

# 13. internationales forum des jungen films

# berlin 19. 2. – 1. 3. 1983

# 49

Filme von Cristian Sánchez

## LOS DESEOS CONCEBIDOS

Die heimlichen Wünsche

Produktionsland Chile 1980 - 82  
Produktion Foco Films Producciones  
Guillermo Cahn

Regie, Buch Cristián Sánchez

Kamera Tono Rios, Jaime Reyes

Kameraassistent Ricardo Valenzuela

Ton Giorgio di Lauro

Musik Tomas Lefever

Schnitt Cristián Sánchez

Regieassistent Mariana Carvallo

Ausstattung Carlos Baeza

Maske Marta Salazar

Produktionsleitung Andrea Valenzuela

### Darsteller

Erre Andres Aliaga  
Mansilla Andres Quintana

Mädchen in der Pension Marcela González  
Canario Juan Carlos Ramirez  
Moro Arturo Vega  
Const Alfonso Luco  
Rektor Tennyson Ferrada  
Wirtin Gloria Munchmayer  
Angestellter Juan Cuevas u.a.

Uraufführung 23. September 1982, Biarritz

Format 16 mm, Farbe

Länge 110 Minuten

### Resumé des Films

Der Film beschreibt den Weg eines Jungen, der zu Beginn des Films erklärt: „Ich möchte mich dem Leben öffnen, mit all meinen Kräften, meinem ganzen Herzen, bis zu meinem Tode.“ Der Held des Films begegnet einer Welt der Erwachsenen, die auf Berechnung und Zwang beruht und in welchem die angebliche Reife nur durch Willkür und Wahnsinn repräsentiert wird. So fühlt er sich versucht, aus den engen Grenzen eines Lebens auszubrechen, in dem jede menschliche Begegnung im voraus festgelegt ist.

(Produktionsmitteilung)

Dies ist der jüngste von dem halben Dutzend Spielfilme, die in den zehn Jahren der Militärdiktatur in Chile entstanden. Sánchez hat seinen Weg stets abseits der filmischen Konventionen gesucht, ähnlich wie sein Vorbild Raúl Ruiz. Hier erzählt er vom Oberschüler Erre, der seltsam enturzelt umherzieht, eigentlich auch kein Recht auf die Schule hat, aber Prüfungen machen darf, obwohl sein Name nicht auf der Liste der Zugelassenen erscheint. Er verläßt das Haus seiner Verwandten, lebt kurz in der Wohnung des Hausmeisters der Schule, im Souterain, wo die Schüler Marihuana rauchen; bei einem Schulkameraden, mit dem er sich überwirft, begegnet er der Frau eines Voeurs, die ihm Avancen macht.

In langen, fast statischen, distanzierenden Einstellungen (die Halbtotalen, die Totale dominieren) beschreibt Cristián Sánchez die Innenwelt seines Außenseiters, die Wunschträume eines Jungen, die Mythen seiner Jugend, seine soziale Abkapselung und die Sprachlosigkeit seiner Umwelt, ein Chile ohne Werte. Das Chile von heute?

PBS

### Kritiken

#### Ein Wunder! Chilenischer Film aufgeführt!

Wie oft können wir schon von der Aufführung eines chilenischen Films berichten? Nach all dem, was in den letzten Jahren passiert ist, offenbar nur alle fünf Jahre.

Dieser von Guillermo Cahn produzierte Film kostete annähernd 70.000 Dollar (von den alten), eine absurd niedrige Summe. Wie wurde das erreicht? Ganz einfach dadurch, daß sowohl die Schauspieler als auch die Techniker keinen Cent Gage bekommen haben. Sie wurden von der Liebe zum Film getrieben. Mitentscheidend für die niedrigen Kosten war auch die Tatsache, daß er in 16mm – statt des kommerziellen 35mm-Formats – gedreht wurde, und auch, daß Silvio Caiozzi einen Schneidetisch kostenlos zur Verfügung stellte.

Trotz alledem wird es schwierig sein, diese Summe (die in chilenischen Pesos heute viel höher ist als zu Beginn der Dreharbeiten, die ja schon 1980 angingen) wieder einzuspielen. Erstens, weil der Filmmarkt bei uns sehr begrenzt ist, und auch, weil der Film auf 35mm aufgeblasen werden muß, damit er in die kommerziellen Kinos kommen kann.

Gibt es Möglichkeiten, dieses zu verwirklichen?

Sánchez: Wir würden 25.000 bis 30.000 Dollar zusätzlich benötigen, aber das wäre die einzige Möglichkeit, ihn zu zeigen, da es in Chile keine Kinos mit 16mm-Projektoren gibt. Wie dem auch sei, wir wollen nicht, daß er in den Büchsen bleibt, sondern daß er möglichst alle Zuschauer erreicht.

Frage: Habt Ihr Gespräche mit dem Fernsehen geführt?

Sánchez: Nein, mit den Fernsehanstalten haben wir nicht gesprochen, weil ... Ich weiß nicht ..., wir haben an diese Möglichkeit nicht gedacht. Jedenfalls glauben wir, daß es möglich wäre, ihn in das Video-Programm von Ictus aufzunehmen, da wir eine Video-Aufzeichnung des Films haben. Aber wir haben mit ihnen auch noch nicht gesprochen.

Frage: DIE HEIMLICHEN WÜNSCHE scheint ein Film der Suche nach neuen Wegen zu sein, sowohl inhaltlich wie formal.

*Sánchez:* Ich wollte hier einige chilenische Mythen aufgreifen, wie zum Beispiel den starken Wunsch der Heranwachsenden, das Elternhaus zu verlassen, was eine Art Utopie ist; ebenso den Mythos von der Beziehung Schüler-Lehrerin. Zu meiner Zeit gab es im Lastarria-Gymnasium viele Geschichten von Schülern, die ein Liebesverhältnis mit einer Lehrerin gehabt hatten. Die Lehrerin war fast immer ein Symbol für das Unerreichbare. Formal wird hier die ganze Geschichte aus der Sicht des Helden erzählt. Er hat immer wieder Erlebnisse – vor allem in der Nacht –, die ihn überraschen, ebenso wie sie auch den Zuschauer überraschen.

*Frage:* Wie sieht die Situation für einen chilenischen Filmemacher im Ausland aus?

*Sánchez:* Im Ausland gibt es manche Möglichkeiten, aber sie sind von vielen Regisseuren mit Talent umkämpft. Man muß schon dort sein, viel Zeit für die Kontakte haben, mit vielen Leuten sprechen, um zu sehen, ob es irgendwelche Chancen gibt.

Aus: Las Ultimas Noticias, Santiago de Chile, 31. 10. 82

### Schwierige Suche

Irgendwie schafft es Cristián Sánchez, sich vorwärts zu bewegen und gleichzeitig auf derselben Stelle zu bleiben. Er ist schon bei seinem Film Nummer drei (den man auch als seinen ersten, zum dritten Mal produzierten Film beschreiben könnte): DIE HEIMLICHEN WÜNSCHE, der letzte Woche im Kino der Katholischen Universität aufgeführt wurde.

Es ist kein Fehler, die gleichen Themen in mehreren Filmen hintereinander zu wiederholen; es ist ein Phänomen, das man bei vielen Filmautoren von Chaplin bis Bergman beobachten kann, und was Sánchez betrifft, so äußert sich das in einer Art Odyssee, in der Form einer Suche (oder Flucht) des Protagonisten nach (oder aus) verschiedenen Umgebungen.

In diesem Film ist die Hauptfigur Erre (Andrés Aliaga), ein junger Gymnasiast, der Marihuana raucht und weder Wurzeln noch Ziele hat. Er verläßt das Haus seines Onkels und seiner Tante, in dem er wie ein fremder Gast lebt, und zieht von Ort zu Ort, getrieben von einer seltsamen Form der Klaustrophobie. Im Gymnasium wird er auf eine ziemlich makabre Art suspendiert: Er kann den Unterricht weiterhin besuchen und sogar an den Prüfungen teilnehmen, aber sein Name wird im Schülerverzeichnis des Gymnasiums nicht stehen.

Auf seinem Irrweg macht Erre in der Wohnung des Schuldieners, dann bei einem Schulfreund, später bei einer Lehrerin und schließlich in einer Pension Station, ohne dabei das Gefühl loszuwerden, daß er ein Entfremdeter ist, der nirgendwo hingehört. Er wandert von Ort zu Ort, von einer Umgebung in die andere (oft gerät er in seltsame Situationen), aber er nimmt keinen Kontakt zur äußeren Welt auf, was sich darin spiegelt, daß fast der ganze Film nur aus Innenaufnahmen besteht.

Obwohl er oft von einer Gruppe von Schulfreunden umgeben ist, bleibt Erre allein, einsam, er hat zu niemandem echte emotionale Bindungen. Praktisch stumm während des ganzen Films, findet er erst zum Schluß zu seinem inneren Monolog im Off, als ob die vorangegangenen Erlebnisse ihn erschüttert hätten (erst dann werden die einzigen Bilder der Stadt gezeigt), als ob er seine Stimme wiederentdeckt hätte und bereit wäre, mit der Realität Kontakt aufzunehmen.

Vielleicht ist das so. Es handelt sich hier um einen offenen Schluß, der auch pessimistischere Interpretationen zuläßt.

Die Entwicklung bei Cristián Sánchez besteht darin, daß diesmal die Behandlung des Themas weniger hermetisch ist, als das in *Vías paralelas* und *El zapato chino* der Fall war. Allerdings bedeutet dies nicht, daß dieser Film auf einen durchschnittlichen Zuschauer leicht und klar wirkt. Jorge di Lauro ist es zu verdanken, daß der Ton diesmal ein professionelles Niveau hat, so daß die Dialoge verständlich sind (obwohl bei der Aufführung in der Katholischen Universität die Tonqualität miserabel und die Vorführung von vielen Pannen begleitet war); die Fotografie von Toffo Rios ist von guter Qualität.

### Fragen ohne Antworten

In diesem Film wirken Berufsschauspieler und Laiendarsteller mit. Tennyson Ferrada (Rektor) und Juan Cuevas (Nachtportier des Hotels) holen alles aus den kurzen Szenen, in denen sie auftreten, heraus und machen viel mehr aus den Figuren, als in ihren knappen Dialogen enthalten ist. Javier Maldonado, Osvaldo del Campo (Lehrer) und Denis Jones (Aufseher) schaffen gut definierte Gestalten. Der Dichter und Rechtsanwalt José Miguel Vicuña bietet – als der Voyeur in einer gelungenen Szene à la Buñuel – eine überzeugende Leistung.

Der Hauptdarsteller, seine Freunde und Andrés Quintana (Mansilla) pflegen dagegen einen Stil, der vom Regisseur beabsichtigt zu sein scheint, in dem die Gleichgültigkeit vorherrscht, als wollte er damit eine Distanzierung beim Zuschauer erreichen und verhindern, daß dieser sich emotional mit den Figuren identifiziert.

Cristián Sánchez hat sich insofern weiterentwickelt, als sein neuer Film im Verhältnis zu den früheren viel verständlicher ist. Er hat auch einen technischen Fortschritt gemacht, was zum Teil auf einen höheren Produktionsetat zurückzuführen ist. Er hält jedoch weiter an seinem elliptischen Stil fest.

Weshalb stehlen diese Jungen einen Kopierer? Durch welche seltsamen Geschäfte kommen sie zu hunderttausend Pesos? Was ist der Grund für die Schießerei? Diese und viele andere Fragen bleiben ohne Antwort. Tatsache ist, daß man die allgemeine Bedeutung des Ganzen wohl erfassen kann, aber in spezifischen Einzelheiten bleibt der Film ziemlich unverständlich. Das hat sicherlich nichts damit zu tun, daß der Regisseur (und auch der Drehbuchautor) vergessen hat, die notwendigen Informationen zu liefern; vielmehr ist das Weglassen von Information (das heißt, die entsprechende Ellipse) ein wesentlicher Bestandteil seines Erzählstils. Auf künstlerischer Ebene ist diese Möglichkeit durchaus erlaubt, wenngleich umstritten. Aber gleichzeitig impliziert sie, daß eine Haltung gegenüber der Wirklichkeit eingenommen wird, die selbstmörderische Gefahren in sich birgt.

### Düsteres Schicksal

Sánchez ginge es besser, wenn er Dichter wäre. Es würde ihm dann genügen, fünfhundert Exemplare zu verkaufen. Er könnte so einen großen Teil seiner relativ geringen Unkosten wieder hereinbekommen, indem er das Buch an seine Freunde verkauft. Das Kino ist nicht nur um vieles teurer, sondern ist auch Teil eines Kommerzialisierungsprozesses mit sehr klaren Spielregeln. Der Dichter kann sich den Luxus leisten, hermetisch zu sein, da er auf eine Nachwelt hoffen kann, die ihn verstehen wird, und das hindert ihn nicht daran, weiter zu veröffentlichen. Der Filmemacher läuft dagegen Gefahr, in eine Sackgasse zu geraten: Wenn es seinen Filmen nicht gelingt, sich durch ihre Vorführungen zu finanzieren, wird er es sehr schwer haben, eine Finanzierung für neue Filmprojekte zu bekommen. Mit anderen Worten: Ohne Publikum kann er nicht überleben.

Der Film DIE HEIMLICHEN WÜNSCHE wurden in 16mm und in Farbe gedreht. Seine Produktionskosten beliefen sich auf 70.000 Dollar, die von 'Foco Films' und dem Produzenten Guillermo Cahn bereitgestellt wurden. Es war vorgesehen, den Film in diesem Format herzustellen, einen Verleiher zu finden, den Film dann auf 35mm aufzublasen und ihn im kommerziellen Vertrieb zu zeigen, um wenigstens einen Teil der Produktionskosten wieder einzuspielen oder im günstigsten Fall sogar einen Gewinn zu erzielen.

Angesichts der Eigenschaften des Films gibt es in der Praxis zwei konkrete Probleme: Es ist erstens sehr schwierig, einen kommerziellen Verleiher für den Film zu interessieren; und zweitens rechtfertigen die zu erwartenden Aussichten keine zusätzliche Investition, die etwas über 30.000 Dollar liegen würde, um den Film auf 35mm aufzublasen.

Die einzige und sehr begrenzte Möglichkeit für das Wiedereinspielen der Produktionskosten in Chile wäre also in der wenig wahrscheinlichen Vorführung des Films in 16mm im Filmkunst-Kino 'Normandie'.

Eine andere Möglichkeit wäre die Kommerzialisierung im Ausland, vor allem durch den Verkauf der Rechte an das Fernsehen einiger europäischer Länder. Auch das ist sehr schwierig, aber keineswegs unmöglich. Dennoch hat Sánchez auch dafür gesorgt, daß diese Tür verschlossen bleibt.

Als der Film fertig war, gab es kein Geld mehr, und so fehlten die für die Untertitelung notwendigen 2.000 Dollar. Deshalb war es ratsam, die Einladung zum Festival von Huelva (Spanien) anzunehmen, wo keine Untertitelung erforderlich war, und die Einladungen nach Frankreich auf das nächste Jahr zu verschieben. Die Filmfestspiele sind das beste Mittel, um in Europa Verkäufe abzuschließen, und das sollte man ausnutzen.

Aber Sánchez zog es vor, seinen Film ohne Untertitel nach Biarritz zu schicken (ein Entschluß, den der Produzent mißbilligte), und es geschah, was geschehen mußte: Das heißt, gar nichts. Wenn man einen Film ohne Übersetzung zu einem solchen Ereignis schickt – es sei denn, der Film lebt hauptsächlich von seinen Bildern –, ist es, als ob man ihn nicht geschickt hätte.

Das Schicksal des Films **DIE HEIMLICHEN WÜNSCHE** wird wohl darin bestehen, daß er von Zeit zu Zeit in Kulturinstituten gezeigt wird, was schwerlich einen Produzenten reizen wird, in einen neuen Film von Sánchez zu investieren.

Nach seinen drei Spielfilmen sollte der 31-jährige Regisseur erkannt haben, daß irgendwas nicht stimmt. Er hat Talent, und seine Vision von der Welt wird von Film zu Film reicher. Dennoch gelingt es ihm nicht, das Publikum zu erreichen. Es stellt sich also die Frage, ob dieser von ihm bisher entwickelte Stil die einzige Möglichkeit ist, seine Themen in einer legitimen Weise umzusetzen, oder ob es nicht andere Stilmittel gibt, mit denen er leichter ein großes Publikum oder wenigstens Zugang zum kommerziellen Vertrieb finden könnte, ohne dabei Konzessionen hinsichtlich der beabsichtigten Aussage zu machen.

In Ländern mit einer umfangreichen Filmproduktion gibt es Spielraum genug für einen Filmemacher wie Sánchez. Jedoch in einem Land wie Chile, in dem die Filmproduktion nur sehr gering ist, wird das Überleben für ihn als Filmemacher immer schwieriger, es sei denn, er nimmt zu unserer Realität Kontakt auf und lernt, sich ihr anzupassen. Das ist das Problem, das er jetzt wohl oder übel anpacken muß.

Hans Ehrmann in der Zeitschrift 'Ercilla', Santiago de Chile, 10. 11. 1982

## Biofilmographie

### Cristián Sánchez

- 1951 am 19. Juni in Santiago de Chile geboren.
- 1969 Schauspiel-Studium an der Katholischen Universität von Santiago.
- 1970 Filmstudium am Filminstitut der Universität.
- 1971 *Cosita*, Kurzspielfilm (8 Min., s/w)  
*Así hablaba Astorquiza*, Kurzspielfilm (30 Min., s/w)
- 1972 *El que se ríe se va al cuartel*, Kurzspielfilm (16 Min., s/w)
- 1972/73 *Esperando a Godoy*, unvollendeter Spielfilm (ca. 150 Min., s/w)
- 1974-76 diverse Tätigkeiten in der Film- und Fernseh Abteilung der Technischen Universität.
- 1975 Diplom am Filminstitut der Katholischen Universität. *Vías paralelas*, Spielfilm (90 Min., s/w)
- 1976-79 **EL ZAPATO CHINO**, Spielfilm (70 Min., s/w)
- 1980/81 **LOS DESEOS CONCEBIDOS**, Spielfilm (110 Min., Farbe)

## EL ZAPATO CHINO

### Der chinesische Schuh

Land	Chile 1979
Produktion	Cristian Sánchez, Mariana Carvallo
Regie, Buch	Cristian Sánchez
Kamera	Toño Ríos
Schnitt	Cristián Sánchez
Musik	Konzert Nr. 2 von Rachmaninoff, 2. Satz
Ton	José de la Vega
Darsteller	Juan Carlos Ramirez, Andrés Quintana, Felisa Gonzalez, Fernando Andia
Uraufführung	22. 11. 1979 in Santiago de Chile
Format	16 mm, schwarz-weiß
Länge	77 Minuten

### Inhalt

**DER CHINESISCHE SCHUH** ist die Geschichte eines Taxichauffeurs, der eines Tages einem Mädchen aus der Provinz begegnet, das sich in der Stadt verirrt hat.

Sogleich beschließt er, sie zu beschützen und bei sich aufzunehmen. Allmählich und ohne, daß er es bemerkt, verwandelt sich seine väterliche Zuneigung in ein heftiges Verlangen.

Aber da er seine Hemmungen nicht überwinden kann, verwandelt er dieses Verlangen in etwas Unmögliches.

Die Unterdrückung seines Verlangens, das Fehlen einer Lösung seines Konflikts führen ihn an die Grenzen seiner selbst. Masochistische Neigungen und Todeswünsche ergreifen Besitz von ihm. Die Kastration ist eine mythische Lösung, in welcher Schmerz und Glück, Leben und Tod nicht mehr als Gegensätze wahrgenommen werden.

**DER CHINESISCHE SCHUH** ist eine übertriebene, zugleich perverse und unschuldige Erzählung, in deren Verlauf zwei Personen, die den gleichen Charakter zu haben scheinen, von kulturellen Mechanismen der Unterdrückung erfaßt werden. Das Thema des Films könnte die Rückkehr zu den Ursprüngen, die Reise in die Gleichgültigkeit sein, vorgetragen auf verschiedenen Ebenen der Form ...

(Cristian Sánchez)

## Zur Situation des Kinos in Chile

Der Militärputsch vom 11. September 1973 unterbrach die einzigartige kinematografische Entwicklung in Chile. Denn die Verfolgung aller progressiven Kräfte machte auch vor den Filmleuten nicht halt. Viele wurden verhaftet und manche wie Patricio Guzmán mit Scheinerschießungen traktiert. Die meisten der Verhafteten wurden nach kurzer Zeit wieder freigelassen. Einige konnten sich in ausländische Botschaften retten oder außer Landes fliehen. Zwei blieben bis heute verschollen: Jorge Müller, Kameramann von *La batalla de Chile*, und Carmen Bueno, Darstellerin in *La tierra prometida*.

Die Militärs 'säuberten' Chile Films, erschossen seinen letzten Leiter, Eduardo Paredes, und vernichteten einen beträchtlichen Teil des Filmmaterials. Später stellten sie die Institution unter militärische Verwaltung, um sie schließlich zu 'reprivatisieren', d.h. an einen Produzenten von Werbefilmen zu verkaufen.

Sie schlossen Cine Experimental und die dazugehörige Kinemathek, 'entpolitisierten' das Filmarchiv, indem sie auch hier sehr viel Material zerstörten. Sie schlossen die Filmabteilungen der staatlichen, der katholischen und der technischen Universität und beseitigten so jegliche Möglichkeit filmischer Ausbildung.

Sie 'befreiten' die von der Unidad Popular zuletzt staatlich kontrollierten US-Verleihgesellschaften und schafften sämtliche Filmförderungsgesetze und die Kontingentierung der Filmeinfuhr ab. Der ausländische Film, d.h. vor allem der nordamerikanische, hatte wieder unbeschränkten Zugang zum chilenischen Markt.

Sie reduzierten durch die Folgen ihrer Wirtschaftspolitik (Preisanstieg, Kaufkraftverlust, Arbeitslosigkeit) das Kinopublikum, das sich in erster Linie aus den verarmten Massen zusammensetzt, um mehr als ein Drittel, was zur Schließung zahlreicher Kinos führte. In Santiago gab es 1980 noch 49 Filmtheater, gerade so viele wie vor vierzig Jahren.

Die Politik der politischen und kulturellen *Tabula rasa* trieb fast alle namhaften Intellektuellen und Künstler außer Landes. Von den bekanntesten Filmregisseuren blieb nur einer: Aldo Francia, der sich nach einer kurzen Haft auf seinen Beruf als Kinderarzt konzentrierte.

Die wenigen Filmemacher, die trotz allem blieben, beschränkten sich lange Zeit auf die Herstellung von Werbespots, die mit der Einführung des Farbfernsehens 1978 neuen Auftrieb erhielt.

Doch nachdem sich die Diktatur etabliert hatte und ein verfeinertes Instrumentarium der Repression anwenden konnte, wagten sich einige von ihnen an ernsthafte Projekte. Carlos Flores z.B. drehte den mittellangen Dokumentarfilm *Pepe Donoso* (1977) über den bekannten Schriftsteller José Donoso. Einem der jüngeren Filmemacher, Cristian Sánchez, Absolvent des 'Instituto Filmico' der Katholischen Universität, gelang der Sprung zum Spielfilm: *Vías paralelas* (1975, zusammen mit Sergio Navarro), *El zapato chino* (1979) und *Los deseos concebidos* (1982). In allen drei Beiträgen zeigte er sich als ein Talent, das seinen Weg abseits filmischer Konventionen suchte, ähnlich wie sein großes Vorbild Raúl Ruiz. Wie dieser interessiert er sich für marginale Existenzen, für Randfiguren, die normalerweise keinen Filmstoff liefern. Er macht sie auch nicht zu spektakulären Fällen, sondern beläßt sie in ihrer Normalität, ihrem typischen Milieu, wie er es in *El zapato chino* ausbreitet. Es ist eine Wirklichkeit, die in den zensierten Medien verdrängt wird, ein Gegenbild des offiziellen Wunschbildes der Militärs, das in seiner Realistik und Authentizität die Verhältnisse im Chile Pinochets reflektiert.

Außer ihm vermochte nach dem Putsch nur noch Silvio Caiozzi als Filmregisseur zu beginnen. Er hatte zuvor als Kameramann von Helvio Soto (*Voto más fusil*), Raúl Ruiz (*Nadie dijo nada*) und Aldo Francia (*Ya no basta con rezar*) gearbeitet, war dann in die Werbebranche übergewechselt und hatte 1974 seinen ersten Spielfilm *A la sombra del sol* zusammen mit Pablo Perelman realisiert. Für sein nächstes Projekt brauchte er Jahre, bevor die Finanzierung gesichert war: *Julio comienza en julio* (*Julio beginnt im Juli*, 1979). Darin schildert er die strengen Familienrituale und starren Sitten in einer Großgrundbesitzer-Familie, die aufgesetzte Frömmigkeit und doppelte Moral der ganzen Sippe. Aber

der Sohn, der nachlebt, was ihm die Alten vorleben, bringt das Kartenhaus falscher Ideale durch die Beziehung zu einer Prostituierten zum Einsturz. Diese Geschichte, der sich die chilenische Literatur mehrfach angenommen hat, ist für das Kino neu. Caiozzi hat sie bewußt in die Vergangenheit, an den Anfang dieses Jahrhunderts verlegt, um so der Intervention der rigiden Zensur zu entgehen. Doch die Gegenwart dringt durch die historische Folie, denn die Großbourgeoisie heute, die Hauptstütze des Militärregimes, unterscheidet sich nicht wesentlich von jener früherer Jahre.

Silvio Caiozzi, der diese Parabel in sorgfältigen sepiagetönten Bildern gestaltet, hat sich als ein vielversprechender Regisseur erwiesen. Sein Film wurde zu einem überraschenden Kino-Erfolg. Allein in Santiago haben ihn ca. 120.000 Zuschauer gesehen. Aber das reichte bei weitem nicht aus, um die Herstellungskosten wieder einzuspielen. Um so höher sind die Versuche all jener zu schätzen, die sich dennoch an Spielfilme wagen und damit beweisen, daß die Diktatur Prozesse zwar unterbrechen, nicht aber aufhalten kann.

Mit *No eran nadie* (*Sie waren nicht niemand*) machte 1982 Sergio Bravo wieder auf sich aufmerksam. Er hatte mit sozialkritischen Dokumentarfilmen in den 60er Jahren die Erneuerung des chilenischen Kinos eingeleitet. In diesem semidokumentarischen Spielfilm liefert er mit poetischen Bildern das eindringliche Porträt einer Frau, die vergeblich auf die Rückkehr ihres Mannes wartet.

Aus: Peter B. Schumann, 'Handbuch des Lateinamerikanischen Films', Frankfurt 1982, S. 58 f.