultural y social.

Particularmente, es posible ver ello en las críticas realizadas en torno a Ingmar Bergman, un autor canónico, con películas muy programadas a lo largo de los años: *El huevo de la serpiente* (1977), *Fresas salvajes* (1957), *Fanny y Alexander* (1982) o *Escenas de la vida conyugal* (1973), abordadas en diversos momentos de la programación. Es posible seguir en esos textos la poética de Bergman, comprendida como determinadas recurrencias temáticas y estilísticas, distinguiendo ‘momentos’ dentro de su filmografía, obras de confirmación y ejercicios estilísticos, varios de ellos acompañados de una reseña biográfica del director. En el tríptico dedicado a *Fanny y Alexander*, José Román escribe:

“En su película número cuarenta y cuatro Bergman ha hecho una especie de *summa* de sus temas, obsesiones y momentos que han caracterizado su rica y extensa obra. La familia, esa célula en que suceden todos los conflictos, crisis, metamorfosis y “señales de vida”, pero también de muerte, de caos, de clausura, es el centro del relato de *Fanny y Alexander*, como lo ha sido en la mayor parte de sus filmes.”

En este fragmento es posible ver qué lugar tiene el filme en relación a las constantes temáticas Bergmanianas, haciendo relación y referencia más adelante a películas como *Sonrisas de una noche de verano* (1955) o *La hora del lobo* (1968). También es posible ver los alcances filosóficos de la obra de Bergman, a partir de lo que se ha llamado una angustia existencial en sus filmes. En el tríptico sobre *El rostro* (1958) firmado por José Román se lee:

“Aparece aquí, como en gran parte de la filmografía bergmaniana, la representación, el mundo de las apariencias, tras el cual se ocultan otros niveles de lo real que se van revelando progresivamente. Nada es lo que parece, la verdad se transmuta en mentira y viceversa.”

El cine de Ingmar Bergman nos sirve a modo de ‘termómetro’, pero los textos dedicados a la obra de Roman Polanski, Wim Wenders, Federico Fellini o Ken Loach cumplen con un tratamiento similar.

Un capítulo aparte merece el abordaje del cine italiano. Particularmente con respecto al cine de los hermanos Taviani, Federico Fellini o Ettore Scola. En el caso de la crítica a *Nos habíamos amado tanto* (Ettore Scola, 1974), Sergio Salinas no solo demuestra completa erudición en términos del desarrollo del cine italiano luego del neorrealismo citando a otros directores congéneres a Scola, si no una lectura que incorpora elementos de sofisticación formal y narrativa dentro del filme, sin dejar por ello su vinculación a la comedia de costumbres italiana:

“En armonía con las complejidades de niveles temáticos en que se mueve el filme, Scola construye una narración igualmente compleja; quiebres temporales, uso del blanco y negro y del color distintas narraciones verbales que corresponden a los diferentes personajes, etc. Sin embargo, la película no sólo no es hermética, sino que llega a ser sumamente entretenida por la destreza y fluidez de un guion hábilmente balanceado entre el drama y la comedia, en el que desempeña un rol importante el diálogo, pródigo en observaciones satíricas y réplicas ingeniosas.”

Respecto al cine de Fellini, al cual se le dedican varios homenajes, de un tríptico sobre su obra, logra encontrarse este fragmento sobre *La dolce vita* (Federico Fellini, 1959) por José Román, un análisis a fondo sobre el aspecto caleidoscópico del filme, celebrando su autenticidad artística.

“Como todo juicio esencialmente moral, el filme corre el riesgo de caer en un maniqueísmo admonitorio. Para evitarlo, Fellini sitúa a su protagonista -testigo y partícipe a la vez, conciencia y autoconciencia- en permanente confrontación, dando cuenta de una realidad y a la vez participando de su caída y envilecimiento. Este protagonista-nexo permite, también, la visión caleidoscópica. De los cabarets en que las celebridades festejan a sus queridas pasamos a las bacanales de las estrellas de cine, de allí a la superchería sensacionalista de “el milagro”, luego a una reunión de intelectuales, en seguida a una fiesta de sexo-espiritismo de aristócratas, hasta llegar al supremo tedio y agotamiento final.”

Por último, referido al cine italiano, la defensa, a partir de la crítica de *Sacco y Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971) de cierto ‘cine cívico’ que

contrastaba con las “tendencias evasivas dominantes en la producción cinematográfica de los años recientes”, por lo cual el filme de Montaldo es rescatado y leído en términos de su valor social y moral, que aunque pudiera a ratos parecer un cine demasiado discursivo, en palabras de Salinas lograba ser una “convinciente denuncia social”:

“En esta película, el realizador Giuliano Montaldo abordó el caso célebre de la acusación y juicio a los inmigrantes Sacco y Vanzetti en los Estados Unidos. Un planteamiento narrativo que integra materiales documentales y la exposición verbalizada de los intereses en juego (potenciada por el mecanismo de alegatos del sistema judicial norteamericano) permiten un desarrollo de indudable eficacia e impacto emotivo sobre el espectador.”

Como hemos puntualizado a lo largo de estas páginas, hacia la década del noventa, los referentes cinematográficos se amplían y renuevan: por un lado, mediante el ingreso del cine norteamericano independiente con toda una nueva gama de autores, por otro, con la presencia de nuevos movimientos y estéticas cinematográficas como son el cine iraní, el cine asiático o los cines de Europa del Este. Autores como David Lynch, Quentin Tarantino, Spike Lee, los hermanos Coen, Jim Jarmusch, Emir Kusturica, Abbas Kiarostami, Peter Greenaway, Tim Burton o Pedro Almodóvar, dejan huella en la programación y en los textos. Los críticos se hacen cargo de estos estilos diversos, proponiendo un marco de referencia que toma distancia, celebra o remarca un aspecto, apuntando siempre a la autonomía del juicio del propio espectador.

Un ejemplo claro de esta ‘toma de posición’ respecto a autores relevantes que Normandie programa, asumiendo su importancia, lo encontramos en la reseña de Edgardo Viereck sobre *Perros de la calle* (Quentin Tarantino, 1992), donde el autor notoriamente toma distancia del filme y hace que el texto vaya más allá de lo meramente promocional:

“No obstante, es claro que este puzzle abre posibilidades que han quedado inexploradas: la escasa profundidad psicológica de los personajes (más allá de su función al interior de la trama), la cambiante ubicación de éstos (sinónimo de una moralidad que no va más allá del lugar común) o la resolución del conflicto sin dejar a nadie vivo,

conspiran contra claves más profundas, propias de un género que, antaño, hizo del imaginario criminal una cuestión estética, ética y social.”

A su vez, un movimiento *posmoderno* y de bastante ironía, como es el caso de *Dogma 95*, es leído por Nicolás Lasnibat de forma casi opuesta a Tarantino en su crítica a *Los idiotas* (Lars von Trier, 1998):

“Hace muchos años que no había posibilidad de enfrentarse a una propuesta cinematográfica de esta altura. Una generación completa tiene la ocasión de hacerse testigo y parte de esta *nouvelle vague* nórdica que, al igual que su maestro Carl Th. Dreyer, considera al cine su religión. La entrega de sus actores, el compromiso con el cine y el afán de renovación someten al cinéfilo fino a respirar aire puro en medio de un arte que aparentemente está muriendo. Y damos gracias a esos cineastas que lo resucitan y exorcizan para mejorarlo y hacernos creer que los milagros son posibles.”

En ese sentido, la búsqueda de las renovaciones en movimientos específicos (como son el cine iraní, el cine danés o el cine asiático) así como la independencia artística donde es posible visualizar una continuidad (como en Pedro Almodóvar o Woody Allen), tienden a ser centro de programación. Esto se muestra en la ‘apuesta’ de lectura, la búsqueda de una cierta ‘verdad’ cinematográfica. Alfredo Barría, escribe sobre *El sabor de la cereza* (Abbas Kiarostami, 1997):

“Con *El sabor de la cereza* estamos ante un cine artesanal y de bajo presupuesto, donde el realizador puede articular una personal cosmovisión. Observador contemplativo, Kiarostami abre mundos y nos conduce a un territorio de incertidumbre, incógnitas y desasosiego. Aquí está todo por descubrir, hasta una renovada exaltación de los goces terrenales: mirando de frente a la muerte y al suicidio, se llega a la vida.”

En un período de profunda crisis cinematográfica que empieza precisamente en la década del noventa, se puede leer en estos textos la huella de un problema en la cual cineastas como Abbas Kiarostami, Kristof Kieslowski, Wim Wenders, Wong Kar-wai y Peter Greenaway, encontraban la

supervivencia del cine en medio de una crisis del medio. La escritura crítica da cuenta de la reivindicación de un cierto ‘existencialismo’ o ‘revelación’ que el cine hace posible a modo de un acto poético. Escribe Alfredo Barría sobre *Happy Together* (Wong Kar-wai, 1997):

“Descarnada y tiernamente, con pasión arrebatada y rigurosa seguridad en la narración, el realizador desmonta la realidad a través de una serie de hallazgos formales (como decíamos al principio marca de fábrica de Kar-wai) que plantean un interesado e imaginativo *puzzle* al espectador, instado a poetizar y sensibilizar esta obra en la compañía de una banda sonora de excepción (Piazzolla, Zappa, Veloso...) [...] La lucha por la vida, el desarraigo y el deseo de existir, están desgarradamente expuestos en este filme a la vez tenso, lleno de furor y en constante búsqueda de equilibrio.”

En resumen, el paso de la década del ochenta al noventa, permite que los textos inscriban al cine en un período de supervivencia y transformación, evaluando las relaciones entre autores e industria, identificando también los autores y movimientos que logran tener cierta autonomía. Como siempre, a partir de una parrilla programática que ‘revisa’ los estrenos comerciales, la crítica de Normandie permite ‘releer’, proponer un punto de vista, e inscribir su objeto cinematográfico en otras referencias. Resulta interesante ver cómo una película como *Matrix* (Lana y Lilly Wachowski, 1999) es leída a la luz del desplazamiento del ‘autor’ en el marco de la ‘industria’ por un texto de Alfredo Barría:

“Así como hay expresiones de cine de productos -que busca acrecentar la rentabilidad económica- y un cine de director -donde aflora una definida voluntad autoral-, la película de los Wachowski bien puede inscribirse en el cine de editor. Esto significa que la responsabilidad creativa descansa en la pericia técnico-operativa de un verdadero laboratorio de montaje visual y sonoro.”

Un cine de la imagen ‘técnico-operativa’, un ‘laboratorio visual y sonoro’, instauraría así un punto de alcance respecto a las pautas de análisis más bien discursivas de la crítica. Equidistante tanto del ‘autor’ como del ‘cine de productos’, *Matrix* parece ofrecer otra alternativa en plena crisis de la industria, una exhibición de la propia imagen técnica que es un ‘deleite de

superficie”, navegando en el hipertexto donde se combina la cita del animé con la distopía política. Es un cine de ‘edición’, de pura celebración gestual, algo que ya no es posible leer en términos puros de autoría si no en términos del ‘goce’ del espectador y el texto fílmico, una suerte de ‘liberación’ moral. En este caso, inscribir el filme en una situación epocal y de crisis del cine logra dar cuenta de la operación crítica en toda su dimensión de lectura cultural. Este ejercicio plantea una pregunta por el nuevo ‘régimen’ de visualidad que se instalaba a fines de los años noventa, en pleno asentamiento del mercado global y los primeros indicios de la cultura digital.

A través de estos ejemplos, hemos querido observar la convivencia de distintos intereses y aspectos de la crítica presente en el Cine Normandie: no sólo la profunda relación que se tiene con la noción de ‘autor’, relacionada a la autonomía artística y visión propia de mundo social, sino también a la presencia de nuevos movimientos y poéticas hacia la década del noventa que renuevan el repertorio, orientando la pregunta por la ‘supervivencia’ cinematográfica en tiempos de crisis. Esta crítica debe a su vez pensar cómo seguir luego de la pérdida de centro del ‘autor’ hacia operaciones más bien intertextuales, en relación a la propia industria. Se mueve, por lo tanto, entre el rechazo y la adaptación, encontrando en el análisis una suerte de ‘grado cero’ desde donde la cinefilia como operación crítica debe mantenerse en pie.

Conclusiones

A lo largo de este libro hemos visto cómo el Cine Arte Normandie se transformó en un espacio fundamental para la formación de una cultura cinematográfica en Chile. Durante sus primeras dos décadas de funcionamiento, el cine se convirtió en un lugar icónico para la vida santiaguina, sinónimo de cine de calidad, de encuentro, de diálogo, y también de defensa y acceso a la cultura. A través de su incansable gestión, contribuyó a la formación de diversas generaciones de espectadores que pasaron por sus salas y construyeron su propia forma de ciudadanía cultural. El público encontró aquí un espacio que, comprometido éticamente con el arte y la comunidad, facilitó la recomposición del tejido social y del campo cultural en este período.

A través del análisis de la gestión del cine, así como su relación con el medio cultural, la formulación de un espacio para la crítica de cine y la formación de un público asiduo a su sala, hemos observado cómo el cine llegó a tener un impacto importante en la vida local. Su programación, sus críticas y sus estrategias de mediación permitieron conformar una comunidad cinéfila, compartir gustos y conocimientos, y difundir una visión particular del cine como arte que, lejos de quedarse en un nicho elitista, buscó siempre alcanzar a muchos tipos de público. Pudimos ver cómo con una profunda vocación formativa, precios accesibles, y una selección de películas que permitía la inmersión de los espectadores en un mundo cinematográfico diverso, el Normandie democratizó el acceso a un cine diferente, en momentos adversos de nuestro país.

La noción de “cultura cinematográfica” propiciada por el Cine Normandie está enraizada en una clara convicción ética y estética sobre el cine. Una vocación humanista, popular e inclusiva, marcada por un espíritu educativo y

por un profundo amor por el cine, que asumía que la apreciación artística del cine no le pertenecía solo a unos pocos, sino que podía comunicarse y acoger también al público no especializado: a los jóvenes, a los profesionales, a los curiosos, a los ancianos, a los amantes de la cultura, a los que buscaban algo diferente. La “cultura cinematográfica”, desde la mirada del Normandie, no abarcaba sólo a las películas como objeto artístico autónomo, sino que un espacio de exhibición y circulación para el diálogo, la reflexión y la valoración, en un proyecto que desde sus inicios vinculó la programación cinematográfica de calidad con el comentario crítico.

El Normandie contribuyó a la construcción de una idea de “cine de calidad” en Santiago. El cine legitimó ciertas obras poniéndolas en valor, esto es, destacando su importancia cultural. El canon de cine de calidad del Normandie se manifiesta en la formación de ciertas pautas de gusto y consumo cinematográfico, que sus espectadores identificaron y aprendieron gracias a la reposición de ciertas películas y a su organización temática de las muestras. Su actividad de mediación educativa que tuvo un efecto importante en sus espectadores. Críticos de cine, directores, académicos de cine en Chile de las generaciones que participaron del Normandie en los años ochenta y noventa se formaron en este espacio, y su idea de cine con valor cultural estuvo marcada por la programación y los trabajos críticos creados en este espacio.

La estructura de programación se estableció, como vimos, dentro de varias lógicas. La primera fue la reposición de filmes que habían pasado desapercibidos en la cartelera comercial, siendo desechados por poca afluencia de público o sencillamente porque ameritan una segunda revisión. La segunda fueron los ciclos temáticos, en primera instancia financiados por embajadas o institutos bilaterales de cultura, luego, como ciclos que buscan revisar determinadas poéticas en clave autoral o de diversas naciones. Hacia la década del noventa, esto varía a temas de diversa índole, tales como los oficios del cine o ciclos temáticos. A pesar de lo variado de su programación, esta seguía una línea definida de cine arte, vinculada a la visión humanista y realista, apasionada y cinéfila que proponía Sergio Salinas y con la cual sintonizaba Alex Doll y sus colaboradores. Dentro de las distintas limitaciones que existían para programar en ambas décadas (en

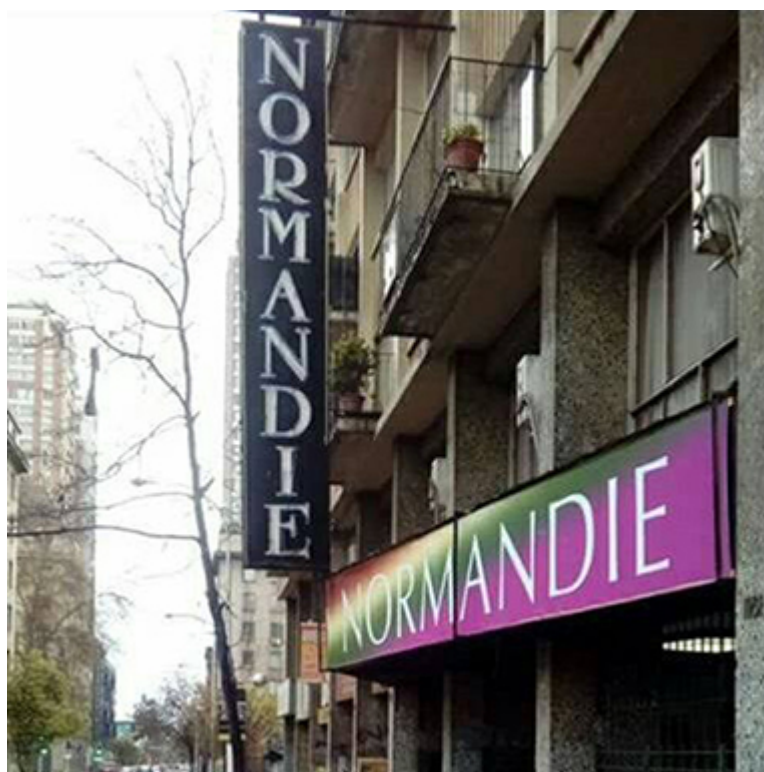
vista de las películas disponibles y los recursos del cine), el Normandie continuó una cierta línea programática, que si bien incluye algunos tipos de cine de manera canónica (autores, cinematografías nacionales, clásicas, etc.) también se abría hacia otros tipos de cine (norteamericano, contemporáneo, de género), que se revalorizaban en su contexto programático.

El “filtro” propuesto por Normandie, no sólo acompaña el criterio de “selección” y “admisión” a partir de la composición curatorial, si no que también en el ámbito de la textualidad, y la incorporación del espectador en un proceso de lectura y comprensión que busca situarlo y a la vez abrir su potencial para su interpretación y su valoración artística, rompiendo barreras que dificultaran el consumo cultural. La operación canónica del Normandie permitió la formación de un amplio grupo de películas posibles y queribles. El cine incluyó películas que (en ese momento del país) se trataban de obras excluidas y marginadas. Esto permitía mantener su vocación popular: sus críticas mitigaban el rol evaluativo, hacia una comprensión más bien de una “constelación” donde una diversidad de aristas que se mueven en distintos estilos, circuitos y lenguajes, podrían entrar en la categoría de “cine arte.”

La “batalla” contra una cultura del consumo, implicada en una fuerte entrada del neoliberalismo como dominante cultural en estas dos décadas fue repelida, en este sentido, con una operación de profundización y construcción de un archivo paralelo o alternativo que construye una particular memoria institucional. Una universidad informal, donde un grupo relevante de cinéfilos, cineastas, espectadores se implicarán en la cultura cinéfila como programa vital. El Cine Arte Normandie configuró así una agencia activa de generación de criterios, programación con perspectiva a largo plazo y construcción de interpretación, estableciéndose así como una institución cinéfila “paralela” a la cultura oficial, en este caso, la de la dictadura y luego la de la transición democrática. Quien haya asistido al cine durante esos años, sabrá que su espacio se configuró a partir de esta memoria filmica en una “patria por fuera de lo real” parafraseando al cineasta Alexander Kluge.

Hoy en día, el Normandie continúa en esta misma línea. Luego de casi 40 años de funcionamiento, el cine continúa teniendo como misión ser un

espacio con tradición que acerca al público al cine de calidad, y promueve el encuentro social dentro de la ciudad. Sus valores rescatan los principios que se construyeron en el período que hemos descrito en este libro. Hasta hoy, el Normandie mantiene una mirada estética y ética del mundo similar, y una posición de responsabilidad social respecto a sus espectadores: de programar un cine de calidad, de difundir el cine chileno y del mundo con contenido valórico, de ampliar los horizontes de conocimiento de sus espectadores, de abrir el acceso a la cultura al público con menos recursos. La mirada humanista y herencia cinéfila de este espacio sigue siendo parte de su programación, que incluye tanto a los “grandes clásicos” como al cine contemporáneo. El cine sigue exhibiendo películas de cine arte, en el sentido amplio que propusieron sus fundadores: obras de autor, clásicas y revelaciones, procedentes de Europa, América Latina y Asia, y que generalmente no tienen espacio en las multisalas. Además, siguen ofreciéndose pre-estrenos exclusivos y a la revisión sistematizada de su propio acervo filmico, atesorado desde sus inicios. La sala de cine arte más antigua de Santiago es parte del patrimonio cultural vivo de la ciudad, cuyo rol de formación de público mediante el debate y el desarrollo del pensamiento crítico, a través del enriquecimiento estético y de visión de mundo de cada persona, sigue más vigente que nunca.



Bibliografía

Avilés, Rodrigo (2011) *92 cines, los cines de Santiago*. Santiago de Chile: Vicente Vargas Estudio y Metales Pesados.

Bazin, André (2000) “La política de los autores” en *Km 111*, número 1. Buenos Aires: Santiago Arcos, [1957].

Bordwell, David (1989). *El significado del filme. Inferencia en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

Cine Club Omega (1975). *Realizadores de cine. Publicación con los programas de exhibición entre noviembre de 1974 y diciembre 1975*. Santiago de Chile: Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Choi, Domin (2009). *Transiciones del cine: de lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Choi, Domin (2009). *Transiciones del cine: de lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

EFE “La primera película de Almodóvar ha sido censurada en Chile”. *El País*, 17 enero 2001. Recuperado de https://elpais.com/diario/2001/01/17/espectaculos/979686009_850215.html

Fuguet, Alberto (2017). *VHS (unas memorias)*. Barcelona: Literatura Random House.

González, Rodrigo. “Alberto Fuguet: *La Ley de la Calle* me hizo encontrar mi voz como escritor.” *La Tercera*, 30 marzo 2013. Recuperado

de: <https://www.latercera.com/noticia/alberto-fuguet-la-ley-de-la-calle-me-hizo-encontrar-mi-voz-como-escriptor/>

Human Rights Watch (1998). *Los límites de la tolerancia: libertad de expresión y debate público en Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Jullier, Laurent y Leveratto, Jean-Marc (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Letelier, Jorge. “Las historias del clásico Cine Arte Normandie a 30 años de su creación”, *La Tercera*, 15 febrero 2012.

Letelier, Jorge (2003) “Sobre la crisis del Normandie. Nos habíamos amado tanto” en *Revista Mabuse*. Recuperado de: http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=31437

M.M.T (1969) “La batalla de *Caliche sangriento*” en *Revista Telecran*, Santiago de Chile, nº15. Recuperado de: <http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/la-batalla-de-caliche-sangriento/>

Oporto Valencia, Lucy (2017). *Sergio Salinas Roco. Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos Volumen I, II y III*. Santiago de Chile: Editorial Usach.

Rancière, Jacques (2005). “Las poéticas contradictorias del cine” en *Pensamiento de los confines*. Buenos Aires: FCE.

Saint Jean, Alfredo (2010). *De la oscuridad a la luz, un teatro para las artes*. Santiago de Chile: Ocho libros Editorial.

Salas, María José (2011). “Historias de Cine Arte” en *Revista Capital*. Recuperado en <https://www.capital.cl/historias-de-cine-arte/>

Salinas, Claudio, y Stange, Hans (2013) *La butaca de los comunes, la crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Sin firma, “Cine-visión”, *La 3ª de la Hora*, 5 septiembre 1982.

Stange, Hans y Salinas, Claudio (2013) “Una pequeña historia el cine: Sergio Salinas, promotor de la cultura cinematográfica en Chile” en *Palabra clave*. Vol.16 No. 2 , pp. 607-624.

Entrevistas

Aliaga, Ignacio. Septiembre 2018. Entrevista personal.

Barría, Alfredo. Julio 2019. Entrevista por e-mail.

Blanco, Felipe. Mayo 2019. Entrevista personal.

Cavallo, Ascanio. Febrero 2019. Entrevista personal.

Corces, Juan Ignacio. Junio 2019. Entrevista personal.

Doll, Alex. Julio 2018 y julio 2019. Entrevistas personales.

Doll, Mildred. Julio 2018. Entrevista personal.

Marín, Pablo. Agosto 2019. Entrevista personal.

Meza, María Eugenia. Noviembre 2019. Entrevista personal.

Ramírez, Christian. Julio 2019. Entrevista personal.

Román, José. Junio 2019. Entrevista personal.

Soto, Héctor. Febrero 2019. Entrevista personal.

Stuardo, Ricardo. Octubre 2018. Entrevista personal.

Vera-Meiggs, David. Julio 2019. Entrevista personal.

Viereck, Edgardo. Mayo 2019. Entrevista personal.

Vilches, Juan Pablo. Agosto 2019. Entrevista personal.

Anexo

Breve nota a la selección de críticas

Con una base de datos de más de dos mil textos, el archivo del Cine Arte Normandie es un aporte inestimable para comprender el desarrollo de la crítica de cine en nuestro país entre los años 1981-2002. Esta selección busca ser una pequeña muestra pero la totalidad del archivo encontrado puede ser revisado en la página web <https://archivosnormandie.cl/>

La selección se realizó considerando algunas variables, estas son:

- a) Establecer un itinerario crítico por la programación del cine realizada durante este período.
- b) Prioridad de críticas realizadas por críticos locales, dejando de lado las críticas transcritas o traducidas de otros medios o revistas.
- c) Organización de acuerdo a las tipologías que se proponen como configuradoras de un canon Normandie.
- d) Una cierta representatividad de las plumas más relevantes o de mayor presencia al interior del archivo, las que son a su vez, diversas en estilos de escritura y énfasis analíticos.

Se optó por seguir una determinada organización por grupos específicos. Ello, dividido en:

- Clásicos del Normandie. Películas en su mayoría programadas durante la primera década, aunque se volvieron a programar a lo largo de las dos décadas, por lo que se consideran un corpus histórico relevante

ante lo que podría llamarse “troncal” de la identidad cinéfila del Normandie, la visión del autor como constitutivo de una poética que hace mundo.

- Cine latinoamericano y chileno. Películas latinoamericanas programadas en este período implicadas en lo que hemos llamado “alegoría histórica”, un pequeño ejemplo del espacio que otorgó al cine de calidad de nuestro continente.
- Cine norteamericano. Una de las líneas más sólidamente construida en el conjunto, con una base cinéfila que trazó una relación entre el llamado “Nuevo Hollywood” y el llamado “Cine independiente” de la década del noventa, cuyas raíces se encuentran ya en la década anterior. Esto fotografía también una transición de gustos y una apertura de criterios.
- Geografías en transformación. Vinculado a los diversos cambios que emergen durante la década del noventa que se vinculan a nombres tan diversos como Takeshi Kitano, Wong Kar-wai, Abbas Kiarostami o Lars von Trier, todos programados con asiduidad en la década del noventa, y como consecuencia, analizados en los textos. Estas transformaciones son las de paisajes sociales pero también de poéticas cinematográficas en el marco de una crisis del cine, como atestigua el trabajo de Wim Wenders o el propio movimiento **Dogma 95**.

Una de las riquezas de esta propuesta, son las diversas vinculaciones y relaciones posibles entre las críticas, la clara “pauta” didáctica e informativa de los textos que no deja afuera la emergencia de estilos o determinadas metodologías o afinidades electivas. Las críticas se mueven desde la pauta más de rigor histórico y político, la búsqueda de la coherencia discursiva o la norma del autor (la década del ochenta) hacia una política más sensualista e hipertextual, una suerte de defensa del “presente” del cine que emerge en un paisaje posterior (la década del noventa).

Tienen en común estas críticas un férreo compromiso con su objeto, el abogar por la crítica como un ejercicio de comprensión, valoración y conocimiento, que debía servir al espectador como herramienta para la construcción de su propia versión o lectura. Las críticas del Normandie invitan a construir espacios interpretativos propios, otorgando una compañía amable pero estructurante para un espectador neófito o con mayor

experiencia. Su formato breve invita a cualquier cinéfilo interesado a ingresar a un universo constituido por películas, directores, temas y lenguajes, desde un acercamiento conocedor pero no excluyente, culto, pero no academicista, buscando en la precisión y la síntesis una forma de trabajo donde nada debe sobrar. Una economía del texto que parece ser un trabajo silencioso, casi hormiga, que se devela como documento cultural en la capacidad de leer epocalmente, proyectándose en genealogías y reconstrucciones de largo alcance.

La selección, por último, está dedicada a los críticos que en silencio desarrollaron esta tarea, lejos de un ejercicio personalista, si no más bien entendido como parte de un funcionamiento mayor: la del rol de la crítica en el espacio formativo de los espectadores. Agradecemos, en ese sentido, a los críticos que en su mayoría participan acá: Juan Ignacio Corces, Sergio Salinas, José Román, Edgardo Viereck y Orlando Walter Muñoz.

CLÁSICOS DEL NORMANDIE

El gran dictador (Charles Chaplin, 1940) escrita por José Román.

Fanny y Alexander (Ingmar Bergman, 1982) escrita por José Román.

Nos habíamos amado tanto (Ettore Scola, 1974) escrita por Sergio Salinas.

Providence (Alain Resnais, 1977) escrita por José Román.

Cuchillo al agua (Roman Polanski, 1962) escrita por José Román.

La dolce vita (Federico Fellini, 1960) escrita por José Román.

El amigo americano (Wim Wenders, 1977) escrita por José Román.

El último tango en París (Bernardo Bertolucci, 1972) escrita por Juan Ignacio Corces.

Brazil...la película (Terry Gilliam, 1985) escrita por José Román.

Riff- Raff (Ken Loach, 1990) escrita por Sergio Salinas.

París, Texas (Wim Wenders, 1984) escrita por José Román.

Sueños (Akira Kurosawa, 1990) escrita por José Román.

CINE LATINOAMERICANO Y CHILENO

Hijos de la Guerra Fría (Gonzalo Justiniano, 1985) escrita por José Román.

La historia oficial (Luis Puenzo, 1985) escrita por José Román.

Archipiélago (Pablo Perelman, 1992) escrita por Alfredo Barría.

Profundo carmesí (Arturo Ripstein, 1996) escrita por Sergio Salinas.

Hombre mirando al sudeste (Eliseo Subiela, 1986) escrita por Sergio Salinas.

Fresa y chocolate (Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío, 1993) escrita por Edgardo Viereck.

Amelia Lopes O'Neill (Valeria Sarmiento, 1990) escrita por Alfredo Barría.

CINE NORTEAMERICANO

Apocalipsis now (Francis Ford Coppola, 1979) escrita por José Román.

Vestida para matar (Brian De Palma, 1980) escrita por Sergio Salinas.

Hannah y sus hermanas (Woody Allen, 1986) escrita por José Román.

Corazón salvaje (David Lynch, 1990) escrita por Sergio Salinas.

Haz lo correcto (Spike Lee, 1989) escrita por José Román.

La delgada línea roja (Terrence Malick, 1998) escrita por Alfredo Barría.

Barton Fink (Joel y Ethan Coen, 1991) escrita por Edgardo Viereck.

Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999) escrita por Nicolás Lasnibat.

El gran Lebowski (Joel y Ethan Coen, 1998) escrita por Juan Ignacio Corces.

Casino (Martin Scorsese, 1995) escrita por Edgardo Viereck.

Perros de la calle (Quentin Tarantino, 1992) escrita por Edgardo Viereck.

Tiempos violentos (Quentin Tarantino, 1994) escrita por Edgardo Viereck.
Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997) escrita por Juan Ignacio Corces.
El camino del samurái (Jim Jarmusch, 1999) escrita por Nicolás Lasnibat.
Ojos bien cerrados (Stanley Kubrick, 1997) escrita por Orlando Walter Muñoz.

GEOGRAFÍAS EN TRANSFORMACIÓN

Happy together (Wong Kar-wai, 1997) escrita por Juan Ignacio Corces.
El sabor de la cereza (Abbas Kiarostami, 1997) escrita por Alfredo Barría.
Sorgo rojo (Zhang Yimou, 1987) escrita por Juan Ignacio Corces.
Flores de fuego (Takeshi Kitano, 1997) escrita por Edgardo Viereck.
Bleu (Krzysztof Kieslowski, 1993) escrita por Alfredo Barría.
Contra viento y marea (Lars von Trier, 1996) escrita por Sergio Salinas.
Los idiotas (Lars von Trier, 1998) escrita por Nicolás Lasnibat.
La celebración (Thomas Vinterberg, 1998) escrita por Sergio Salinas.
Underground (Emir Kusturica, 1995) escrita por Alfredo Barría.
El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante (Peter Greenaway, 1989) escrita por Juan Ignacio Corces.
Tesis (Alejandro Aménabar, 1996) escrita por Edgardo Viereck.
Carne trémula (Pedro Almodóvar, 1997) escrita por Orlando Walter Muñoz.
¡Átame! (Pedro Almodóvar, 1989) escrita por Edgardo Viereck.
Delicatessen (Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, 1991) escrita por Alfredo Barría.
Hasta el fin del mundo (Wim Wenders, 1991) escrita por Edgardo Viereck.
La lección de piano (Jane Campion, 1993) escrita por Alfredo Barría.

CLÁSICOS DEL NORMANDIE

El gran dictador

Estrenada en 1940, un año antes de Pearl Harbor y de la entrada de EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial, *El gran dictador* fue un filme que iba más allá de un compromiso circunstancial con los valores humanos enfrentados a la barbarie fascista. Para el crítico Marcel Martín era una obra de “avanzada en relación a la conciencia histórica de la mayor parte de los individuos de esa época.”

Durante el rodaje, en vísperas de la guerra que involucraría también a Norteamérica, alarmantes recados de la productora United Artists, advertían a Chaplin sobre la inconveniencia de hacer un filme antihitleriano. Idénticas advertencias llegaban de Londres y Nueva York y los fascistas norteamericanos presionaban a la oficina Hays, de censura, para que prohibiera el filme. Meses más tarde, con Inglaterra en guerra y Francia ocupada por los nazis, la oficina de Nueva York de United Artists cableografiaba a Chaplin: “Dese prisa con su película; todo el mundo la está esperando.”

Dos años de rodaje y un costo, de dos millones de dólares dieron como resultado el filme más taquillero que Charles Chaplin había realizado hasta entonces.

Fue el productor británico Alexander Korda quien hizo notar al realizador la similitud del bigote del personaje, Carlitos con el de Hitler y la posibilidad de basar la intriga del filme en una confusión de identidades. De ahí surgirían el dictador Hynkel y el pequeño barbero judío.

La crítica recibiría al filme dividida más bien por razones ideológicas que estéticas. La revista Friday diría: “Adolf Hitler tiene millones de enemigos.

Pero uno de los más terribles adversarios del fñhrer es un hombrecillo nacido el mismo año que él: Charlie Chaplin."

Otro genio del cine, el realizador soviético Sergio Eisenstein escribía en 1941: "para él, Hitler no era más que un plagiario. Chaplin veta únicamente en Hitler a un farsante, un payaso. Al acusarle de haberle robado su bigotito, lo ridiculizaba como a un clown. Pero el paso de los años reveló que Hitler no era solamente un payaso, un bufón, un farsante, sino un maniático sanguinario. Entonces Chaplin realizó *El gran dictador*... Era necesario eternizar esa silueta demente de jefe de un estado enceguecido, y de un país que ha perdido la cabeza."

El tema de la identidad es aludido también por el teórico André Bazin en la revista *Esprit*, en 1945: ...cuando alguien se llama Adolf Hitler es preciso que preste atención a sus cabellos y al propio bigote. Imitando a Carlitos comenzó una estafa existencial que el otro no olvidó. Y algunos años más tarde tendría que pagarla cara. Por haberle robado su bigote; Hitler se entregó a Carlitos atado de pies y manos.

¿Y qué es Hynkel sino Hitler reducido a su esencia y privado de su existencia? Hynkel no, existe. Es un fantoche, un muñeco en el que reconocemos a Hitler por su bigote, por su cuerpo, por el color de sus cabellos, por sus discursos, su sentimentalismo, su crueldad, sus cóleras, su locura, pero como un conjunto vacío de sentido, privado de toda justificación existencial. Hynkel es la catarsis ideal de Hitler. Carlitos no mata a su adversario por el ridículo; en la medida en que trata de hacerlo la película no está conseguida; lo aniquila recreando frente a él a un dictador perfecto, absoluto, necesario, ante el que nos sentimos completamente libres de todo compromiso histórico y psicológico.

Así escribieron sus contemporáneos de un filme que provocó polémicas, censuras y la natural irritación de Adolf Hitler. Su reestreno en el mundo a fines de los años setenta (estreno en países que recién entonces salían de dictaduras, como España, en la que el régimen de Franco la mantuvo rigurosamente prohibida), reactivó el debate sobre los grandes temas abordados por Chaplin en su obra y que en *El gran dictador* fue específicamente el conflicto entre la libertad y la opresión.

José Román

El gran dictador

Título original: *The Great Dictator*

Director: Charles Chaplin

País: Estados Unidos

Año: 1940

Fanny y Alexander

En su película número cuarenta y cuatro Bergman ha hecho una especie de *summa* de sus temas, obsesiones y momentos que han caracterizado su rica y extensa obra. La familia, esa célula en que suceden todos los conflictos, crisis, metamorfosis y “señales de vida”, pero también de muerte, de caos, de clausura, es el centro del relato de *Fanny y Alexander*, como lo ha sido en la mayor parte de sus filmes. En esa familia burguesa, pero culta, en la que el niño Alexander juega con su linterna mágica y fabula historias pobladas por fantasmas, es posible encontrar la inspiración autobiográfica en la que Bergman evoca una vez más el paraíso perdido de la infancia, el lugar de las fresas silvestres, la zona sin riesgos de la madre protectora, el espacio de la armonía.

En esta gran familia se dan diversas formas de relación: las que rige el sensual hedonismo de Gustav Adolf, que nos remite al mundo de *Sonrisas de una noche de verano*, con su desinhibido disfrute del sexo y de los placeres de la vida; y como contraste, la torturada relación de Carl con su mujer y sus manifestaciones de amor-odio, autohumillación y dolor, que nos evoca desde *La hora del lobo* hasta *De la vida de las marionetas*.

En esos dos polos en que se mueve la historia: el hogar de los Ekdahl-paraíso perdido y la casa del pastor Vergérus, el padrastro de Alexander, podemos seguir una múltiple transición: la pérdida del paraíso y el conocimiento del infierno, el paso de Alexander de la niñez al mundo adulto, el aprendizaje de Alexander del dolor y el odio y de sus potencialidades de destrucción, el conocimiento del mundo mágico del arte en la tienda del anticuario, donde se guarda todo su bagaje creativo: desde la imagen de Dios hasta los más insólitos espectros.

Entre estos dos términos de la ecuación se encuentra un hecho determinante en la obra de Bergman: la presencia de la muerte. El fallecimiento del padre actor de Alexander, mientras representa al fantasma del padre de Hamlet, establece una certeza, la única para el existencialismo kirkegaardiano de Bergman, que marca decisivamente a Alexander en su aprendizaje emocional

y moral. Esta asociación de la duda de Hamlet con la de Alexander; la presencia de un usurpador del rol de padre, igualmente infame en la realidad y la escena; el espectro del padre, que prosigue en la muerte su rol teatral, reafirman constantemente los nexos entre la realidad y el arte, relación marcada desde la primera toma de la película: cuando Alexander levanta el telón de su pequeño teatro de títeres.

Todas estas relaciones están dotadas de una buena dosis de humor, pero de un humor sutil que más parecen guiños de complicidad a un espectador atento y conocedor de la obra y la vida de Bergman. De este modo, el pastor Vergérus (nombre de varios personajes negativos en el cine de Bergman) es casi una caricatura de perversidad (en la versión completa de la película hecha para la televisión Vergérus se transforma en el Diablo) y es a la vez una proyección del propio padre de Bergman, un pastor luterano autoritario y represivo.

En oposición a la obra del último período de Bergman, hecha con pocos personajes y austeridad de recursos expresivos, *Fanny y Alexander* da libre curso a la maestría del hombre de espectáculo: en la gracia y diversidad de personajes con sus toques costumbristas y vodevilesco, en la fastuosidad de una escenografía, a la vez deslumbradora y entrañablemente familiar y, en suma, en el amor de Bergman por la representación, expresada por boca de Oskar, el actor, al comienzo del filme.

José Román

Fanny y Alexander

Título original: *Fanny och Alexander*

Director: Ingmar Bergman

País: Suecia

Año: 1983

Nos habíamos amado tanto

Este filme de Ettore Scola revela una sensibilidad, un temperamento y unas preocupaciones que retoman varias de las tradiciones más valiosas y representativas del arte italiano. Y, por supuesto, se relaciona con películas tan interesantes como *La estación de nuestro amor* de Florestano Vancini, *El reencuentro*, de Damiano Damiani, o las sensibles creaciones de Valerio Zurlini, reveladoras todas ellas de esa emotividad y ese sentido humano tan entrañablemente arraigados en el pueblo italiano.

Es la percepción del implacable paso del tiempo; la añoranza de la juventud perdida; el derrumbe de las ilusiones que se desgastaron en la pugna incesante con la realidad lo que constituye el centro de la reflexión que nos propone esta película. Reflexión que, por el enunciado de estos temas, pareciera cargada de pesimismo y amargura, pero que en el relato de Scola recibe un tratamiento matizado, ni desesperado ni complaciente, en el que caben a la vez el rasgo patético y la nota satírica, el humor y el lirismo.

Comedia dramática, tragicomedia de costumbres, o como quiera llamársele, *Nos habíamos amado tanto* relata una historia que cubre treinta años de la vida de un grupo de amigos, que son, al mismo tiempo, treinta años de la historia de Italia (desde el fin de la guerra hasta los comienzos de los años 70), a la vez que un lapso importante en la evolución del cine peninsular.

En estos tres niveles de narración se estructura la película. Lo central es el relato cotidiano, intimista, de la vida de Gianni (Vittorio Gassman), Antonio (Nino Manfredi) y Nicola (Stefano Satta Flores), y de la relación de los tres con Luciana (Stefania Sandrelli). También está presente la evolución histórica de Italia durante ese período, a través de la vigencia de la vida social, de lo colectivo, en esas vidas individuales. Ello se hace sentir con especial fuerza en la claudicación de Gianni, un abogado izquierdista que termina convertido en empresario multimillonario.

Y está también la constante referencia al cine italiano, desde los años de esplendor del neorrealismo hasta la aparición de los nuevos creadores, como Antonioni y Fellini. Este nivel de referencia al cine desde el cine –una especie de obsesión en muchos contemporáneos– se integra en *Nos habíamos amado tanto* en forma funcional, sin el carácter erudito y pedantesco que asume en otras obras. Scola construye algunos personajes y situaciones a partir de la alusión cinematográfica, pero siempre para incorporarlos con verosimilitud a un relato que quiere ser, antes que nada, una mirada sobre la realidad. En este sentido, especialmente lograda y conmovedora es la figura de Hélide (Giovanna Ralli), prolongación de los incomunicados personajes femeninos de Antonioni, y la visión plena de humanidad con que el director contempla a Nicola, el intransigente crítico e intelectual.

En armonía con la complejidad de niveles temáticos en que se mueve el filme, Scola construye una narración igualmente compleja; quiebres temporales, uso del blanco y negro y del color, distintas narraciones verbales que corresponden a los diferentes personajes, etc. Sin embargo, la película no sólo no es hermética sino que llega a ser sumamente entretenida por la destreza y fluidez de un guion hábilmente balanceado entre el drama y la comedia, en el que desempeña un rol importante el diálogo, pródigo en observaciones satíricas y réplicas ingeniosas. El resultado de todo ello es una obra lúcida y sensible, que sin llegar a la genialidad contiene el humor, la emotividad y el dramatismo que singulariza a buena parte del mejor cine italiano.

Sergio Salinas

Nos habíamos amado tanto

Título original: *C'eravamo tanto amati*

Director: Ettore Scola

País: Italia

Año: 1974

Providence

La construcción de la historia está regida por el tiempo mental de su protagonista, Clive Laghan, un anciano escritor moribundo que sitúa a sus hijos y a su nuera, así como a su difunta esposa, como personajes de un texto literario que piensa escribir.

Estas proyecciones de la imaginación creadora de Laghan, resultan de su conocimiento y apreciación de estos personajes y del lugar que ocupan en su vida, de los sentimientos de culpa que le suscitan y de los afectos y rechazos anidados en su experiencia afectiva e intelectual. De ahí que el film adquiriera una particular estilización: personajes estereotipados, diálogos marcadamente literarios, escenarios pintados como en el teatro y evidencia de la representación suplantando a la realidad.

Como siempre en el cine de Resnais, ambas realidades, la cotidiana y la de la imaginación, están sólidamente entrelazadas y se suceden sin transición, ofreciendo una realidad compleja, susceptible de múltiples lecturas, desde la freudiana a la metafísica, sin obviar la social, histórica y, naturalmente, estética.

El retorno final a la realidad, con la presentación de estos personajes que han servido de modelos a los proyectos imaginarios de Laghan, introduce una nueva dimensión de la ambigüedad, una abierta interrogante sobre si esta convivencia de apariencias y buenos modales, simplicidad y cotidianeidad, no es sino una prolongación de la pesadilla nocturna.

José Román

Providence

Director: Alain Resnais

País: Francia

Año: 1977

Cuchillo al agua

Ganador del Premio de la Crítica Cinematográfica Internacional (FIPRESCI), en el Festival de Venecia de 1962, este primer largometraje de Roman Polanski dio a conocer al mundo a la llamada «nueva ola» polaca, que al igual que la francesa buscaba renovar el lenguaje del cine mediante obras personales que privilegiaban la escritura por sobre el espectáculo, la espontaneidad por sobre la manipulación. Junto a Polanski trabajó en el guion Jerzy Skolimowski, la otra gran promesa de esa generación, quien con *La barrera*, realizó tal vez el filme más corrosivo del joven cine polaco.

Al igual que el filme dirigido por Skolimowski, aunque con una óptica diversa, *Cuchillo al agua* es un ajuste de cuentas generacional y constituye un modelo de precisión y concentración espacio-temporal. Con sólo tres personajes en una embarcación a vela y una acción que transcurre en unas pocas horas, enfrenta a un acomodado funcionario de la vieja guardia polaca con un joven mochilero, ante la activa y participante mirada de la mujer del primero.

Aunque anteriormente Polanski había hecho sólo cortos experimentales, *Cuchillo al agua* es ya una obra de madurez que revela un absoluto dominio de los mecanismos expresivos puestos en juego. La economía de recursos, el laconismo expresivo, la creciente tensión dramática, mantienen plenamente vigente la propuesta estética de esta obra.

Refiriéndose a la mirada del realizador sobre sus personajes, un crítico polaco señalaba: “El hombre, un periodista aburguesado, trata de afirmar con arrogancia una autoridad tanto más exterior cuanto que ella recubre su debilidad, su vanidad pueril. El muchacho, por su parte, cree lograr su afirmación mediante el acto gratuito. Entre esos dos hombres busca su seguridad, su asidero psicológico, Cristina, extraña conjunción de resignada sensatez y cinismo.”

Polanski ve todo esto con ojos de cazador, una mirada aguda enfocada hacia la imagen verdadera, justa, viva, el gesto, la reacción, el comportamiento

reveladores. Y lo que descubre es la lucha cruel de dos individuos pertenecientes a dos generaciones diferentes: uno que ha tenido el tiempo de “arribar”, de conformar sus costumbres al ideal burgués y el otro, que desea en el fondo llegar aún más rápidamente a esa forma de vida. “Como en el mejor cine de los movimientos renovadores de la década del sesenta, la cámara de *Cuchillo al agua* es un instrumento privilegiado de observación, en la medida que el espacio ha sido desbrozado de todo lo accesorio. Como fondo de esos tres personajes están sólo el mar, la embarcación y algunos objetos que llegan a jugar un rol simbólico: un cuchillo, un cinturón, una cacerola recalentada. Cada encuadre está constantemente restableciendo las relaciones entre los tres personajes: el que domina la situación, el que observa, el que cambia las reglas del juego, dejando a la imagen hablar más claramente que las palabras, haciendo de la visualidad el instrumento de comunicación privilegiado.

El ritmo del filme se sujeta a esta necesidad de observación de aquello que se revela tras un comportamiento, una mirada, una postura corporal. De ahí que un repentino mar agitado adquiera la potencia de un peligro real, un trinquete suelto sea una amenaza de muerte y la naturaleza se haga hostil sin que el realizador utilice para ello ninguna clase de efectismo. Es en esa fluidez y exactitud del relato donde Polanski se revela como un verdadero cineasta con este, su primer largometraje.

José Román

Cuchillo al agua

Título original: *Nóż w wodzie*

Director: Roman Polanski

País: Polonia

Año: 1962

La Dolce Vita

En la filmografía felliniana, *La Dolce Vita* es un filme de transición, en el cual el realizador ha dicho adiós al relato tradicional, para elaborar un deslumbrante y alucinante fresco social. Organizado en episodios relativamente independientes entre sí, el filme rompía, en su época, la construcción dramática habitual, con su progresión clásica y la supervaloración de la “intriga.” En el relato, el único nexo es Marcello, el protagonista-testigo de una sucesión de escenas, la mayor parte de las cuales bien pudieran ser montadas, organizadas, en un orden diverso sin alterar el sentido del filme.

Este nos habla, en primer lugar, del aburrimiento y las costumbres más o menos licenciosas de la aristocracia y la alta burguesía italianas. En segundo lugar, del rol mercenario y desvirtuado del periodismo sensacionalista. Vinculando estos dos temas aparece Marcello, periodista, ex escritor y que terminará como agente de publicidad.

Como todo juicio esencialmente moral, el filme corre el riesgo de caer en un maniqueísmo admonitorio. Para evitarlo, Fellini sitúa a su protagonista -testigo y partícipe a la vez, conciencia y autoconciencia- en permanente confrontación, dando cuenta de una realidad y a la vez participando de su caída y envilecimiento. Este protagonista-nexo permite, también, la visión caleidoscópica. De los cabarets en que las celebridades festejan a sus queridas pasamos a las bacanales de las estrellas de cine, de allí a la superchería sensacionalista del “milagro”, luego a una reunión de intelectuales, en seguida a una fiesta de sexo-espiritismo de aristócratas, hasta llegar al supremo tedio y agotamiento final.

No hay ira, sin embargo, en Fellini. Con su estilo, logra caricaturizar con levedad, estilizar con elegancia, movilizar a actores profesionales, aficionados y amigos en una suerte de coreografía mágica. De esa voluntad de documentar con la mayor fidelidad posible la atmósfera intelectual y moral de una época, unida a la libertad poética de un artista que observa la vida como una representación permanente de rituales y gestos, en la que se

combinan lo ridículo y lo patético, surgió esa estilización inimitable que ha hecho de Fellini uno de los cineastas más originales y sensibles de nuestro tiempo.

José Román

La Dolce Vita

Director: Federico Fellini

País: Italia

Año: 1960

El amigo americano

En una tendencia que ha caracterizado a algunos de los mejores cineastas contemporáneos (Truffaut, Polanski, Fassbinder) Wenders recurre al género “negro” para expresar algunas de sus inquietudes y reflexiones sobre la condición humana. De este modo, la historia que cuenta su película puede ser apreciada al menos en dos niveles: el de la anécdota puramente policial y de “suspense”, la que se basta por sí sola como vehículo de puro entretenimiento y el de una aproximación a temas como la muerte, el desarraigo y la transitoriedad.

Adaptando la novela policial de Patricia Highsmith titulada *Ripley's game*, Wenders nos narra la transformación de un pacífico fabricante de marcos que, enfermo de leucemia, acepta oficiar de asesino a sueldo a cambio de la seguridad económica de su mujer e hijo. Como en la mayor parte de los “thrillers”, más que la lógica de la anécdota o su sujeción al realismo psicológico, lo que interesa es la coherencia interna del relato y los complejos, paradójales e inquietantes personajes que se movilizan en él. Paradigma de estos es el ambiguo Ripley, ocasional mercader de cuadros, aventurero, intermediario de unos gánsters y que como otros héroes o antihéroes del género, protagoniza varias de las novelas de la Highsmith. En *El amigo americano*, el contradictorio, astuto y fatalizado Ripley oficia de “demonio tentador” y a la vez “ángel de la guarda” del desahuciado Jonathan.

La intrincada historia, que incluye a un pintor presuntamente muerto, bandas rivales de diversas nacionalidades y en el medio al imprevisible Ripley, sirve de vehículo a Wenders como lo declarara explícitamente para introducir su propio universo creativo. Ya en las anteriores películas del realizador alemán, como *Alicia en las ciudades* o *El transcurso del tiempo*, están presentes el desarraigo, el deambular de un lugar a otro, las interrogantes que sus personajes se formulan sobre su propia identidad la fascinación que sobre ellos ejerce EE.UU. De hecho, la historia del filme transcurre en Nueva York, Hamburgo y París y sus personajes hablan indistintamente inglés, alemán y francés.

Como ocurre a menudo en el género, estos personajes son seres tristes, fatalizados, marginales, enriquecidos como entes dramáticos por la reflexión existencial que acompaña al mundo de Wenders (“cada vez sé menos quién soy y quiénes son los demás”, dice Ripley ante una grabadora que registra sus pensamientos y persiste, como en un juego, en fijar su propia imagen, fotografiándose a sí mismo con una “polaroid”).

Conocidos directores del cine norteamericano y europeo intensifican el marco referencial artístico-cinéfilo en que se desarrolla el filme: Ripley es Dennis Hopper, vestido como en su filme *Busco mi destino*, con el sombrero de cowboy y tarareando sus canciones; el jefe de la mafia es Sam Fuller, reproduciendo los personajes y la violencia de sus filmes negros; el realizador Nicholas Ray interpreta a Derwatt, un artista agónico y desplazado, que pinta cuadros “póstumos” para acrecentar su valor. En este personaje se percibe una anticipación de la película que haría después Wenders (Nick’s film-Lightning over water) sobre la agonía y muerte reales del director norteamericano.

Ese ámbito desolado y melancólico, realizado por el magistral tratamiento que hace Wenders del paisaje urbano y la luz, envuelve un clima de suspenso, acción y violencia, desconocido hasta entonces en el realizador alemán. La complejidad estructural de filmes abiertos, erráticamente itinerantes como *El miedo del arquero ante el penal* o *Movimiento falso*, está ahora al servicio de una anécdota rica en peripecias y tensiones, casi como una demostración de la habilidad narrativa de Wenders.

Pero sobre todo, el cineasta ha sabido recoger el sentido de la ambigüedad que caracterizara los filmes negros de Orson Welles y Samuel Fuller y su aproximación a las zonas oscuras de la existencia, como una proyección de su propia poética.

José Román

El amigo americano

Título original: *Der amerikanische Freund*

Director: Wim Wenders

País: Alemania

Año: 1977

El último tango en París

Una mañana de invierno en París, un hombre de mediana edad (Marlon Brando) se encuentra por casualidad con una muchacha (Maria Schneider) en un departamento vacío que se arrienda. Examinan por separado las amplias habitaciones, sin aparentar interés el uno por el otro. Pero repentinamente se produce un primer contacto, el cual produce una explosión física que los lleva a hacer el amor apasionadamente.

Cuando elegí el título de *El último tango en París* pensé más bien en inglés (*Last Tango in Paris*, sin el artículo) que en italiano o francés, no sé por qué. Encontré la explicación a posteriori leyendo esta frase: el tango es un modo de caminar en la vida. Esta consideración de su autor, Bernardo Bertolucci (Parma, 1940), permite comprender el alcance que logró con este film tan controvertido en su época -sólo en Chile alcanzó veinte años de prohibición- .

El camino solitario de Paul, ascético aún en su perversión, corresponde a la sensibilidad de un artista cuyo último trabajo es vivir, subvirtiendo la existencia con el misterio y la autenticidad. Aparece así en *El último tango en París* la relación Eros-Thanatos (amor y muerte) que ha teñido toda la obra de Bertolucci. Lo irreversible de esta condición, y por tanto, la tragedia que implica, aparece prontamente determinando a los dos protagonistas. Desenfrenadamente, en encuentros sado-masoquistas, la pareja se va adentrando en una cadena de juegos guiados por el hombre, en los cuales la enajenación y ciertos elementos violentos e improvisados van trazando una sucesión de pruebas sin límite, tendientes a la aceptación total de su naturaleza.

Se podría ver también esta película como una versión actualizada, visceral y dominada por el inconsciente, del mito de Pigmalión (o sea, el profesor y la alumna, que la literatura y el propio cine han resumido en la obra de G.B. Shaw). Lo que equivaldría a poder imaginar al Sr. Higgins lavando el cuerpo desnudo de su bella dama, Freud y Marx reconocidos. De todas maneras, lo extraordinario es que la sinceridad y el trabajo *in extremis* con los actores

por parte de Bertolucci, así como la belleza plástica -puro sentimiento cromático- que transfiere su habitual iluminador Vittorio Storaro, junto al espeso y crepuscular saxo de Gato Barbieri, hacen de *El último tango en París* un film hondo y reflexivo de una época, el fin del neo-romanticismo, contando la historia de ese hombre en vía de desaparición.

J.I. Corces

El último tango en París

Título original: *Last Tango in Paris*

Director: Bernardo Bertolucci

País: Italia- Francia

Año: 1972

Brazil....la película

En la tradición crítica y de humor del absurdo que introdujera en el cine británico Lindsay Anderson (*Britania Hospital*) y que tiene sus raíces en la literatura satírica y del “nonsense”, *Brazil* constituye un ejercicio de reducción esperpéntica de los sistemas represivos en las sociedades contemporáneas.

¿Por qué el “*BraziI*”, así, con “z” a la manera anglosajona se transforma en símbolo de una sociedad futurista pero anacrónica, reglamentada pero ineficiente, dominada por oscuras fuerzas represivas, pero ostentando la apariencia del progreso?

Tal vez nuestra hermana república representó durante muchos años el estado policial por antonomasia que institucionalizaba las apariencias de legitimidad, como el modelo que nos presenta el filme. Pero aparte de la irónica utilización de la conocida canción de Ary Barroso (usada en el mismo sentido al final de *Bye Bye Brasil*, de Diegues), el Brazil de Terry Gilliam es un lugar enteramente imaginario.

En forma similar a 1984, la célebre novela de George Orwell, con la cual Gilliam reconoce directa filiación, se trata de una sociedad estrictamente reglamentada: todo pasa por las computadoras y cada ciudadano está permanentemente vigilado por los servicios de seguridad. Precisamente la falla del sistema, que conduce a la detención y posterior desaparición de un ciudadano equivocado, desencadena el conflicto principal.

San Lowry, el protagonista, al igual que el de la novela de Orwell, es un funcionario no muy sumiso del sistema que termina por rebelarse en un gesto personal y aislado, en el que el amor tiene una decisiva importancia.

Pero a diferencia de Orwell, Gilliam transforma a su personaje en un soñador, un hombre que se refugia en un mundo de aventuras decididamente pueril, en cuya visualización e iconografía está presente la influencia de los “comics”: paladines, indefensas princesas y monstruos de una moderna

mitología pueblan los sueños de Lowry y lo ayudan a soportar a una madre posesiva obsesionada por la cirugía plástica y un trabajo burocrático cuya opacidad disimula su carácter represivo.

Pero al contacto con la violencia del sistema, los sueños heroicos del joven se van transformando en una pesadilla. La “realidad” deviene historieta, con personajes como Tuttle, el proscrito y la intrépida Jill, una doble de la princesa de los sueños feéricos de Lowry.

A medida que la acción progresa y el protagonista se va involucrando en el conflicto que suscita un desaparecido que ha sido detenido por la policía y la persecución de que es objeto Jill, los personajes se movilizan por laberintos kafkianos en los que la realidad y el sueño se entremezclan haciendo perder pie constantemente al espectador.

Los decorados y objetos que rodean a los personajes recuerdan los que, con similar humor, utilizara Truffaut en *Fahrenheit 451*, en su sofisticado anacronismo: computadoras y aparatos telefónicos hechos de extraños injertos.

Como en los sueños, la acción es vertiginosa, regida por una remota lógica y sujeta a desvaríos que combinan el horror y el humor, como en la alucinante escena del final de Tuttle o el último retorno de Lowry a la realidad.

José Roman

Brazil... La película

Título original: *Brazil*

Director: Terry Gilliam

País: Reino Unido

Año: 1985

Riff-Raff

Ken Loach aparece en el cine contemporáneo como ejemplo de realizador atento a la observación social y dotado de conciencia crítica. Tan sólo esos rasgos -contrastantes con la marea conformista y evasiva que ha invadido el cine reciente- bastarían para señalar la importancia de su trabajo. Pero el cine de Loach no consiste solamente en buenas intenciones y sensibilidad social. Sus filmes (*Agenda secreta*, *Tierra y libertad*, *Como caídos del cielo*, entre otros) están contruidos con suma inteligencia y con un rigor que queda inadvertido bajo la apariencia estrictamente realista, casi documental, de los relatos.

Riff-Raff habla de la vida cotidiana de un grupo de trabajadores de la construcción, en pleno auge del capitalismo salvaje impuesto por Margaret Thatcher. La cinta presenta una estructura coral, mostrando las motivaciones y conductas de los diversos miembros de la cuadrilla, aunque incide con mayor detalle en la historia de uno de ellos: un albañil que tuvo problemas con la justicia y su relación con una joven cantante semi marginal.

Sin énfasis melodramático, incluso con sentido del humor, Loach va develando una realidad, la del neoliberalismo, que impresiona por los niveles de miseria y alienación a que han sido reducidos numerosos contingentes del otrora poderoso mundo proletario inglés. La amenaza permanente de cesantía, las condiciones degradadas de la vida urbana, la prepotencia y explotación de los patrones, son el sustrato sobre el que se construye la prosperidad de los poderosos.

Ese sistema queda representado en el principal espacio del filme: la construcción de un inmueble característico de las modernas aglomeraciones urbanas, edificado por hombres que no tienen acceso a una vivienda. Un elemento dramático: el peligro de accidentes fatales, adquiere importancia progresivamente, creando una tensión subterránea. Finalmente, cuando culmina el conflicto, Loach cierra el filme con una metáfora lúcida y terrible. Las imágenes de ratas pululando entre desechos y escombros (con que se

había [ini]ciado la película) son la representación perfecta de los fundamentos sobre los que se construye un orden social inhumano.

Sergio Salinas R.

Riff-Raff

Director: Ken Loach

País: Reino Unido

Año: 1991

París, Texas

Era previsible la conjunción que habría de producirse entre el cine del alemán Wim Wenders y el espacio físico y humano de los EE.UU. Sus otros filmes lo anunciaban: referencias, evocaciones, citas, viajes, música norteamericana.

La fascinación del realizador germano por temas como el desarraigo, la transitoriedad, el largo trayecto, sólo podía hallar su necesaria culminación en las extensas autopistas de Norteamérica, en sus inmensos espacios, en el desierto texano. Ahí sus servicentros con luces de neón, sus multicolores letreros luminosos entrevistados en la penumbra del atardecer, dan lugar a cabalidad a esa poética del espacio y la luz que caracteriza el cine de Wenders.

El protagonista de *París, Texas*, al igual que el proyectorista de *El transcurso del tiempo* o el escritor de *Movimiento falso*, es un ser errático, que ha perdido la brújula e identifica su itinerario vital con el itinerario físico de la ruta. Pero la enfermedad existencial que aquejaba a esos otros, así como el antihéroe de *El Miedo del Arquero ante el Penal*, en el protagonista norteamericano de *París, Texas* se traduce en un trastorno clínico: amnesia, mudez, errática indiferencia.

En ese viaje silencioso, enigmático, en que Travis, el protagonista es conducido por su hermano Walt en un viaje de retorno a la vida, a la realidad que su conciencia ha rechazado, Wenders nos habla casi sin palabras de las grandezas y miserias de la sociedad norteamericana: de las personas y su hábitat, de los espacios que han creado para desplazarse velozmente, instalar sus afiches publicitarios y vivir de paso.

En estos espacios Wenders va descubriendo las señales de vida del cariño filial, el afecto fraterno y el amor desesperado que se nos revela al culminar la historia.

Como en sus películas alemanas, Wenders retorna al tono reposado, de observación de comportamientos, de lenta asimilación de lo que transmite una mirada o un gesto, de prolongación de situaciones capaces de revelar más que las palabras, como la larga secuencia inicial, sin diálogos o aquella en que Travis, junto a su pequeño hijo Hunter, busca a su esposa; o, en fin, las sucesivas etapas del trayecto que nos van entregando, con un laconismo ajeno a todo sentimentalismo, el proceso de recuperación del cariño filial.

Pero así como el realizador sabe integrar esos paisajes despojados a la desolación interior de sus personajes y equiparar la geografía urbana a los laberintos del alma, en una dinámica de desplazamientos, cambios del paisaje y contemplación de la arquitectura, también es capaz de entregar momentos de especial intensidad en un espacio cerrado, inmóvil, casi neutro, como en la escena de la confesión que hace Travis a su esposa Jane, en un recinto que simboliza toda la incomunicación y las barreras emocionales que separan a la pareja.

Escaso optimismo puede encontrarse en el cine de Wenders. Como el protagonista *de El Amigo Americano*, que aparecía condenado desde un comienzo, en *París, Texas*, Travis es una especie de Holandés Errante, destinado a vagar eternamente por las carreteras de su país para expiar sus culpas. Pero las similitudes de estos filmes van más allá. En ambos se trata de un hogar en crisis en que la figura patriarcal se ha derrumbado irremediabilmente y un niño observa en silencio el desastre. En ambos, un proyecto se trueca en fracasado espejismo (el retorno a los orígenes, a ese París, Texas, un lugar mítico) y en ambos sus personajes sucumben a las múltiples caras de la fatalidad.

José Román

París, Texas

Título original: *Paris, Texas*

Director: Wim Wenders

País: Francia, Alemania

Año: 1984

Sueños

Experiencia probablemente única en la historia del cine, este filme de Akira Kurosawa nos entrega una faceta del artista japonés que hace gala de una libertad y una voluntad de exploración que sólo se permiten los pintores y los poetas. Sin la imposición comercial de la clásica progresión dramática ni la sujeción al realismo psicológico, el filme no es sino lo que indica su título: el relato de un conjunto de sueños del realizador, visualizados con una estilización que los transforma en notable materia estética. Cada sueño constituye un episodio autónomo, con su propio desarrollo, con un final a menudo abierto y una lógica que se inscribe tanto en los ámbitos de lo onírico, como en el de símbolos y metáforas más o menos elaboradas. Es como si el autor nos recordara constantemente que ha escogido lo más significativo de su bagaje onírico, lo que le ha parecido digno de ser elaborado como materia comunicacional.

Las angustias del Kurosawa niño ante lo terrible y su deslumbramiento ante lo maravilloso (Llueve y hay sol, Huerto de duraznos), el joven Kurosawa estudiante de pintura y su visión de la obra y el destino de Van Gogh (Cuervos), la aterradora síntesis con que se presenta la guerra y la mentalidad militar (El túnel), las premonitorias visiones del desastre ecológico y el holocausto nuclear (El demonio quejumbroso, El Fujiyama al rojo), son la materia de estos sueños que se construyen tan pronto en maravillosa coreografía, como en sombría amenaza, dando libre juego a la creatividad del Kurosawa artista plástico y permitiendo al Kurosawa cineasta enhebrar sus imágenes visuales y sonoras con la libertad semántica de un auténtico poeta.

Es posible discernir, sin embargo, una preocupación central que anima estos “sueños” y que en algún momento los vertebrará y los hace unitarios. La relación del protagonista con la naturaleza, una constante visual del filme, se nos presenta como una propuesta de armonía, de paraíso perdido, de equilibrio roto que va conduciendo progresivamente a la catástrofe: a los árboles cortados del edénico jardín se sucede la oscura aridez del túnel transitado por los muertos. Después del sueño de la explosión nuclear

asistimos al de los monstruosos mutantes que pueblan un planeta devastado. Sin embargo, el realizador pareciera no querer dejarnos con la terrible advertencia de sus sueños apocalípticos y cierra su filme con la delicada y hermosa metáfora de la Aldea de los molinos.

José Román

Sueños

Título original: *Yume*

Director: Akira Kurosawa

País: Japón

Año: 1990

CINE LATINOAMERICANO Y CHILENO

Hijos de la Guerra Fría

Un nuevo largometraje chileno es siempre un acontecimiento que precisa ser encarado con atención. Dadas la inexistencia de una industria, de una continuidad de producción, de un público numéricamente suficiente que garantice la recuperación de la inversión, se tratará siempre de una aventura riesgosa que pone en juego diversas variables: la confianza de quienes aportan sus capitales, la posibilidad de que el realizador pueda reincidir en su experiencia creativa, el reconocimiento por parte del público de la existencia de un cine nacional digno. *Hijos de la Guerra Fría* reúne varios de los rasgos que han caracterizado al cine chileno de los últimos años; es el primer largometraje de un joven realizador, fue hecho en precarias condiciones económicas y llegó a imponerse, contra viento y marea, como un producto técnicamente bien logrado y como un serio empeño de bucear en nuestra identidad.

El filme narra la historia de Gaspar y Rebeca, dos opacos chilenos de la clase media que viven un encuentro amoroso dominado por la banalidad, los lugares comunes, las mutuas reservas y prejuicios, pero también por una cierta ternura y una cómica ingenuidad. Encandilado por un ilusorio ascenso económico y social, derivado de los años del pretendido boom económico chileno, Gaspar se casa con Rebeca, dispuesto a conquistar un mundo que parece ofrecerse a todas sus expectativas.

Sin embargo, no tarda en estrellarse contra la realidad, una realidad tan típica como la representada por los espejismos del proyecto económico nacional: la empresa en que trabaja es sólo una gran estafa en la que se ve envuelto a su pesar. Su futuro -otra constatación documental de nuestra realidad- queda marcado por la cesantía y la búsqueda infructuosa de un nuevo empleo.

Hasta este momento del filme, en el relato predomina la constatación documental y la aproximación a una cierta antropología cultural, cercanos en sus rasgos más externos a las de *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruíz. Pero en la medida en que la búsqueda de Gaspar, el protagonista de *Hijos de la Guerra Fría*, va perdiendo poco a poco sus objetivos concretos y transformándose en la errática persecución de un utópico destino, el filme va adquiriendo ribetes azarosos, menos preciso en sus objetivos.

En su relato, el director y guionista Gonzalo Justiniano no asume un tono realista que se pretenda ejemplarizador o estrictamente testimonial. Su tratamiento acude a la ironía, el comentario distanciador, los sucesos oníricos y las paradojas propias del humor del absurdo. El amor de Gaspar y Rebeca es una relación de telenovela, con su sentimentalismo barato, diálogos afectados y peripecias vulgares. El súbito ascenso de Gaspar es tan propio del folletín, como falsas son sus expectativas. Aquí, en este Chile de hoy, la vida no imita el arte, sino a los melodramas más triviales. La acción transcurre en ambientes realistas, reconocibles en nuestro entorno urbano de restaurantes populares, mezquinas oficinas, sórdidas casas de pensión.

Pero las circunstancias folletinescas van derivando hacia un espacio onírico, enrarecido, simbólico, como en la escena en que Gaspar invita a Rebeca al teatro. (El teatro se llama “Chile” y se encuentra cerrado hace tiempo. En su interior encuentran sólo fantasmagóricas figuras inmovilizadas).

Después del estallido de rebeldía de Gaspar, en la oficina del burócrata de la oficina de empleos, la línea de acción se concentra en el absurdo peregrinaje de Gaspar y sus amigos, traducido en sucesivas frustraciones y desencuentros. El paisaje se va haciendo cada vez más desolador y el personaje se ve empujado hacia una especie de tierra de nadie. Este itinerario de Gaspar se alterna con el recuerdo de su boda con Rebeca, grabado en video y reproducido por el realizador con las rayas e imperfecciones técnicas de ese medio, como un segundo nivel de lectura del relato, expuesto como un documento crudo de los acontecimientos en que se origina su crisis (es allí donde se entera brutalmente del gran engaño de que ha sido víctima).

El relato de Justiniano se apoya en una acertada ambientación y en el trabajo de una pareja protagónica que logra transmitir el patetismo en tono menor de

sus personajes. Probablemente sus principales logros estén en su aproximación cruel y a la vez compasiva a seres de nuestra realidad, situados en un contexto reconocible y enfrentados a situaciones que nos resultan familiares, así como en su tratamiento humorístico y patético que recoge una cierta tradición en el cine chileno de los últimos años.

José Román

Los hijos de la Guerra Fría

Director: Gonzalo Justiniano

País: Chile, Francia

Año: 1985

La historia oficial

El actual auge alcanzado por el cine transandino coincide con la conquista de la democracia y los espacios que esta abre a la cultura. Las heridas dejadas por la dictadura no podían sino ser el tema principal de la nueva cinematografía, buscando desentrañar, como todo gran arte, una verdad a partir del dolor y los desgarramientos.

El tema de la película de Puenzo es una requisitoria de carácter moral, un propósito urgente destinado a sacudir la conciencia colectiva. Tal opción pudo haber derivado con facilidad hacia el panfleto simplificador y admonitorio. Sin embargo, la densidad dramática que el realizador logra conferir a su historia, la aparta de ese riesgo y su impecable ejecución narrativa le permite entregar su verdad como una acertada síntesis en que toma de conciencia, circunstancia histórica, compromiso ético, derivan estrictamente del relato y sus implicancias, sin que emerja la tesis ni la autoridad opinante de sus creadores.

En este sentido, la peripecia personal de Alicia, la protagonista principal, constituye una lograda particularización de un fenómeno de conciencia que llegó a involucrar a toda una clase social y que en la dinámica política argentina aparece aún como una contradicción no resuelta.

¿Hasta qué punto la llamada “guerra sucia” llegó a afectar a un sector de la burguesía argentina aún en el terreno de sus afectos más íntimos? ¿Hasta dónde los llevó en esa disyuntiva entre la tranquilidad de su vida privada y la necesidad de la verdad?

Es este el dilema de Alicia, dilema que según los testimonios de las “Madres de la Plaza de Mayo” ellas no encontraron en la realidad y que el filme asume conscientemente como un proceso ideal, como una síntesis artística (“hay cuatrocientos casos de niños desaparecidos, de los cuales sólo hemos recuperado veintisiete ... y no ha habido el caso de una sola mujer que tenga a alguno de nuestros niños y que haya mostrado un gesto

solidario”, declaraban integrantes de esa organización en un debate sobre la película).

El filme recoge entonces una realidad testimonial para proyectarla como una ficción en la que los valores puestos en juego trascienden la circunstancia histórica específica hacia un fenómeno de conciencia tanto individual como colectivo, hacia una crisis necesaria a la salud moral de una sociedad.

Tal vez por esta circunstancia el registro elegido por Puenzo es intimista, centrado en la evolución de una conciencia desde la cómoda ignorancia, hacia la indagación de una verdad que se va definiendo como aterradora.

Alicia ignora el origen de su pequeña hija adoptiva. Ignora que su marido comparte sus actividades de próspero empresario con oscuras complicidades con el aparato represivo de la dictadura. Ignora también lo que se oculta tras la estabilidad de un régimen que le asegura una vida tranquila y holgada. Repite en sus clases de historia esa «verdad oficial» que se acomoda a sus intereses.

La progresión del filme se centra en el proceso de toma de conciencia de Alicia, alentado por el medio: sus alumnos, un colega progresista, la confesión de una amiga que ha sufrido la tortura y el exilio.

La puesta en escena del realizador se adecúa también a este intimismo: encuadres cerrados que privilegian el uso del primer plano, con su revelación de gestos y expresiones traduciendo un proceso interior y sus diálogos confidenciales y directos.

En ese delicado equilibrio entre la emoción que entrega una imagen despojada y el estallido melodramático, Puenzo aprovecha al máximo las dotes de sus actores protagónicos. Si por una parte, el filme “es” Norma Aleandro, la cual confiere a su personaje una intensidad derivada del ejercicio de sus mecanismos más sutiles, no es menos desgarradora la imagen de Roberto, interpretado por Héctor Alterio, con su desesperación y su metamorfosis brutal, ni la muda presencia de la pequeña Gaby, interpretada por Analía Castro, cuya imagen cierra el filme en una patética interrogante.

José Román

La historia oficial

Director: Luis Puenzo

País: Argentina

Año: 1984

Archipiélago

Un arquitecto participa en una reunión política clandestina. Al irrumpir las fuerzas de seguridad y allanar el lugar, recibe un balazo en la cabeza. Su agonía hará brotar una sucesión de fantasías, recuerdos y delirios.

Aquí se bate en retirada la narrativa clásica, con su habitual progresión argumen[tal] y dibujo de personajes. En *Archipiélago* no hay sicologías en juego, predominando un grupo de figuras difusas que aparecen y desaparecen de la pantalla. El nivel emotivo de la cinta está en los primeros planos del arquitecto, quien en muchos pasajes se desplaza con la frente sangrante. La brutalidad del allanamiento, alude a un período negro de la historia chilena. Pero las imágenes sólo nos entregan la física del horror, sin los discursos o la retórica correspondiente.

De pronto nos trasladamos a Chiloé, donde el arquitecto llega a restaurar una iglesia. Pero también viajamos aún más atrás en el tiempo, al tomar contacto con una tribu de Chonos, víctimas de la agresión de los conquistadores españoles. Perelman no se detiene en su propuesta de semejanzas, conectando dos épocas a la luz de la dialéctica oprimidos-opresores. Para llevar adelante este desafío formal, hay un empleo preponderante del montaje. La deuda con el lenguaje publicitario es evidente y así vemos una seguidilla de planos de brevísima duración.

La tragedia de los Chonos y el encuentro con esqueletos de restos humanos, nos remiten a una cruda realidad mortuoria. La vida no parece posible en esos territorios insondables. El director tampoco las tiene todas consigo y, en vez de certezas y afirmaciones, prefiere comunicarnos sus desasosiegos y dudas.

En el último momento, *Archipiélago* ofrece una secuencia de lograda intensidad cinematográfica. Cesan los ruidos del espanto y un silencio cómplice impregna el instante. Es la muerte. Y no queda más que caer y disolverse en ella.

Alfredo Barría

Archipiélago

Director: Pablo Perelman

País: Chile

Año: 1992

Profundo carmesí

La obra filmica del mexicano Arturo Ripstein es una de las más importantes del cine latinoamericano contemporáneo. *Profundo carmesí* testimonia el refinamiento de su estilo y la radicalidad de su mirada, que toma como base los códigos del melodrama para subvertirlos, llevándolos a un límite que los trasciende.

Aquí aborda un hecho de la crónica roja, ya filmado antes por el norteamericano Leonard Kastle, en 1969 (*Amantes sanguinarios*, también una cinta muy interesante). La historia de una pareja de amantes malditos, verdaderos parias de la sociedad que cometen una sucesión de asesinatos de mujeres, es tratada por Ripstein en un estilo barroco, de visualidad envolvente. Ripstein propone una visión de intensidad inusual acerca de la marginalidad, la pulsión de la muerte y una forma de amor que no por excesiva y monstruosa deja de ser auténtica. Es tal vez allí donde radica la dimensión más perturbadora de esta obra.

Hay también una mirada que apunta a los condicionamientos sociales del subdesarrollo y la alienación. El registro elegido por Ripstein es el del melo más desaforado, con toques de grotesco y humor negro. El relato progresa hacia ámbitos de terror y atrocidad que terminan desbordando los límites del género, para alcanzar los dominios propios de la tragedia.

Sergio Salinas R.

Profundo carmesí

Director: Arturo Ripstein

País: México

Año: 1996

Hombre mirando al sudeste

En su segundo largometraje, el director argentino Eliseo Subiela trata un tema atractivo por varios conceptos. El protagonista, Rantés, es un paciente de una clínica psiquiátrica que dice provenir de otro planeta. El misterio que rodea al personaje se manifiesta a partir de la influencia que ejerce sobre los restantes reclusos, así como por algunas habilidades insólitas (su aptitud para la música, sus poderes telequinéticos).

A partir de este argumento, Subiela superpone con habilidad varios niveles de significación. Los más relevantes refieren a la relatividad del límite que separa la locura de la normalidad, a la afirmación de lo esotérico y a un discurso anti psiquiátrico (como, por ejemplo, el de *Atrapado sin salida*, de Forman) que alude a las clínicas y tratamientos psiquiátricos como reproductores de relaciones sociales caracterizadas por el ejercicio del poder y la intolerancia.

Un aspecto especialmente interesante viene dado por la relación compleja que se establece entre Ranté con el escéptico psiquiatra Dennis, un médico entregado al sistema, quien también es influido por el extraño paciente. Subiela logra balancear las diversas líneas temáticas, realizando un relato sin duda atractivo, que no llega a ser opacado por cierto tono un tanto presuntuoso y discursivo. Juega a favor del filme su capacidad de generar un clima de misterio e inquietud con una puesta en escena sobria, sin recurrir a la parafernalia de efectos especiales con que las producciones norteamericanas suelen abordar temas similares.

Sergio Salinas R.

Hombre mirando al sudeste

Director: Eliseo Subiela

País: Argentina

Año: 1986

Fresa y chocolate

Desde sus primeros filmes, Gutiérrez Alea propone construcciones narrativas cuyos elementos se implican en un juego de oposiciones que permite al espectador extraer sucesivas conclusiones, con lo cual se resuelve el conflicto desde lo periférico a lo central, hasta una gran síntesis final: una imagen que cierra el sentido global de la historia.

Apoyado esta vez en un texto literario, y co-dirigiendo con Juan Carlos Tabío, Gutiérrez Alea opone dos verdades al parecer irreconciliables: la de un fotógrafo homosexual con inquietudes artísticas e intelectuales, y la de un joven militante del partido comunista motivado por la curiosidad de conocerlo. La evolución de esta relación, suerte de anecdotario tragicómico capaz de sorprendernos a cada instante por su humanidad, permite una doble lectura, y con ello dos miradas complementarias entre sí: aquella que el cubano obtiene de su realidad, y aquella que actualiza para el extranjero la maniquea visión que, en el exterior, se fomenta de la isla.

El filme propone un espacio de comprensión y afecto ligado a una realidad compleja. No es casual que David, el militante, sienta curiosidad por Diego y este haga primar su necesidad de comunicarse. O que David sufra por amor mientras Diego busca un compromiso afectivo más allá de lo sexual. Por cierto, la oportunista sensatez de la novia que abandona a David contrasta con el carácter impulsivo de la vecina de Diego, una paria del sistema capaz de acoger al muchacho sin condiciones. Esta galería de personajes nos muestra una situación traspasada por la intolerancia y el prejuicio, resultando afortunado que la responsabilidad de revisarse recaiga, a fin de cuentas, en el joven David, representante de una generación clave a [la] hora de juzgar cualquier proceso social.

Edgardo Viereck

Fresa y chocolate

Directores: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío

País: Cuba/España

Año: 1993

Amelia Lopes O'Neill

La trama de esta cinta dirigida por la realizadora chilena Valeria Sarmiento no habría sido posible en una ciudad distinta a Valparaíso. Tal como explica el narrador, en el puerto se dan cita extraños personajes. La muerte misma ronda por las calles y en las viejas casonas que resisten el paso del tiempo, los espectros tienen más entidad que los vivos.

En una de estas antiguas mansiones, Ana (Laura Benson) es una inválida que se encierra en su cuarto. Su hermana Amelia (Laura del Sol) en cambio, acostumbra salir a caminar por los alrededores. El médico Fernando Marín (Franco Nero) se interpone entre ambas, como un personaje del destino.

La directora lleva adelante una puesta en escena de cuidado diseño de producción, destacando el trabajo de vestuario y decorados. Los elementos pasionales que laten en la historia están tratados con evidente distanciamiento. Lo que se muestra es muy inferior a aquello que imaginamos. Como en la mejor tradición melodramática, lo morboso tiene lugar. Fernando sólo puede amar a las mujeres que sufren algún desajuste con la vida. El personaje más conmovedor es Amelia, mujer que pone en primer lugar el valor de la fidelidad, aún sacrificando el amor. Como telón de fondo irrumpe el paisaje de Valparaíso, un puerto fantasmagórico y de ensoñación. En los bares porteños, las prostitutas y marineros bailan viejos boleros al calor de una orquesta. Es un Valparaíso de otro tiempo, perdido en la nostalgia y la añoranza.

La forma narrativa es muy singular, lo que no debe extrañar si tomamos nota del coguionista Raúl Ruiz. Hay un mago, figura habitual de la bohemia nocturna, que acostumbra contar relatos increíbles. Quien recibe estos cuentos es el escritor Joaquín Edwards Bello, legendario cronista identificado con el Valparaíso mítico. La difusa figura de Amelia desaparece en la soledad de la noche, quedando la duda acerca de su verdadera existencia. La directora Sarmiento volvió a las calles y rincones de su ciudad natal para ambientar una ficción que escapa de la crónica realista para ingresar a un ámbito de ensueño y magia.

Alfredo Barría

Amelia Lopes O'Neill

Directora: Valeria Sarmiento

País: Chile, Suiza, Francia y España

Año: 1990

CINE NORTEAMERICANO

Apocalipsis Now

Buscar en el filme de Coppola un testimonio realista sobre la guerra de Vietnam resultaría tan vano como pretender extraer de la novela de Conrad en la que se basa, un documento sobre la dominación colonialista. Tanto *Apocalipsis Now* como *El Corazón de las Tinieblas* son obras casi abstractas sobre el horror y la locura del poder. El punto de vista adoptado por ambas es el de la subjetividad, las dos concebidas como un itinerario doble: uno exterior, a través del río; otro interior, por los vericuetos de la conciencia.

La compleja estructura narrativa de la novela es simplificada por Coppola mediante un reforzamiento de la narración en primera persona: la voz en off que relata, en un tiempo subjetivo, mezcla de pasado, presente y futuro y que se basa en un texto de Michael Herr, el autor del testimonial *Dispatches*. Esta subjetividad es reafirmada por la perspectiva visual, siempre el punto de mira de Willard, un capitán de inteligencia militar enviado a asesinar a Kurtz; un coronel decidido a hacer la guerra a su manera.

Al separar la historia de su contexto histórico-geográfico (el Congo a comienzos de siglo originariamente) y situarla en la reciente guerra de Vietnam, Coppola ha corrido el riesgo de hacer dos filmes superpuestos. Y en alguna medida ha sucumbido a ese riesgo.

Para quienes vieron el conflicto como la guerra de liberación de un pueblo enfrentado a un colosal imperio, esta tentativa de reflejarlo en poéticas digresiones sobre las miserias y grandezas de "naturaleza humana", puede parecer, al menos, sospechosa. Sin embargo, Coppola trata de eludir toda ambigüedad en la primera parte del filme. Las imágenes de los bombardeos están elaboradas con tan estremecedor realismo, que no alcanzan a transmitir esa dimensión de una guerra abstracta, resumen y límite de todas las guerras,

que pretendió conferirle Coppola. No bastan para ello las alusiones algo obvias al historial del exterminio con que Norteamérica edificó su imperio (los helicópteros ex-caballería, conducidos por un nuevo Custer, igualmente insano, al toque de trompeta que rememora las masacres de indios), ni los sonos wagnerianos que homologan la acción norteamericana a la de Hitler. En estas escenas las imágenes funcionan a un nivel casi visceral y el infierno de napalm desparamado por los B-52 nos remite a una guerra única en su género.

Coppola conduce su inmersión en la pesadilla en forma progresiva. Lentamente los contornos realistas se desdibujan y la mano del escenógrafo Dean Tavoularis se carga hacia un expresionismo de oníricos ecos (la estación USO, iluminada en medio de la selva, un puente fantasma reconstruido y destruido sucesivamente, una trinchera de espectros enloquecidos). Esta estilización gradual coincide con la inmersión en la locura. El mismo Willard es un ser salido de su centro (desarraigo de la vida civil, alcoholismo, solitarios rituales, de autodestrucción). La conducta del coronel Kilgore, con su práctica del "surfing" en medio del bombardeo, no deja lugar a dudas de su insania; los tripulantes de la lancha ostentan, casi todos, algún rastro psicopatológico, que se desencadena en la escena de la matanza en el sampán; y así sucesivamente, hasta llegar a ese "corazón de la locura" que es el reino de Kurtz. Y todavía allí tenemos una anticipación, en el periodista, eco de [ilegible] y expresión extrema del desarreglo de una conciencia.

En el mundo de Kurtz y sus montañeses empieza el segundo filme, de ritmo lento y solemne, con su acumulación dantesca de cráneos, cadáveres y horrores y su iluminación de claroscuro.

Kurtz es un personaje plenamente de Conrad. Perseguidor de una imposible y equívoca idea de lo absoluto, perdido para el resto del mundo, derrotado, aprisionado por un destino ineludible que trata de torcer, incluso en contra de sí mismo. En esta secuencia final Coppola descifra también las claves del filme.

Sucesivas sobreimpresiones desentrañan y asocian, subrayan la atemporalidad de la historia, descubren su trasfondo mítico (la relación Buda-Kurtz nos da de este un doble negativo: la edificación del poder para

la destrucción). El mismo vínculo de Willard con Kurtz es el del doble. La muerte de Kurtz, alternada con el sacrificio ritual del toro, ha sido anticipada en la agresión, también ritual, de Willard contra su imagen en el espejo en el hotel de Saigón. Willard, con sus cabellos apretados al cráneo y su cara pintada, se parece a Kurtz en el momento de matarlo.

En los libros que vemos junto a Kurtz aparecen subrayadas estas referencias culturales: *Del Ritual a la Fábula*, de Weston; *La Rama Dorada*, de Fraezer (en el que se describe la transferencia totémica del alma de la víctima al ejecutor). En el filme, el personaje de Kurtz se distancia rápidamente de la idea del militar que se nos ha descrito al comienzo. Su recapitación de *Los Hombres Huecos*, de T.S. Eliot, retrucada por las incoherencias del periodista, es casi un número aparte en el que, junto con revelarnos el sentido profundo de la aventura, Kurtz alcanza una grandeza surgida de su misma locura.

Poco a poco, Vietnam ha quedado atrás y lo que resulta es el triunfo del mundo de Joseph Conrad sobre las ideas iniciales de Coppola, quien se confesará atrapado por la “irresistible fascinación” de esa dimensión de la historia.

José Román

Apocalipsis Now

Título original: *Apocalypse Now*

Director: Francis Ford Coppola

País: Estados Unidos

Año: 1979

Vestida para matar

El argumento de esta cinta contiene elementos de suspenso, violencia y sorpresa característicos del cine de De Palma. Más que a una intención de efectismo, estos rasgos se orientan a configurar un relato altamente estilizado, en que la forma visual genera significados que rebasan el nivel anecdótico de la intriga.

Los temas del doble y de la disociación de la realidad y sus apariencias son relevantes en este film. El desfase entre lo que los personajes aparentan ser y lo que realmente son, el sentido ambiguo de las conductas, inducen un sentimiento de terror expresado con gran riqueza por la puesta en escena. De Palma encarna en la propia forma cinematográfica una noción de inseguridad, que transmite al espectador una impresión de desasosiego y ansiedad respecto de lo que ve.

Esta representación corresponde a la percepción de una realidad incierta, de un mundo cuyos valores están en crisis. En especial, De Palma utiliza las pulsiones del erotismo para orientar los mecanismos de proyección e identificación del espectador desde un principio de gratificación hasta una mirada que es todo menos complaciente. Manifestaciones como el travestismo, la prostitución, la ninfomanía y la transexualidad aluden a una sociedad en que lo sexual, bajo la apariencia del liberalismo en las costumbres, está relacionado con vivencias sombrías, con signos de culpa y de muerte.

Como en Hitchcock, el pesimismo de la visión es hasta cierto punto atemperado por la elegancia del estilo y la maestría narrativa. Es ilustrativa al respecto la secuencia del museo: sin una línea de diálogo, con un manejo magistral del tiempo y el espacio, el director configura el museo como un laberinto de la subjetividad, donde las emociones de ansiedad, deseo, temor, ilusión, están jugadas a fondo entre los personajes y el espectador. Por su dominio del lenguaje, su virtuosismo y su precisión, ese fragmento bien puede resumir el aporte creativo de uno de los estilistas del cine norteamericano contemporáneo.

Sergio Salinas

Vestida para matar

Título original: *Dressed to Kill*

Director: Brian De Palma

País: Estados Unidos

Año: 1980

Hannah y sus hermanas

Si hay un autor realizador en que la coherencia de su obra pasa necesariamente por el mejor aprovechamiento de sus experiencias precedentes, ese es Woody Allen. Su trayectoria podría graficarse como una espiral en que cada vuelta hacia sus temas y obsesiones implica una superación, un ascenso en la depuración de sus mecanismos expresivos. Es así como se hace difícil explicar *Hannah y sus hermanas* sin considerar la existencia previa de *Interiores* y *Manhattan*. En la primera, está el núcleo familiar como base de un conflicto; en la segunda, la mirada humorística, tierna, corrosiva, de la intelectualidad neoyorquina y de ese pequeño judío lúcido, vulnerable y autoindulgente que expresa, en diversas medidas, el ego del realizador. Estaba también allí una visión estilizada del entorno urbano, de ese New York que puede ser otra cosa que los suburbios de la violencia. En ambas, podíamos ya apreciar la perfección estructural de relatos en que cada elemento encaja en el lugar que le corresponde.

Sin la gravedad de *Interiores*, ni la levedad de *Manhattan*, *Hannah y sus hermanas* parece convocar lo mejor de ambas, exorcizar las influencias demasiado evidentes (especialmente la huella de Bergman en *Interiores*) y decantar un estilo personal.

También el relato del filme evoluciona como una espiral. Se inicia con la fiesta hogareña del Día de Acción de Gracias que reúne a un grupo familiar y termina con una celebración similar. Pero entre una y otra, sus personajes principales han atravesado por experiencias que han provocado en ellos cambios significativos en el conocimiento de sí mismos y de quienes los rodean.

En esta familia, Hannah es el núcleo, la solidez de afectos y convicciones, frente a la cual se miden las carencias de todos los demás. Mientras su hermana menor Lee no ha alcanzado aún su madurez emocional, su otra hermana, Holly, es su contrapartida, casi una caricatura de inseguridad, temores y fracasos. Pero frente a Hannah, son los hombres los que resultan peor parados: su actual marido, Elliot, sucumbiendo ante la juvenil

seducción de Lee, incapaz de definir claramente sus sentimientos; el ex esposo, Mickey, un inseguro, egoísta e hipocondríaco productor de televisión, en un estereotipo que Allen ha encarnado en casi todos sus filmes; y el presuntuoso, amargado y dependiente Frederick, pareja de Lee.

Los padres de Hannah también están lejos de la armonía; tras la cómica conducta de esa pareja del espectáculo se alude a infidelidades, resentimientos y un presente de desmoronada tolerancia.

Tal como en sus filmes estructuralmente más complejos, como *Interiores* y *Comedia sexual en una noche de verano*, Allen sigue la trayectoria de sus diversos personajes, articulando sus encuentros y desencuentros e influencias recíprocas con gran equilibrio, de modo que a menudo el comportamiento de cada uno repercute en los otros y su interdependencia sostiene constantemente la trama.

Tal vez nunca antes como en este filme el humor exterior deja traslucir la seriedad de las inquietudes de Allen. Están allí desde sus preocupaciones religioso-metafísicas, hasta su reflexión sobre la sociedad y la vida de relación, la relatividad de los afectos y la inconstancia de los sentimientos. ¿No es la hipocondría de Mickey sino una expresión caricatura del miedo existencial y su búsqueda a través de la religión una manifestación del desamparo y la precariedad del hombre, aún del de las sociedades masificadas, fetichizadas y éticamente devaluadas como la de este ejecutivo de la televisión neoyorquina?

Otra inquietud de Allen, la precariedad de los afectos, eje de su obra desde *Annie Hall*, surge corroyendo la estabilidad de esa armonía familiar inicial. Elliot traiciona a Hannah, Lee abandona a Frederick, Holly va de tumbo en tumbo emocional, los padres están unidos por una suerte de amor-odio que es sólo un acostumbamiento.

Está también el tema de la búsqueda de un lugar en la sociedad, traducida en esa despiadada escisión entre “ganadores y perdedores” que la jerga yanqui ha elevado a términos ontológicos. Dejando de lado a Hannah, que es casi un símbolo ideal de estabilidad y unidad, nuevamente Allen busca en sus “perdedores”, después de evidenciar la ridiculez y vanidad de sus afanes,

una suerte de rescate de su cualidad de soñadores, en una sociedad en que no hay tiempo para los sueños, a menos que sean también un buen negocio.

El descubrimiento recíproco de Mickey y Holly, después de los rodeos que les ha impuesto la vida, nos propone una conclusión cercana al optimismo de *Manhattan*. Nos atrevemos a creer, sin embargo, que ese reencuentro familiar del nuevo Día de Acción de Gracias, no es sino parte de un juego en que el escepticismo fundamental de Allen se disfraza en un final de fábula que sólo termina siendo parte del chiste.

Como las soluciones figurativas del filme, con el paisaje neoyorquino visto con las luces, formas y colores del arte moderno, ritmado por la música de Bach y de Count Basie, la historia que nos cuenta es también, en última instancia, un minucioso mosaico de comportamientos vistos con humor, benevolencia y piedad.

José Román

Hannah y sus hermanas

Título original: *Hannah and Her Sisters*

Director: Woody Allen

País: Estados Unidos

Año: 1986

Corazón salvaje

David Lynch plasma en este filme una visión compleja del mundo, en que aparecen como motivos recurrentes la lucha del bien y el mal, la monstruosidad y la realidad oculta por las apariencias. Lynch despliega esa mirada en un estilo de elaborada visualidad, de ritmo narrativo moroso o entrecortado, siempre intenso, incorporando recursos que remiten tanto al psicoanálisis y el surrealismo como al cuento de hadas, el policial y la *road-movie*.

Corazón salvaje es un tenso relato sobre la fuga de una pareja de jóvenes amantes, apasionados, impulsivos y marginales, en procura de sustraerse del poder perverso representado en la madre de la muchacha y en sus conexiones con maleantes que parecen encarnar una representación del infierno. La cinta posee un vigor alucinante y revela el romanticismo del arte de Lynch y la importancia que concede al tema de la pureza. Lynch no es un artista “maldito” que se solaza con la pintura pesimista de la degradación. Es un director expresionista, en cuya obra tanto la perversión como la pureza se manifiestan con igual fuerza.

Hace muchos años que el cine norteamericano no entregaba un relato de “amor loco” con la inspiración y el lirismo que tiene el que aquí protagonizan Sailor y Lula. En ese vuelo romántico, en el poder para configurar personajes de malignidad feroz, como Bobby Perú, en la capacidad para conducir el relato por una línea fronteriza entre el realismo y la fábula, están los aportes creativos de este gran filme de David Lynch.

Sergio Salinas

Corazón salvaje

Título original: *Wild at Heart*

Director: David Lynch

País: Estados Unidos
Año: 1990

Haz lo correcto

Con esta película, el realizador Spike Lee revela algunas de las mejores virtudes del cine independiente norteamericano (corriente en la que se ubica también Jim Jarmusch, cuya obra permanece igualmente desconocida en Chile). Está, desde luego, el desenfado de un relato que no se ajusta a las convenciones del cine comercial ni produce estereotipos reconocibles ni se solaza en la violencia urbana ni adopta el conformismo ni el burdo maniqueísmo del cine producido a granel en los EE.UU.

La historia se concentra en un espacio único, que tipifica ciertas barriadas negras neoyorquinas: una cuadra del Bed-Stuy de Brooklyn y en un lapso de tiempo también concentrado: las veinticuatro horas del día más caluroso del verano. En esa unidad de espacio y tiempo circulan sin embargo gran cantidad de personajes, animando breves escenas que en un comienzo parecieran desconectadas una de la otra, en una articulación desenvuelta que evita rendir tributo a los principios de la progresión dramática.

Esta estructura hace pensar en los primeros minutos que el filme pudiera tener varios ejes dramáticos y un protagonista colectivo más o menos indeterminado (evocando de cierto modo la célebre obra “La escena de la calle”, de Elmer Rice). Pero poco a poco el eje se va constituyendo en la pizzería de Sal y hacia allí va convergiendo una acción que llegará a su culminación en ese lugar.

El ítalo-americano Sal y sus dos hijos son de cierta manera el elemento extraño en esa barriada predominantemente negra. Entre estos, Lee describe la más variada galería de personajes: el irresponsable Mookie (que interpreta el propio Spike Lee), mandadero de la pizzería; el reflexivo vagabundo apodado El Alcalde; la vigilante Mother Sister; el absurdo extremista apodado Buggin Out; el enajenado Radio Raheem y su bullicioso artefacto; los tres viejos jubilados que comentan la acción como un coro griego.

En medio de una alternancia de breves viñetas en las que no está ausente el humor, la cálida aproximación a la marginalidad y a la pobreza, el pulso cotidiano de existencias mínimas, va emergiendo una hostilidad que poco a poco se va tiñendo de racismo: los italianos que manejan su negocio con cierto desdén, los coreanos que han incorporado una renovada laboriosidad a un barrio agónico, son para la comunidad negra una diversidad que los provoca y que ha generado en ellos distintas dosis de resentimiento, que van desde la justa conciencia de su postergación, hasta irracionales formas de agresividad.

Uno de los mayores méritos del filme es el equilibrio con que entrecruza las diversas historias que lo componen y va haciendo progresar el clima de hostilidad que desembocará en la trágica violencia final. No se trata de la violencia complaciente del cine de consumo habitual, sino de la desencantada ruptura de un equilibrio precario observada con dolor, alarma e indulgencia.

José Román

Haz lo correcto

Título original: *Do The Right Thing*

Director: Spike Lee

País: Estados Unidos

Año: 1989

La delgada línea roja

Luego de cumplir veinte años alejado de la realización, el director Terrence Malick (*Waco -Texas-*, 1945) vuelve a asumir un proyecto personal.

En los años setenta había aportado dos títulos que pronto figuraron entre lo mejor del período, *Badlands* (1973) y *Días de gloria* (1978). Tenemos en Malick a un autor cinematográfico en todo lo relativo a crear un mundo singularmente propio. Siempre sus personajes se recortan contra un fondo trágico, donde la muerte es una presencia constante.

El director es capaz de substraerse a toda la tradición imperante en el género, ofreciendo un original punto de vista. La guerra provoca efectos devastadores, alterando las relaciones del hombre con sus semejantes y con la naturaleza. La cinta no indaga en las razones que pueden justificar la carnicería -estamos en la Segunda Guerra Mundial- salvo describiendo los vínculos de jerarquía entre los militares.

La luz y el color paisajístico -elementos que definen la filmografía de Malick- nos conducen a un universo de pesadilla, dentro de un mismo movimiento estilístico. Las atrocidades, los cuerpos mutilados y los gritos de los heridos son la respuesta que dan los hombres a los dones de la Creación.

El cuadro es abrumador y sobrepasa con creces a la mera denuncia de un filme antibélico. La zona en que se mueve el director Malick es de orden espiritual y religioso, en cuanto a mostrar la caída y el desvío del propósito primitivo de la vida. Cine de resonancias cósmicas, hecho con un refinamiento raras veces visto.

Alfredo Barría

La delgada línea roja

Título original: *The Thin Red Line*

Director: Terrence Malick

País: Estados Unidos

Año: 1998

Barton Fink

Barton Fink, joven dramaturgo que acaba de consagrarse en Nueva York con la obra que encierra su gran tesis de escribir para el hombre común, pospone su sueño de hacerlo por la tentación de ir a Hollywood. Con un contrato y un productor que lo apoyan, Fink es incapaz de escribir lo que le ordenan, entrando en una crisis creativa que apenas se resolverá hacia el final, de una curiosa manera.

En efecto, los Coen proponen aquí la imagen de un artista con serios propósitos estéticos y políticos. De hecho, se rescata la función social, comunicadora del escritor, que apenas logra proyectarse un poco es fagocitada por los apetitos económicos.

A pesar de cierta caricatura, los Coen son capaces de proponer una mirada profunda, rescatando una dimensión pesadillesca, lógica en su irracionalidad y extremadamente turbia. Así, el anónimo productor que tienta a Fink con la idea de triunfar en el cine, la tormentosa relación amorosa de este con la que, por otra parte, resulta ser tabla de salvación de su escritor ídolo, alcoholizado y descreído de todo, o el mismo productor y su repugnante asistente, configuran una galería de demonios al interior de la cual el vecino de Barton (mezcla de niño, hombre de trabajo y monstruo asesino) o los racistas policías (que remedan los peores tiempos de la Gestapo), no son sino agentes de un verdadero complot contra el tímido intelectual neoyorkino.

El film transgrede la realidad, hacia un juego de metáforas donde el humor es fundamental, en una parodia hiriente del artista que cree manejar hasta sus propios sentimientos, sin saber que con ello se acerca peligrosamente a la locura.

Edgardo Viereck

Barton Fink

Director: Joel Coen, Ethan Coen

País: Estados Unidos

Año: 1991

Magnolia

Magnolia es un filme coral. Su estructura se asemeja a una pieza musical donde se entremezclan y confluyen diferentes voces provocando una brillante armonía.

El director Paul Thomas Anderson aprovecha el éxito obtenido por su anterior filme *Boogie Nights* para gestar una obra compleja, alejada del gusto masivo y de un extenso metraje que complica su distribución. Es así como propone una serie de historias implícita o explícitamente entrelazadas, que dibujan un fresco de humanidad sumamente universal pero con el espacio físico común del Magnolia Boulevard situado en el valle de San Fernando, de ahí el título del filme.

Un policía enamorado, una hija drogadicta, un niño genio, un hombre que fue niño genio, un presentador de televisión enfermo de cáncer, un moribundo millonario casado con una joven arrepentida, un hijo abandonado que se dedica al comercio sexual, un enfermo solitario; todos ellos se agrupan alrededor de una línea argumental que va cobrando forma a paso firme y acompasado.

En esta extraña manera de contar las historias que conforman su trama radica el enorme atractivo del filme. Anderson posee una forma narrativa singular que transita con plena libertad desde la caricatura al relato realista, aprovechando las ridiculeces de la vida cotidiana para despojarlas de su impuesto punto de vista y hacerlas parecer aún más crudas ante nuestros ojos.

De ahí que tanto el planteamiento estético -donde la luz y la música son parte integral- como la carga interpretativa sean parte fundamental en el adecuado desarrollo del filme. Anderson ha escogido un reparto asombroso que demuestra su capacidad para explotar de forma notable a intérpretes alejados del *mainstream*. Es así como entre el gran número de actores se hace difícil establecer una preferencia, pero sin duda podemos alabar la dupla conformada por Philip Seymour Hoffman (actor de enorme potencial)

al lado del veterano Jason Robards -en una actuación fabulosa- así como la actriz fetiche de Anderson, Julianne Moore, y el siempre interesante William H. Macy.

Nicolás Lasnibat

Magnolia

Director: Paul Thomas Anderson

País: Estados Unidos

Año: 1999

El gran Lebowski

Séptima película de los hermanos Coen, *El gran Lebowski* es un examen realizado a comienzos de la década actual sobre los residuos de la contracultura norteamericana de los años sesenta. La trama involucra al marginal despreocupado Dude Lebowski en los suburbios de la californiana Los Ángeles acompañado de cualquier manera por un par de colegas de cerveza, *pot* y *bowling* Walter y Donny, de desigual ánimo y estatura.

A partir de un malentendido en relación a su apellido, sufre el ataque de unos matones que se desquitan -especialmente- con la alfombra, provocando el incontenible enojo de “Dude” que en eso sí que no transa. Más adelante trabará una relación con la hija del magnate por el cual -alcance de nombres y una *vendetta* por motivos- fue supuestamente vilipendiado.

Con estos personajes y lugares comunes, los Coen -aquí es difícil hablar de un solo director- generan y juxtaponen los elementos más reconocibles del “modo americano” popular, con ciertas esferas del poder ya consolidadas (represión y vacío existencial de por medio). Este es un filme sobre la ocupación o no del tiempo establecido por una forma de sociedad, sobre el camino que hace la bola en la lustrosa avenida hacia adelante el propio vacío, “hoyo negro” más allá de los palitroques. “Dude” Lebowski ha elegido las pausas pero no está “quebrado” ni esperando la oportunidad simplemente se ha tomado su tiempo y esto significará que quede a salvo.

Este pequeño “Lebowski” es entonces también el “grande”, aunque no sea un héroe como tampoco lo son sus amigos de andanzas. Están deteriorados porque no viven del cuento, porque aún con todas sus supercherías y desvaríos encarnan la Norteamérica profunda que está a milímetros de la obesa gula y el espejo del fascismo. Así es que duro con ellos, que durarán más.

J. I. Corces

El gran Lebowski

Título original: *The Big Lebowski*

Directores: Joen Coen, Ethan Coen

País: Estados Unidos

Año: 1998

Casino

Con este filme Scorsese retoma un tema que le resulta cómodo y habitual. Ambientada en la década de los setenta, en Las Vegas, la historia se hilvana a partir de los avatares de un rufián encargado de administrar un importante casino que está a punto de quebrar. Es su auto el que estalla en llamas al inicio del relato, y es su voz la que nos introduce, melancólicamente, en el mundo que Scorsese quiere mostrarnos.

La voz en off del protagonista ofrece una versión de los hechos, siempre contradicha por la que nos entrega, también de manera reiterada, su socio y mejor amigo. Este recurso nos permite conocer dos visiones, la de un ítalo-americano y la de un judío, sobre un mismo fenómeno. En medio de ambos, como es de rigor, una figura femenina seductora y fatal, aunque con algunos trazos melodramáticos, nos hace esperar un giro del relato, el que por supuesto no se confirma.

Tal vez sean estos los elementos más interesantes de la cinta. Por lo demás, *Casino* posee una visualidad poderosa, apoyada en un montaje vertiginoso como el ritmo de vida de sus personajes y, sobre todo, de la época que quiere retratar. Tal vez con menos compromiso ideológico que en *Taxi driver* o menos agudeza psicológica que la demostrada en *Buenos muchachos*, lo cierto es que Scorsese conoce a sus personajes, y los observa con amor.

Se puede decir que *Casino* no destaca como un ejemplo de tesis sobre el mundo, pero confirma -eso sí- una de las miradas más certeras, conflictivas y penetrantes sobre la sociedad norteamericana contemporánea.

Edgardo Viereck

Casino

Director: Martin Scorsese

País: Estados Unidos
Año: 1995

Perros de la calle

Un asalto frustrado hace suponer a la pandilla protagonista que alguien los traicionó o, lo que es peor, que hay un policía entre ellos. Narrada linealmente, esta anécdota no pasa de ser un buen argumento para film B de TV. Pero, ingeniosamente desordenados, los hechos son conocidos de modo tal que todo cambia de lugar constantemente.

Tarantino se las arregla para mantener la intriga y, con ello, una tensión impregnada de violencia muy bien dosificada, aún en sus más crudos momentos. Así lo demuestran crudos el ritmo constante de la acción, la sobria puesta en escena, el peso dramático de los excelentes diálogos, el buen manejo de los actores y la manera de filmar algunas secuencias (como el asalto o la conversación inicial en el café) des-[ilegible].

No obstante, es claro que este puzzle abre posibilidades que han quedado inexploradas: la escasa profundidad psicológica de los personajes (más allá de su función al interior de la trama), la cambiante ubicación de estos (sinónimo de una moralidad que no va más allá del lugar común) o la resolución del conflicto sin dejar a nadie vivo, conspiran contra claves más profundas, propias de un género que, antaño, hizo del imaginario criminal una cuestión estética, ética y social.

Con todo, Tarantino ha optado, sensatamente, por un juego de estilo donde prima la narración por sobre lo narrado. Después de todo, es un cinéfilo que ha trabajado bien un tema que le es conocido, sin conocer la realidad a la que este refiere.

Edgardo Viereck

Perros de la calle

Título original: *Reservoir Dogs*

Director: Quentin Tarantino

País: Estados Unidos

Año: 1992

Tiempos violentos

Tres historias, unidas por dos personajes protagónicos y un episodio que sirve de apertura y cierre para el relato, permiten a Quentin Tarantino desarrollar un peculiar juego narrativo. Como ya se podía esperar después de *Perros de la calle*, Tarantino radicaliza el recurso de alterar el orden cronológico de la historia, sometiendo al espectador a una experiencia laberíntica, en la que prima el modo de narrar mucho más que lo narrado.

Tal como lo anticipa su título, el filme se alimenta de una literatura de consumo, en la que Tarantino se apoya creando con acciones físicas y, sobre todo, verbales, un suspenso basado en elementos simples muy bien hilvanados, en una trama abierta siempre a cualquier posibilidad, que finalmente da paso a la sorpresa. Así, hace progresar una historia que, en definitiva, no pretende contar realmente nada, pues se agota en el constante forzamiento de su propia credibilidad.

Esto último prueba su audacia como narrador y su notable manejo de los géneros cinematográficos clásicos, al invertir el sentido de sus claves y abrir nuevas posibilidades narrativas.

Pero es quizás esta misma audacia la que por momentos distancia, incomoda e incluso desconcierta. En efecto, la cita permanente al cine clásico norteamericano haría necesario fortalecer cada elemento del relato, respetando al menos su función original. Tarantino ejercita en cambio la cita jocosa y la parodia, apostando a un cine que refiere al cine, pero que toma distancia de su pasado y utiliza como pretexto un mundo y unos personajes antaño reconocidos en su compleja dimensión moral, pero que hoy, justamente por servir sólo de buena excusa para el deleite narrativo, sobreviven apenas como pura imaginación, sin duda digna de la mejor literatura de pasatiempo, aunque no de lo mejor que el cine, como medio de expresión, podría ofrecer.

Edgardo Viereck

Tiempos violentos

Título original: *Pulp Fiction*

Director: Quentin Tarantino

País: Estados Unidos

Año: 1995

Jackie Brown

Metáfora del tiempo y de los lugares. Consecuencia del lugar que se ocupa en el tiempo. Dónde se está y en qué momento. La última película de Tarantino establece en ese sentido más de un punto de vista. Con *Jackie Brown*, el realizador de Tennessee se hace más claro y más oscuro. ¿Consecuencia de la apropiación de la Jackie Burke de Elmore Leonard? Lo más probable es que sea un proceso revisado en el tiempo. Más de seis años desde el comienzo de la adaptación y más de tres a partir del estreno de su anterior largometraje.

En este filme aparece la oscuridad dentro y fuera de la noche, las sombras de la noche retratadas en conexión oculta e invisible (gran trabajo del mexicano Navarro en la fotografía), nutrida por personajes casi fantasmagóricos, quienes deambulan o se plantan como maniquíes en los confines de un espacio olvidado (las escenas de Ordell con Jackie Brown o Beaumont). Y aparece la luz como un lugar de vigilancia cotidiana, donde cualquier personaje es seguido o interpelado por otro, y la piel dorada aceituna de Pam Grier es observada por policías, ladrones y fiadores.

No hay edad ideal en *Jackie Brown*. De Niro dice: “me viene la tos cuando fumo o me río”, o en un excelente diálogo entre Grier y Forster, ella le dice notar la edad en el culo, y él, adivinando, contesta: “¿más grande? eso no importa.” Ya *Perros de la calle* dio cuenta de la habilidad y talento de Tarantino con los diálogos y movimiento de personajes, influenciados sin duda por el estilo de escritores como J.D. Salinger o Larry McMurtry. En esta película aparecen más desarticulados de las imágenes puramente visuales, si bien estas contienen una literalidad aún mayor que en sus filmes anteriores. El corte brusco predomina en varias escenas de la película, como por ejemplo en el primer encuentro de De Niro con Jackson y Fonda en el departamento de esta, a través de contraplanos cercanos, diversos y rápidos de la actriz. Aunque también establece bien contruidos planos secuencias como en el desenlace de Beaumont.

El tema del tiempo y de los tiempos. Los fundidos en negro marcan el lapso entre tiempos violentos y oscuros. ¿Quién traiciona a quién? pregunta Tarantino, y de paso homenajea a Scorsese a través de De Niro; cuando este dispara lo hace desde los tiempos de *Calles peligrosas* y *El padrino II* y Robert Forster parece un hermano de Ben Johnson con menos energía. Su personaje ha perdido la sangre de los otros. Y se olvida de lavarse las manos al salir del baño.

J.I. Corces

Jackie Brown

Director: Quentin Tarantino

País: Estados Unidos

Año: 1997

El camino del samurái

Una paloma que cruza los cielos de Nueva York, llevando un mensaje de muerte, es la metáfora perfecta para describir a *Ghost Dog*, la última película de Jim Jarmusch.

El samurái como un ente anónimo que no deja huellas a su paso ya había sido abordado en el cine occidental por Jean-Pierre Melville en 1967. Jarmusch recoge diversos aspectos de ese clásico, mezclándolo con las enseñanzas del Hagakure y cierta estética sacada del cómic para guiar las acciones de su contemporáneo y ciudadano personaje: un introvertido gamberro del Bronx.

Rapero y violento, pero al mismo tiempo silencioso y místico, es la dicotomía que presenta el personaje de *Ghost Dog*. Complementando a sus antagonistas, quienes aparte de asesinar sólo se preocupan por ver dibujos animados en la televisión como si se enfrentaran a un invento condenatorio. Este mundo dual domina el relato en todas sus áreas. Jarmusch funde el oriente con el occidente -incluso la sorprendente música a cargo de RZA y el Wu-Tang Clan son parte de ello y asume un filme donde las fronteras culturales son difusas.

Como antes fue el indio en *Dead Man*, *Ghost Dog* es un sabio, pero un sabio sin educación formal. De ahí que los libros, la sabiduría y su intercambio tengan un sitio de honor en la médula del filme. El ya citado Libro del Samurái, Rashomon y Frankenstein, son los únicos elementos de conciencia en medio de una selva donde las relaciones humanas se hacen complejas. La globalización nos ha transformado en seres cada vez más aislados que sienten la necesidad de compartir, pero no encontramos instancias adecuadas para hacerlo. Jarmusch aborda esa problemática con el mutismo de sus personajes, con la incapacidad lingüística para conversar, donde el único elemento útil es una frágil paloma mensajera que mantiene el nexo de fidelidad que para el samurái es tan valioso como su propia vida.

La concepción cromática, sonora y rítmica del filme resalta los planteamientos ideológicos de la obra. El uso de colores fuertes donde

domina el rojo, color metafórico por excelencia, y una depurada construcción de planos -donde destaca el flashback de la agresión contra *Ghost Dog*-, además de un buen número de citas cinéfilas que incluyen, además de Melville, homenajes a Kurosawa y Zinnemann, hacen de *El camino del samurái* una película tanto necesaria como reconfortante.

Nicolás Lasnibat

El camino del samurái

Título original: *Ghost Dog*

Director: Jim Jarmusch

País: Estados Unidos

Año: 1999

Ojos bien cerrados

El dramaturgo y novelista austríaco Arthur Schnitzle (1862-1931), aparece una vez más en pantalla. Su obra dramática *Reigen* tuvo como realizadores a Max Ophüls y a Roger Vadim, que en 1950 y 1964, la filmaron con el nombre de *La ronda*. Schnitzler, que estudió medicina antes de dedicarse a la dramaturgia y a la narrativa, indaga en toda su obra sobre el comportamiento del ser humano y la inseguridad en sí mismo y la falta de valores espirituales. En él las relaciones humanas son todas falsas, llevadas a cabo escondidas, como si se tratara de ladrones. Siempre fue la suya una mirada nihilista frente a la sociedad que vivió. Todo descrito con una elegancia tal que lo ubicó entre los grandes de la literatura de su país y de su época.

Stanley Kubrick toma de Schnitzler su obra *Relato soñado* (1926) y la convierte en un filme que desde el título nos habla de los ojos que han de cerrarse totalmente, los ojos en el instante de la muerte. Pero en esta visión freudiana no sólo estamos ante la zona de Thanatos, sino también de Eros. Es a través del sexo que el doctor William Harford conocerá de cerca el real sentido de la muerte. Su viaje será como una temporada en el infierno. Como en la clásica visión infernal según el texto dantesco, Harford irá entrando en diversos “círculos”, donde imperan las drogas, el sida, el licor, el sexo desde luego, que sería el punto culminante.

Harford, tras una noche de fiesta donde hubo un flirteo y droga, escucha a su esposa Alice en el extraño relato del deseo que tuvo de relacionarse sexualmente con un extraño.

Esa revelación lo impulsa a salir en busca de experiencias eróticas. Es su “ronda”, ronda misteriosa casi absurda, que avanza cada vez más por peligrosas rutas. El último “círculo”, el centro del infierno, posee todo el rito de un acto religioso. Son sacerdotes y sacerdotisas que rinden culto al sexo como una santidad al revés, donde ya no hay rostros si “ojos bien abiertos.”

No existe obra de Stanley Kubrick donde no esté presente la muerte, desde *Casta de malditos* (1956) hasta *Noche para matar* (1987). También en su obra se hacen presente la violencia, la mentira, el engaño, el desequilibrio mental, lo inexplicable. Extrañamente todos esos elementos están en este filme, como se tratará del testamento último de Kubrick. Y está también la sobriedad, la elegancia, la fastuosidad de los escenarios, los diálogos precisos, la fina ironía y un comportamiento de los actores que se acercan más a la teoría del actor marioneta de Edward Gordon Craig que al método de Stanislavsky.

Orlando Walter Muñoz

Ojos bien cerrados

Título original: *Eyes Wide Shut*

Director: Stanley Kubrick

País: Estados Unidos

Año: 1999

GEOGRAFÍAS EN TRANSFORMACIÓN

Happy Together

El talento del hongkonés Wong Kar-wai y su excepcional estilo visual ya habían sido reconocidos al menos desde 1994. Ambientando su nueva película en un impresionante y marginal Buenos Aires del barrio de La Boca, Kar-wai revela con hondura y en una clave que semeja la del cubismo y de las técnicas de composición y gráfica orientales, un relato centrado en el conflicto emocional de dos jóvenes hongkoneses atrapados en la ciudad del tango y los arrabales.

Descarnada y tiernamente, con pasión arrebatada y rigurosa seguridad en la narración, el realizador desmonta la realidad a través de una serie de hallazgos formales (como decíamos al principio marca de fábrica de Kar-wai) que plantean un interesado e imaginativo *puzzle* al espectador, instado a poetizar y sensibilizar esta obra en la compañía de una banda sonora de excepción (Piazzolla, Zappa, Veloso...).

La lucha por la vida, el desarraigo y el deseo de existir, están desgarradamente expuestos en este filme a la vez tenso, lleno de furor y en constante búsqueda de equilibrio. En este sentido, Iguazú y Ushuaia son los opuestos de esta cadencia sanguínea, vertical y apasionada de un cineasta con desaforada intensidad y madurez [ilegible] la temporalidad de sus imágenes.

J.I. Corces

Happy Together

Título original: *Chun gwong cha sit*

Director: Wong Kar-wai

País: Hong-Kong

Año: 1997

El sabor de la cereza

Para los que afirman la necesidad de contar con créditos blandos, subsidios estatales a fondo perdido o donaciones de productores con vocación filántropa, una película como *El sabor de la cereza* coloca las cosas en su lugar en materia de hacer cine. En medio de un paisaje audiovisual dominado por el formato de las superproducciones, el realizador iraní Abbas Kiarostami (Teherán, 1940) induce a volver a creer en la creación autoral y genuinamente artística. Hay aquí un cineasta que se abre paso buscando expresarse: y así va de lo simple a lo complejo.

El solitario señor Badii ha decidido suicidarse por motivos que desconocemos. Manejando su *Land Rover* por parajes urbanos y campestres, trata de conseguir una persona que a cambio de una alta suma de dinero lo entierre después de muerto. En su empeño va conociendo a diversos personajes que reaccionan a su petición. Vemos a un soldado, un religioso musulmán y un funcionario de un museo de historia natural. Del diálogo con este último se desprende la encrucijada existencial que sufre el protagonista: un turco quiso suicidarse colgándose de un cerezo y fue incapaz de hacerlo al descubrir el sabor de su fruto.

Con *El sabor de la cereza* estamos ante un cine artesanal y de bajo presupuesto, donde el realizador puede articular una personal cosmovisión. Observador contemplativo, Kiarostami abre mundos y nos conduce a un territorio de incertidumbre, incógnitas y desasosiego. Aquí está todo por descubrir, hasta una renovada exaltación de los goces terrenales: mirando de frente a la muerte y al suicidio, se llega a la vida.

Alfredo Barría

El sabor de la cereza

Título original: *Ta'm e guilass*

Director: Abbas Kiarostami

País: Irán
Año: 1997

Sorgo rojo

En este gran esfuerzo antropológico que supone *Sorgo rojo*, una bella muchacha (Gong Li) comienza siendo vendida por su padre, ya viejo, a un rico leproso también presumiblemente mayor. A lo largo del viaje en palanquín, entre una y otra morada, atraviesa el cortejo erosionadas mesetas y algún valle ya cercano al lugar donde reside el rico empresario a quien sólo le bastó una mula para conseguir una grácil y hermosa joven.

Intimidada en la jornada por los porteadores -y entre todos, uno de mayor talante y fuerza física-, la muchacha y su pequeña comitiva es posteriormente atacada por un enmascarado, supuesto bandido que asola la región. Salvada en el último momento por el joven de temple (Jiang Wen), se transforma el sentimiento de temor que le había infundido este, en algo más complaciente, en una atracción que culminará tiempo después cuando al huir la muchacha de la casa del rico viñatero, pasa esta nuevamente por el campo de sorgo donde fueron asaltados y otro enmascarado la está acechando: es su antiguo salvador quien la persigue ahora entre la plantación, haciéndola suya en un improvisado lecho circular formado por caños y ramas del largo vegetal.

Algunos años más tarde, la joven es una próspera viuda a cargo de la viña de sorgo, trabajando con ella un encargado de confianza (Teng Rujun) y otros ocho o nueve empleados, entre los cuales se cuenta el hombre que la arrebató enamorándola y el hijo (Liu Ji) de nueve años que han tenido. Pero esa dicha difícilmente alcanzada es destrozada una vez que los invasores japoneses llegan a la aldea...

Proveniente de la llamada Quinta generación del cine chino (la de los estudios de Xian), Zhang Yimou realizó esta película con una pasmosa seguridad en la puesta de escena, fruto de una delicada operación en que origina con igual perfección los planos generales -a veces explicativos, y a veces de bella implicación contemplativa-, los planos medios -con un manejo de cámara excepcional-, así como los primeros planos -verdaderos retratos del sentir en que la turbación, la indefensión o la determinación son

expuestos como rostros de una misma tierra descubierta por el ardiente sol de la China oriental-.

Yimou crea ya en su primera película, una compleja relación entre discurso social y ciertas conductas extraordinarias, más individualistas o rebeldes (también auténticas) a la manera del personaje del joven campesino que enamora a la novena interpretada por Gong Li. *Sorgo rojo*, realizada tres años antes que *Ju Dou*, hace un gran uso de la elipsis, al tiempo que atiende una serie de aspectos connaturales a las antiguas, extensas culturas de la civilización china. Desde la numerología al continente de la música popular, de la revisión de los hechos históricos al estudio de las emociones humanas, esta película de Yimou reúne el sentido de la belleza trágica y bucólica de los orientales, con una expresión calma y al rato violenta, siempre sensual, la eterna dificultad para los hombres y los cineastas de crear vidas nuevas, películas nuevas.

J. I. Corces

Sorgo rojo

Título original: 红高粱, en pinyin: honggaoliang

Director: Zhang Yimou

País: China

Año: 1987

Flores de fuego

En medio de un Hong-Kong moderno y occidentalizado, encontramos al protagonista de la historia. Un expolicía que, por cosas del destino, provocó un sangriento tiroteo del cual uno de sus compañeros salió mal herido y, en definitiva resultó inválido. Además de cargar con esa culpa, nuestro héroe debe ayudar a su esposa enferma de cáncer a pasar sus últimos días. Se trata de unos personajes, un tipo de relato y unos temas que, a primera vista, aparecen asociados al género policial clásico y, sobretudo, a cierto formato de serie muy en boga en la televisión actual, que se caracteriza por poner atención a la figura del policía en su dimensión “humana o personal”, más que en su rol de simple representante de la ley.

Pero todo esto es sólo aparente, porque Takeshi Kitano se arriesga a entrar en todos aquellos intersticios que los formatos masivos rehúyen para refugiarse, estratégicamente, en arquetipos y caricaturas. Usando con eficacia muy pocos planos con encuadres cuidadosamente diseñados, utilizando música como un elemento altamente expresivo y haciendo gala de un aguzado sentido de la pausa, el silencio y la contención actoral, el director profundiza en emociones difíciles de descifrar. Como si recorriéramos una región rica en claroscuros, que combinan la ternura y la violencia más desmedidas, el amor y el odio a raudales, en el sentido del honor más ineludible con un pragmatismo desconcertante. Una especie de “ying” y “yang” o moneda de dos caras inseparables entre sí. Un mundo donde la vida sólo encuentra explicación en la muerte y es esta la única capaz de revelar el sentido de aquella.

Atrapadas en esa paradoja, las criaturas de Kitano se encuentran al borde de un abismo y él las hace saltar, no sin dudas pero con la decisión que caracteriza a los que ya no tienen nada que perder. Como lo haría, seguramente un samurái trasplantado a la fuerza desde su oriente feudal hasta nuestros días, después de que ha sido despojado de su rango y su honor para recibir a cambio, en mínima compensación, una pistola entre sus manos.

Edgardo Viereck

Flores de fuego

Título original: *Hana-Bi*

Director: Takeshi Kitano

País: Japón

Año: 1997

Bleu

Julia (Juliette Binoche) ha perdido en un accidente automovilístico a su marido, un importante compositor musical, y a su pequeña hija. Las primeras imágenes atrapan el rostro de Julie en expresivos planos. El dolor es incommensurable y el deseo de vivir se hace añicos. Luego de un frustrado intento de suicidio, la realidad se impone.

Comienza entonces el calvario cotidiano de Julia. Partir de nuevo, llevando auestas los fantasmas del pasado. Ella se endurece en su soledad, negándose a derramar una lágrima. Kieslowski se concentra en la reconstrucción hum[ana] de Julia, observando sus reacciones gestos mínimos. La exquisita sensibilidad femenina de la actriz Juliette Binoche le permite al realizador componer un personaje sutil y entrañable, definido a partir de prolongados silencios. Junto a Rossellini, Truffaut y Bergman, Kieslowski es uno de los cineastas que le otorgan a la condición femenina un rango de finísima dignidad.

En *Bleu* la puesta en escena está diseñada como un itinerario espiritual que avanza con sucesivos descubrimientos. El cromatismo azulado de la fotografía cubre toda la trama, cuyos datos son los mismos que acostumbramos a ver en el género melodramático. Julia hace el amor con un colega de su marido. Una prostituta del edificio donde vive se convierte en amiga de confianza. Y la madre, ya anciana, permanece postrada sin reconocer a quienes le rodean. Queda aún la revelación primordial: la infidelidad del marido. Allí donde otros se solazan los secretos de alcoba, Kieslowski hace poesía. Por eso el encuentro de la esposa y la amante rompe con los códigos establecidos por la simple anécdota chismográfica.

Julia decide terminar el oratorio musical dejado inconcluso por su marido. Es el instante en que el compositor Zbigniew Preisner despliega su partitura de maravillosos acordes. La ética cristiana de Kieslowski se da la mano con la inspiración artística y finalmente el realizador termina apostando por la vida. Todo el saber de los hombres se marchitará, a diferencia del amor. Los rostros de los personajes son dibujados por la cámara. Una ecografía y una

cruz encadenada al cuello de un adolescente adquieren sentido y significado. Kieslowski, el católico, nos deja mudos. La imagen se funde al negro y la música permanece.

Alfredo Barría

Azul

Título original: *Trois couleurs: Bleu*

Director: Krzysztof Kieslowski

País: Francia, Polonia, Suiza

Año: 1993

Contra viento y marea

El relato se ambienta en los años setenta, en una pequeña comunidad de la costa escocesa. Allí tiene lugar la historia de amor de Bess, una joven imbuida de un profundo sentimiento religioso y Jan, trabajador de una plataforma petrolera quien queda paralizado a causa de un accidente. En tanto Bess cree mantener un diálogo personal con Dios, Jan la induce a tener relaciones con otros hombres, liberándola de su dependencia. Bess obedece, convencida que así cumplirá un sacrificio necesario para lograr la curación de su marido.

La historia transcurre en un medio social concreto, presidido por el autoritarismo y la represión. La conducta de la joven es rechazada por su familia y por la opinión del pueblo, dominada por la iglesia local. En los personajes cercanos a la pareja catalizan diversas y contradictorias reacciones ante un comportamiento considerado incomprensible. Aquí se teje la verdadera trama del filme: en las motivaciones profundas de un grupo de personas cuyas actitudes van del asombro a la condena, develando la existencia, quizás inconsciente, de tendencias destructivas.

En acuerdo con la naturaleza del tema, von Trier pasa del expresionismo visual de *Europa* a un estilo más seco, aunque igualmente sugerente. La movilidad de la cámara, la aspereza de las imágenes, la precisión del montaje, son recursos de estilo de un filme en que lo esencial son los personajes, sus fuerzas internas, la intensidad de su drama. Por ello, un elemento fundamental en esta película es la dirección de actores, entre los cuales sobresale el excepcional desempeño de Emily Watson en el rol protagónico.

Von Trier conduce el relato hasta un punto insospechado, para terminar estableciendo la existencia de un milagro. Allí el director marca la vertiente mística de su cine, situándose como un heredero de Carl T. Dreyer, el gran realizador danés cuya obra es una cumbre del arte religioso. Siguiendo esa tradición, von Trier plantea con este filme una poderosa afirmación de

humanidad y trascendencia, señalando un camino tan insólito para el cine actual como la propia historia que narra.

Sergio Salinas R.

Contra viento y marea

Título original: *Breaking the Waves*

Director: Lars von Trier

País: Dinamarca

Año: 1996

Los idiotas (Dogma 2)

La palabra Dogma pasará a la historia del séptimo arte como sinónimo de fin de siglo. Un cierre notable donde el cine se reduce a su mínima expresión en medio del dominio repulsivo de la parafernalia técnica y reta a los creadores a reinventar el lenguaje siguiendo diez mandamientos que permiten privilegiar una mirada interior del ser humano, de una manera tanto estética como narrativa.

Frente a esto Lars von Trier, un futuro (y por qué no actual) maestro del cine mundial, asume el control del segundo largometraje *Dogma* empleando un método de fascinante. Recluta a un selecto grupo de actores y los hace interactuar por varios días frente a su pequeña cámara de video digital siguiendo los patrones de una incipiente idea que luego transformaría en guion.

La historia comienza con la llegada de Karen al grupo de individuos liderados por Stoffer, que se agrupan para comportarse como idiotas con la certeza que la idiotez constituye un estado superior del ser humano actual. Una actitud que se entiende como el rescate de la tabula rasa a la que se refirieron Locke y Hartley, considerándolos como la clase humana más libre y honesta del planeta hoy en día.

Hace muchos años que no había posibilidad de enfrentarse a una propuesta cinematográfica de esta altura. Una generación completa tiene la ocasión de hacerse testigo y parte de esta *nouvelle vague* nórdica que, al igual que su maestro Carl Th. Dreyer, considera al cine su religión. La entrega de sus actores, el compromiso con el cine y el afán de renovación someten al cinéfilo fino a respirar aire puro en medio de un arte que aparentemente está muriendo. Y damos gracias a esos cineastas que lo resucitan y exorcizan para mejorarlo y hacernos creer que los milagros son posibles.

Nicolás Lasnibat

Los idiotas

Título original: *Idioterne*

Director: Lars von Trier

País: Dinamarca

Año: 1998

La celebración (Dogma1)

Esta cinta es la primera expresión del planteamiento de un grupo de cineastas daneses, conocido como Dogma 95. Se trata de una propuesta regida por un conjunto de normas opuestas al concepto de superproducción y al cine hollywoodense: producción simple, relatos cronológicos, iluminación sencilla, ausencia de efectos especiales y de música incidental, etc.

La celebración o *Dogma 1* fue dirigida por Thomas Vinterberg. Nacido en 1969, Vinterberg había realizado antes dos largometrajes, un premiado cortometraje y un drama para la televisión. *La celebración* fue grabada con una cámara de video digital y luego traspasada a celuloide. Trata de una reunión familiar destinada a celebrar los 60 años del patriarca del clan. El hijo mayor, encargado de los discursos de homenaje, inesperadamente revela oscuros secretos familiares que provocan perplejidad y desencadenan contradictorias reacciones entre los asistentes.

Es cierto que los elementos innovadores provenientes de la adscripción al “voto de castidad” (como también se denomina a los postulados de *Dogma*) tienen fuerte presencia visual en esta cinta. Sin embargo, el impacto que produce el filme se encuentra tal vez en la naturaleza transgresora del tema. Obra antiburguesa, *La celebración* practica una despiadada disección de la familia y, por extensión, de la sociedad. Los ritos formales, las palabras de buena crianza, la hipocresía de las apariencias, son demolidos, develando los rencores, las inmoralidades, las sórdidas realidades sobre las que se tiende un manto de silencio.

En ese sentido, la construcción dramática y espacial de la película engarza con una tradición que va desde obras de dramaturgos como Strindberg hasta filmes de Bergman y Buñuel. Tanto el estilo anticonvencional de Vinterberg como la crudeza y radicalidad del tema pueden desconcertar al espectador. Se trata, sin embargo, de una obra notable cuyos méritos provienen de la austeridad de su planteo programático, pero sobre todo del talento con que

está realizado. *La celebración* es uno de los filmes más estimulantes de los últimos tiempos.

Sergio Salinas

La celebración

Título original: *Festen*

Director: Thomas Vinterberg

País: Dinamarca

Año: 1998

Underground

En *Underground* no están dadas las condiciones para articular un relato a la manera clásica. Cuando la locura y el desvarío adquieren derechos de ciudadanía, se legitiman todas las licencias posibles. En el centro mismo del horror, el cineasta es lanzado a los cuatro vientos.

Por cierto que hay personajes involucrados en una trama, pero todos ellos son conducidos por el río de los acontecimientos. Marko afanado en conquistar a Natalia -la mujer de su amigo Blacky- es un auténtico sobreviviente y testigo del siglo. Kusturica incorpora extractos documentales con la presencia carismática de Tito. Esta vinculación entre realidad y ficción va marcando el desarrollo narrativo del filme, que incorpora un original recurso con la puesta en pantalla de sucesivos carteles que a la manera del cine mudo van precisando el contexto de época.

A su vez la filmación de una película dentro del filme permite apreciar el modo en que se levantan mitos y héroes de cartón-piedra. Kusturica opera con el cine dentro del cine, actualizando viejos códigos con una sensibilidad contemporánea. Como si no bastara el aluvión de imágenes significantes que la cinta despliega de principio a fin, el epílogo nos reserva una felliniana secuencia de cierre. La alucinada memoria de Kusturica reconstruye los pedazos dispersos de una larga agonía.

Alfredo Barría

Underground

Director: Emir Kusturica

País: Yugoslavia

Año: 1995

El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante

Habiendo realizado un par de largometrajes anteriormente, es en la década de los ochenta cuando Peter Greenaway destaca con la película *The Draughtman's Contract* (*El contrato del dibujante*, 1982) y se establece como el más exquisito de los cineastas británicos de la nueva era. Su carrera se va afianzando con *Zoo* (1984), *El vientre de un arquitecto* (1986) y *Conspiración de mujeres* (1987), con el tiempo estrenadas finalmente en Chile. Fue entonces *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* traducción casi literal del original inglés, la primera ocasión de conocer la dedicación de Greenaway al cine.

Más allá de tan socorrido manierismo alegado en su favor o en su contra, este film demuestra la tentativa hacia un lugar secreto, hacia una *mise en scène* unificada de la “otra cosa” que está pasando. La serie de alegorías, contradicciones estéticas y otros arrastres plásticos, entre los cuales la cámara actúa como visor o reflejo de sí misma, descubridora de un hálito narcisista, antiguo y nuevo a la vez, que infunde amor propio a los personajes, componen un mapa esotérico móvil a medias conocido.

Al gran barroquismo que sostiene este raro filme de apariencias han colaborado artistas de alto nivel, como los diseñadores holandeses Ben Van Os y Jan Roells, el cinematografista francés Sacha Vierny, el músico Michael Nyman y el excelente cuarteto de protagonistas así como el resto de los técnicos e intérpretes.

J. I. Corces

El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante

Título original: *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*

Director: Peter Greenaway

País: Francia, Reino Unido

Año: 1989

Tesis

Buscando material para su tesis de grado sobre violencia en el cine, la protagonista de este filme comienza a investigar un crimen y termina siendo investigada por los supuestos asesinos. De perseguidora se transforma en perseguida y por querer “ver lo que hay más allá” termina siendo vista mucho más de lo que ella misma desearía.

En este juego radica el conflicto central de la historia. Paradoja que sirve de apoyo a Amenábar para una reflexión mayor en torno al acto de mirar, que por otra parte se nos aparece como la motivación esencial de todos los personajes en su ficción. Para comprender la mirada del otro, parece ser que no importa lo que mira sino por qué y para qué lo hace. Unos quieren vivir para mirar, otros quieren mirar lo que viven. Vivir mirando y mirarse viviendo. Curioso vicio que hoy en día se ejerce con irresponsable cotidianeidad y que Amenábar percibe en su doble dimensión y a la vez morbosa terrorífica. Simbólico resulta, en este sentido, ese aparato de televisión encendido a todo volumen tras cuya pantalla en negro se sugieren atroces tormentos, sin que la muchacha sea capaz de activar un simple control remoto para obtener imagen. Como si lo que realmente importa estuviera mucho más allá de la simple apariencia y, para “ver”, hubiese que dejar de “mirar.” Esa parece ser la idea fuerza de este filme. La “tesis” de Amenábar.

Como buen cinéfilo, Amenábar recurre a todo un arsenal de citas y referencias a los grandes autores cinematográficos, así como al viejo cine de género “serie B” y, por cierto, a todo ese cine de culto tan en boga por estos días. Construye así, una especie de segundo relato que se esconde tras aquel primero o más evidente que se presenta como la “trama.” Por lo demás, y para asegurarse de que nadie quede fuera de su juego narrativo, Amenábar ensaya un ingenioso sistema de trampas y pistas falsas que envuelven al espectador en el juego de la expectativa, el giro abrupto y la sorpresa, con un ritmo seguro y siempre en ascenso que se sostiene y, sobre todo, entretiene.

Edgardo Viereck

Tesis

Director: Alejandro Aménabar

País: España

Año: 1996

Carne trémula

Almodóvar toma la novela de la inglesa Ruth Rendell, *Lile Flesh*, y traslada el escenario londinense a Madrid, entre los años 1970-1990. Conserva los nombres de los personajes de Rendell (Víctor y David), pero el trazado psicológico de ambos en el filme, no corresponde al de la novela. Del argumento sólo ha dejado el enfrentamiento con armas entre Víctor y David y las consecuencias físicas en la vida de este último. Lo demás le pertenece a Almodóvar. El Víctor del filme es no más que un muchacho ingenuo y torpe mezclado primero en un hecho delictual y luego en relaciones sentimentales no buscadas por él.

El Víctor de la novela, quizá más rico como personaje, es un violador nato que sufre diversas fobias: ante las tortugas, ante los espacios abiertos (agorafobia). Frente a una mujer siente un “traje eléctrico” que se apodera de su cuerpo y su labio tiembla. De allí el título de la obra, *Carne trémula*. Almodóvar, apartándose de la sicopática conducta de su personaje, lo enriquece a su manera. Agrega personajes frustrados como la mujer maltratada por su esposo detective; un lisiado que a diferencia de la novela es activo y vengativo hasta el límite. Y está la ciudad con sus barriadas que van desapareciendo con la modernidad y, por último, sorprendente en Almodóvar, el contrapunto político que hace entre la situación bajo la dictadura de Franco y la democracia actual.

Almodóvar no abandona ese lenguaje provocativo de la urbe madrileña, cuyo punto culminante podría ser la oración de Víctor frente a la tumba de su madre. Y si invoca imágenes surrealistas del Buñuel de *Ensayo de un crimen*, no abusa luego de la condición física de David como podría esperarse. Lo que esta vez uno admira de Almodóvar es su guion técnico, con una planificación perfecta, impecable, con una cámara precisa en sus movimientos, que lo aparta de sus trabajos anteriores, premeditadamente mal encuadrados. *Carne trémula* parece ser un paso hacia un cine que busca nuevas inspiraciones, más decantado, más clásico, sin dejar de lado las irreverencias que le han dado fama.

Orlando Walter Muñoz

Carne trémula

Director: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1997

¡Átame!

El joven Ricky obtiene su salida después de un prolongado internamiento en un instituto psiquiátrico donde, de modo obsesivo, ha construido una fantasía: encontrar a Marina, una “ex” del porno, que ahora destaca como estrella de cine y con quien el muchacho tuvo un encuentro sexual hace años; su objetivo será encerrarla en su casa, atarla a la cama y convencerla de que ella debe enamorarse de él, como él lo está de ella.

Abriéndose paso desde un realismo que apenas acusa toques de parodia o caricatura, Almodóvar se las ingenia para construir una de las metáforas más fuertes de su filmografía. En efecto, acostumbrado a los “platos fuertes” (como él mismo califica sus filmes), este resulta un inusitado fresco social que informa, del modo más anecdótico, la oscuridad que inunda el alma de una España joven, desenfadada, exaltada hasta lo catártico y, sobretodo, hambrienta de emociones verdaderas. Fácil resulta, así, identificarse con los protagonistas, desamparados en un mundo demasiado duro, donde conmueven la espontánea ayuda de una amiga o el deseo de un anciano inválido. Destacan aquí los excelentes diálogos, así como el ritmo vertiginoso de la trama, no exenta de un respeto por las convenciones del cine de acción al que, por el hecho de apoyarse en un secuestro, está ligado el film.

Almodóvar demuestra un conocimiento de los recursos cinematográficos que facilitan la construcción de su universo preferido, aquel donde el amor se abre paso entre dolores y heridas. Quizás un poco alejado de sus restantes títulos, ¡Átame! conserva la fuerza del color, las palabras que calan hondo y la referencia constante a la cultura de masas, tan propia de su realizador.

Edgardo Viereck

¡Átame!

Director: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1989

Delicatessen

En un futuro indeterminado, una gran explosión acaba con la vida civilizada. Los sobrevivientes se devoran unos a otros, en una guerra donde ganan los más astutos y sagaces. En la oscura casona de *Delicatessen*, un cruel carnicero ejerce sus dominios en esta nueva etapa de la humanidad.

Los realizadores franceses Jean- Pierre Jeunet y Marc Caro unen su inventiva y creatividad para preparar este original banquete. Mientras la banda sonora aporta una variedad de ruidos, ecos y ritmos cadenciosos, el cromatismo fotográfico favorece una atmósfera de encantamiento surrealista.

El humor negro matiza los instantes dramáticos. De antología es la secuencia en que el carnicero y su amante se revuelcan en un destartado catre. El solitario Loison, ex artista de circo, se relaciona con la sensible Julie. Ellos son los últimos exponentes de la humanidad perdida. También están los Troglo, un destacamento de guerrilleros y resistentes vegetarianos.

Estamos frente a un filme de estudio, donde todo ocurre en un escenario artificial sin exteriores. El clima de pesadilla fantasmagórica se acentúa con el diseño de vestuario y decorados.

Jeunet y Caro terminan apostando por Loison y Julie. Esta pareja de seres angélicos debe ganar el combate contra los monstruos del pantano. Si el horror se extiende, la poesía resiste.

Alfredo Barría

Delicatessen

Directores: Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro

País: Francia

Año: 1991

Hasta el fin del mundo

Trevor, con la ayuda de una cámara, recoge imágenes que llevará a su madre ciega, para que ella y su marido científico cumplan con el sueño de “hacerla ver.” En su viaje, Trevor conoce a Claire, una joven en busca de su destino que lo seguirá hasta el hogar de los padres de él, en el desierto australiano. Ella, a su vez, es seguida por Eugene (su exnovio) y por Winter un detective que ella misma contrata para ubicar a Trevor en medio de su obsesionada búsqueda.

El film reconoce tres partes. Una hora inicial marcada por tópicos ya conocidos en Wenders como la búsqueda, el desplazamiento constante y la soledad de los involucrados en una persecución mutua, suerte de juego apoyado dramáticamente en los mecanismos del policial “B.” Una segunda, que aborta las expectativas de suspenso y abandona la línea de acción principal -viaje de Trevor- centrándose en la relación de amor entre él y Claire, y empujando el relato hacia una hora final, donde la familia se reúne en torno al material recogido por Trevor, los experimentos del padre y, en torno a ella, se reúnen los demás personajes que dan vida a esta *dream movie*, mezcla de policial, melodrama y ciencia-ficción.

La luz da solidez estética al futurismo de ciudades y países, así como también a la “hospitalidad” del desierto australiano, cobrando dimensión el espacio y la apertura planetaria, tecnologizada, enajenablemente bella e intensamente actual de los símbolos utilizados. El aliento pictórico en la composición y el uso recurrente de la cámara fija rescatan la contemplación como actitud y el derecho de las cosas, además de las personas, a hacerse ver. Es la pugna entre lo real y lo virtual, entre mente y corazón, entre ciencia y poesía a la que Wenders, en esa máquina cazadora de imágenes o en el intento de Claire por registrar sus sueños inútilmente, otorga una actual e incómoda dimensión ética.

Edgardo Viereck

Hasta el fin del mundo

Título original: *Bis ans Ende der Welt*

Director: Wim Wenders

País: Francia, Alemania

Año: 1991

La lección de piano

A mediados del siglo pasado, Ada abandona Escocia para viajar a Nueva Zelanda. En esas tierras la espera el colono Stewart, un hombre dispuesto a formar con ella una familia. Ada tiene, como única compañía, a su hija Flora y a su piano. Ada es muda. La muerte de su marido fue traumática, apartándola de la vida común y corriente. El triángulo pasional se completa con la aparición de Balnes, un ermitaño que no sabe leer y que la busca para ser su alumno.

Ya en las primeras secuencias el espectador participa de la singular composición visual del film, en directa relación con la belleza del paisaje natural. En el centro de la trama se ubica el personaje de Ada, la mujer artista enfrentada a un mundo hostil. El tono narrativo de la cinta se solaza en el registro cotidiano de la vida de los isleños, hasta llegar el importante momento de agresión a Ada. Más adelante, la mujer y su piano serán reunidos en una sola imagen bajo las aguas, de gran sentido plástico.

Llámesese feminismo o exaltación de la sensibilidad artística de la mujer, la propuesta de Campion tiene mucho del estilo cultivado en una cinta como *Te amaré en silencio* de Randa Haines, y poco de un cine de mayor alcance. El proyecto de Campion es un interesante recorrido por un cuadro de época, resuelto con aguda capacidad pictórica. Unido a eso, el personaje de la artista muda se configura como un alegato por la dignidad perdida.

Alfredo Barría

La lección de piano

Título original: *The Piano*

Director: Jane Campion

País: Nueva Zelanda, Australia, Francia

Año: 1993

Notas

¹ Oporto Valencia, Lucy (2017). Sergio Salinas Roco. *Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos Volumen I*. Santiago de Chile: Editorial Usach, p. 31.

² Esta sexta edición estaba pensada para ser publicada en septiembre de 1973. Finalmente, gracias al apoyo y fomento de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile se publicó el año 2018.

³ Oporto Valencia, Lucy (2017). Sergio Salinas Roco. *Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos. Volumen I*. Santiago de Chile: Editorial Usach, p. 113.

⁴ *Ibidem*, p. 114.

⁵ “El film fue rechazado por el Consejo de Censura Cinematográfica, pero posteriormente esa decisión fue revocada por el Tribunal de Apelaciones” cambiándole la clasificación a mayores de 18 años y la censura de los cartones explicativos y reflexivos al fin y comienzo de la película. Helvio Soto comentó: “Hoy se corta un cartón; mañana una película.” En M.M.T. “La batalla de Caliche sangriento” *Revista Telecran*, Santiago de Chile, nº15, 17 noviembre 1969.

⁶ Cine Club Omega (1975). *Realizadores de cine. Publicación con los programas de exhibición entre noviembre de 1974 y diciembre 1975*. (Santiago de Chile: Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, p. 2.

⁷ Cine Club Omega (1975). *Realizadores de cine. Publicación con los programas de exhibición entre noviembre de 1974 y diciembre 1975*. (Santiago de Chile: Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, p. 2.

⁸ “El público, por falta de informaciones adecuadas, carece de orientación frente arte más poderoso del siglo XX” (Oporto, 2017, p. 113) y “Si para nosotros es tan importante esta misión, es porque consideramos que el cine es el medio expresivo más importante del siglo XX.” (Cine Club Omega, 1975, p. 2).

⁹ Fuente: entrevista a Mildred Doll, julio 2018.

¹⁰ Fuente: entrevista a Ricardo Stuardo, octubre 2018.

¹¹ Fuente: entrevista a Alex Doll, julio 2018.

¹² Fuente: entrevista a Ricardo Stuardo, octubre 2018.

¹³ Fuente: entrevista a Alex Doll, julio 2018. La sala debía su nombre al desembarco aliado en Normandía, y su primer estreno fue *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Otros hitos que se recuerdan de esta sala fue el haber mantenido por un año y medio en cartelera la película *Jesucristo superestrella* (Norman Jewison 1973), así como un exitoso programa doble de *El exorcista* (William Friedkin, 1973) con *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972).

¹⁴ Películas recién estrenadas que comienzan su circulación en el circuito de exhibición.

¹⁵ Sin firma, “Cine-visión”, La 3ª de la Hora, 5 septiembre 1982.

¹⁶ Salas, María José (2011) “Historias de Cine Arte” en *Revista Capital*.

¹⁷ Fuente: entrevista a Alex Doll, julio 2018.

¹⁸ Fuente: entrevista a Ricardo Stuardo, octubre 2018.

¹⁹ Human Rights Watch (1998) *Los límites de la tolerancia: libertad de expresión y debate público en Chile* Santiago de Chile: LOM Ediciones. Ver también Programación Cine Arte Normandie del 27 de agosto al 30 agosto de 1992.

²⁰ Sin firma, “La primera película de Almodóvar ha sido censurada en Chile”, *El País*, 17 enero 2001.

²¹ Organización sindical creada en 1994 que reunía a los sindicatos de actores, cineastas y las asociaciones de productores de cine y televisión, entre otros.

²² Fuente: entrevista a Alex Doll, julio 2018.

²³ *Ibidem*.

²⁴ La sala de la Alameda, a partir de 1991, pasó a ser gestionada por la Municipalidad de Santiago y se hizo una remodelación del espacio. Aunque también se ofreció en arriendo a Filmoarte, el valor era mucho más elevado que el anterior, por lo que se desestimó esa posibilidad.

²⁵ Para mayor detalle sobre algunas de estas versiones del cierre del cine, ver, por ejemplo, Oporto Valencia, Lucy (2017). *Sergio Salinas Roco. Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos. Textos reunidos en tres volúmenes*.

²⁶ Letelier, Jorge (2012) “Las historias del clásico Cine Arte Normandie a 30 años de su creación”, *La Tercera*, 15 febrero.

²⁷ Fuente: entrevista a Alex Doll, julio 2018.

²⁸ Fuente: entrevista a Christian Ramírez, julio 2019.

²⁹ Fuente: entrevista a Juan Pablo Vilches, agosto 2019.

³⁰ Fuente: entrevista a Felipe Blanco, mayo 2019.

³¹ Como nos contara Alex Doll, él estaba encargado de la programación de este cine, a diferencia del Normandie, en donde estaba Sergio Salinas. Las diferencias de programación constaban principalmente de la eliminación de algunas películas de los ciclos, dado que el público de Viña era mayor, y por lo tanto un poco menos adepto a ciertas ideas vanguardistas (entrevista a Alex Doll, julio 2018). Por nuestra

parte, describimos la programación del Cine Arte de Viña como más conservadora que la programación del Normandie.

³² Claudio Salinas y Hans Stange “Un arte que piensa. La cultura cinematográfica como imaginario estético-político en la obra de Sergio Salinas Roco” En *La butaca de los comunes, la crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013).

³³ Salinas, Claudio y Stange Hans, (2013) “Un arte que piensa. La cultura cinematográfica como imaginario estético-político en la obra de Sergio Salinas Roco” En *La butaca de los comunes, la crítica de cine y los imaginarios de la modernización en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

³⁴ Ibídem, p. 615.

³⁵ Manuscrito del discurso que presumiblemente dio ante el recién creado Club de Amigos del Normandie, c.2002-2003.

³⁶ Oporto Valencia, Lucy (2017). *Sergio Salinas Roco. Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos*. Santiago de Chile: Editorial Usach.

³⁷ Alex Doll, entrevista, julio 2019.

³⁸ Muchas de las críticas unitarias no contenían fechas para poder reimprimirlas en caso de reponer la película, o para avanzar en el trabajo de escritura, diagramación e impresión sin haber confirmado aún la posibilidad real de exhibición.

³⁹ Durante ciclo se exhibió *El jeque blanco*, de Federico Fellini (1952), film que era propiedad del Centro de Cine y Medios Audiovisuales, de la Universidad Católica de Valparaíso, y un préstamo al festival.

⁴⁰ Fuente: entrevista a Ignacio Aliaga, septiembre 2018.

⁴¹ Fuente: entrevista a Ignacio Aliaga, septiembre 2018.

⁴² El segundo folleto de Festival de Cine UC es del verano de 1992 y se realizó en conjunto el XVI Festival Cine UC. Cuando en 1998 se exhibió *La última ola* de Peter Weir (1997), el texto fue del programa del Festival de Cine UC de ese entonces.

⁴³ Fuente: entrevista a Ignacio Aliaga, septiembre 2018.

⁴⁴ Filmoarte estuvo a cargo de El Biógrafo desde 1989 a 1992 y Alex Doll lo programó por dos de esos años. *La estación del regreso*, de Leo Kocking (1987), fue estrenada aquí en el período mencionado. Después del estreno de *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela (1992) en el Grand Palace y el Oriente, Alex Doll la tomó y la exhibió en El Biógrafo. Tras el éxito de la exhibición en esta sala más pequeña, Transeuropa, la distribuidora de la película compró El Biógrafo y comenzó a dar cine europeo sumado a la curatoría de la sala de cine latinoamericano. Fuente: entrevista a Alex Doll, julio 2019. Entre los documentos que están en el archivo del Normandie, se encuentra un Ciclo de cine checo y eslovaco en el cine El Biógrafo.

⁴⁵ Las primeras películas que trajo Los Filmes de la Arcadia fueron *Será posible el sur*, Fitzcarraldo, de Werner Herzog (1982) y *Nos habíamos amado tanto*, de Ettore Scola (1974). A pesar de algunos

problemas con la censura (como el Consejo de Calificación rechazando la exhibición de la película *Ropa limpia, negocios sucios*, de Stephens Frears (1985) por una escena de dos hombres besándose, o incluso la mala recepción por parte de la crítica en los diarios de *Alexander Nevski*, de Sergei Einsentein (1948), que la calificó de una película de “contenido político añejo.” Los Filmes de la Arcadia permanece como distribuidora de cine hasta el día de hoy.

⁴⁶ Otras exhibiciones a beneficio de los funcionarios del cine fueron *Drácula*, de Francis Ford Coppola (1992), exhibida en diciembre de 1993; *Lobo*, de Mike Nichols (1994), exhibida en diciembre 1994; *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis (1994), exhibida en diciembre de 1995; y *¡Vampiros en La Habana!*, de Juan Padrón (1985), exhibida dentro del Festival de Cine Arte, lo mejor de 1997.

⁴⁷ Pablo Marín, entrevista, agosto 2019.

⁴⁸ González, Rodrigo. “Alberto Fuguet: La Ley de la Calle me hizo encontrar mi voz como escritor.” La Tercera, 30 marzo 2013. Entrevista a propósito de su documental *Buscando a Rusty James* (2013). El énfasis es nuestro.

⁴⁹ Fuente: entrevista a Felipe Blanco, mayo 2019.

⁵⁰ Esta exhibición debió ser cancelada una vez que ya había sido difundida, dado que surgieron problemas con los derechos de exhibición. Por esta razón, aquí nos referimos al deseo de programarla, más que a la posibilidad de exhibirla.

⁵¹ Fuente: entrevista a Juan Ignacio Corces, junio 2019.

⁵² Sergio Salinas (1992) “El sentido de la programación” en Programa Normandie, 2 de febrero al 15 de marzo.

⁵³ Fuente: entrevista a Edgardo Viereck, mayo 2019.

⁵⁴ Fuente: entrevista a David Vera-Meiggs, julio 2019.

⁵⁵ Fuente: entrevista a Juan Pablo Vilches, agosto 2019.

⁵⁶ Sergio Salinas (1992) “El sentido de la programación” en Programa Normandie, 2 de febrero al 15 de marzo.

⁵⁷ Fuente: entrevista a Juan Pablo Vilches, agosto 2019.

⁵⁸ Fuente: entrevista a Alex Doll, junio 2019.

⁵⁹ Cuando comenzó el Cine Arte Normandie, era común que las personas que escribían críticas o comentarios para medios se encontraran en las exhibiciones privadas para la crítica, “un espacio obligado” que hacía que siempre estuviesen en contacto entre ellos. En este grupo se destacaban los críticos que generaban escritos de mayor desarrollo, de varias carillas. Entre ellos estaban Sergio Salinas, José Román, y Hans Hermann. Después de las exhibiciones se acostumbraba a ir a tomar un café, lo que estrechaba más el vínculo entre estos escritores que habían hecho crítica en la década de 1970 y nuevos críticos de la década de 1980. En este otro espacio, se seguían discutiendo las películas o acontecimientos de la contingencia nacional. En estas instancias, se les solicitaban textos a nuevos críticos, dependiendo de intereses más personales. Ellos fueron colaboradores ocasionales, que en el fondo apoyaban el trabajo cultural del país. Había una suerte de camiseta puesta con el Normandie (así como

con los institutos que también exhibirían cine arte y el Cine UC). Fuente: entrevista a María Eugenia Meza, noviembre 2019.

⁶⁰ Salinas, Sergio, Un cine arte para Santiago en Oporto Valencia, Lucy (2017). *Sergio Salinas Roco. Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos*. Santiago de Chile: Editorial Usach.

⁶¹ Informe sobre antecedentes y estado actual de la crítica de cine en Chile, 1996 en Oporto Valencia, Lucy (2017). *Sergio Salinas Roco. Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos*. Santiago de Chile: Editorial Usach, p.57.

⁶² *Ibidem*, p.284-285.

⁶³ Fuente: entrevista a Felipe Blanco, mayo 2019.

⁶⁴ Fuente: entrevista a Edgardo Viereck, mayo 2019.

⁶⁵ Fuente: entrevista a Héctor Soto, febrero 2019.

⁶⁶ Fuente: entrevista a José Román, mayo 2019.

⁶⁷ Fuente: entrevista a Edgardo Viereck, mayo 2019.

⁶⁸ Fuente: entrevista a Héctor Soto, febrero 2019.

⁶⁹ David Bordwell (1989) *El significado del filme. Inferencia en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

⁷⁰ Fuente: entrevista a José Román, junio 2019.

⁷¹ Fuente: entrevista a Alfredo Barría, julio 2019.

⁷² Fuente: entrevista a Ascanio Cavallo, febrero 2019.

⁷³ Fuente: entrevista a Juan Ignacio Corces, junio 2019.

⁷⁴ Fuente: entrevista a Edgardo Viereck, mayo 2019.

⁷⁵ Fuente: entrevista a Edgardo Viereck, mayo 2019.

⁷⁶ Carta a Manuel Martínez Carril, director de la Cinemateca Uruguaya. En Oporto Valencia, Lucy (2017). *Sergio Salinas Roco. Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos*. Santiago de Chile: Editorial Usach, p. 59-60.

⁷⁷ Programa febrero a marzo 1993, Archivo Cine Arte Normandie.

⁷⁸ *Ibid*, 3.

⁷⁹ Ranciere, Jacques (2005) “Las poéticas contradictorias” del cine en: *Pensamiento de los Confines*. Buenos Aires: FCE, p. 9-17.

⁸⁰ Jullier, Laurent y Leveratto, Jean-Marc (2012) *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca Editora.

⁸¹ Bazin, André (1957) “La política de los autores” en *Km III*, número 1, pp. 2000.

⁸² Choi, Domin (2009) *Transiciones del cine: de lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, p. 68.

⁸³ Oporto Valencia, Lucy (2017). *Sergio Salinas Roco. Cine, humanismo, realidad. Textos reunidos*. Santiago de Chile: Editorial Usach.

⁸⁴ Fuente: entrevista a José Román, mayo 2019.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Edgardo Viereck, entrevista, mayo 2019.