

NUESTRO CINE

COLECCIÓN YANKOVIC - DI LAURO

CINETECA NACIONAL DE CHILE



NUESTRO CINE

COLECCIÓN YANKOVIC - DI LAURO

CINETECA NACIONAL DE CHILE

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE



Consejo
Nacional de
la Cultura y
las Artes
Español de Fomento
Artesvisual

Gobierno de Chile

© Cineteca Nacional de Chile, Fundación Centro Cultural Palacio de La Moneda

RPI: 287205

ISBN: 978-956-8529-54-3

Año 2018

Coordinación general

Mónica Villarroel Márquez, directora Cineteca Nacional de Chile

Pablo Insunza Rodríguez, coordinador de Conservación y plataforma digital Cineteca Nacional de Chile

Producción

Macarena Bello Martínez

Restauración y masterización digital

Marcelo Vega Vega, Alejandro Chávez Solís, Álvaro de la Peña Nadales

Restauración de material filmico

Sebastián Úbeda Reyes

Restauración de sonido

Estudio Sonamos

Asistencia de restauración digital

Gonzalo Olivos Valle

Documentación

Marcelo Morales Cortés, David Vera-Meiggs, Gonzalo Ramírez Cruz

Fotografías de portadas

Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, fotografía de Jorge Acuña

Fotograma de *Isla de Pascua* (1965)

Diseño y diagramación

Otros Pérez

Impresión

Andros Impresores

Agradecimientos especiales a Gisela Cares, hija de Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro. A Carmen Brito, Andrea Seelenfreund, Mildred Doll, Héctor Soto, Valeria de los Ríos e Ignacio Aliaga.

Proyecto financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Programa de apoyo al resguardo del Patrimonio Audiovisual, Fondo de Fomento Audiovisual

NUESTRO CINE

COLECCIÓN YANKOVIC - DI LAURO

CINETECA NACIONAL DE CHILE



Índice

- página 6 **El documental como memoria y archivo**
- página 8 **Colección Yankovic - Di Lauro**
Vidas para el cine documental
Obra conjunta
- página 20 **El eslabón encontrado**
(entrevista a Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, agosto de 1980)
- página 43 **Fichas Colección Yankovic - Di Lauro**
Andacollo (1958)
Los artistas plásticos de Chile (1960)
San Pedro de Atacama (1964)
Isla de Pascua (1965)

El documental como memoria y archivo

Presentar la colección Yankovic-Di Lauro significa poner en valor el oficio de una pareja de realizadores que promovían una forma de hacer cine con una impronta estética, política y valórica que se acercaba a un país real, con una búsqueda independiente a partir de las propias convicciones. Podríamos abordar esta colección desde la perspectiva del documental antropológico, como un testimonio de la vida de nuestros pueblos en la segunda mitad del siglo XX, pero la propuesta aquí es presentar los materiales como un patrimonio audiovisual nacional que merecía ser puesto a disposición de sus protagonistas e investigadores, académicos, estudiantes y del público, para que surjan múltiples miradas. Quisimos rescatar su propia voz, por lo que reproducimos una entrevista inédita y publicamos parte del álbum familiar.

Los documentales *Andacollo* (1958); *Los artistas plásticos de Chile* (1960); *San Pedro de Atacama* (1964) e *Isla de Pascua* (1965) fueron depositados en la Cineteca Nacional de Chile en octubre de 2014 por la hija de ambos, Gisela Cares. Con posterioridad, pudimos abordar la tarea de preservación y completar el circuito con esta edición en DVD que permitirá su amplia circulación. Todas las películas fueron digitalizadas a 2K y restauradas digitalmente en nuestro laboratorio, trabajándose rayas y manchas, además de la corrección de color, dado que la mayoría estaba bastante deteriorada. Cada título tuvo un particular proceso. *Andacollo* (1958) fue depositado en una copia en 16mm a color, además de los negativos de imagen y sonido. Posteriormente, cuando ya se estaba realizando la restauración, Gisela Cares encontró una nueva copia en 16mm y fue posible trabajar con ambas para suplir los mayores daños. *Los artistas plásticos de Chile* (1960) fue depositado en una copia en 35mm a color. Estaba en buenas condi-

ciones por lo que se realizó un trabajo digital de leves correcciones de colores. *San Pedro de Atacama* (1964) también llegó a partir de una copia en 16mm a color. Venían tres audios con el relato en off: uno con la voz de Nieves Yankovic, otro con una voz masculina no identificada y otro en inglés. Escogimos la voz de Nieves Yankovic.

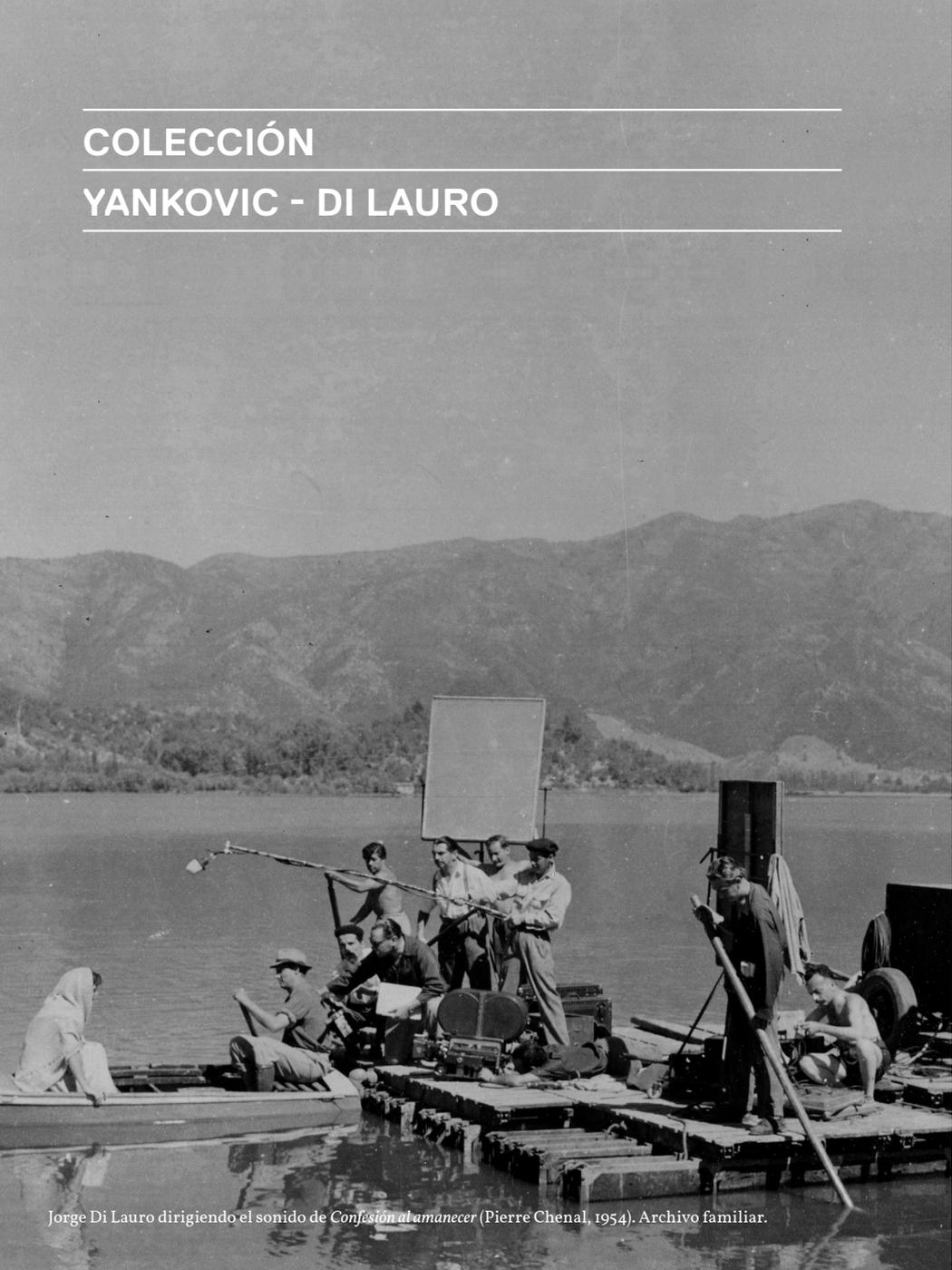
Finalmente, *Isla de Pascua* (1965) fue depositado con una copia en 35mm a color. Pero faltaba parte del metraje que fue recuperado a partir de un fragmento de material negativo encontrado. Junto a ello, localizamos el álbum doble en formato vinilo de la música del filme, grabado por Jorge Di Lauro, que sirvió para reconstruir y reemplazar partes del sonido deteriorado. La copia depositada tenía 47 minutos y las informaciones de prensa señalaban que el filme duraba 55 minutos. Se logró llegar a 53 minutos. Luego, se hizo una minuciosa restauración digital de los colores.

Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro no sólo filmaron sino que también, en décadas posteriores, llevaron su cine a los estudiantes, a las comunidades en improvisadas salas donde realizaban una proyección que solían comentar. Recogemos ese espíritu y devolvemos su creación y la memoria que construyeron, hoy desde la puesta en valor del archivo.

Mónica Villarroel Márquez
Directora
Cineteca Nacional de Chile

COLECCIÓN

YANKOVIC - DI LAURO



Jorge Di Lauro dirigiendo el sonido de *Confesión al amanecer* (Pierre Chenal, 1954). Archivo familiar.

En los años cincuenta e inicios de los sesenta, Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro fueron parte de un momento que marcó un antes y un después en el cine documental nacional. Junto a ellos, estaban apareciendo también los primeros trabajos con mirada autoral al alero de las universidades de Chile (con Sergio Bravo y Pedro Chaskel) y Católica (con Rafael Sánchez), sin olvidar la influencia que ejerció en toda una generación la visita del documentalista holandés Joris Ivens. Lo anterior significó el impulso para un desarrollo del género documental moderno, que rompió los cánones de la industria y de la producción asociada a la propaganda o al registro institucional e incluso publicitario. Este enfoque autoral fue uno de los antecedentes del Nuevo Cine Chileno de los años sesenta.

La filmografía de ambos cineastas comprende nueve documentales realizados entre 1958 y 1974, que encarnan el espíritu de un contexto socio-histórico asociado al neorrealismo italiano y a los nuevos cines europeos, adicionándole una mirada desde lo local y escapando de los registros pintorescos con tópicos tan diversos como la religiosidad popular (*Andacollo*, 1958), la antropología (*San Pedro de Atacama*, 1964 e *Isla de Pascua*, 1965) o las artes (*Los artistas plásticos de Chile*, 1960).

En una entrevista realizada por Héctor Ríos y José Román, Jorge Di Lauro responde ante la pregunta ¿Por qué el cine documental?: “Para recrear la realidad vista a través de nuestros ojos, por supuesto. Así como otros documentalistas lo verán a través de su fe o de su ideología o lo que sea. Lo importante para nosotros era que teníamos que hacerle ver lo que no veían, cuánto amor, cuánta belleza, cuánta maravilla y alegría había ahí”.

I. Ríos, Héctor y Román, José.
Hablando de Cine.
Santiago: Editorial Ocho Libros, 2012.

Vidas para el cine documental

Nieves Yankovic nació en Antofagasta en 1916, proveniente de una adinerada familia de ascendencia yugoeslava. Entre 1928 y 1942 estudió arte en Inglaterra, luego sociología y psicología en Yugoslavia². Es allí donde contrajo matrimonio con un millonario de ese país llamado Tonko Zagar. El matrimonio no resulta, pero en muy buenos términos se separa y ella vuelve a Chile en 1943. A su regreso al país, Yankovic fue parte de la generación fundacional del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, donde definió su compromiso definitivo con el mundo de las artes. Paralelamente intentó ingresar como diseñadora de vestuario a los estudios de Chile Films, presentándole una serie de bocetos al director argentino Luis Moglia Barth (1903-1984), pero éste tiene otros planes y la elige para interpretar a uno de los personajes principales en *Romance de medio siglo* (1944), la primera película producida en estos estudios de cine estatales inaugurados en 1942 al alero de la Corfo. Es ahí donde conoce al recién llegado sonidista de Chile Films, el argentino Jorge Di Lauro.

Jorge Di Lauro (o Giorgio como los más cercanos lo llamaban) nació en 1910 en Buenos Aires, Argentina, donde se tituló de ingeniero civil en la Universidad de Buenos Aires para posteriormente especializarse en Estados Unidos, en la University of Southern California, tanto en cine como en sonido. En 1944 fue contratado por Chile Films como encargado de sonido, en una estrategia que, de acuerdo a Gobantes y Peirano, “consistía, al menos en papel, en contratar profesionales extranjeros con experiencia para que estuvieran a cargo de la empresa en una primera etapa, con el fin de formar a técnicos y profesionales chilenos, que luego habrían de tomar su lugar”³.

Yankovic y Di Lauro se casaron en 1946, el mismo año en que trabajaron nuevamente juntos en el filme *El Padre Pitillo*, de



Roberto de Ribón. Ella participó como actriz, mientras él tuvo el rol de sonidista.

Por su parte, la actriz realizó muy pronto un cambio en su carrera. Después de un par de papeles en las películas nacionales *Amarga verdad* (1945) y *El paso maldito* (1949) no se sentía cómoda delante de la pantalla: “Como actriz trabajé con directores ignorantes y sin ninguna preparación y lo encontré espantoso. Yo era egresada de Bellas Artes y tenía inquietudes artísticas”⁴. Con la ayuda de Pierre Chenal (1904-1990), director francés avocadado en Chile, Nieves se pone por primera vez detrás de cámara colaborando como asistente de producción en *El ídolo* (1952).

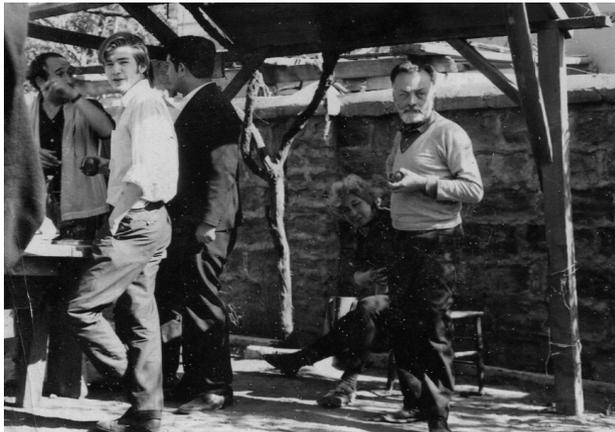
Mientras, siguiendo la ruta publicitaria-promocional que ocupaba a buena parte del trabajo documental nacional de los años 50, Jorge Di Lauro dirigió, entre 1955 y 1957, las producciones *Nuestras fuerzas naturales*, *Cemento* y *El agua potable de Valparaíso*. Todas con paradero desconocido, por lo que no es posible, hasta ahora, identificar al equipo realizador y el año exacto de cada título. En 1958, Di Lauro estrenó *Así nace un ballet* (para Emelco, la productora privada más importante de la época en realización de noticiarios filmicos, que funcionó entre 1954 y 1976), exhibida en el Festival de Cine de Berlín. Luego, en 1959, realizó la que sería su última obra sin la colaboración directa de Nieves Yankovic: *Universidad de Concepción*, filme institucional sobre esa casa de estudios.

2. Vega, Alicia. *Re-visión del cine chileno*. Santiago: editorial Aconcagua, 1979.
3. Gobantes, Catalina y Peirano, María Paz. *Chilefilms, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2015.
4. Johnson, Constanza, Leal, José y Román, José en “Entrevista a dos tiempos” en *Revista Enfoque N°2*. Santiago, Verano Otoño 1984.

Obra conjunta

Andacollo (1958) es una mirada a la fiesta más antigua que existe en Chile de adoración a la Virgen. La elección del tema por parte de los cineastas es coherente con su claro compromiso con la Iglesia Católica, pero definido desde un acercamiento que parte en las entrañas de la religiosidad popular. Por lo mismo, la investigación para su realización fue intensa. El guion se basó en un libro de un párroco del pueblo de Andacollo y fue revisado oficialmente por la autoridad clerical, que luego les sugirió solicitar autorización a los propios “chinos” (fieles que participan de la fiesta de Andacollo, bailando y rindiendo culto a la Virgen). Finalmente, ubicaron al cacique local y lograron su aprobación para el rodaje.

El financiamiento lo consiguieron vendiendo bienes personales, algo que de aquí en adelante será frecuente en la construcción de su filmografía. Vendieron muebles, cuadros de la colección de la familia Yankovic, hasta que finalmente consiguieron una cantidad de película color vencida de Kodak para la filmación.



Yankovic y Di Lauro con amigos. Archivo familiar.

Partieron al rodaje con tres camarógrafos experimentados: Andrés Martorell, Hernán Garrido y Jorge Morgado. Nieves dirigió y Jorge realizó el sonido.

Sobre la realización Jorge Di Lauro recordaba:

“La cámara de Martorell era la que establecía la situación, el lugar en que se desarrollaba la acción. Las otras captaban detalles de pies, rostros, o pequeños grupos. Por eso la película tiene esa riqueza de material. Yo todavía me asombro por esa variedad de emplazamientos distintos que tiene, tratándose de un documental en el cual se está captando una acción que no está bajo el control de uno”⁵.

Al terminar, tenían seis mil pies de película, que demoraron 5 años en editar. Rodada a color en 16mm, terminaron montándola en una moviola para 35mm, la cual Di Lauro adaptó gracias a sus conocimientos mecánicos. Uno de los aspectos destacados del filme es, además, su música compuesta por Violeta Parra, quien era muy cercana al matrimonio. Según ellos mismos comentaban, al mirar un copión de la película, la cantautora se puso de inmediato a componer.

Andacollo obtuvo los premios del Círculo de Críticos de Arte de Chile 1958; Primer Premio en el Primer Festival de Cine Chileno de Viña del Mar 1966; Premio Santa Margarita de Liguria en el Columbianum, Festival de Cine Latinoamericano de Génova (Italia); Mención en el Primer Festival Latinoamericano de Cine de Viña del Mar, 1967, y el Premio de los Obreros Católicos de la Televisión Holandesa.

La película recién fue estrenada en 1965 e intentaron venderla a instituciones públicas y privadas sin suerte. Sin embargo, recibieron 800 dólares por el premio en Holanda, y algo más por la venta a la Dirección de Turismo de Chile, entidad entonces dependiente del Ministerio de Economía. Todos estos dineros van en ayuda al próximo proyecto personal de los Yankovic-Di Lauro: el documental *Isla de Pascua* (1965).

5. Johnson, Constanza, Leal, José y Román, José en “Entrevista a dos tiempos” en *Revista Enfoque N°2*. Santiago, Verano Otoño 1984.

En 1960 realizaron una obra por encargo: *Los artistas plásticos de Chile*. Fue producida por Cinematográfica de las Américas (Cineam), empresa creada por Enrique Campos Menéndez, que buscaba competir con Emelco. Fue filmada en cinemascope, formato de gran escala utilizado entonces por las grandes compañías cinematográficas. La película, una visita al taller de una decena de artistas chilenos, mezclada con registros de la primera Feria de Artes Plásticas de Chile en el Parque Forestal, fue rodada en poco más de una semana. Contó además con el auspicio de la Universidad de Chile institución que, en conjunto con el Ministerio de Relaciones Exteriores, la envió al extranjero para su difusión llegando a formar parte del Catálogo de Artes Plásticas del Museo de Louvre y de la Unesco.

De todas formas, la cinta no estuvo exenta de problemas y polémicas internas. Al no ser consultados respecto a quienes deberían aparecer en el filme, los productores explicitaron su molestia frenando, primero, el retorno del material revelado desde el exterior y, luego, promoviendo una posible crítica negativa que avalara su postura, con un visionado para académicos y estudiantes de la Universidad de Chile. Muy por el contrario, la jugada no les resultó y la película fue ovacionada.

Los conflictos no terminaron con el estreno, ya que los productores quisieron mutilarla, pero por presión de ambos cineastas y con el apoyo de los propios artistas, ello no ocurrió. Igualmente, los realizadores siempre acusaron a los productores de perder los negativos, por lo que la copia que ellos conservaron (actualmente en la Cinoteca Nacional de Chile) sería la única existente.

Su siguiente trabajo por encargo viene de parte de la Dirección de Turismo de Chile, entidad que les solicitó dos documentales sobre el norte del país. El primero de ellos es *Verano en invierno* (1962), actualmente perdido y del que solo se sabe que se centra sobre la pesca de la albacora.

La segunda de las obras de los Di Lauro para la Dirección de Turismo es *San Pedro de Atacama*, un documental sobre el norte, la cultura atacameña y, además, sobre el trabajo del Padre Gustavo Le Paige y el Museo Arqueológico que el sacerdote jesuita organizó y fundó en esa localidad.

De todas formas, la cinta posee dos versiones: una con voz neutra que habla de los paisajes y la industria del norte chileno, y otra, con un tono más poético, con locución de Nieves Yankovic, que se remite a la belleza y misterios del paisaje del lugar. Posteriormente, la pareja tuvo el plan de hacer una segunda parte, más enfocada a la obra del sacerdote, pero no consiguió el presupuesto necesario para concretarla.

Pero sin duda, una de las producciones más relevantes para ellos fue *Isla de Pascua* (1965). Nacida de la idea de rescatar las tradiciones de este lejano territorio chileno, iniciaron una acuciosa investigación en 1961 con el fin de ahondar en la cultura de ese lugar. Originalmente, la idea era hacer dos películas, una en 35mm y otra en 16mm. La primera sería con Ricardo Younis en la cámara, mientras que la segunda sería responsabilidad de Sergio Bravo. Finalmente, Younis no pudo viajar y Bravo pasó a hacerse cargo de la cámara de 35mm, mientras el fotógrafo Horacio Walker operó la de 16mm.



Nieves Yankovic en su juventud. Archivo familiar.

El rodaje realizado en 1962 fue rápido, en apenas once días. Nieves Yankovic recordará posteriormente que “de día se filmaba y de noche se grababan canciones”. Esto último, bajo la asesoría del arqueólogo Gonzalo Figueroa y con Jorge Di Lauro dirigiendo la grabación.

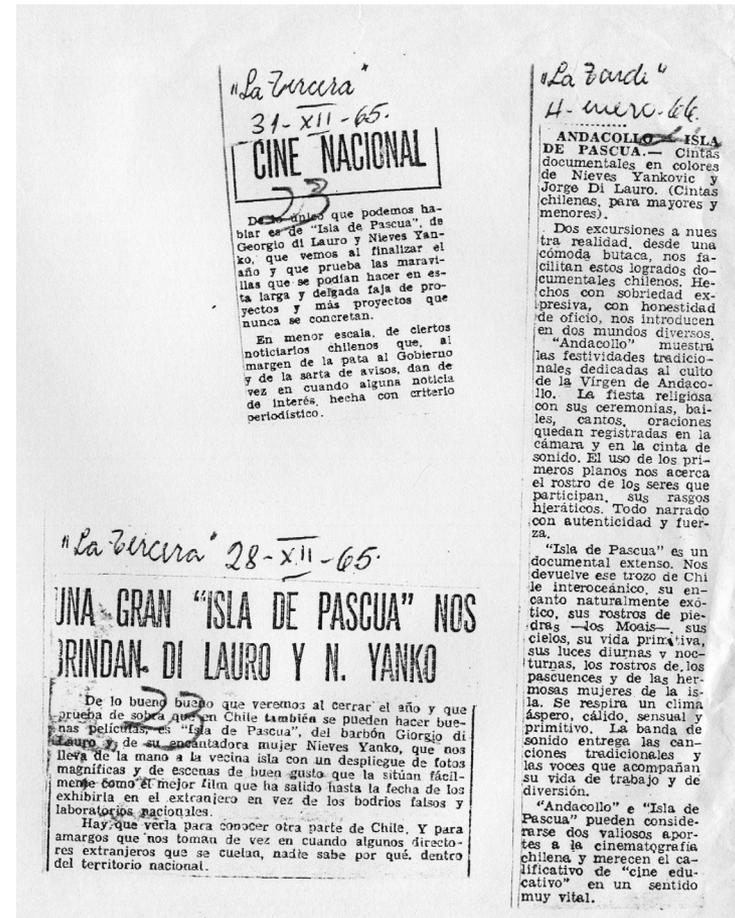
Tras finalizar las filmaciones, el resultado fue de cerca de 22.000 pies de películas. El problema era conseguir financiamiento para montarla. La labor no fue fácil, e incluso la prensa publicaba artículos remarcando que todos los rollos estaban almacenados en la casa de los autores. El dinero finalmente llegó de parte de Flavian Levine, gerente general de la Compañía de Acero del Pacífico - CAP. Gracias a su apoyo se logró terminar el corte que, contrario al plan original, solo se pudo realizar en 35mm.

La película fue estrenada en conjunto con *Andacollo* un 25 de diciembre de 1965, con positivas reseñas de la crítica.

La década avanza, Jorge Di Lauro vivió de cerca el fortalecimiento de la cinematografía nacional, trabajando como técnico sonoro. Así, formó parte de los equipos de filmes como *Tres tristes tigres* (1968, Raúl Ruiz), *El Chacal de Nahueltoro* (1969, Miguel Littin) y *Valparaíso mi amor* (1969, Aldo Francia). Pero entre tal auge creativo, su labor como documentalista junto a su esposa choca con la efervescencia política de la época.

Esto fue lo que sucedió con el documental *Cuando el pueblo avanza* (1967), proyecto hecho a pedido de la embajada de Estados Unidos. El fin era mostrar los supuestos avances que en Chile habría provocado el programa de la Alianza para el Progreso, plan con el cual Estados Unidos trataba de apaciguar los aires revolucionarios que se levantaban cada vez más en América latina. Sumado a una reconocida militancia en el Partido Demócrata Cristiano, los Yankovic-Di Lauro son mal mirados por ciertos sectores de la izquierda por realizar tal proyecto, el que finalmente nunca sería exhibido

tras una gran polémica. El Consejo de Censura Cinematográfica lo rechaza en agosto de 1967. En voz del escritor y Premio Nacional Roque Esteban Scarpa, miembro del Consejo que vio y deliberó largamente respecto al filme, dijo por entonces a la revista *Ercilla* que “se cuidó solamente las buenas relaciones entre Chile y Estados Unidos”. Así, *Cuando el pueblo avanza*, nunca salió a la luz.



Recortes de prensa recopilados por los mismos cineastas. Archivo familiar.

Justo antes de la llegada de la Unidad Popular y de Salvador Allende a la presidencia, logran filmar *Operación Sitio* (1970), centrada en una toma y entrega de viviendas por parte del gobierno de Frei Montalva. Su origen fue espontáneo: supieron de lo que estaba pasando en Conchalí y lograron obtener rápidamente financiamiento del Ministerio de Vivienda. El argumento aborda la planificación del ministerio y la coordinación de los mismos pobladores para crear un conjunto habitacional. Fue justamente este ímpetu el que los animó a filmar lo que estaba pasando. La película tuvo poca repercusión. En paralelo, Nieves Yankovic se suma al fervor político que vive el país y se une a la Izquierda Cristiana, movimiento creado por Juan Bosco Parra en 1971, escindido de la Democracia Cristiana, y que buscaba contribuir a la construcción del socialismo en Chile. Su compromiso es tal, que llega a ser candidata a diputada por el partido en las elecciones parlamentarias de 1973.

En la misma época presentaron a Chile Films un proyecto titulado *Obreros campesinos* (1972), que fue la única obra que realizaron en la Unidad Popular, pero no logró terminarse. Según Nieves Yankovic, “la película está planteada a partir de la entrega de lana que hicieron unos campesinos a Paños Continental [una de las más importantes empresas textiles del país], con el propósito que la industria no quedara paralizada por falta de materias primas. A partir de entonces, se estableció entre esos trabajadores una relación muy amistosa, cuyas mentalidades, siendo completamente distintas, deciden hacer en un momento dado causa común para sumarse a una fuerza popular que se plasma en los cambios”⁶. Pero el 11 de septiembre de 1973 frena de improviso su finalización, así como las posibilidades de seguir produciendo con mayor continuidad. De todas formas, en 1974 lograron levantar un proyecto con el apoyo de la Iglesia Católica, el cual registraría la celebración del Templo Votivo de Maipú.

Año santo chileno (1974), realizada en plena dictadura, queda inconclusa por varios factores, pero principalmente por la desaparición del director de fotografía, Jorge Müller, y su pareja Carmen Bueno, quien también participa del rodaje. Ambos son detenidos por la DINA, el 29 de noviembre de 1974, y hasta hoy sus paraderos son desconocidos. El suceso golpea fuertemente a los Yankovic-Di Lauro. Lamentablemente la película quedó guardada sin terminar. Solo quedaron fragmentos, gracias a un traspaso de video realizado a fines de los 80 por Sergio Trabucco, como homenaje a Jorge Miller y Carmen Bueno, y que incorpora el testimonio de Jorge Di Lauro.

Año santo chileno no fue el último intento de ambos por dirigir una película. Surgieron periódicamente ideas: un documental sobre Chiloé, otros sobre Violeta Parra y Gabriela Mistral. De esta última, logran rodar algunos fragmentos pero, finalmente, nada llega a puerto por falta de recursos.

Ambos mantuvieron su cercanía con el mundo audiovisual a partir de la docencia. Además, disfrutaron de la vida familiar junto a Gise-la “Chepe” Cares, su hija, y decenas de perros callejeros que rescataban de las calles y que llevaban a la parcela que tenían en La Reina.

Nieves Yankovic falleció la noche del 22 de octubre de 1985 víctima de cáncer. Cinco años después, el 16 de mayo de 1990, murió Jorge Di Lauro.

6. Salinas, Sergio y Soto, Héctor. En “Entrevista a dos tiempos” en *Revista Enfoque* N°2. Santiago, Verano Otoño 1984.



EL ESLABÓN ENCONTRADO

Entrevista a Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro,

por David Vera-Meiggs⁷ (agosto de 1980)

Nieves Yankovic en su juventud. Archivo familiar.

Obviamente el tiempo pasado entre dicho encuentro y estas letras ha cambiado muchas cosas, pero es asombroso comprobar la vigencia de muchos de los temas que se vislumbraban hace casi cuarenta años. Para los más jóvenes, el ejemplo de vida de los Di Lauro puede resultar hoy poco menos que excéntrico, pero observarán que sus películas no lo son, por el contrario, parecen tener una sencilla naturalidad surgida de la realidad que intentaban retratar. Puede que en la entrevista las claves de ello se abran a nuestra actual sensibilidad.

Para llegar a Álvaro Casanova con avenida Larraín en el año 80 se necesitaban buenas piernas y tiempo. No había locomoción cercana, por lo tanto una larga caminata vertical era de rigor. Vivir por allá arriba era una extravagancia de artistas y la gente lugareña así lo expresaba: “¿la casa de los Di Lauro? ¿Esos medio chiflados con los perros?”

La parcela y su casa estaban en un verde envidiable y la vista en aquel entonces era hermosa, el aire era mejor, pero los tiempos eran difíciles y la esperanza menguante. En aquel momento los perros habían alcanzado cifras alarmantes para cualquier economía doméstica. Pero los recorridos en la Renoleta que tenían por las cocinas de los hoteles solucionaban el problema.

Era invierno y la gran chimenea de la casa esperaba al visitante, aunque el deseado asiento ofrecido estuviera ocupado por algún travieso quiltro mimado, conminado a cederme el puesto con la ronca y perentoria voz de Nieves. El living olía a perros. La hediondez general era debida al clima: muchos regalones debían dormir dentro de la casa para capear el hielo cordillerano. Nieves con sus constantes cigarrillos equilibraba los aromas del acogedor y algo oscuro lugar. También el humo de la chimenea aportaba lo suyo.

Los Di Lauro me conocían bien desde que vieron mi pequeño documental *Casas viejas* (1972) y también por el hecho que mis padres

7. David Vera-Meiggs. Historiador y Crítico de Cine. Director Artístico con Mención en Cine, Pontificia Universidad Católica de Chile.

habían sido amigos y vecinos de barrio en la juventud. Por eso la acogida en su casa era calurosa y la confianza, bien preciado en tiempos de dictadura, era mutua. Yo preguntaría lo que me diera la gana y ellos serían sinceros. Así estaba acordado y así fue.

Cuando pregunté las razones de vivir en un lugar así de particular después de haber vivido una vida tan urbana como la del más plano barrio de Providencia, Nieves se escudó en los perros, pero contemplando el paisaje de montaña exhaló una frase importante para comprender su mundo: “aquí cada montículo, cada loma, parece un altar”. Una década más tarde la escritora y periodista Malú Sierra publicaría una serie de libros sobre nuestras culturas originarias con un título similar: *Donde todo es altar*.

La conversación fue un cúmulo de sorpresas, en el que la obra cinematográfica a menudo parecía relativizar su importancia frente a otros temas. Tres resultan muy evidentes. “Todo es una trinidad”, afirmaba ella.

La historia personal puede no explicar una obra creativa, pero permite un acercamiento a algunos nudos desde lo que surge la energía de un gesto nuevo. Nieves no era capaz de sostener la síntesis mucho rato y terminaba desbordando a temas e historias. Jorge buscaba encauzarla y proponía breves resúmenes cada tanto. Ella confirmaba la mayoría de las veces, las que no, motivaban nuevos caudales de argumentaciones y nuevas nubes de nicotina.

Jorge y Nieves no tenían abuelos chilenos. Ella de apellidos croatas (Yankovic Garafulic) había nacido en Antofagasta, ciudad en la que su familia hizo una fortuna. Él nació en Buenos Aires de padres inmigrantes napolitanos y llegó a Chile en 1944. Pero el amor que ambos sentían por el país, el paisaje y las gentes nuestras, era proverbial. Un amor por el patrimonio nacional que no era comprendido bien en el tiempo que les tocó vivir. Susan Sontag afirmaba que el gesto artístico surge de individuos desplazados en el tiempo, o son

unos adelantados o unos nostálgicos de valores desaparecidos. Los Di Lauro encajaban bien en esa definición, pero era poco probable que se decantaran por una sola de las opciones.

Padres

Durante la Segunda Guerra se hacía cine en Chile. Argentina con sus simpatías por el Eje había obtenido un bloqueo de material cinematográfico y el traslado de muchos cineastas argentinos fue obligado a Chile, que no tenía este problema.

Nieves había estudiado arte en Zagreb y se había casado con un noble yugoeslavo, pero la guerra cambió todo drásticamente. El reino de Yugoslavia fue invadido por los nazis y Nieves volvió a Chile, sin marido.

¿Esto fue en qué año?

Nieves: Fue en el año 42, 43 que yo llegué de Europa, estaban en plena guerra y entré al Teatro Experimental y en el 44 se abrieron los estudios de Chile Films. Y dije: Bueno, me voy a presentar para hacer el vestuario de la película, que era de época, y cuando llegué al estudio pedí hablar con Moglia Barth que era el director y me hizo entrar. Entonces me dijo: “*Párese, deténgase*”. Le dije: “¿por qué?” Y me dijo: “*Obedezca, camine para allá*”. Y a mí nunca me ha gustado que me manden mucho, y sobre todo en esa forma. Entonces yo le dije: “*Señor -inmediatamente me di cuenta- yo no vengo acá para pedir un papel de actriz, yo vengo a mostrarle los bocetos del vestuario porque eso es lo que me interesa*”. “*Es que a mí me interesa usted como personaje de la película Romance de Medio Siglo*”. Total que tanto me embolinaron que al final dije: bueno, ya está, a ver qué será esto. Me hicieron las pruebas, me llamaron a las siete de la mañana y empezamos a filmar como a las 11 de la noche, pero yo estaba súper archi-cabreada de estar esperando, con un corsé que no podía respirar, pintada de rojo como un mono, horroroso. Fueron como seis meses en que se filmaba en



Nieves Yankovic con Gisela Cares, hija de los cineastas. Archivo familiar.

un caos de desorden. Era el primer largometraje, a todo lujo, a todo trapo, digamos, ¿me entiendes? Y el resultado creo que todo el mundo lo conoce. Fui la famosa tía Leonor que hablaba del honor de esta casa intachable, unas cosas tremebúndicas. Y ahí conocí al Giorgio y ahí empecé el romance de casi medio siglo porque llevamos casi 40 años de casados.

¿Qué opinión te merecían las películas en las que trabajabas en esa época?

Di Lauro: Malas. Era todo plano, era vulgar, convencional.

¿Y es cierto que se hacían unos gastos espantosos en Chile Films?

Di Lauro: Sí, todo tenía que estar dentro del estilo tradicional de la mala producción extranjera, de la producción extranjera estándar, de la cual los yanquis tenían acostumbrados prácticamente a todo el mundo.

¿Cómo te dirigían?

Nieves: De una forma totalmente maquinal. Una, dos, tres, sonría. Una, dos, tres, mueva el ojo para allá. Una, dos, tres, camina para acá, digamos, marcado hasta dónde tenía que caminar. No había posibilidad de la creatividad ni de la interpretación, además, porque no estaba en boga. Había todo un molde de la interpretación de la puesta en escena, y todo eso, no había puesta en escena para empezar.

En ese ambiente de artificios inenarrables surgió en ellos un deseo de purificación que fue dándose en un proceso de mutuo conocimiento y de exploración de las posibilidades del cine.

¿Te interesaba el neorrealismo?

Nieves: Quería ir más allá del neorrealismo. Quería ir a la realidad sin coacciones sin componendas. Puro. Sin manipularlo. Porque, digamos, en la puesta en escena plástica, estética, no hay manipulación. Si es exclusivamente para realzar, para darle el verdadero lenguaje que el dramatismo de la escena requiere y, generalmente, en el documental está dado por el mismo hecho de ser algo que transcurre en el tiempo. Por ejemplo, tú nunca sabes en el documental lo que va a venir antes o lo que va a venir después, eso tú lo ves en el montaje. Tú tienes una línea argumental, tú tienes una estructura, ¿no es cierto? Pero lo que te da esa cosa inmediata es a veces el azar, a veces algo como la gracia, algo totalmente ajeno a esa realidad. Tú lo tienes que captar. Después en el montaje tú armas y das un toque personal de la realización. Lo que te da la escuela del documental es una gran austeridad, te da una... evitas el barroco, evitas todo lo superfluo, lo que hablábamos de Cézanne: "Todo lo que no es necesario, es perjudicial".

En el camino hacia la realización fueron descubriendo a compañeros de ruta que después tendrían una formidable importancia. Y no sólo en Chile. Uno de ellos fue el cineasta y actor chileno Lautaro Murúa, (1926-1995), figura fundamental en el cine argentino.

Di Lauro: Lautaro no había trabajado prácticamente en nada. Nosotros teníamos que hacer una película con Fred Matter (*El paso maldito*, Chile, 1949), que era un realizador francés que vivía hace muchos años aquí, pero no como realizador, vivía porque era amigo de Agustín Edwards y era muy amigo nuestro. Entonces, llegó el momento...

Nieves: Había sido ayudante de Jean Vigo.

Di Lauro: Había trabajado con él. Bueno, de acuerdo al argumento se necesitaba un joven criollo pero que no encontrábamos dentro de las filas que estaban en ejercicio actuando. Empezamos a recorrer teatros experimentales y en ese momento había una fracción del Teatro Expe-

rimental que se había separado y que lo dirigía David Stitchkin, que fue rector de la Universidad de Concepción. Estaban haciendo un montaje de *El camino del tabaco* de Erskine Caldwell. Llegamos ahí a ver a todos los talentos jóvenes y nos impresionó Lautaro que en ese momento era...

Nieves: ¡Lindo!

Di Lauro: Muy buen mozo, era espigado, tenía un tallo flexible, de cara muy interesante. Muy mal actor, pero lo que importaba era que tuviera un aspecto físico hermoso, y lo era. Ya después actuó bastante bien. Incluso cantó en una película.

Murúa siempre agradeció este empuje inicial que le dieron los Di Lauro. Pero no sería el único. Cronológicamente le seguiría ni más ni menos que una joven Violeta Parra.

A ver, cómo fue eso.

Nieves: Cuando a la Violeta no la conocía nadie, en el año cincuenta y... salvo el grupo amigos de gente conocida, entonces la empezamos a promover porque vino a comer una noche a la casa con Raúl Valdívieso, el escultor.

¿En esa época no era muy conocida?

Di Lauro: Nada

¿Pero había grabado discos?

Nieves: No, todavía no. Así que nosotros la promovimos en los institutos. Primero hicimos una comida en la casa, porque cuando vivíamos en Las Lilas, pá qué te digo, era puerta abierta, hasta las cinco o seis de la mañana entraba gente, salía gente, era una cosa de locura, mucha gente. Ahí empezamos a conectar a Violeta con la gente de lugares culturales y le hacían recitales. Y de ahí entonces Sergio Bravo la utilizó para Manzanito.

En *Mimbre* (Sergio Bravo, 1957). Una colaboración bastante extraordinaria.

Nieves: Claro. Y después hicimos *Andacollo* con ella. La Violeta se peleó conmigo. Después nos pidió disculpas porque estaba muy fregada. La Violeta era un ser extraordinario.

Pero bastante difícil también.

Nieves: De un carácter muy difícil pero era, mira, era una leona para defender a sus hijos. Estaba criando al Ángel y a la Isabel, no tenía un peso, no tenía que comer y creyó que la película *Andacollo* se iba a vender de una forma fabulosa, que iba a recibir un *royalty*. Le pagamos muy bien a la Violeta, le pagamos en esa época una salvajada de plata, porque lo valía además. Después la Violeta quiso darme todos sus poemas, todo lo que había escrito sobre la historia de los Parra. Yo le dije "No Violeta, no me des esto porque esto te va a servir a ti para tu trabajo posterior". Y siempre fue muy amiga nuestra. Después me mandó una carta. A la gente que quería les mandaba unas cartas tremebúndicas. No sé dónde estará esa carta...

El mayor de los descubrimientos y, podríamos decir, el mayor otro aporte que los Di Lauro han hecho a la historia del cine, fue olfatear tempranamente el talento de un joven delgado y tímido que estaba empeñado en escribir cien obras de teatro.

Aparte de Lautaro Murúa, hubo otro descubrimiento que ha sido importante para el cine chileno después, el de Raúl Ruiz.

Nieves: ¿Tú sabes quién metió a Raúl en el cine? El Giorgio y yo. Y de eso está de testigo la madre de Raúl y el padre de Raúl.

A ver, cuéntenos esa anécdota, porque con eso ya la importancia de ustedes se agranda más todavía.

Di Lauro: Nosotros conocimos a Raúl cuando estaba haciendo teatro. Él estaba haciendo teatro.

¿Año sesenta y tantos?

Nieves: Años sesenta y tantos. Entonces nos hicimos muy amigos. Era un gran admirador de Dylan Thomas, y yo también. Yo traté de traducir a Dylan Thomas porque yo he traducido muchas cosas, yo traduje a Henry Miller. Y una de las primeras que tradujo al padre Teilhard de Chardin, antes que nadie hablara del padre Teilhard, fui yo. Nos hicimos muy amigos. Dijo: "yo tengo escrito una novela, unas cosas". Le dijimos: "tú huevón perdiendo el tiempo, lo que tienes que hacer es trabajar en cine, porque tú tienes una visión, porque tú ves en imágenes, tú captas la cosa". Y lo conectamos con Sergio Bravo y con la famosa "Maleta" (*La Maleta*, 1963). ¿Te acuerdas?

Sí, sí, ese fue el primer intento que hizo y nunca lo terminó...

Di Lauro: Sí, pero él se hizo muy amigo de Jorge Díaz y congeniaron y él, en cierto modo, tomó y recibió mucha influencia de la obra de Jorge Díaz. Y ahí fue que empezamos a hablar de cine. Y él, una cosa muy curiosa, nos trajo una obra que era casi un guion, de línea muy dramática, auténtica de Chiloé, porque él es chilote, y nosotros tuvimos durante muchos años otras intenciones de hacer algo. Pero después de eso, él ya se embolsó un poco con la cuestión del cine. Fue a Buenos Aires, empezó unas cosas, justamente con Lautaro Murúa como actor y la dejó a medio a hacer y se vino a Chile. Porque hizo varias cosas así de ese tipo.

Nieves: Y seguimos viéndonos, pero empezó un antagonismo porque Raúl..., cómo te puedo decir. Nosotros somos un poco caballos de carrera porque tiramos pa' delante, y además tenemos una visión muy particular de las cosas. Nuestra visión es una visión cristiana que es muy amplia. Pero que tenemos ciertos valores y ciertos principios pero yo en eso soy intransigente. Yo admito y respeto toda posición ajena y honesta a la mía, pero como te digo, yo no concuerdo, ¿me entiendes? Con el juego de ciertas cosas, con la frivolidad de cosas que para mí son importantísimas. Yo jamás me puedo reír de algo sagrado.

¿Y qué pasó con Raúl?

Nieves: Ahí hubo encontrones. Después él siguió un mundo, el mundo de la tomatina, del bajo mundo, del lumpen, de toda esa cosa, ¿no? Que yo no había pasado en mi juventud, que no me interesaba, que no conocía. Después empezó la película *El tango del viudo* con Aldo Francia y con Tomás Aguayo, que eran de la Escuela de Cine de Valparaíso, y esa era una cosa muy seria y muy extraordinaria, esa es la mejor película que ha hecho Raúl Ruiz. Es una pena que esa película no se haya mostrado y no se haya visto, es una película de antología, me entiendes, y él es un tipo genial Raúl es un hombre genial, es un hombre extraordinario y creador. Entonces Giorgio trabajó en los *Tres tristes tigres*. Pero la que peleó con Raúl fui yo. Le dije: "Raúl, tú con el don que tienes, con el talento que tienes, con la cosa tan fabulosa que tienes, por qué no largas todo lo que tienes, por qué te guardas todo el tesoro por dentro y tiras todo lo espectacular para afuera". Entonces ahí, empezó, como era muy joven... empezó esa cosa de reacción, de no aceptar...

Soberbia.

Nieves: Terriblemente soberbia. Y además se sabía muy capaz. Y lo que le gustaba era entretenerse, era divertirse haciendo las cosas. Y era reírse un poco de todo. Era la cosa... una cosa de timidez tremenda.

Años atrás Raúl Ruiz me reconoció que había sido así porque Nieves lo absorbía mucho, pero estaba agradecido de los empujones que los Di Lauro le habían dado en su etapa inicial. "De lo contrario habría seguido tomando feliz y escribiendo mil obras de teatro".

Hijos

Las películas han sido pocas y repartidas en menos de treinta años de actividad. Pero han sido las que pudieron ser y en conjunto muestran un grado de coherencia interna y de estilo como no hay otro en nuestro cine.

¿Cómo surgió *Andacollo*?

Nieves: Estábamos seguros de que había muchas maneras de expresar esa búsqueda de Dios, y que una cosa importante era toda esta manera de expresar la religiosidad popular, el hombre y la mujer nuestra, las animitas. El culto de los muertos. Era volver al antepasado que tenían las grandes civilizaciones americanas. Y después cómo se integró el cristianismo. Cómo lo captó y cómo lo recibieron el hombre y la mujer americana, la familia. Y nosotros lo teníamos como una expresión real



Fotograma de *Andacollo* (1958)

de religiosidad, porque no todo el mundo puede rezar como un teólogo. Entonces es lícito que no todos los hombres podamos ser iguales en el sentido de la creatividad, de nuestra manera de dirigirnos a Dios, y esa fue una de las razones principales por las cuales hicimos *Andacollo*.

¿El presupuesto, el grueso, de dónde salió? 7

Nieves: Salió de unos ahorros, de vender, lo mismo que estamos haciendo ahora (risas), de vender cosas que teníamos, entiendes, para poder hacerlo. Pero estuvimos cinco años sin poder terminar, porque no teníamos plata para mandarlo a copiar. Mandábamos el material a desarrollar a Estados Unidos porque en ese momento no había laboratorio acá. Y la plata salió, como te digo, de a poco. Lo primero fue que vendimos una pila de muebles y cuadros para pagar los equipos que arrendamos a Chile Films.

¿Se filmó en 35mm?

Nieves: En 16mm, color, comercial, sin numeración. Ya no me recuerdo cuántos pies filmamos. Y para la compaginación, cuando tú tienes en un fotograma que hay cincuenta mil chinos, bailando y con pañuelos, saber cuál es el que tú necesitas para la toma siguiente. Y con una visionadora de mierda, que no veía nada.

Qué sufrimiento.

Nieves: En el comedor se paseaban los perros por los rollos de película. Y después el Giorgio tuvo que armar... en el Servicio de Salud había otro señor, digamos que todo el departamento audiovisual ahí, que fue muy amable y nos prestó la moviola, el Giorgio tenía que hacer todo el acondicionamiento, era una moviola de 35, pero como él era ingeniero, se las ingenió justamente para arrendarle la moviola para 16. Y después está el milagrito de la Virgen. El milagrito de la Virgen fue que en esa época no había todas las cuestiones que hay ahora, y el sincronismo de la película se filmaron con tres cámaras a cuerda. Eso no lo cuenta nadie. Y eso nos lo dijo el director de la BBC que vino a Chile en cuando fue el terremoto que hubo en el sur y vio *Andacollo* y dijo: "Esto no existe en la historia del cine". No se puede hacer una película con este sonido, con este sincronismo y con tres cámaras a cuerda a distintas velocidades. Y pos le dijimos: "¡Claro que no!"

¿Qué cámaras eran?

Nieves: Mira, eran unos esperpentos, unos cajones, qué se yo. El único

que tenía era cámara decente era Martorell⁸. Y el micrófono... Imagínate lo que es bailando, los chinos, delante de la Virgen, pateaban el micrófono de lo lindo, entonces el Giorgio, con su forma de ir grabando... Y todo, desde las plegarias. No hay un desincronismo en la película.

Pero les dio a ustedes la satisfacción, que se nota en ti en la forma en que tú hablas, una satisfacción muy grande. Sin embargo, antes de terminar esa ya estaban embarcados en otro bote que se llamó *Isla de Pascua*.

Nieves: Claro, entonces, finalmente, vendimos una copia de *Andacollo* al ministerio de Relaciones Exteriores para que la pasara y con la plata esa nos embarcamos parte para hacer la *Isla de Pascua*. Pero no daba para hacer toda la película. La vendimos, la película era nuestra, vendimos la copia. Y con la promesa del Ministerio, de cuando nosotros volviéramos, como había siempre unos fondos para las películas, nos iban a dar lo que faltaba... Cuando volvimos de Isla de Pascua esa plata ya se la habían dado a otro cineasta. No se había hecho lo que nosotros habíamos quedado. Entonces, quedamos con toda la película parada, con todo el material revelado, y como sacando los calcetines de los baúles, vendiendo cosas.

Sigamos con la filmación: llegan a la Isla de Pascua en barco, acompañados de Sergio Bravo para hacer la cámara.

Di Lauro: Teníamos una casa arrendada.

Y había un jeep.

Nieves: No había un jeep, porque cuando pedimos el jeep habían venido unas monjas y unos curas protestantes y venían a revolverle el gallinero al padre Sebastián Englert y nuestro equipo quedó botado en la arena.

Porque la camioneta se las prestaron...

Nieves: Claro, a los visitantes siempre hay que tratarlos mejor que a los nativos. Pero esto era muy importante porque venían las cartas del Ministerio de Relaciones Exteriores. Finalmente tuvimos que llevarlos con carretas con bueyes, equipos muy delicados, ¿me entiendes? Para que ahí no se... en la arena húmeda...

Pero quien fue el responsable de no dejarles la camioneta.

Nieves: Ahí nunca sabes quién es el responsable, se instalaron los

8. Andrés Martorell (1925-2002), importante director de fotografía nacional. Estuvo a cargo de la fotografía de más de 40 películas chilenas, tales como *Río abajo* (1950), *El gran circo Chamorro* (1955) y *Largo viaje* (1967).

gringos arriba de la camioneta y partieron. Y nosotros ahí con los bueyes a la casa que habíamos arrendado, que Chalo Figueroa nos había arrendado para que viviéramos todos ahí, mientras hacíamos la filmación. Empezamos la filmación. Necesitamos un vehículo, fuimos con la Fuerza Aérea. No tenía. El gran problema de la Isla de Pascua era la bencina. Vamos a hablar con el padre Sebastián Englert y le dijimos: “Mire padre estamos en esta cuestión”. El padre ya había estado bastante escaldado y choreado con tanto... que había venido Thor Heyerdhal y que había tratado de filmar. Y en el fondo en una isla que es centro turístico y siempre viene mucho sinvergüenza y mucho aventurero. El cura que era el que más sabía ahí, porque hacía treinta y tres años que estaba ahí y había hecho todo un diccionario y había escrito todas las leyendas de los pascuenses. Como vio que le dijimos las cosas así, dijo: “Bueno, yo les voy a prestar el jeep”.

¿De dónde sacaron dinero para terminarlo?

Nieves: De la CAP

Di Lauro: Claro, nos hicimos amigos con ... pero nada que ver con la película, por amistades comunes, con Flavian Levine, que era el Gerente General de CAP, siempre fue un gran mecenas en todas las cuestiones artísticas, era presidente de los amigos del Museo de Arte Contemporáneo cuando estaba en la Quinta Normal. A través de los amigos él se fue enterando de las cuestiones de Pascua y dijo: “Me interesa, me gustaría verlo”, porque claro, sabía ya que nosotros no la habíamos podido terminar porque no teníamos plata, entonces él la vio y dijo que le gustaba mucho pero que ellos no podían auspiciar hasta nada más que un documental de 20 minutos y nosotros le dijimos que trataríamos de hacerla. Nosotros empezamos a montar la película, pero resultó que al final el montaje que nosotros veíamos terminó en una hora. Entonces cuando estuvo hecho el montaje se la mostramos y le dijimos: “Mira, desgraciadamente es el montaje que nosotros creemos, que nos satisface, que pensamos que el desarrollo del tema corresponde a esta duración”. Entonces él dijo: “Bueno. Y cuánto más haría falta”. Hicimos un cálculo y le dijimos cuánto más hacía falta y nos dijo: “Conforme, háganlo”. Y así se pudo terminar la película.

Caso bien raro en la historia del cine chileno.

Di Lauro: Creo que es único.

Se estrenó la película junto con *Andacollo* el 65. ¿Y qué pasó?

Di Lauro: No pasó nada.

Nieves: La debacle.

Di Lauro: Pasó porque se estrenó el 25 de diciembre.

¿Quién la distribuyó?

Di Lauro: La CCN [Compañía Cinematográfica Nacional]. Y la estrenaron en el Cine Central y en el Oriente me parece. Pero claro, no sé si ellos pensaron en eso o fue la manera de encajarnos una fecha, porque ellos daban como argumento de que el 25 de diciembre era una de las mejores fechas del año porque habían estrenado los Beatles y habían tenido un éxito fantástico. Claro que es muy posible con los Beatles...

Los Beatles en cualquier época del año ha de ser un éxito fantástico

Di Lauro: Esa época y en las vacaciones, cuando viene mucha gente de provincias y hay gente libre que puede tener... a los Beatles naturalmente que les tiene que ir muy bien. Pero con dos documentales...

Nieves: Pero no Giorgio, pero hay otro factor, un factor muy clave. El 25 de diciembre es el día de Pascua, quién va al cine de los chilenos el día de Pascua y después toda esa semana viene el Año Nuevo, que la gente está loca con los regalos.

Di Lauro: Pero cuando hay una película como los Beatles justamente esa cantidad de gente que va al centro, hace que mucha gente vaya al cine. Lo que pasa es que en Chile no hay una costumbre que el público vea ese tipo de programas, y por otra parte aun en Europa, donde se da ese caso, no se usan las mismas salas, las salas que exhiben ese tipo de material, son salas más pequeñas, que están dedicadas exclusivamente a ese tipo de exhibición, que ya tienen un público. Entonces en París, en Roma, es altamente posible hacerlo.

Pero alcanzó a devolver algo de dinero.

Di Lauro: No, nada.

Díganme, de *Andacollo*, tienen ustedes los negativos, o sea que en caso de existir dinero suficiente se podrían sacar copias nuevas.

Nieves: Sí, pero hay una cosa, David, que yo quiero dejar bien en claro,

para la posteridad. Que es esto: Hay una película que se llama *Los artistas plásticos de Chile*, que se perdió el negativo, es la única película hecha en cinemascopio en Chile, es un documento de toda una época de toda la plástica chilena, donde están las grandes figuras, como don Pablo Burchard, como Camilo Mori, como Lucho Vargas, todo realmente ya lo más selecto, lo más representativo de nuestra plástica, Nemesio Antúnez, está Ricardo Yrarrázaval. Y además tiene un espíritu muy lindo esa película, es todo como se gesta en el artista esta necesidad de entregar su obra.

¿De *Los artistas plásticos* no tienen negativos?

Nieves: No hay negativos, se perdieron. Y se puede hacer un dup negativo en Estados Unidos o en Francia para preservar ese documento de toda una época de la plástica chilena. Esa película fue seleccionada para un catálogo mundial de diez años de pintura y escultura por el Museo de Louvre, por la FIFA, Federación de Film d'Art. Que es un honor para cualquier pueblo, de que sus artistas estén representados ya en lo máximo que puede ser, en el museo.... Entonces, no se puede encontrar alrededor de 5 o 6 mil dólares que vale hacer ese trabajo. Nosotros hemos hablado con los Amigos del Arte, hemos hablado con el BHC, hemos hablado con Enrique Campos Menéndez, hemos hablado con toda la gente para que no se pierda eso, tenemos la copia, la copia es perfecta porque es una reproducción fidedigna del color, la forma, de todo, muy, muy hermoso. Eso es una cosa que es un patrimonio nacional. Yo se los dije: "Saquen el nombre nuestro, pero dejen eso", ¿entiendes? Eso quiero que quede ahí constancia.⁹

¿Y no ha habido caso?

Nieves: No ha habido caso. Me he movido por cielo mar y tierra para



Fotograma de *Los artistas plásticos de Chile* (1960)

que eso suceda, como me moví durante un año y medio para que no mutilaran esa película, porque la querían mutilar.

¿Qué le querían sacar?

Nieves: Que era una película de tipo comunista, porque había dos citas de Neruda en la película. Una que era: "Cordillera colegio de piedra", y la otra era "Nemesio Antúnez, lo conocí verde, lo conocí cuadrulado, lo conocí violeta y nos abrazamos juntos en la estación Mapocho". Esa era otra cita...

Entonces había que mutilarla

Nieves: Había que mutilar toda esa película, y estuve ahí todo un año, que me enfermé y que tuve que pelear, pero la película no se tocó. Y todos los artistas plásticos de Chile, y es una de las cosas que me ha emocionado, es que todos dijeron: si le tocan un milímetro a la película de los Di Lauro, nosotros presentamos una queja de que no se exhiba esa película.

Bueno, y además *Los artistas plásticos de Chile* tampoco les reportó nada.

Di Lauro: No, esa película no era nuestra, esa película era de una productora, Cineam, que era una productora paralela a Emelco.

¿Y les pagaron por la realización de eso?

Nieves: Sí. Esa película no era nuestra, pero viendo en Enrique Campos Menéndez (dueño de Cineam) la devoción, la tenacidad, la huevonería de seguir machacando... porque se le perdió a él, o al grupo que él tenía el negativo. Dijo, bueno, esta copia, nos dio por escrito, "esta copia es propiedad de ustedes".

Di Lauro: ..."Y ustedes pueden hacer con ella lo que quieren, reproducirla, sacar videos".

San Pedro de Atacama (1963), es el segundo de los dos documentales encargados a los Di Lauro por la Dirección Nacional de Turismo. Fue motivada más por el famoso investigador belga y párroco del pueblo, padre Gustavo Le Paige (1903-1980), que por otras razones. Hoy el lugar es un referente del turismo internacional, pero en aquel entonces era una aldea pintoresca y poco más. Los Di Lauro afrontaron la inicial difidencia del sacerdote,

9. Esta copia fue depositada en la Cineteca Nacional de Chile el año 2014 por Gisela Cares, en formato 35mm, color, en buenas condiciones, y es la que forma parte de esta colección.

pero rápidamente lo conquistaron a la causa y terminó siendo el protagonista del cortometraje.

Los avatares de los fracasos económicos sucesivos y los años de espera para poder presentar las películas podrían llenar volúmenes. De ahí se desprendería una visión de lo casi imposible que era hacer cine en Chile en aquellos años, antes que la ley Kaulen¹⁰ significara un incentivo hacia el final de los sesenta, bajo el gobierno de Eduardo Frei Montalva.

Les vuelvo a insistir, al enfrentarse con esta realidad en la que evidentemente no tenían mucha salida, ¿no se replantearon la idea de entrar en un sistema de distribución...?

Nieves: ¿Pero dónde, con quién, cómo? Mira, le hemos hablado a medio mundo.

Di Lauro: Pero por otra parte es muy curioso, porque eso no lo ha logrado ningún chileno. Nadie todavía ha podido encontrar la manera de canalizar una distribución de su material en Europa o en Estados Unidos, yo por lo menos, que yo sepa, no conozco. No sé el caso de Littin. Si Littin habrá logrado comercializar.

Nieves: Littin sí, Giorgio.

Porque está viviendo en el extranjero.

Di Lauro: Y porque él está realizando sus películas afuera.

Igual Raúl Ruiz, que le está yendo muy bien.

Di Lauro: Muy bien, por supuesto, y Raúl no tienen ningún problema...

Perdona, ¿pero no piensan que es por error de ustedes mismos?

Nieves: Mira, nosotros hemos sido como caballos de carretela, si yo te muestro, tengo por ahí una carta que le escribí al cardenal hace muchos años atrás, cuando tratamos de vender *Andacollo*, y las respuestas que nos daban las empresas, que nos daba toda la gente, los empresarios cristianos, las universidades católicas, qué sé yo, la Coca Cola internacional, la Embotelladora Andina... Tengo una carta del cardenal, porque la Embotelladora Andina iba a comprar *Andacollo*. Entonces el cardenal nos hizo una preciosa carta donde decía que era preciosa película... Don Manuel Larraín (Obispo de Talca y Presiden-

te del Celam NDR) peleó por nosotros diciendo que era una película maravillosa, para la catequesis, para la difusión de la fe. Toda la gente a quien vimos, a quien no vimos. No hubo uno que no nos dijera: Qué maravilla. Que no nos golpearan en el hombro y nos dijeran: Qué maravilla. Que no nos golpearan en el hombro y nos dijeran: Qué maravilla. Y nosotros como buenos caballos de carretela seguíamos adelante, pero no había plata, no había medios para hacerlo.

Espíritu Santo

Así con cada una de sus otras realizaciones los Di Lauro enfrentaron dificultades poco comunes y un público indiferente ante tales fatigas. Sus películas nunca tuvieron éxito y su conservación se vio amenazada por diversas circunstancias ya en vida de ambos.

¿Qué son ustedes?

Nieves: Una mezcla... Mira, lo primero es... cuando tú te vuelcas a la búsqueda de la autenticidad, de lo más profundo que tiene el hombre, y que logra hacerlo a través de su creatividad, tú te tienes que hermanar, te tienes que... es una cosa de convergencia, de penetración, de transformación en el otro. En el fondo es una cosa mística. Y ahí te voy a citar una cosa que muchos se van a horrorizar, ¿me entiendes? A San Juan de la Cruz cuando dice: *amada en lo amado transformada*. En el arte está lo mismo, en el amor está lo mismo. San Juan de la Cruz lo dice por el amor a Cristo. Que yo creo que es uno de los poemas de amor más hermosos que hay. Y realmente el amor más sublime es el que cree que la amada en lo amado transformada. Y lo mismo pasa con los pascuenses, con los araucanos. Yo he hablado con araucanos, he estado con ellos, me dicen, tú eres hermana. Yo no tengo nada de araucana. Pero yo bailarías como bailan ellos, yo lo siento en la planta de los pies, y de la planta de los pies me va pa' arriba. Y de ahí lo veo. Es eso, es la identificación con la realidad. Y ahí lo que yo le dije a los muchachos en el taller, el primer día cuando hice la clase sobre el documental. Les dije: miren, yo no conozco más que una sola manera de conocer la realidad. La realidad se conoce exclusivamente, para mi manera de pensar, es a través del amor. El amor, el que le abre la puerta al misterio, el que le abre todo para que puedas tú captar y ver la realidad en sus dimensiones exactas...

10. No fue en rigor una ley, sino la incorporación de dos artículos a la Ley de presupuestos de 1967. Fue gestionado por los cineastas Patricio Kaulen y Hernán Garrido. Establecía tres puntos: el 20 por ciento de las recaudaciones de los filmes iban hacia los realizadores; las entradas a películas nacionales quedaban exentas de impuestos; y una exoneración tributaria a la internación de película virgen.

Hay muchas otras maneras de hacerlo. A través de una investigación científica, a través de estudios, a través de qué se yo, a través de la implementación que te da la técnica, ¿entiendes? Lo que decía también Goethe cuando quería hacer un poema, entonces decía: *Oh instante detente, eres tan hermoso, detener el tiempo para que permanezca.* Pero quizá la belleza está justamente en eso, que es fugaz.

Ahora, sobre eso te quería hacer un pequeño paréntesis. Giorgio es argentino, descendiente de italiano. Y tú eres chilena, descendiente de yugoeslavos.

Nortina, mi amigo. Chilena, hija de yugoeslavos, nortina.

Entonces, bien especial esta forma de hacer patria de ustedes. De hacer este cine tan terrible siendo los dos no digamos...

Extranjeros, no llamándonos Pérez.

Los dos rubios de ojos azules filmando en lugares de gente morena.

Nieves: Sí, pero ojos azules por fuera nomás, porque por dentro son negros (RISAS). Negros de pena. De no poder hacer lo que hay que hacer. Porque esa es otra cosa. Es un amor a la raíz, es un amor a lo auténtico, es un amor a lo que se quiere perder, a lo que se quiere botar, a lo que no se quiere pensar. ¿Me entiendes? Y qué hay que sacarlo y sacar las cosas de la profundidad porque así descubres al hombre total.

Pero dime tú, para llegar a ese descubrimiento ¿tú adoptas una raíz que no es propia?

Nieves: Me es propia, todas las raíces me son propias, lo mismo que al Papa. Porque el Papa tiene esa cosa, no es un privilegio del eslavo, es un privilegio de cualquier hombre que ame a sus semejantes. Se identifica. Yo me he identificado con el pascuense, yo me identifico con el araucano, me identifico con el chino, no sé por qué pero me identifico.

Esa es toda una declaración de principios de acercamiento a la realidad.

Nieves: Lógico. Sí tú no te identificas lo que amas, con lo que te deslumbras, con lo que adoras, que es la creación de Dios, y en esta riqueza maravillosa, que son los pueblos diferentes pero que todos están unidos con un mismo espíritu...

Ahí hay una cosa muy interesante que tal vez sea necesario notar.

Para Robert Flaherty, por ejemplo, el acercamiento a la realidad constaba de un año de investigaciones en que el tipo vivía en la cuestión. Y vivía metido en la cosa, qué se yo, analizaba y estudiaba y era antropólogo, sociólogo y cuanta cosa hay y analizaba todo de forma científica. Durante mucho tiempo. Ustedes han hecho películas de lugares absolutamente exóticos, digamos para un santiaguino y lo han filmado sin conocerlos previamente, sin embargo, los resultados son tan válidos del uno como el otro.

Nieves: Es que escúchame, todo depende del individuo, todo depende de la capacidad de penetración de los orígenes. Por ejemplo, en Pascua, yo me identifiqué inmediatamente y lo más curioso es que los pascuenses se identificaron conmigo. Y tanto así que Sebastián Pakarati me dijo: "Nosotros los pascuenses somos descendientes de los yugoslavos", me dijo (RISAS). Pero todo el canto, en el canto hay una raíz que hermana a todos los hombres, me entiendes. En la plástica, en las manifestaciones externas hay una hermandad, me entiendes. Eso es fabuloso, eso tú lo ves. Es lo que decía Eisenstein: "El realizador debe tener a su haber, todo el conocimiento de la historia del hombre, de la trayectoria del hombre a través de la evolución". Tiene que ser uno intuitivo y a la vez un hombre cultísimo.

Di Lauro: La historia mía es una historia corriente, es la historia de cualquier fulano criado en una familia que se supone católica, aunque papá era ateo, en realidad. Mamá era católica, pero de las católicas que nunca van a misa. Después al final de su vida sí se le desarrolló una actividad religiosa intensa, una cuestión fetichista por una enfermedad de una hermana mía que murió y al final eran nada más que la entrega, qué se yo, a la gente que se supone que tiene, para algunos, poderes sobrenaturales, como los curas, las monjas, les fue entregando todo lo que tenía, que a mí no me importa, pero ese fue el origen. En medio de todo eso, yo siempre le fui teniendo bastante horror a todo lo que tuviera que ver con un clero. Luego, nada. Sencillamente ir a misa de vez en cuando porque sentía una especie de necesidad, pero tampoco sé si más o menos ritual, que creía que había que cumplir de vez en cuando, por lo menos. No creo que había mucha necesidad interior. Y cuando me casé con Nieves, Nieves era atea, así que no tenía ningún problema entonces. Pero sí, ella se fue convirtiendo y al irse convirtiendo con la forma, que ella después lo va a relatar o no, en todo caso a mí me fue dando una fuerza, una pauta, y una... como deseos de pensar y razonar sobre ciertas cosas que no habían sido nunca necesarias ni

vitales para mí. Aun desde el punto de vista científico, al cual todavía en aquel tiempo estaba más o menos inclinado a dirigir mis pensamientos mucho por mis profesiones ingenieriles, también llegué a la conclusión de que era absolutamente necesario que hubiera Dios, aun sin un problema de fe, sino de una necesidad universal. Tenía que haber un Dios. Después conocimos a un cura extraordinario, el padre Irineo Rosié, un carmelita, sociólogo, extraordinario, que había llegado a Chile para investigar sobre la realidad religiosa del proletariado en América y como lo había hecho en Europa en las minas de carbón, de España, de Francia, de Italia. Y nos hicimos muy amigos con él, era un hombre extraordinario. Era súper humano. Llegaba a la casa deshecho porque hacía suyos los problemas de toda la gente que llegaba a confesarse con él, los vivía de tal manera que a veces se desmayaba.

Entonces, ¿cómo se ha metido esa fe dentro del trabajo que han realizado? ¿Han notado que ha sido fundamental para realizarlo o ha sido un adornito más que se ha sumado a cosas que ya estaban en ustedes desde antes? ¿Cómo ha sido? ¿Cómo tienen la relación de la creación, el trabajo creativo, su cine y la fe?

Di Lauro: Yo creo que es fundamental. Porque para nosotros el trabajo creativo ha sido siempre en relación a lo que nosotros creemos que es bueno, que nosotros creemos que es cierto. Nosotros no nos hemos metido nunca a pensar en hacer algo porque podría ser una buena película, porque podría ser espectacular, porque podría ser un buen negocio, podría darnos una mejor situación en el ámbito profesional. Nunca nos ha importado eso. Y cuando hemos podido hacer alguna cosa que nos han ofrecido, pero que no estaba de acuerdo con lo que nosotros era nuestra necesidad creativa, si no estaba dentro de nosotros, no lo hemos hecho e incluso lo hemos rechazado. Les hemos dicho a la gente: "Miren, hay otras personas que incluso se lo pueden hacer mejor que nosotros".

Yo creo que ahí hay una cosa muy importante, déjenme decir, ese tipo de relación con el material con el que se trabaja, ¿no?, es decir, desde el momento que uno tiene una concepción sólida y una fundamentación para decir, para ver un punto de vista, digamos, no una vista de punto, y además iluminado por la fe, como que uno toma mucho respeto frente a aquello que retrata, como que una especie de diálogo como de igual a igual.

Nieves: De igual a igual, siempre de igual a igual.



Di Lauro: Por eso siempre nosotros hemos respetamos el material que tratamos, nunca lo hemos manipulado para nuestra ventaja o para una finalidad que no corresponda a lo que nos hemos propuesto. Y eso se ve en todas nuestras películas, nosotros nunca nos hemos aprovechado del material para darle una expresión o una forma distinta, porque de esa otra manera puede parecer mejor.

Nieves: Y aquí te voy a citar lo que andaba buscando y que ya lo encontré, nada más, y lo dice también el señor Brancusi, uno de los más grandes escultores de nuestra época. La simplicidad no es una finalidad, pero se llega a la simplicidad al acercarse al sentido real de las cosas. Y el sentido real de las cosas es lo más complejo. Entonces, ¿entiendes? Eso es una gran verdad. No es la forma exterior de las cosas, que es real, es la esencia de las cosas, y partiendo de esta verdad es imposible de expresar cualquier cosa real imitando la parte exterior de las cosas. Hay que ir a la profundidad de las cosas.

Mira es tan hermoso, es tan... aunque tu obra no dé nunca la realidad, pero que tú hayas tratado de hacerlo, te da una riqueza, te da una satisfacción interior donde no hay ni vanidad, donde hay una tranquilidad de haber hecho lo que tenías que hacer. ¿Entiendes?

Jorge y Nieves vivían en los cerros, entre altares naturales y cercanos a esa voz divina que les sopló el ánimo para hacer unas películas tan necesarias para unir lo cotidiano con lo trascendente y lo funcional con el arte. El arriba y el abajo de un cine local, que antes de ellos sólo sabía de imitaciones y que con ellos se abrió a las creaciones.

El suyo, con el de Sergio Bravo, fue el primer arte cinematográfico chileno.

FICHAS

COLECCIÓN

YANKOVIC - DI LAURO



Andacollo (1958)

Duración	28 minutos
Formato original	16mm, color
Dirección	Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro
Guion	Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro
Fotografía	Andrés Martorell, Jorge Morgado y Hernán Garrido
Montaje	Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro
Sonido	Jorge Di Lauro
Narración	Nieves Yankovic
Producción	Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro
Música original	Violeta Parra
Estreno	25 de diciembre de 1965

Detallado registro de la celebración del día de la Virgen de Andacollo, fiesta que se realiza entre el 23 y el 27 de diciembre en la ciudad de Andacollo, ubicada en la Región de Coquimbo, Chile. Se aprecia la llegada de los peregrinos, el camino hacia el templo, y el comienzo de la procesión de la Virgen por el pueblo, junto a las danzas de las numerosas cofradías que se dan cita. Luego, las penitencias por mandas cumplidas, otras actividades en torno a la festividad y, por último, la partida de los peregrinos.



Los artistas plásticos de Chile (1960)

Duración	16 minutos
Formato original	35mm, color
Dirección	Jorge Di Lauro
Texto	Nieves Yankovic
Fotografía	Jorge Morgado
Montaje	Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro
Sonido	Jorge Di Lauro
Narración	Nieves Yankovic
Técnico de color	Francisco Tastas
Producción	Cineam
Música	Violeta Parra y Benjamin Britten
Estreno	Santiago, septiembre 1960

Con visita a los talleres de destacados pintores y escultores chilenos, se va configurando una visión sobre la creación artística. Finalmente, se registra la primera Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, donde varios de ellos exponen al aire libre sus obras.

Artistas que aparecen en sus talleres: Inés Puyó, Lily Garafulic, Carlos Pedraza, Sergio Montecinos, Ramón Vergara, Israel Roa, Pablo Burchard, Samuel Román, Camilo Mori, Henriette Petit, Luis Vargas Rosas, Sergio Mallol, Nemesio Antúnez, Gregorio de la Fuente, Gracia Barrios, José Balmes, Ricardo Yrarrázaval, Alberto Pérez y Rodolfo Opazo. También se ven las obras de Luis Herrera Guevara, Carlos Faz, Roberto Matta y Marco Bontá. En la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, se aprecian exponiendo sus obras a Matilde Pérez, Violeta Parra y Alfredo Manzano "Manzanito", entre otros.



San Pedro de Atacama (1964)

Duración	27 min.
Formato original	16mm, color
Dirección	Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro
Guion	Nieves Yankovic
Texto	Nieves Yankovic
Fotografía	Horacio Walker
Montaje	Nieves Yankovic
Sonido	Jorge Di Lauro
Narrador	Nieves Yankovic
Producción	Dirección Nacional de Turismo
Música	Calatambo Albarracín

Un recorrido por el pueblo nortino de San Pedro de Atacama. Se detalla la vida de sus habitantes, las festividades y las construcciones precolombinas que persisten. Luego, el relato se enfoca en la figura del sacerdote Gustavo Le Paige, fundador del Museo Arqueológico de San Pedro. Se le registra viajando hacia terrenos donde realiza excavaciones en búsqueda de vestigios arqueológicos, tales como cuerpos momificados, esculturas y vasijas, entre otros hallazgos, los que hacia el final se exhiben en detalle.



Isla de Pascua (1965)

Duración	53 min.
Formato original	35mm, color
Dirección	Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro
Guion	Nieves Yankovic
Texto	Nieves Yankovic
Fotografía	Sergio Bravo
Fotografía nocturna	Horacio Walker
Montaje	Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro
Sonido	Jorge Di Lauro
Narrador	Nieves Yankovic
Producción	Jorge Di Lauro y Compañía de Acero del Pacífico
Música	Canciones tradicionales grabadas en la Isla de Pascua
Estreno	Teatros Huérfanos y Oriente, Santiago. 25 de diciembre de 1965

Poética mirada a la historia y misterios de la Isla de Pascua, a través de sus paisajes, sus míticas esculturas, así como también sus fiestas, ceremonias, con abundantes cantos y bailes, lo que se convierten en las verdaderas guías del documental. Se destaca, también, la anexión de la isla a Chile, gracias a Policarpo Toro, capitán de la Armada de Chile.

CENTRO CULTURAL LA MONEDA

DIRECTORA EJECUTIVA
Alejandra Serrano Madrid

GERENTE DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Maritza Urzúa Rodríguez

CINETECA NACIONAL DE CHILE

DIRECTORA
Mónica Villarroel Márquez

COORDINADOR DE CONSERVACIÓN Y PLATAFORMA DIGITAL

Pablo Insunza Rodríguez

ENCARGADO DE ARCHIVO DIGITAL Y DOCUMENTACIÓN

Marcelo Morales Cortés

TÉCNICOS DE PLATAFORMA DIGITAL Y RESTAURACIÓN

Marcelo Vega Vega
Alejandro Chávez Solís

COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y FORMACIÓN

María Eugenia Meza Basaure

ENCARGADO DE PROGRAMACIÓN

Francisco Venegas Paiva

PRODUCTORA

Macarena Bello Martínez

Andacollo

(Nieves Yankovic – Jorge Di Lauro, 1958, 28 min.)

Los artistas plásticos de Chile

(Jorge Di Lauro, 1960, 16 min.)

San Pedro de Atacama

(Nieves Yankovic – Jorge Di Lauro, 1964, 27 min.)

Isla de Pascua

(Nieves Yankovic – Jorge Di Lauro, 1965, 53 min.)

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CINETECA NACIONAL DE CHILE

