

O 'Bildungsfilm' de Jorge Durán: um cinema nômade entre Brasil e Chile. Entrevista con Jorge Durán

*The Jorge Durán's
'Bildungsfilm': a nomad
cinema between Brazil and
Chile. Interview with Jorge
Durán*

Alejandra Bottinelli Wolleter¹

Laura Janina Hosiasson²

Recebido em: 01 de outubro de 2021

Aceito em: 01 de outubro de 2021

¹Professora do Departamento de Literatura da Faculdade de Filosofía y Humanidades da Universidad de Chile. Dois dos seus livros no prelo são: *González Prada: una intelectualidad radical*, e *Nación y cultura en el Brasil finisecular*; *La Troya de barro contra la república: Os Sertões, de Euclides da Cunha*. Atualmente, é pesquisadora visitante convidada no Käte Hamburger Centre for Apocalyptic and Postapocalyptic Studies da Universität Heidelberg.

Contato: alejandra.bottinelli@u.uchile.cl
Chile

²Professora Associada do Departamento de Línguas Modernas da Universidade de São Paulo (USP). Autora de *Nação e Imaginação na Guerra do Pacífico* (2012). Traduziu ao português, entre outros, *María Luisa Bombal* e publicou diversos artigos sobre Literatura Hispano-americana em periódicos e revistas especializadas brasileiras e internacionais. Prepara um livro sobre Alberto Blest Gana.

Contato: lhosias@uol.com.br
Brasil

Esta entrevista fue realizada en pleno contexto pandémico, el 22 de junio de 2021, desde São Paulo y desde Heidelberg, donde Alejandra Bottinelli se encontraba haciendo una pasantía de un año. A raíz de eso, Jorge Durán, desde Río de Janeiro, hizo recuerdo de una temporada de un mes en Münster para escribir un guión sobre un físico chileno trabajando en una universidad alemana. Pero esa película terminó sin rodarse y con respecto a eso Durán afirmaba que

los guiones son una cosa peligrosa porque después que uno inventa a los personajes y los desarrolla, cuando no se transforman en película, te visitan y te hacen acordarte de alguna escena que persiste en la memoria dolorosamente y causa una cierta nostalgia. Lo curioso es que nada de eso me pasa con aquellos que sí se transformaron en película y de ellos no me acuerdo de nada, se me borran...

Guionista primero y luego productor y director de cine, Jorge Durán ha protagonizado una trayectoria vinculada a la de muchos de sus compatriotas, que lo llevó a huir de Chile tras el golpe de 1973. Todavía como joven aprendiz en Chile, fue guionista de Aldo Francia (*Ya no basta con rezar*, de 1972), asistente de dirección de Helvio Soto (*Voto+Fusil*, de 1971 y *Metamorfosis del jefe de la policía*, de 1973), y asistente de producción de Costa Gavras (*Estado de sitio*, de 1972). Como nos cuenta en esta conversación, su llegada y su permanencia en Brasil se dieron un poco como consecuencia de azares, todos ellos relacionados con su pasión por el cine. Entre sus múltiples actividades en el Brasil se destacan sus colaboraciones con Héctor Babenco, de quien fue primer asistente en *O rei da noite*, de 1975, y guionista de sus películas más importantes: *Lucio Flavio, passageiro da agonia*, de 1978, *Pixote, a lei do mais fraco* de

1981 y *O beijo da mulher aranha*, de 1986. También colaboró, entre otros tantos, con Tizuka Yamasaki en *Gajin, caminhos da liberdade*, de 1979, y con Murilo Salles, en *Nunca Fomos tão Felizes* (1984) e *Como Nascem os Anjos* (1996).

En 1986, lanzaba su primer largometraje, *A cor do seu destino*, con el cual ganó el Primer Premio del Festival de Brasilia de ese año. Su segunda película, veinte años después, *Proibido Proibir*, de 2006, recibiría varios reconocimientos nacionales e internacionales entre los que se destacan los de Mejor Filme en los festivales de Biarritz, Marsella y Viña del Mar, de Mejor Guion Original en Huelva, Premio Especial del Jurado en Habana, Premio del Público para la Mejor Película en Utrecht y Mejor director en Valdivia (Chile). Después de su tercera película, *Não se pode viver sem amor*, de 2010, viene su cuarto trabajo como director, *Romance policial*, en 2015, una coproducción chileno-brasileña, con localizaciones en el desierto de Atacama y en Rio de Janeiro. Durán dirige hoy junto a sus hijos la productora independiente Deserto Filmes, y acaba de concluir un último trabajo, el documental *Pelas ruas do Rio* sobre la capital carioca, ciudad en la que ha vivido durante los últimos 48 años.

Dentro de un clima de mucha tranquilidad con relación a su pasado, a los fantasmas de ese pasado que han ido decantando en su memoria, munido de una idea muy personal sobre los tiempos más recientes y del papel que juega el cine en la actualidad, fue que Jorge nos concedió esta entrevista. A cada paso se revela el sujeto ávido por aprender (el verbo se repite una y otra vez), de aprovechar todas las experiencias que le ha tocado vivir. Todo ello transforma su testimonio en una suerte de *bildungsfilm* de este cineasta chileno-brasileño.

Laura Janina Hosiasson

Alejandra Bottinelli

En primer lugar, queremos preguntarte sobre los orígenes, el momento en que comienza tu relación y tu encantamiento con el cine.

JD: Pareciera que ese encantamiento vino de una manera distante, pero que en realidad fue muy próxima, a través de mis abuelos paternos. Ellos iban al cine a ver dos películas los domingos y una película los sábados. Eran generalmente estrenos y, alrededor de mis doce años, empecé a comprarles yo las entradas para las que ella escogía los lunes. Con las sobras del dinero que me daban, yo me quedaba andando por el centro y a partir de los trece años empecé a ver películas yo también. Era una en la mañana y una, dos o incluso tres, en la tarde. Veía cualquier cosa, nada artístco ni intelectual; la tradición en mi familia era de trabajadores y micro industriales, no de intelectuales. Solo sé que, desde muy pequeño, lo único que me interesaba era leer y ver películas que eran muy genéricas para mí, no eran los clásicos, eran de preferencia los westerns, los thrillers y las películas de guerra. Yo nací en medio de la segunda guerra, en 1942, y me fui interesando por la primera y por esos temas, a través del cine. Diría que mi encantamiento surge por esos años, cuando vi los buenos y los peores westerns, desde John Ford, pasando por los *spaguetti westerns*, que nunca me gustaron mucho. Después vi todos los clásicos: John Ford, John Huston, Elia Kazan, Nichoas Ray, Alfred Hitchcok, Billy Wilder, algunos rusos y europeos. Las películas de crimen siempre me fascinaron. Mi relación con las películas nunca fue

de “cine culto”.

Mi madre desde siempre nos compraba libros que dejaba a mano. Leí los clásicos del *Pulp Fiction*, Raymond Chandler, Jim Thompson, Dashiell Hammet, George Simenon y algún europeo. Compraba libros usados, así encontré *Crimen y Castigo* (¡con ese título no podía perderlo!) y *La montaña mágica* que prometía entretenimiento. Conrad fue un descubrimiento, así como tantos otros... Entre los chilenos, *Hijo de Ladrón*, de Manuel Rojas, las bellas novelas del mar de Francisco Coloane y del triste Nicomedes Guzmán. Un escritor fue llevándome a otro, todo me interesaba: escritores españoles, alemanes, chilenos, argentinos, norteamericanos, latinoamericanos que leía vorazmente, interesado en las historias sin preocuparme si eran clásicos o no. Ese gusto por la literatura, que mantengo hasta hoy, seguramente es algo que se reflejó en la forma de los guiones que escribí y en las películas que he escrito y dirigido. Y mi admiración por Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Machado de Assis, Graciliano Ramos, y dando un salto en el tiempo, Roberto Bolaño, se mantiene intacta.

Había, por lo tanto, algo de motivación familiar en ese gusto/vicio por el cine...

JD: Ahora que lo dices, creo que sí y que es también lo que me ha sucedido con el proceso de escritura. Eso duró mucho tiempo. Recuerdo que llegué un día a mi casa a eso de las dos y cuarto de la tarde, que era el horario exacto para probar que yo había salido de liceo a las dos, y mi madre me preguntó cómo me había ido. Yo le respondí “normal”, como dicen los niños de hoy. Entonces ella me mostró una carta del liceo diciendo que yo había sido expulsado por inasistencia. De hecho, después del segundo día escolar, nos

íbamos con los amigos al centro, a vagabundear, a jugar a las cartas o a los dados en el cerro Lucía, al cine. Para mí el cine era algo que me sacaba de una realidad que no siempre era fácil.

Pensando en una línea más o menos cronológica, ¿nos podrías hablar un poco de la injerencia que tiene en tu trayectoria la experiencia en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile?

JD: Mucha. Yo empecé a hacer teatro hacia los dieciocho años, en un grupo de teatro aficionado que había en la Casa de la Cultura de Ñuñoa, dirigido por Domingo Tessier y donde enseñaban también Víctor Jara, Alfonso Unanue, que era profesor de expresión corporal, y Patricio Bunster. Fueron dos años y medio, cuando yo estaba saliendo del colegio, a los diecisiete. Por milagro terminé el colegio, y entré a esa academia porque yo ya había visto algunas piezas de teatro. Un primo mayor me convidaba con él, su mujer y su hija, al teatro Caupolicán a ver zarzuelas que a mí me gustaban mucho. Era algo muy distante de mi vida familiar y con nadie de mi familia yo comentaba esas experiencias. Como no pasé en el bachillerato, empecé a hacer trabajos esporádicos. Uno que recuerdo con cariño fue el de rondín, vigilante diurno y nocturno, de terno y corbata, bien 'a la chilena' en esos días, con la intención de mis padres de que consiguiera, por ese camino, un lugar en el servicio público. Pasaba la noche leyendo en un conjunto habitacional de diez edificios vacíos, para familias de obreros. De a poco iban llegando las familias, gente cordial que me convidaba para almorzar, o llevaban té y sándwiches. Después fui un vendedor que no vendí nada, me iba al cine o a los billares en el Centro, a la Biblioteca.

Casi con veinte años, el teatro vino como una decisión y me inscribí en la

Universidad sin esperanza de entrar porque yo sabía que era mal actor. En realidad, quería ser director de teatro, pero era una idea muy abstracta, yo no tenía esa formación cultural anterior. Entendía cómo funcionaba la cosa, pero no en profundidad. Pasé en el examen vocacional de la Escuela de Teatro que, evidentemente, tuvo influencias en mi trabajo posterior. La primera de ellas, fue que aprendí a construir personajes. Yo no quería ser actor y esa fue una experiencia terrible para mí porque trabajé en muchas piezas durante unos seis años. Aprendí mucho, estructura dramática, construcción de personajes, leí mucho teatro clásico. De hecho, cuando empecé a trabajar en el cine, lo hice directamente a través de la Escuela de teatro y, desde el primer día, mi vida tomo el rumbo que ha seguido hasta hoy.

Creo que mi generación y las anteriores tuvieron la suerte de tener los mejores maestros. Como becado, empecé a trabajar en obras del Teatro de la Universidad junto a grandes actores y actrices. Nos pagaban para aprender, mejor imposible. Evidentemente, la Escuela y el trabajo como actor tuvieron enorme influencia en mi trabajo posterior en el cine. Fue ahí que aprendí a construir personajes, a entender de estructura dramática, ser actor me hizo comprender la complejidad de esa transformación del actor 'persona' en personaje, observar los estilos y formas, cómo se construían los espectáculos, los estilos y modos de conseguir lo mejor de cada actor/actriz, amateur o profesional.

Actuar era una experiencia terrible para mí, pero trabajé en muchas piezas durante seis años. Me casé joven y nació mi primera hija, Tatane y, al terminar la escuela, me convidaron a trabajar en el teatro de la Universidad de Concepción. En un año conocí bien el sur de Chile con tres obras que montamos en un año. Volví a Santiago para trabajar nuevamente en el teatro de la Universidad de Chile, siempre como actor. Se me ocurrió entonces

formar una compañía llamada *Vértice* con Hugo Medina, Manuel Aránguiz, mi hermano Eduardo y Gregorio Roseblum. Le escribimos a los teatros universitarios de las universidades de varios países. Nos respondieron de Perú, de Ecuador y de Guatemala, donde presentaríamos las tres obras de nuestro repertorio y yo dirigiría una pieza con elenco nuestro y actores del país. Ensayamos *Las Criadas*, de Genet y *El Cruce Sobre El Niágara*, del peruano Alonso Alegría. Mi hermano Eduardo escribió una pieza infantil. Con esos compadres partimos por tierra, vendiendo presentaciones y conociendo esos países. Estábamos en 1968, y en América Latina había guerrillas, secuestros, gobiernos más a la izquierda y más a la derecha, escuadrones de la muerte. Recorrimos Chile, Perú y Ecuador por tierra, y de ahí hasta Panamá en avión, y fuimos subiendo hasta Guatemala, haciendo teatro donde conseguíamos presentarnos con bastante suerte y éxito. En Guatemala ensayamos una obra para el Teatro Nacional y, al mismo tiempo, hicimos temporada con nuestras obras.

Creo que mi profunda relación con nuestro continente nació de ese viaje y sigue viva hasta hoy. Nada como viajar así, sin saber cómo será el próximo día. Si hay algo aburrido son los aeropuertos, por tierra puede ser duro, pero uno conoce gente y paisajes con tiempo para hacerlos tuyos. Con el dinero que guardé de ese viaje, me fui a Europa. En esos días yo sabía que no haría más teatro. Pensaba en el cine que era aún muy distante, apenas una fantasía no realizable.

De hecho, cuando empecé a trabajar en el cine, lo hice con lo estudiado y aprendido en la Escuela de Teatro. El primer guion que escribí fue un accidente: yo estaba trabajando como asistente de dirección con Aldo Francia, en su película *Ya no basta con rezar* (1972), filmada en locaciones en Valparaíso. Marcelo Romo era el protagonista junto con Tennyson

Ferrada. Interpretaban a padres de la iglesia católica y el personaje de Marcelo quería romper el celibato, además de tener ideas de izquierda o socialistas, un tema en pauta en esa década. Pero la filmación no avanzaba. Marcelo no conseguía decir su texto: ¿Cómo mi personaje va a decir esto, hacer esto otro? No le gustaban los diálogos, o encontraba equivocadas las escenas. Aunque era una producción pequeña, se trataba de mucho dinero. Una noche, mientras conversábamos con Marcelo en un bar, él anotaba todo en servilletas. Yo quería convencerlo de que aceptara el papel o sería un desastre para Aldo, quien al día siguiente me preguntó si yo podría reescribir el guion. Le dije ¡claro, ningún problema! Me tranquilé unas dos o tres semanas con una máquina de escribir, mientras el equipo esperaba. Lo hice sin ninguna angustia, adoptando una perspectiva diferente, menos teatral, más cinematográfica con escenas y diálogos más realistas, menos panfletarios o didácticos, para que los conflictos se tornasen menos obvios. Se lo entregué a Aldo y le gustó. Marcelo estaba contento y Tennyson también. Las discusiones se terminaron. Aprendí que cuando un actor no consigue interpretar el texto, en general la escena tiene algún problema. Quienes deciden, finalmente, son el encuadramiento, la luz, la imagen el ritmo, el tiempo, y los intérpretes - actores o actrices.

Después de eso quise dirigir una película con un guion mío que ya había escrito. Había comprado el negativo de 16 mm, había hecho contacto con gente de Cine Experimental y entonces vino el golpe de estado del 11 de septiembre y mi vida tomó un rumbo inesperado cuyo personaje central se relaciona para mí con los conflictos del personaje central de mi última película, *Romance Policial*.

¿Cómo recuerdas la colaboración con el cineasta Helvio Soto?

JD: En mi viaje a Europa, estuve primero en Bélgica, después pasé un tiempo por Londres y en seguida llegué a París. Recorría la ciudad caminando, pasaba los días en la cinemateca, museos, librerías, almorzaba en La Sorbonne con carné de estudiante falsificado, comida buena y barata. Andando por una calle en Montparnasse, reconocí a una antigua amiga, Patricia Guzmán, actriz de teatro y de cine, que estaba casada con Helvio Soto. Por esa época, él recaudaba dinero para su próxima película. Pasamos semanas conversando y un día me convidó para ser asistente de dirección y escenógrafo y partió a Londres atrás del presupuesto y después a Chile. Meses más tarde, recibí telegrama suyo para ir a Santiago.

La experiencia de trabajo con Helvio en *Voto + Fusil* (1970) fue fulminante, por decirlo de una manera. Yo no entendía nada al principio y para hacer una escenografía tuve que aprender que los muebles no podían estar pegados a la pared porque había que dejar espacio para la cámara y la iluminación. Pero pasé la prueba y eso me valió seguir trabajando con Helvio, en *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1971-72). El director de fotografía y socio de Helvio era Silvio Caiozzi.

Helvio no era un compañero políticamente muy querido, aunque fuera de izquierda, porque sus películas eran "francotiradoras", como él mismo las definía, y por eso *Metamorfosis del Jefe de la Policía Política*, fue muy cuestionada. Pero Helvio era un cineasta respetable, muy fiel a la Unidad Popular, un tipo honesto. Sus películas me atraían políticamente, más allá de si estaba de acuerdo con sus opiniones. En realidad, lo que me interesaba era cómo funcionaba la fabricación de una película, ver los encuadramientos, cómo organizar la producción.

Después trabajé con Aldo Francia en 1971, con Costa Gavras en *Estado de Sitio*, en 1972, y ya en 1973, con Pablo de la Barra nos hicimos socios y produjimos *El Tercer Día*, que fue finalizada, años después, en Venezuela, por causa del golpe, con el título *Queridos Compañeros*. La película contaba la historia de un joven militante del MIR, Movimiento de Izquierda Revolucionario, con Marcelo Romo, perseguido por haber organizado y liderado la expropiación de un banco; el equipo juntaba chilenos y brasileños exiliados. Vino el golpe de estado. Nuestra productora fue allanada, encontraron armas falsas, uniformes de carabineros falsos, fotografías de la filmación. Cuando me detuvieron, mi ficha como cineasta no me ayudaba mucho. Durante los años del gobierno Allende, entre película y película, había trabajado en la Televisión Nacional. Ahí la pelea política era dura. El director general era Augusto Olivares, también conocido como “el perro Olivares”, persona amable, generosa, socialista y muy amigo del presidente Allende, y Helvio era el gerente de producción. Fueron días intensos y creo que fue una de las épocas más felices de mi vida, porque nos juntamos con mi mujer Fernanda, que es brasileña, y nació mi segundo hijo, Pedro, y yo imaginaba que haría muchas películas, un tiempo de esperanza, y un futuro de país más feliz.

Cuéntanos mejor cómo fue esa experiencia con Costa Gavras.

JD: *Estado de Sitio*, fue filmada en Chile, como si fuese Montevideo. Helvio Soto y Silvio Caiozzi eran los co-productores chilenos. Christian de Chalonge era el director asistente, y yo el primer asistente de dirección, encargado del 2º plano y de buscar locaciones. Tenía que indicar y escoger a los actores secundarios, coordinar el trabajo de mi hermano Eduardo y de

Pablo de la Barra, asistentes encargados de los figurantes, y de organizar las escenas de acción, con muchos carros, camiones, policías, cientos de extras. Una superproducción. Ives Montand encabezaba el elenco, con actores franceses y gran elenco chileno. La preparación demoró unas ocho semanas. El trabajo era vertiginoso y rodamos tres meses, 95% de la película. Filmamos en Santiago, en Viña del Mar y Valparaíso y en una salitrera en el Norte. El resto fue filmado en USA. El negativo era revelado y copiado en Francia y partía todas las semanas por Air France. Mi trabajo incluía preparar el plan de filmación con ficha técnica, buscar locaciones y mantener el contacto con el elenco chileno. Creo que fue una especie de "graduación como técnico de cine".

Los detalles de los personajes, el vestuario y los escenarios eran muy importantes y el archivo utilizado era algo que yo nunca había visto. Eran portafolios con fotografías del caso del ajusticiamiento del agente de la CIA, Dan Mitrione, en el Uruguay. Él había sido instructor de espionaje y de tortura, incluso en el Brasil. Había fotografías de los uniformes, de las casas donde vivió y de la calle donde lo ajusticiaron. Me acuerdo de que le mostré a Regis Debray, que estaba en Santiago en esa época, dos tipos de boina militar, para saber cuál era la correcta en las escenas de lecciones de tortura a militares de Brasil y Uruguay.

Hay una anécdota también muy emblemática. Estábamos en Viña del Mar y necesitábamos a un actor chileno que estaba trabajando en una obra de teatro en Santiago. Le conté el problema a Costa Gavras y me respondió que le comprara la sesión, por lo que pidiera. Yo le dije que saldría muy caro. Me respondió que tenía un presupuesto de tres millones de dólares y que si gastaba menos, la próxima vez se lo iban a cortar. Eso lo recordé con

nostalgia cuando, ya en Brasil, empecé a correr atrás de presupuestos para dirigir un proyecto mío.

En todas esas películas, para mí lo fundamental fue ver cómo los guiones se transformaban, cómo había que relacionarse con equipos diferentes, presupuestos diversos, ver los escenarios siendo iluminados, la selección de lentes, las cámaras, los tipos de negativo conforme el género, el estilo narrativo.

Respecto de tu llegada a Brasil, ¿cuáles fueron los factores que determinaron que te fueses quedando, como nos contaste en alguna ocasión, sin ninguna premeditación? ¿Cómo fue tu relación con Héctor Babenco?

JD: Hacia finales de octubre de 1973, estuve preso una semana en Santiago, en Capuchinos, frente a la cárcel pública. De lo que me acuerdo es de que yo estaba en la casa de mi hermano y tocaron el timbre. Nos llevaron presos porque estábamos en una lista. Me interrogaron y yo pensaba que me iban a preguntar sobre mi trabajo en el cine, pero sólo me preguntaron sobre la escuela de teatro, sobre Bárbara Martinoya, la madre de mi hija Tatane, y sobre todo por su padre que había sido Decano de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile, acusado de ser comunista. En esos días de cárcel vi sufrir a muchos que se llevaban de la celda y que volvían muy heridos. Dormíamos como salchichas, sin ropa para abrigarnos.

Quien nos sacó de ahí fue un primo que era de una familia de socialistas militantes. Estábamos con mi hermano parados en la puerta de rejas, mirando el pasillo de una mazmorra que terminaba en una escalera y lo vimos bajar; estaba buscando a otra persona, pero se encontró con nosotros. Este primo negoció con colegas de derecha y días después estábamos en la

calle. Pero a partir de entonces, él nos alertaba diariamente que seríamos presos nuevamente. Mi "prontuario" de películas políticas podía ser muy complicado. Además, había colaborado en el canal 7, donde internamente había lucha política entre izquierda y derecha, antes y durante el gobierno Allende. No hubiera sido fácil explicarles a los milicos, gente que nunca entendería que el cine no pasa de una ficción. Después del golpe, Fernanda había vuelto a Río de Janeiro con nuestro hijo, Pedro.

En esos días, yo no conseguía pensar en nada, lo único que sabía era que no sabía lo que iba a hacer. Ver a los amigos siendo presos, noticias de asesinatos, ese esperar ser nuevamente preso, fueron días y semanas de angustia. En diciembre llamó mi primo por teléfono para decirme que teníamos que irnos, había negociado con sus colegas de la policía nuestra salida, ya que mi hermano Eduardo estaba en la misma situación. Al día siguiente temprano, fui a la Varig, compré pasajes para mí y mi hija Tatane que estaba con seis años y me despedí de quien estaba en casa ese día. Mi hermano Ricardo nos llevó al aeropuerto. Yo iba de terno y corbata, bien afeitado y el pelo corto. Así fue como llegué a Rio el 5 de diciembre de 1973. Reencontré a Fernanda y a mi hijo que estaba con un año y poco, y un año después iba a nacer Helena.

Por un lado, al llegar quedé fascinado con la ciudad y por otro, atormentado por el calor intenso del verano. Yo no estaba acostumbrado a usar bermuda, usaba pantalones y camisa de manga larga en esa época. Era todo muy incómodo. Pero al mismo tiempo, era una ciudad fascinante. Durante meses me ocupaba de los hijos, paseaba por Ipanema, Copacabana, el Centro. Buscaba trabajo que no conseguía porque casi no hablaba portugués. Cuando podía, me iba a ver películas y estudiaba portugués con diccionario,

leyendo Graciliano Ramos, Lima Barreto, *Doña Flor* de Jorge Amado, sin saber que tres años después trabajaría como primer asistente de dirección en esa película de Bruno Barreto que iba a ser un éxito enorme de público. Mi gusto por el cine había ido cambiando durante mi paso por la Universidad, y sin dejar de gustarme el buen cine norteamericano, me interesaba el cine europeo y asiático. Pero conocí el cine brasileño en Brasil, el Cinema Novo, además de los excelentes cineastas que estaban fuera de esa corriente tan importante en esos días.

Yo había traído dólares para un buen tiempo, pero se iban terminando. Además, esperaba una visa para irme al Perú, adonde mi hermano se había ido el mismo día que yo salí de Chile. La visa no llegó nunca. Un día fui a ver en un cine de Ipanema, una película que se llamaba *A rainha diaba* (1974), de Antonio Carlos Fontoura. Me pareció maravillosa, todo lo que me gustaba en el cine estaba ahí, sin ser una repetición de película norteamericana: la imagen, el elenco, la calidad del texto. Recuerdo que fue en ese momento que decidí que me iba a quedar aquí y que me olvidaría del Perú. Aquí se hacían películas, me dije, y conseguí mi primer trabajo en agosto de 1974.

Abigail Pereira Nunes, productora, hija de un ex-militante comunista exiliado en Chile durante los sesenta, se acordó de mí y me llamó para reemplazar a un asistente de dirección. A pesar de mi pésimo portugués, logré entenderme con el director, Paulo Martins, y una semana después estaba yo en Arraial de Ajuda (Bahía), trabajando en la película *Ipanema Adeus*, 1974, con Hugo Carvana que fue una figura maravillosa. A Paulinho Martins le dije: “no necesito hablar portugués porque quien tiene que hablar eres tú. Yo tengo que prepararte todo y para eso no necesito muchas palabras”. La película funcionó muy bien y a partir de ahí enganché en el cine brasileño.

Hugo Carvana, que era muy generoso, volvió a Rio contando que yo era un asistente de dirección muy calificado y empecé a recibir invitaciones sin parar. Terminaba una película y a la semana siguiente estaba en otra, lo cual fue una inmensa experiencia; así fui entendiendo cómo funciona el cine brasileño y mi vida profesional se organizó. Tuve oportunidad de participar en la construcción de los planos, encuadramientos, uso de lentes, cámaras, iluminación, laboratorios, en fin, vivir el cine del día a día. Y conocí Brasil, pasando semanas de preparación y filmación en diversos lugares del país. A Babenco lo conocí a través de Lauro Escorel, que yo había sido director de fotografía en la última película en que yo había trabajado en Chile (*Queridos compañeros*, de Pablo de la Barra). Fue Lauro quien me recomendó a Babenco quien, como yo, hablaba portugués así que nos entendimos muy bien. Pasé tres meses en São Paulo haciendo su primera película, *O rei da noite* (1975), una linda película y después me convidó para escribir el guión de *Lúcio Flavio, passageiro da agonia* (1977), adaptación de una novela biográfico-policial de José Louzeiro. Ese guión, en realidad, lo escribimos a cuatro manos. Héctor venía a Rio y yo pasaba unos días en São Paulo y nos sentábamos a trabajar. Diseñábamos juntos todo y yo me quedaba escribiendo el guión y después lo revisábamos. En poco más de un mes y medio terminamos y Héctor me convidó a ser su asistente. La película fue un éxito absoluto, tuvimos seis millones de espectadores. En esos años, una película mediana lograba un millón. Aunque parte de la crítica la criticó por ser una película de estilo norteamericano, eso me tenía sin el menor cuidado. Yo creo que es una película sobre todo brasileña y bastante valiente que habla de la corrupción, robos, tortura y asesinatos con participación de un policía carioca muy famoso, eso en plena dictadura. Ese es uno de los

trabajos de Babenco que más se ha ido valorizando con el tiempo. En Chile, directores la conocen mejor que *Pixote* (1981), que se ha ido transformando en un clásico. Recuerdo que fui con Héctor al estreno de *Lúcio Flávio* en Santiago, en 1979. Fuimos muy bien recibidos por los cineastas chilenos. Ese fue mi retorno a Chile después de casi seis años. Algo que necesitaba hacer, porque sentía una falta terrible de ver a mi hermano, a los amigos, estar en esa ciudad que amo. Nunca me sentí un exilado, tal vez porque salí de la dictadura chilena para vivir la dictadura brasileña, y aquí, aunque no fue una matanza de muchos, como allá, el peso de la represión, de la muerte, de la violencia y de la censura, pesaba mucho.

Después, Babenco me pidió que escribiera *Pixote, a lei do mais fraco*. Esa fue una experiencia profunda para mí, pasé dos o tres meses visitando lugares donde estaban internados los niños infractores (se llamaban FEBEM, Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor). Así conocí otra faceta del Brasil, fue una manera diferente de entender este país. Una cosa es ver a los niños abandonados, mendigando en la calle y aspirando éter, otra cosa muy distinta fue visitar estos lugares y ver el tratamiento brutal que les daban. La película fue bien recibida (dos millones de espectadores), no tanto como *Lúcio Flávio*, pero terminó transformándose en la película más importante de Babenco. Ese guión lo escribí yo; cada uno hizo lo suyo, yo como guionista y él como director. Por ese tiempo, era costumbre en el cine brasileño dividir los créditos de argumento y de guión que figuran ambos como Babenco y Durán. En realidad, Héctor merecía aparecer como escritor porque hay escenas fundamentales de la película que son ideas tuyas. Cuando me las contaba, me parecían absurdas, pero reflexionando mejor, entendí que tenía razón, a pesar de que no supiéramos si iban a funcionar. Una de ellas

causa un impacto tan fuerte que cuando me preguntan algo de *Pixote*, me preguntan por esa escena, la del niño que le chupa el seno a Marília Pera, como si fuera un bebé, después de haber matado a su mejor amigo. Es una película terrible, pero es el retrato de un Brasil que no termina. Hace algunos meses, leí que descubrieron un centro de internación de niños, donde los maltratan y torturan, y si en esos años ese era un asunto fuerte y comentado por la prensa, hoy ya nadie habla más del tema.

En Chile sí es un tema muy importante, sobre todo en el contexto del estallido social de octubre de 2018.

JD: ¡Sí, lo sé! Y el estallido no fue sorpresa para mí. En 2011 estaba en Santiago, reescribiendo el guión de *Romance Policial* con mi hijo Gabriel. Quería sentir mejor el país y me fui a pasar un mes y medio; arrendé un departamento en el centro y me senté a reescribir. Entonces estaban ocurriendo las manifestaciones estudiantiles del 2011 gigantescas. Pude ver el entusiasmo de una linda juventud, y no se trataba de una manifestación de estudiantes solamente. Eran la familia, los profesores, los sindicatos de profesores, de alumnos universitarios, era una energía carnalesca en que cantaban y hacían coreografías. Fue muy lindo, fue como volver de alguna manera a los 1000 días de la Unidad Popular. Los cordones venían de barrios distantes de Santiago, multitudes marchando que se encontraban en la Alameda para marchar en dirección al Palacio de la Moneda. Yo grabé todo eso, en 2011, porque estaba hospedado a media cuadra. El país me parecía que nunca iba a cambiar, con gente cansada y de humor ácido, típico chileno, gente durmiendo en el metro, en el bus, un país cansado dentro de un sistema neoliberal terrible. Cuando vino el estallido, siete años

después, en octubre de 2018, yo sabía que eso no había ocurrido de un día para el otro. De esos movimientos de estudiantes salieron líderes que hoy son diputados, candidatos a presidente en 2021, como Gabriel Boric, que era uno de los líderes, en esa época, muy joven; como también la joven Camila Vallejo, hoy diputada comunista que cuando vino aquí fue muy bien recibida, muy inteligente y con una personalidad muy fuerte.

Ese estallido va exactamente en el sentido opuesto de lo que es el Brasil hoy, y digo esto con tristeza porque el Brasil vive hoy una experiencia que en Chile fracasó. Económicamente funciona para unos pocos, pero hace infeliz a la gran mayoría. En este gobierno de extrema derecha se venden ideas viejas, autoritarias, y se vive un neoliberalismo tal vez más radical que el que fue herencia de Pinochet. En Chile el estallido pide terminar con una época e inventar otra, más feliz, más igual. Yo creo que alguna cosa va a cambiar y deseo que vuelva a ser un país más feliz. Aquí vivimos exactamente lo opuesto: alguna cosa va a cambiar y probablemente va a ser para peor. Al menos, esa posibilidad existe aquí en Brasil. En 2022 espero que saquen a punta pies al actual gobierno.

Como artista, como creador de tu cine, ¿cuál es la columna vertebral?, ¿qué es lo que quieres decir? *Proibido Proibir* rearticula su esencia en *A cor de seu destino* y esto va a dar en *Romance policial...*

JD: Para mí ser asistente o director asistente, fue la posibilidad de entender que las películas se hacen con imágenes y no solo con narrativas escritas o teorías. Las películas son lideradas por el director, pero son fabricadas con colaboradores que construyen en mayor o menor medida eso que se llama “la película”. Yo fui director asistente en *Quilombo, 1983*, de Caca Diegues

(Cannes) y en *A Queda*, 1975, de Ruy Guerra (Oso de Plata en el festival de Berlín). La crítica y la academia, solo se interesan por el director, el "realizador" y hasta hace pocos años todas las películas eran firmadas como "una película de". Hoy casi todos los directores firman sus películas como "dirigida por", inclusive yo.

A cor de seu destino, de 1986, es sobre asuntos que me interesaban e interesan aún. Hay mucho de mi biografía y, en el caso de esta película, me preocupaba de qué forma la memoria (que es un asunto que siempre fue importante para mí) se relaciona con el acto creativo. En este sentido, me gusta citar a Lucrecia Martel que dice: "Si todos los detalles son biográficos, el todo no lo es". Ahora, cuando escribo y dirijo, no estoy pensando en ello, estoy pensando en lo que me gustaría ver. Si hay un privilegio para un guionista de cine, es ser el primero que "ve la película". Después que has estado durante mucho tiempo desarrollando un proceso de escritura, pasas a convivir con tus ideas en forma de espacios, tiempo, ritmo, personajes; para escribir un guión necesito comprender qué imágenes tengo que juntar, qué personajes, el sentido de todo ese material que tiene que ser expresado dentro de un tiempo y espacio. Necesito imaginar los escenarios, el ambiente, las distancias. El que dirige debe hacer lo que cree mejor para la película, en términos de seguir o no el guión; y el guionista, lo mejor que puede hacer, es esperar que sea una gran película.

Siempre trabajo sobre los mismos temas: la memoria, de dónde vienen las ideas, la pertenencia o no a algún lugar, ya sea a la familia, a un país, a tu memoria más oculta de la infancia o la de la vida adulta. Son esos mis temas y los que aparecen en todas mis películas y en algunos de los guiones que escribí, porque un buen guionista escribe desde su punto de vista.

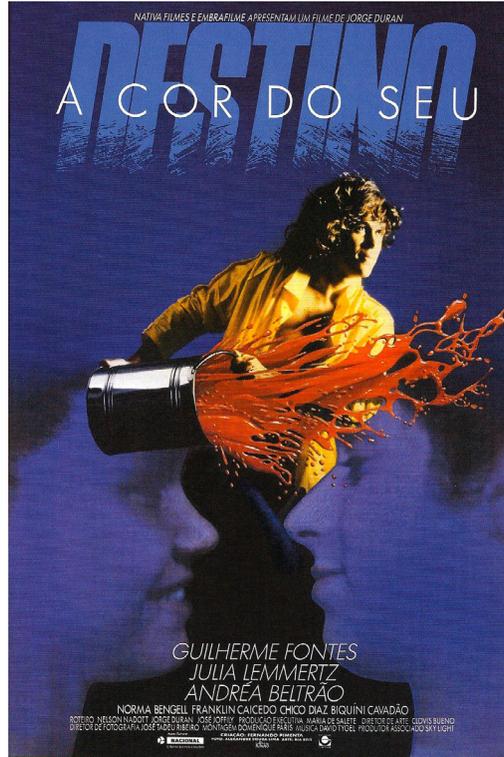


Figura 1

Fuente: acervo del cineasta

En *A cor de seu destino...* se trata de un joven que pertenece a un lugar del cual se siente parte, pero viviendo una historia impuesta por la memoria de los padres, sin ser la suya. El único vínculo se da a través de un hermano muerto, al que mal conoció cuando era un niño chico: ¿quién soy yo, y qué hago aquí, y por qué no soy de aquí? Esto se vincula con la historia del protagonista y con mi forma de ver la historia de esos días y de los hijos de

exilados chilenos en Francia, en Bélgica, en Holanda, en Estados Unidos y en otros países. Durante los 100 minutos de la película, por las decisiones que toma y las acciones que realiza, el protagonista termina por encontrarse con "su destino" que es ser un brasileño, sin por eso abandonar sus orígenes. Esto fue algo que no agradó a mucha gente. Algunos compañeros vieron la película como abogando por un abandono de los orígenes. Para mí, uno nunca abandona su origen. Nadie quiere dejar su tierra y si quiere dejarla no veo problemas. Pero en una dictadura, quien te abandona, te deja al garete, es la historia de tu país. Al vivir intensamente la realidad en que vives en un nuevo país, terminas por sentirte como uno más de ese lugar. Yo siempre seré ciudadano donde pueda estar con mi mujer, mis hijos y nietos y donde pueda trabajar con el cine y vivir la política local.

El problema es complejo en la película: ese muchacho está dividido por su historia personal entre dos espacios, dos países. Al mismo tiempo se le presenta una encrucijada emocional con las dos chicas. Es esa edad en que tienes que tomar decisiones y la pertenencia es una decisión...

JD: Esa estructura se mantiene en mis trabajos. En *A cor de seu destino* se trata de un chico con dos chicas, en *Proibido proibir* son dos amigos con una chica, y en *Romance policial* son dos hombres y una mujer... Siempre hay un triángulo, no necesariamente amoroso, sexual o sentimental, pero siempre está esa estructura triangular que me parece que es un tipo de esquema fuerte, porque los conflictos se arman dentro de fuerzas bien definidas, en que cada uno de los vértices tiene que escoger un lado, no necesariamente vinculado a cuestiones como el amor y el sexo. En realidad, el triángulo amoroso principal en *A cor de seu destino* es pasajero, aunque haya una

decisión que tomar; pero está también la decisión de una chica brasileña entre el profesor y el protagonista; y está la joven chilena -que es una actriz brasileña- que mantiene un vínculo amoroso con el recuerdo de su país, que es muy próximo y está al mismo tiempo encantada con el primo del Brasil; él, a su vez, tiene también una relación con Chile y con Brasil... Esas estructuras reaparecen en *Não se pode viver sem amor*, de 2006, donde hay un joven negro, un joven blanco y una chica, todos de clase media. La chica tiene un auto caro y vive en la zona *Sul*, y ellos viven cerca de la universidad donde dividen un departamento barato, en un barrio de clase media pobre. Entonces, la cuestión es siempre triangular: quiero a mi amigo como a un hermano, la quiero a ella como mujer, pero quiero también mi ética, por eso no puedo traicionarlo a él porque es mi amigo, ni enamorarme de ella y no cumplir mi deseo... En *Romance policial* también tenemos un triángulo que está puesto en la joven, un policial y un joven escritor brasileño que aparece visitando el desierto de Atacama. Pero a ella no le interesa ninguno de los dos, y sí lo que está viviendo y que oculta del brasileño, que le atrae, y del policía que es su amante y la protege. Ella oculta un crimen que cometió y presiente que el escritor brasileño se está acercando a la verdad. El policía también le oculta un crimen: mató a su padre, de quien, durante la dictadura, fue guardaespaldas. Y el brasileño está interesado en escribir una novela sobre lo que está viviendo, buscando a sus personajes, armando el puzzle, luchando con el miedo en un país desconocido, tan distante del paisaje tropical del que viene. La estructura, el tema, son las relaciones amorosas entre esos tres personajes. Pero es una película que pasa lejos del amor. Más que eso, es una película sobre lo que me interesa: la memoria que atormenta a la joven, que es motor para la creación del escritor; y la historia del país, que reunió en otro tiempo a ese policial con un

hombre asesinado. Los tres en un desierto donde están enterradas víctimas de la dictadura, aunque nunca sabremos si esos crímenes ocurrieron o no, ya que la intención es dejar un camino abierto a la lectura. Todo puede no haber pasado de un escritor escribiendo una novela policial.



Figura 2

Fuente: acervo del cineasta

Todos estos personajes están ubicados en encrucijadas éticas...

JD: Así es. El personaje central de *Romance Policial* es un joven escritor con un cuento premiado que se ve involucrado como principal sospechoso de un crimen que no cometió, ¿Por qué me pasó esto?, se pregunta y responde: “porque nunca me interesé por nada, nunca me interesaron los otros”. Hay aquí un comentario directo sobre algunas generaciones con las que me cruzaba en los años 1980 en Brasil, que decían: *ah não, política já era!* La política nunca dejó de ser algo central en cualquier país ni en ningún grupo humano. De eso viene algo que me ata a Chile: con todo lo bueno y lo malo

que eso tiene. Me siento orgulloso de lo que se dio en los años setenta, de los maestros que tuve en la escuela de teatro, del cine chileno que me parece bello y poderoso. Y en estos días, admiro el renacimiento que la juventud chilena en el estallido, en la pelea por una Constitución más solidaria y para todos.

Pero hay cosas que aprendí en Brasil y que son muy buenas también. En Chile te lo dicen todo directamente a la cara, mientras aquí las cosas son dichas, muchas veces, con algodón; un ejemplo de eso es cuando dicen: “*Desculpe-me dizer, mas o senhor é um sem-vergonha; sua excelência me desculpe, mas o senhor é um ignorante*” ¡Quién te va a decir eso en Chile! Te dicen que eres un ignorante y que no digas estupideces. Cito aquí el caso de un brasileño que hizo exactamente lo opuesto de lo que se hace en Brasil. Fue en el encuentro al que ustedes me convidaron, donde hubo un debate en que un intelectual chileno, Grínor Rojo, hizo un comentario sobre un ensayo del crítico literario brasileño, Davi Arrigucci, que se encontraba allí presente. Entonces se dio un debate muy brusco, para mí sorprendente: vi, como pocas veces, a un brasileño ser muy directo (y creo que con toda razón). Le dijo al intelectual chileno “que no era nada de eso y que tenía opiniones equivocadas en su ensayo”, si entendí mal, que me disculpen los intelectuales. La vida sigue y no creo que por eso van a dejar de ser amigos. Pero en ese momento, pensé inmediatamente: “ese señor Arrigucci no parece brasileño, parece un chileno o un argentino respondiendo a una opinión que considera equivocada o falsa”¹.

1 De Arrigucci leí hace años, como lector de Julio Cortázar, su estudio *O Escorpião Encalacrado*; y en 2004, nuevamente, cuando escribí junto con Robert Gervitz, el guión para una película suya, *Jogo Subterrâneo*, adaptación del cuento de Cortázar “Manuscrito hallado en un bolsillo”.

En *Não se pode viver sem amor* la encrucijada vuelve a aparecer: un chico atrás de las memorias del padre y de la madre que está perdida. Él vive con una mujer que lo recibió y lo crió cuando se enamoró de su padre que, tiempo después se fue, sin dejar rastros, en una segunda fuga; antes, casado con la madre del niño, había huido llevándose al bebé porque su mujer llevaba una vida caótica. Entonces, se trata de un niño con lo poco que recuerda de su padre y de su madre, viviendo con una joven que lo ha criado, y con una enorme curiosidad. Este niño se encuentra con un sucedáneo del padre, un profesor universitario, un físico que, a su vez, está descontento con su relación matrimonial y empieza a interesarse por la mujer que cuida al niño. Nuevamente triángulos: él, la nueva mujer y la que está dejando; el niño, la mujer que lo crió, y su madre a la que reinventa en sus fantasías. Y otro triángulo, accidental: el niño, el padre, y esta nueva imagen paterna que aparece. Así voy buscando temas que parecen nuevos, pero en realidad estoy siempre hablando de la misma cosa.

Los grandes artistas son aquellos obsesionados por un tema, por una pregunta que le hacen a la vida...

JD: Lo que me interesa en el cine es cómo construir las imágenes, la relación de los objetos dentro de la imagen, el encuadramiento esencial para la comprensión de las ideas que irán transformándose en imágenes; incluir lo que está dentro del cuadro y lo que está fuera de campo torna interesante lo que estamos viendo porque, muchas veces, lo que ocurre en la tela no es lo más interesante, y sí lo que imaginamos y que está fuera de campo. Eso el espectador lo imagina y procesa en su memoria. Cuando escogí al actor chileno Franklin Caicedo para *A cor do seu destino* y le entregué el guión

y el aceptó, lo hospedé en mi departamento y le cedí mi cuarto que era más amplio. Franklin era mayor que yo pero éramos muy parecidos –**¡sí, parece tu alter ego!**– Mi hijo Gabriel, pequeñito, despertó en la noche y se metió en la cama donde estaba él y le decía “papá” (risas). Pero no busqué a Franklin por nuestro parecido, sino porque era un gran actor y yo lo admiraba desde la época del teatro del ITUCH. Durante ocho meses lo vi haciendo Marat en *Marat Sade, de Peter Brook*, donde yo era el Newly Rich, un pequeño personaje.

A mí me fascina trabajar con el elenco y aunque aquí en Brasil se usa mucho convidar a un preparador de actores, prefiero hacer ese trabajo yo mismo. Parte fundamental de la puesta en escena son los actores y las actrices y para mí la relación con ellos es esencial. Nunca le he dicho a un actor “has la escena de esta manera”, sino que trato de construir con ellos el ritmo del tiempo: “déjalo más lento, ve si lo puedes hacer más rápido, no revela lo que sientes” y por ahí va. El público en general poco sabe o se interesa por quien dirige las películas, pero se interesa mucho por el elenco, los protagonistas, que son quienes establecen un vínculo directo con él.

En *A cor de seu destino* tú estabas trabajando con ese actor de experiencia, pero los demás eran adolescentes, o sea, se ve que tú estás por detrás.

JD: Yo creo que en las pruebas vi a toda esa generación que en 1984 estaba con 17 y 20 años. Trabajé con Guilherme Fontes, el protagonista, con Marcos Palmeira, que era el primer candidato, con Chico Díaz que hablaba castellano y también quería hacer ese personaje y aceptó ser el hermano asesinado; a su hermano, Quique Díaz, un chico con una expresión dura, lo

llamé para hacer un test, pero él usaba aparato para los dientes y yo le pedí que se lo sacara. No, me dijo, eso no lo hago. Pero vas a ser el protagonista. No, insistió él, con aparato, si no, no lo hago. Así es que no lo hicimos. Quique es hoy un gran director de teatro y también un gran actor.

¿La opción por Julia Lemmertz y no por una actriz chilena fue cuestión de presupuesto?

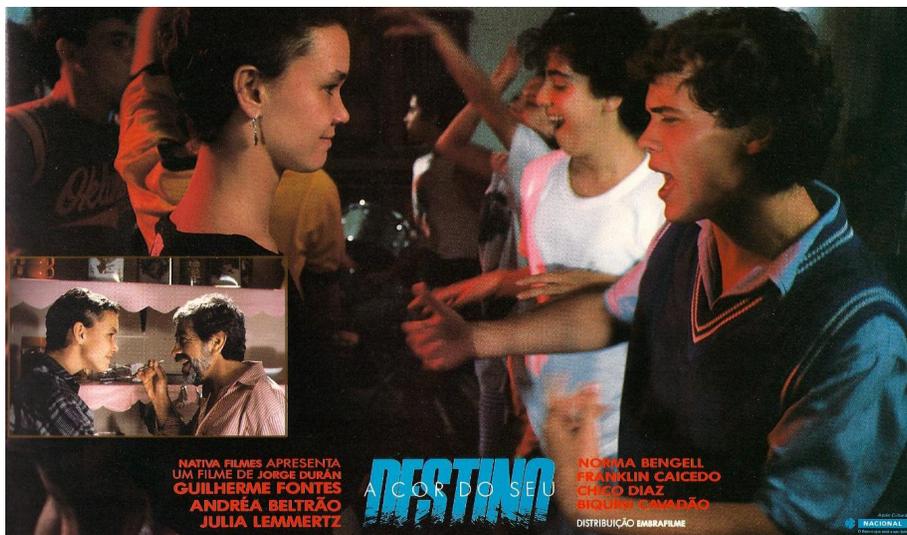


Figura 3

Fuente: acervo del cineasta

JD: No, en esos años (1983 y 1984) era plena dictadura y pensé que era mucha responsabilidad traer a una chica de Chile para hacer un personaje de ese tipo. Después ella iba a tener que volver y era complicado, no quise correr ese riesgo. Además, lo pensé como un desafío: el espectador de cine acepta lo que ve, desde que el personaje parezca y sea lo que dice que es, y,

aceptó a Julia como chilena. En Chile, donde no te perdonaban que tuvieras acento, nunca nadie me dijo que la chica tenía acento. Para Julia fue un gran desafío. Estudió español con un amigo chileno que había sido el primer asilado reconocido como tal por el gobierno brasileño. Era del comité de apoyo a la resistencia chilena y Julia era muy estudiosa y talentosa. Se dedicó meses a aprender el sonsonete, el acento y la forma de hablar chilena. No hay dinero que pague la generosidad y el talento de una persona como Julia Lemmertz. El tercer vértice del triángulo era Andrea Beltrão, me gustaba mucho su trabajo, su estilo, y la había visto en la película *O Rei Do Rio*, de Fábio Barreto, en que yo había escrito el guion.

Es curioso eso que cuentas, porque el hecho de que tuvieras recelo de traer a Brasil a una muchacha que a la vuelta podría verse implicada, es parte del guion que tú estabas trabajando... o sea, el chico que quiere volver y el padre que no le paga el pasaje porque tiene miedo.

JD: Sí, como te digo, todos los detalles son biográficos, pero la suma no lo es. Yo no siento que sea una película sobre mí, pero los detalles están allí. Porque los seis primeros años aquí, los pasé con mi hija, Tatane, que cuando cumplió doce años quería volver y tú sabes la energía que tienen los adolescentes... Virginia, con quien estaba casado en ese momento [madre de Paulo Renato y de Gabriel, mi socio], tuvo entonces mucha paciencia, porque Tatane insistía todos los días, hasta que terminó por volverse a Santiago. Eso para mí fue una pesadilla, tenía terror de que le pasara algo grave. Algo de la escena en que el hijo exige que el padre le compre pasaje para Chile, y el padre se lo niega, yo lo viví; pero eso debe haber ocurrido en muchas familias mundo afuera.

Tenemos dos preguntas más, la primera es acerca de la difícil encrucijada entre cine comercial y cine independiente, cómo articulas tú eso... Y la otra, es sobre tus cineastas de cabecera, quiénes son aquellos que fueron fundamentales, cuáles cineastas chilenos te interesan...

JD: Comienzo por la segunda. Yo no soy un cinéfilo en el sentido de archivar, de organizar la experiencia de ver películas. Más bien, diría que viví momentos con ciertas películas que las tornaron inolvidables para mí. Una de las que más admiro es *Memorias del subdesarrollo*, del cubano Tomás Gutiérrez Alea, que me ayudó a entender que las circunstancias en que él hace la película son opuestas a lo que hace su personaje. Me explico; cuando empieza a endurecerse el régimen cubano, Alea hace las *Memorias del subdesarrollo*, en que un burgués se queda en la isla por una curiosidad intelectual que no se realiza ya que él desea ser escritor, pero no consigue escribir; se trata de un *voyeur* de la revolución que está en curso. Si algo aprendí con esa película, está en el personaje del joven chileno que quiere definir su identidad, su relación con alguna tierra, plantar los pies, aunque esta relación se me haya ocurrido ahora. En la película de Gutiérrez Alea todo eso está muy bien colocado, hay un desarraigo, un proceso de transformación en el cual un hombre es un extranjero dentro de su tierra, porque socialmente ya era un extranjero; es un hombre de una familia rica en un país miserable, en plena revolución socialista y en plena ebullición. Para él eso despierta una curiosidad enorme, sin apego a lo que era y sin apego a lo que es; lo mantiene vivo su curiosidad por los otros, pero no consigue transformar esa curiosidad en un objeto.

En Chile, recuerdo que vi *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, y descubrí que el cine chileno podía tener una calidad superior. Tuve la sensación de que era

una película y punto, no era una película latinoamericana a la que “todavía le falta una cosita”, era una película completa, encantadora, simpática, cínica, con tres grandes actores. El cine de Jorge Sanjinés² también fue importante. Y también lo fueron Truffaut, Resnais, Polanski, Cassavetes y los directores del cine inglés de los años 60, grandes filmes realistas, con directores y elencos maravillosos. La primera película que me cambió la visión del cine fue *Acosado* de Godard. Cuando la vi, comprendí que el cine podía ser otra cosa y empecé a interesarme por el cine europeo, el ruso. Para eso están las cinematecas, a pesar de que la de Rio de Janeiro está cerrada, con riesgo de incendio, por la política cultural del actual gobierno...

En este momento estoy haciendo una serie con trece cineastas latinoamericanos: ya filmamos siete episodios. Uno de ellos es con la directora chilena Dominga Sotomayor, que es muy talentosa. Acompañé de muy cerca el cine chileno, de Matías Bise, de Pablo Larraín, de Maite Alberdi, de Sebastián Lelio, de Fernando Lavanderos que hace un cine poco conocido pero muy original. Lissette Orozco, que hizo *El pacto de Adriana*, es fascinante y Marcela Said, que hizo *El mocito y Cachorro*, bellísima película. De los anteriores, Andrés Wood me parece un cineasta de primera línea. Espero que no se interrumpa ese flujo porque como dicen Dominga Sotomayor y Ciro Guerra, que es el director del *Abrazo de la serpiente*, el apoyo del Estado es absolutamente necesario.

Después de *Romance Policial*, hice un documental sobre Rio de Janeiro, que pasan en la TV, se llama *Pelas ruas do Rio*, y conseguimos hacer una serie llamada *Territórios* sobre artistas de documentales y de literatura de las

2 Cineasta boliviano, realizador del clásico *El conaje del pueblo* (1971).

periferias no geográficas, de Rio de Janeiro. Encontramos diez personajes, lo que me permitió entrar en contacto con lo que uno conoce poco, porque una cosa es conocer la periferia a través de la literatura y otra es ir a conversar con su gente. Ese es un proyecto que ya está pasando en YouTube.

Con relación al cine comercial, yo no tengo nada contra, creo que cada uno tiene su espacio. Lo que sí sé es que yo no sé hacer una película divertida, livianita. Pero no tengo ningún desprecio por quien hace películas simpáticas, de las que a las personas les encantan, porque sé que hacer esas películas es tan difícil como hacer una película intelectual. Los públicos van formándose. En nuestros países hay un analfabetismo de la imagen que es terrible, porque las personas crecen viendo lo que ya está más que probado, les interesa ver lo que es una garantía de entretenimiento asegurada. Pero yo también disfruto una buena comedia que me asegure un buen entretenimiento. Es decir, cualquier película buena, conforme los gustos, ¡siempre será un gran entretenimiento!