

CINEMA TECA

NUMERO 2-VOLUMEN 1-OCTUBRE DE 1977-VALOR \$50



CINEMATECA

NUMERO 2 - VOLUMEN 1 - OCTUBRE 1977

CONSEJO EDITORIAL

Hernando Valencia Goelkel, Carlos Villar Borda, Ernesto Samper Pizano.

DIRECCION

Isadora de Norden

COORDINACION

Alberto Navarro

Agradecemos la colaboración en el material fotográfico a: Luis Alfredo Sánchez, Hernando Salcedo Silva, Alberto Duque L., Federico García, Husem Eldin Mustafá, Lisandro Duque, Darío Ruíz G., Ciro Durán, Jorge Alí Triana, Carlos J. Reyes, Caracol Televisión, ICAIC, Sovexportfilm, Pelmex, Artistas Unidos, Cinema International, Fox-Columbia, Cine Colombia, Mundo Films, United Producers de Colombia, Condor Films.

Contenido

EISENSTEIN, 1898-1998...	
Luis Alfredo Sánchez	1
LA LINEA GENERAL—LOS CAMPOS DE BEJIN	
Luis Alfredo Sánchez	6
VERTOV, EL DESCONOCIDO	
Luis Alberto Alvarez	9
ANDRES WAJDA: LA OBSESION POR LA HISTORIA	
Orlando Mora	13
HUMPHREY BOGART	
Diego Rojas R.	19
CINE NACIONAL Y TERCERMUNDISMO	
Darío Ruiz Gómez	22
CONVERSACIONES CON LISANDRO DUQUE NARANJO	
Diego Hoyos	28
INFLUENCIAS SOBRE EL CINE MUDO COLOMBIANO	
Hernando Salcedo Silva	32
LINA WERTMULLER: LA ZOOLOGIA PARTICULAR	
Alberto Duque López	38
LINA WERTMULLER: EL HONDO SIGNIFICADO DE UN CINE POPULAR	
Gina Blumenfeld	41
ENTREVISTA A FEDERICO GARCIA	
Alberto Navarro	46
DIALOGO CON PEREZ TURRENT, EL GUIONISTA DE CANOA	
Alberto Duque López	51
AMERICA LATINA EN MOSCU	
Alberto Duque López	55
X FESTIVAL DE CINE DE MOSCU	
Alberto Navarro	61
LOS AÑOS NEGROS	
Alberto Navarro	67
¡CHANFLE!, LOS SUPERIMPERIALISTAS NO SOSPECHARON TAL PARODIA	
Alvaro Medina	71
FALSAS OPCIONES Y CAMINOS REALES	
Carlos José Reyes	76
CRITICA DE CINE	84
NOTAS	98

Editado por la CINEMATECA DISTRICTAL de la Secretaría de Educación de Bogotá.
Carrera 7a. No. 22-79. Teléfonos: 826361 - 837818, Bogotá, Colombia. Impreso y hecho
en Colombia por Litográficas Paloquemao, Bogotá.

Eisenstein, 1898-1998...

Luis Alfredo Sánchez

EL APRENDIZAJE Y EL DESTINO

Eisenstein llegó a la vida al terminar el siglo ruso de Pushkin, de Gogol, de Dostoievski. A los siete años en París vio cine. Debió ser una película de Méliès. Era 1905 y la Rusia zarista ardía en las llamas de una revolución frustrada. Por el mismo tiempo un hombre delgado y de nariz aguileña entraba a formar parte del grupo de trabajo de un teatro situado frente a un pequeño café de Moscú. Se llamaba el Teatro de Arte. El hombre de nariz aguileña era Vsevolod Meyerhold, el dramaturgo de la teoría de la "convención consciente", del "antiilusionismo" teatral. El teatro lo dirigía un hombre llamado Constantin Stanislavsky y allí se habían estrenado hacía poco las obras teatrales de un médico enjuto y huesudo de apellido Chejov.



Eisenstein como director y Pudovkin como actor durante la filmación de *Iván el Terrible*.

El teatro y el café existen todavía en el Moscú de hoy y por las tardes, como hace ochenta años, siguen llegando al café artistas y literatos. Creo que ahora se llama Café Artistichevsky.

Riga, Petersburgo, París, Moscú. A los catorce años conoce a la viuda de Dostoievski. Ya había leído las obras del marido de aquella anciana a donde lo llevó su madre en algún viaje. Luego vino la Revolución. Un paso fugaz por el Ejército Rojo. Antes había sido estudiante de matemáticas y arquitectura. Libros, muchos libros pasaron por sus ojos. El joven aprendiz de intelectual ya hablaba entonces cuatro idiomas. Eisenstein se ganaba la vida como decorador en 1921, cuando logró sentarse por primera vez junto con su amigo Iutkevich en los bancos del local donde Meyerhold tenía su taller teatral y enseñaba un teatro que según él debía evitar las palabras, el texto...



Junto a Meyerhold aprendió a dirigir actores, a manejar la escena, a organizar la composición, los decorados, la ambientación. Meyerhold lo llevó por los vericuetos del expresionismo alemán que tanto influyera en la teoría eisensteiniana del montaje de atracciones. También lo tentó al cine. Antes de conocer al joven Eisenstein, este innovador del teatro había hecho un filme, *El retrato de Dorian Gray* donde interpreta el papel de Lord Henry. Fue ocho años antes del primer filme de Eisenstein, *El diario de Glumov*, que data de 1923 y que no se

conservó. Del Taller de Meyerhold salió Eisenstein para el teatro del Prolet-Kult (1), la izquierda dentro de la izquierda en el arte. Casi paralelamente a su artículo "El montaje de atracciones", publicado en la revista LEF (2) es su primera puesta en escena teatral. Luego vendrían *La huelga*, *El acorazado Potemkin* y *Octubre*.

MEYERHOLD E IVAN EL TERRIBLE

Tal como Vsevolod Meyerhold quería parecerse a su maestro Stanislavsky, Eisenstein quería parecerse a Meyerhold. Guardó de él un recuerdo imperecedero a través de su vida, y terminó siendo el depositario de su archivo y de su obra. Sklovsky (3) dice que Meyerhold sentía celos de Eisenstein, mientras que éste soñaba con ser el discípulo amado. Fue por allá en un frío febrero de 1940 cuando una noche le llegaron a Eisenstein con la noticia de la desaparición de Vsevolod Meyerhold. Las causas y circunstancias nunca las conoció. Estas sólo fueron explicadas el 26 de noviembre de 1955, cuando el nombre de Meyerhold fue rehabilitado públicamente por la Comisión Militar de la Corte Suprema de la URSS. Sus obras completas se publicaron en Moscú en 1968, en buena parte tomadas de los archivos del dramaturgo encontrados en el apartamento de Eisenstein. Meyerhold había muerto el 2 de febrero de 1940. Entonces Eisenstein trabajaba en el que sería su último filme, *Iván el Terrible*. Antes había hecho *Alejandro Nesvky*. Eran tiempos difíciles. El pueblo soviético hacía frente a los ejércitos nazis y poco después de iniciarse la invasión alemana Eisenstein y todo el personal de los estudios Mosfilme fue trasladado a Alma Ata (4), el mismo lugar donde alguna vez estuviera exiliado Trotsky en 1928. De aquellos lejanos estudios de cine salió la primera serie de *Iván el Terrible*, el gobernante ruso del siglo XVI, primero que tomó el título de Zar, famoso por haber unificado al país y hecho frente a los invasores tártaros. Pero famoso también por su crueldad y despotismo. Stalin vio la primera serie de la película y la aprobó. La segunda parte fue rechazada: allí se mostraba al zar Iván en conflicto consigo mismo, planteándose dudas entre el fin y los medios para conseguirlo.

El crítico soviético Iureniev (5) dice que "las dudas y contradicciones del zar Iván mostradas en el filme fueron recibidas por Stalin como si se tratara de una desviación del artista frente a lo que debía ser la idea de un gobierno y un estado fuerte. En la película se debía aprobar y defender la crueldad del zar Iván, pues el exterminio de muchos de los boyardos y caballeros feudales de su época había sido una necesidad histórica y una actitud progresista y positiva".



Eisenstein durante la realización de *La línea general* (Lo viejo y lo nuevo).

El artista no aceptó la concepción de la historia y del arte que se le proponía para su filme. Aún pesaba sobre él el recuerdo y la aprensión de las recientes purgas a la vieja guardia bolchevique. Su amigo Isaac Babel también había desaparecido.

El zar Iván de Eisenstein era antes que todo un hombre con dudas, contradicciones entre los sentimientos y las razones de Estado; triunfaban al final las últimas, pero antes la angustia y los razonamientos subjetivos le habían hecho sufrir como a cualquier hombre.

Stalin exigía un personaje lineal. Un zar Iván implacable y definitivo en sus decisiones, para el cual la duda o la angustia ante las razones de Estado no cuentan, o simplemente no existen.

El filme no fue aprobado. Eisenstein ya no filmó más. Se dedicó a la cátedra, a escribir.

Iván el Terrible tardó doce años en aparecer en las pantallas, cuatro años después de la muerte de Stalin y nueve después de la de Eisenstein. Cuando se estrenó —cuenta Sklovsky—, caso único en la historia del cine, no apareció envejecido.

Fue el segundo filme sonoro de Eisenstein. La música la escribió Serguei Prokofiev.

LA PERMANENCIA

Unos días antes de cumplir sus cincuenta años Eisenstein comentó que alguna vez en París una gitana le anunció la muerte antes de llegar al medio siglo de vida. “Nos despedimos, y la despedida fue para siempre”, cuenta Iutkevich en un reportaje a la revista “Iskusstvo Kino”, con motivo de la reciente publicación de los esbozos teóricos y apuntes de guión para llevar a la pantalla “El Capital”.

Sí, Eisenstein tenía el proyecto de hacer una película sobre la obra fundamental de Carlos Marx; veinte años duró trabajando en el proyecto que ahora la Comisión de Investigación y Estudio de la obra de Eisenstein ha editado en Moscú.

Paralelamente se ha dado a conocer la correspondencia sostenida con Stefan Zweig. La publicación de sus obras bajo la dirección de Serguei Iutkevich y Naum Kleiman alcanza al sexto tomo, con un promedio de mil páginas cada uno. En los archivos centrales del Estado Soviético para la literatura y el arte, se guardan en total 5.853 legajos con los documentos, dibujos y correspondencia de Eisenstein. Falta aún mucho por descifrar y catalogar, como si casi treinta años después de su muerte el genio siguiera creando...

A Serguei Mijailovich le inquietaba la fragilidad de la memoria humana. Si hoy viviera podría sentirse como en sus más altos momentos de gloria: sus películas recorren el mundo, en Francia René Clair escribe sus recuerdos, en una revista norteamericana aparece una dedicatoria de Albert Einstein al “maestro del arte del cine” encontrada hace algún tiempo; en Inglaterra Karel Reisz y Lindsay Anderson le hacen un filme de T. V. El Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Instituto Británico de Cine devuelven a los Fondos de Goskino (6) en la URSS todos los materiales filmados por él en México. Con ellos será editado un filme que se proyecta estrenar en 1980. Será una visión aproximada de lo que pensaba Eisenstein sobre nuestro mundo latinoamericano a través de sus experiencias en México, cómo lo sintió y vio a través de la cámara y qué tratamiento formal le dio a esta tierra nueva y diferente para él. Su obra tendrá aún mucho que decir y que expresar.

El cine de Eisenstein no es un cine del pasado siendo ya historia. Es un arte del presente y también del futuro, pues las ideas que lo hicieron posible y le dieron vida siguen vigentes.

LA MUERTE Y LA VIDA

Eisenstein murió escribiendo su muerte: “En este momento me viene un espasmo cardíaco, se nota en las huellas de mi caligrafía”. Y en la misma página, como una despedida... “A la madre patria...”. Estaba escribiendo sobre Pushkin cuando un infarto le arancó la vida, la noche del 10 de febrero de 1948. Era invierno y Alexandreï Pushkin, el lírico, el poeta romántico de la Rusia del siglo diecinueve acompañó en su final a otro poeta; al cantor de la lucha, al dialéctico de las imágenes, al implacable cinematografista de la Revolución de Octubre, al autor de la película de todos los tiempos, *El acorazado Potemkin*.



Sentados: Vladimir Maiakovsky, Lilia Brik. De pie: Boris Pasternak, Serguei Eisenstein.

Eisenstein estaba solo cuando le estalló el corazón. Sklovsky dice que a la hora de su muerte resultó que no tenía enemigos. “Todos aman recordar con amor a los difuntos”. Siempre le rondó la soledad. No tuvo amores. No fumó. No bebió. Comía a horas y dormía a horas. Tuvo en su vida una sola pasión: OCTUBRE

“La Revolución me dió en la vida lo más preciado”, escribió. “Ella me hizo artista. Llegué a ella a través del arte y al arte gracias a ella”. Es que Eisenstein no sólo vivió la Revolución leninista de octubre de 1917. El mismo fue un “octubre” para el cine.

Su obra inicia una creación revolucionaria distinta en el arte cinematográfico. No sólo es el primero en llevar al cine como arte una ideología de clase, sino que sus películas son principalmente una victoria ideológica del arte revolucionario en el campo de la forma.

1) Proletkult: "Cultura proletaria", grupo de intelectuales ultraizquierdistas agrupados en un organismo cultural que preconizaba, luego de la Revolución de Octubre, la creación de un "arte proletario".

2) LEF: Revista de intelectuales partidarios del Proletkult. Por algún tiempo estuvo bajo la orientación de Maiakovsky.

3) Sklovsky: Formalista ruso, autor de varios ensayos sobre el cine soviético de los años veinte y de un libro sobre Eisenstein. Recientemente ha vuelto a ser publicado en la URSS.

4) Alma Ata: Capital de una de las repúblicas orientales de la URSS, a donde fueron trasladados los estudios de Mosfilm, luego de la invasión alemana a la URSS. En Alma Ata también estuvo desterrado Trotsky, en 1928, antes de salir para su exilio en Prinkipo (Turquía).

5) Iureniev: Importante crítico soviético, jurado varias veces en los festivales de Cannes y Venecia, autor del prólogo a las obras completas de Eisenstein.

6) Goskino: Cinemateca Estatal de la URSS.

(Continuará)

ACTIVIDADES DE LA CINEMATECA

La línea general—Los campos de Bejin

Luis Alfredo Sánchez

Corría el año de 1926, cuando Eisenstein, luego de haber hecho *El acorazado Potemkin* tuvo ante sí dos temas para su próximo filme: los acontecimientos revolucionarios de Cantón, en China, y el traslado de la revolución de la ciudad a la aldea rusa. Se decidió por el segundo y comenzó a trabajar en lo que sería su primera película "campesina", *La línea general*. Se trataba nada menos que de llevar a la pantalla la línea general del Partido Bolchevique para el campo y mostrar el proceso de la colectivización de la agricultura rusa. Luego de interrumpir el trabajo en el guión para iniciar la realización de *Octubre*, por encargo del Gobierno Soviético en el décimo aniversario de la Revolución, Eisenstein volvió sobre el tema un tiempo después, y para ello resolvió aplicar en la práctica y comprobarla en ella, toda su teoría del "montaje intelectual". Convencido de la posibilidad de resolver formal y visualmente los más complejos problemas políticos a través de su teoría, inició entonces la filmación de *La línea general*, esta vez bajo el título de *Lo viejo y lo nuevo*.

Eisenstein fue al campo junto con sus colaboradores, el asistente Alexandrov y el cámara Tissé, siendo un revolucionario dispuesto a contribuir a la transformación material y espiritual de un mundo congelado históricamente como el mismo clima invernal ruso: la aldea. Se trataba de conocer y comprender lo que allí estaba ocurriendo, cómo se venían abajo las viejas costumbres de producción, los andamiajes sociales y económicos y se abrían paso otros.

Durante muchos meses permaneció en los campos rusos estudiando la vida en ellos y buscando la forma apropiada para reflejar en la pantalla los grandes cataclismos que allí ocurrían. En el guión figuraba una campesina, Marfa Lapkina, a través de la cual se mostraba la vida campesina. No era una actriz, era lo que él llamaría un "tipaz". Ya no era el héroe masa de *El acorazado Potemkin*; tampoco un actor o un personaje de carácter, ni siquiera un héroe anónimo: alguien de entre la masa debía servir como modelo físico para representar un determinado conglomerado social, o un grupo humano absolutamente definido.

La línea general era una película de puesta en escena y ficción sin actores. La teoría del "tipaz" y el propio filme, así como el montaje intelectual se discutieron en su tiempo; el filme no gustó a los superiores administrativos de Eisenstein, quien debió cambiar varias veces el montaje y reiniciar más de una vez el rodaje.

La película tal vez no alcanzó a reflejar la complejidad de la vida campesina en los momentos de cambio que allí se vivían. Se dijo que Eisenstein mostró con un naturalismo fisiológico toda la parte tradicional y conservadora del campesino ruso, presentándolo casi como un hombre oscuro y torpe, mientras

que en lo nuevo, los grandes cambios en la mente y en la vida del campesino que ingresaba a las granjas colectivas se acentuaba lo mecánico, el encuentro del hombre con la máquina, con el tractor, antes que la asimilación de una nueva ideología y un nuevo orden social, motivo precisamente de la presencia de la tecnología que iba a cambiar el viejo estilo y la vieja vida campesina.

El kulak ruso debía ser destruido si se negaba a aceptar la nueva vida que se le ofrecía tal como eran destruidas las viejas isbas para levantar allí otras viviendas más acordes con los nuevos tiempos. Para el filme se rodó una escena donde dos campesinos aserraban una casa desde el techo a los cimientos, partiéndola en dos, como símbolo de la colectivización interpretada superficial y esquemáticamente.

Las escenas de *La línea general* son en algunos momentos exasperantes, de una tensión formal llevada al paroxismo. Los días de crisis, de contradicción y de muerte para el pasado campesino los mostró Eisenstein en imágenes compulsivas: la llegada del tractor, la aparición de una máquina desnatoradora, la desconfianza del pueblo ante estos elementos venidos de un mundo extraño e industrializado, todo está lleno de simbologías, de asociaciones, de grandes marchas de campesinos que ya cargan en peregrinación las viejas imágenes religiosas, ya marchan a las granjas colectivas bajo los acordes frenéticos de la "Internacional".

Eisenstein afrontó combativamente todas las críticas y polémicas que despertara su película y la defendió ardorosamente en un artículo que tituló significativamente "Un experimento comprendido por millones...". Hoy *La línea general* puede verse como un filme de fe en los sueños y en las posibilidades del hombre para realizarlos, tanto en el mundo campesino que mostrara en su filme, como en el propio del cine en que experimentara.

LOS CAMPOS DE BEJIN

Eisenstein volvió a los koljoses (granjas colectivas) allá por 1936, para filmar su primera película sonora, *Los campos de Bejin*, inspirada en un cuento de Turgeniev. El guión fue escrito por Alexandr Rteseshvsky, un partidario del llamado "cine compulsivo", y la historia se inicia cuando un padre da muerte a su hijo por no estar de acuerdo con los sentimientos del niño en favor de quienes prueban un nuevo orden en el campo.

Eisenstein vivía entonces días difíciles. Había estado en Hollywood y en México y regresó a la patria saboreando el trago amargo de la derrota y dejando en aquel mundo extraño a él mucho de su vida y sus ilusiones. Algún tiempo después había de ver el filme mexicano de sus mejores anhelos y esperanzas despedazado y cortado por manos anónimas: nadie se atrevió a poner su nombre como editor de los materiales filmados en México por el hombre que según Griffith cambió la estética del cine.

Eisenstein se refugió en aquel guión complejo y extraño que ahora se le presentaba, con el nombre de *Los campos de Bejin*, y comenzó a trabajar en él apasionadamente, teniendo entre sus colaboradores al escritor y amigo Isaac Babel.

Los campos de Bejin es un filme lleno de simbolismos, de alusiones bíblicas y de colisiones trágicas, de mitologías. Fue duramente criticado, hasta llegar a ser prohibido. Sobre el tema se escribió lo suficiente entonces y se llegó a decir que el autor de *Octubre* se había apartado de sus ideales artísticos revolucionarios. Eisenstein mismo terminó escribiendo un artículo titulado "Los errores del Campo de Bejin", una "autocrítica", pero el veto a su trabajo jamás fue levantado. La película sin terminar fue a parar al sótano de los estudios de Pótilica. En 1941, al estallar la guerra, las latas con los negativos, el copión y la banda sonora seguían en el mismo lugar. Las sacó de allí un bombardeo alemán sobre Moscú que convirtió en cenizas el edificio, el sótano y *Los campos de Bejin*. Años más tarde, casi accidentalmente, se encontraron los descartes de montaje de la película. Eisenstein guardaba siempre los fotogramas sobrantes de cada uno de sus planos, así como sus escritos, sus anotaciones y sus fotos.

Iutkevich, tal vez el último de los grandes realizadores rusos de los años veinte que aún vive, amigo y compañero de Eisenstein, se dió a la tarea de re-



Eisenstein ensaya un sketch cómico con el crítico y autor teatral Leon Mussimac. Suiza, 1929.

construir con los fotogramas encontrados lo que fue *Los campos de Bejin*. Será lo que veremos en Bogotá.

La resurrección del filme hecho ahora con fotos fijas se terminó en julio de 1968. Fui testigo casual de la primera proyección. Hacía mis prácticas de estudiante de cine en los estudios Mosfilme precisamente con Serguei Iutkevich, que dirigía entonces una realización franco-soviética con Marina Vlady, *Lika el amor de Chejov*, cuando una tarde se presentó Naum Klein (el curador del archivo eisensteniano) invitando al grupo a ver la primera copia de la nueva versión de *Los campos de Bejin*.

Son imágenes estáticas que sobrecogen por su fuerza, pinturas en blanco y negro del paisaje infinito de los campos y la naturaleza rusa, de sus hombres, sus pasiones, sus creencias, sus mitos, sus anhelos. Al ver estas imágenes no puede menos que recordarse los frescos y los íconos de los grandes monasterios de Novgorod y Suzdal. Solo que Eisenstein mostraba hombres.

Luego de la exhibición del filme, Iutkevich hizo un solo comentario: "Del treinta y seis a hoy... treinta y dos años...". En el corredor me preguntó si en

Colombia alguien compraría una película como ésta para su exhibición comercial. Le dije que no y no me retracto, pero lo que queda hoy de *Los campos de Bejín* guarda lo que pudo ser y tal vez sea un gran filme.

Eisenstein fue un artista comprometido con la ideología revolucionaria en la que militó y a la que debió la inspiración de lo mejor de su arte; pero jamás aceptó una concepción burocrática del cine y cuando se quiso tratar su trabajo con criterios meramente administrativos o darle una interpretación maniqueísta no lo aceptó.

Tampoco limitó su actividad creadora a los marcos de la realización cinematográfica; investigó en la teoría del cine, del teatro, de la ópera, fue un dibujante de talento cuyas obras se exponen hoy en París y Nueva York, fue un decorador, un maestro de la composición y la puesta en escena teatral, dirigió varias óperas y actuó en más de un sketch. Fue un polemista mordaz y es famosa su áspere discusión teórica y formal con Dziga Vertov.

Ahora, cuando la CINEMATECA DISTRITAL ha logrado a través de Goskinofond de Moscú dos películas de Eisenstein desconocidas en Colombia, *La línea general* y los *Campos de Bejín*, y una serie de documentales de Dziga Vertov también desconocidos para nuestro público que presentará como un homenaje al sesenta aniversario de la Revolución Socialista de Octubre, el conocimiento de la obra de Eisenstein y su compañero de generación y oponente de polémicas y estilo, Vertov, adquiere una nueva actualidad para entender mejor el proceso creativo de estos hombres y los motivos de su distanciamiento. Las dos películas de Eisenstein mencionadas anteriormente pertenecen a un período por demás difícil en la vida del creador soviético, especialmente *Los campos de Bejín*, que coincidió con una de las épocas más dramáticas de su país, los años finales de la colectivización.

Luis Alfredo Sánchez vivió en la Unión Soviética por espacio de cinco años y allí estudió dirección de cine y teatro en el Vgik de Moscú, precisamente donde Eisenstein dictara clases en los últimos años de su vida. Allí Sánchez conoció a muchos de los amigos y compañeros del gran realizador y entre ellos a Serguei Iutkevich, el cinematografista más cercano y más amigo de Eisenstein. Sánchez tuvo entre sus compañeros de clase a Iliónka Tisse, hija del camarógrafo del *Potemkin* y entre sus pedagogos el propio Iutkevich.

ACTIVIDADES DE LA CINEMATECA

Vertov, el desconocido

Luis Alberto Alvarez

De unos cuantos años para acá el nombre de Dziga Vertov se pronuncia religiosamente en círculos de tendencias, objetivos y actividades cinematográficas muy diversas. Sus escritos y manifiestos pertenecen al repertorio habitual de casi todas las revistas de cine, sus principios sirven de orientación y trasfondo para colectivos de producción, su nombre sirve como bandera de rompimiento contra el aburguesamiento cinematográfico y se contrapone, como búsqueda en la fuente, no solo al cine estrictamente burgués sino también al establecido cine socialista, no excluido ni siquiera el de Eisenstein, Pudovkin o Dovjenko. Hace ya sus años Jean Rouch formuló sus principios sobre el cine como documentación antropológica y rescate objetivo de la realidad, bajo el mote de "cinéma-verité", poniendo un claro ojo sobre el "Kinopravda" vertoviano —una denominación que abarca tanto el concepto de "verdad" como el del periódico de Lenin, del cual pretendía ser una continuación óptica—. Hace menos años Jean-Luc Godard, separado ya de los sistemas de producción capitalistas, se lanzó a la producción de películas políticas independientes y didácticas, con un grupo de estudiantes marxistas que asume el nombre "Dziga Vertov". Para Godard no es tanto la persona de Vertov lo que importa como su programa. Según él, el cine revolucionario soviético auténtico se dio sólo en Vertov, ya que, a diferencia de Eisenstein y los otros, fue el único en comprender la función del cine como arma política, como revolución de las formas de percepción, como estética no debida a otro tipo de tradiciones burguesas adaptadas, sino sólo a la actividad revolucionaria.

Por otra parte, en la Unión Soviética misma, Vertov puede considerarse una

figura discutida y discretamente rechazada. No sólo la aparición de *Sinfonía de Donbas* (Entusiasmo) y la aguda polémica que suscitó marcaron el comienzo de las dificultades para un cineasta comprometido cien por ciento con una causa y, al mismo tiempo, irrefrenable en sus afanes experimentadores. Ya *El hombre de la cámara* había sido considerada por Eisenstein —quien sin embargo reconoce una cierta influencia de Vertov— como puro “jugueteo formalista e inmotivada travesura de cámara”. Los aspectos contradictorios en Vertov parece que continuarán siéndolo, mientras no se aclare lo suficientemente la polarización entre los dos elementos tensos que caracterizan su personalidad; por una parte la palabra mágica cuyo significado nadie sabe en realidad: “realismo” —y con ella las palabras “objetividad” y “documentalidad”— y por otra la etiqueta de muchas cacerías de brujas a nivel tanto intelectual como de hecho: “formalismo”. Opuestos en su concepción del cine, Vertov y Eisenstein habrían de compartir la suerte del rechazo, unificados los dos por esa misma etiqueta.

Todo ello explicaría, en parte, el porqué Dziga Vertov sigue siendo uno de los desconocidos más conocidos del cine, el porqué la aproximación a su obra continúa siendo objeto más de manifiestos que de análisis, más de “culto” o moda que de verdadera comprensión y conocimiento. Si a esto se le añade el desfase que existe entre el conocimiento de sus escritos y manifiestos teóricos y el de su “escritura” sobre el celuloide, tendremos el caso de un director que llena páginas de libros de historia y cuyas películas se conocen más por esos libros que por apreciación directa. Este desfase, y esto hay que decirlo, sería superable con otros mecanismos de distribución diversos a los que imperan en casi todo el mundo; pero el otro desfase, el real entre los postulados de Vertov, su teoría, y su plasmación en una filmografía, es un trabajo crítico-analítico que, a nuestro parecer, no ha sido emprendido todavía por nadie. Aquí nos encontramos con el gran problema de las teorías y manifiestos postulatorios, sobre los cuales la historia del cine nos enseña mucho. Recordemos el “Manifiesto surrealista” que nos da sólo dos películas y cuyos postulados se quedan, en su sentido más estricto, como vanguardismo superado... Recordemos el rigor exigido por Cesare Zavattini en sus “Pensamientos sobre el cine”, un rigor que sólo se realiza a trozos en el neorealismo y que no llega jamás a sus últimas consecuencias... Recordemos la “cámara-stylo” de Astruc, los artículos de Truffaut contra un cine muy semejante al que ahora hace, los de Lindsay Anderson por un “free cinema” británico del que solo dos o tres cortometrajes dan hoy testimonio... Y recordemos a Eisenstein, la teoría más profunda del cine, la más enredada e híbrida, además; una teoría que fracasa en muchos puntos en las mismas obras eisensteinianas, un “montaje intelectual” que se convierte en simbolismo recalentado, un “montaje de atracciones” que acaba en montaje atractivo. Que los manifiestos, a veces histéricos, de Dziga Vertov, hayan tenido una razón de ser, hayan sido un despertar de interés hacia tendencias nuevas e interesantes, no les quita su categoría de irrealizables en muchos puntos, de irrealizados en las mismas películas de Vertov.

Por ello es muy importante conocer a Vertov a través de sus películas, ver en ellas esa “otra cosa” que lo caracteriza y lo hace único, imposible de situar en una corriente —sea Lumière sea Méliès—, en una escuela. Quien esté acostumbrado a ver en él junto a Robert Flaherty, al padre del cine documental, se asombrará de encontrar al entusiasta “conformador”, mago del material fílmico, al que le imparte un ritmo, una subjetividad, una marca personal inimitable. Quien haya seguido su trayectoria a través de los que aprecian las tendencias experimentales del cine alemán mudo, de Richter y Eggeling, de las películas de ciudades de Walter Ruttmann, se asombrarán de ver aquí algo distinto, una objetividad que no tiene nada que ver con frío juego de imágenes y sonidos, con juguetes brillantes y circenses, una aproximación llena de interés por lo humano.

Todo esto nos llevaría a revisar nuestras preconcepciones acerca del cine, nuestros prejuicios sobre lo que es “cinematográfico” o no lo es —en las cuales encajonamos las innumerables posibilidades que confiere un medio que es ante todo vehículo—, nuestros clisés sobre lo que es documental, objetivo, realista y lo que es subjetivo, puesto en escena, fantástico, intelectual. En Vertov se crea un puente entre esas dos concepciones, un puente que une el intelectualismo de Eisenstein a la narrativa lírica de Pudovkin, a Griffith con el “cinéma-verité”. Conservando intuiciones y racionalizaciones valiosas, consi-

deramos mejor y más fructífero el liberar a los cineastas de sus teorías, juzgarlos por sus resultados y, a partir de esos resultados, proponer caminos.

El experimentador y el revolucionario en Vertov son inseparables. La raíz profunda de que esto sea así es la voluntad de revolucionar toda el área de intereses humanos. El problema del arte socialista ha sido siempre la incapacidad de crear nuevos moldes para nuevos conceptos... A quien lo intenta lo acecha la amenaza del "formalismo" o del "esoterismo". Desde los tiempos del cine soviético sólo dos directores han llevado hasta el extremo el intento de continuar la revolución de las formas: Jean-Luc Godard y Jean-Marie Straub. El castigo de ambos ha sido el verse relegados al aislamiento, al culto de unos cuantos intelectualoides, a la paciencia, en el mejor de los casos, de verse comprendidos algún día. Y en este dilema está la angustia mayor del cine contemporáneo, que no se puede delinear con el facilismo de que unos hacen cine para la gente normal y otros son "interioristas", raros de turno, "formalistas". El dilema es saber que el cine debe ser popular y, al mismo tiempo, que los sistemas de percepción deben ser entrenados de otro modo para sustraerlos a la manipulación que el cine tradicional —y quienes están detrás de él— ejercen sobre el público. En este sentido es comprensible la simpatía de Godard por Vertov. Lo que hoy parece la obra creadora de un genio en un país ideal, fue creado entonces con enormes dificultades e incomprendiones. De Vertov existen no sólo manifiestos sino también quejas amargas sobre el hecho de que se niegan a exhibir sus películas, se le quita a sus más estrechos colaboradores y se le separa sistemáticamente de los medios de producción. Producción, distribución y exhibición fueron, también para Vertov, dragones contra los que había que luchar.

Utópica suena la idea de Vertov de convertir la cámara en ojo incorruptible y de total escrutación de la realidad. El cine de Vertov no es la objetividad, no es la pedantería de Jean Rouch o de Richard Leacock de frenar por completo la intervención del cineasta y dejar que la cámara registre glacialmente lo que ella capte, lo "auténtico". Entre otras cosas porque realidad no es sólo la superficie de las cosas que suceden en la calle... también lo que sucede en un estudio es real y el *Satyricon*, de Fellini es un documental del "happening" que su director realizó en Cinecittà en una determinada fecha. Vertov no es un Lumière que pone su cámara en el andén y le da vueltas mientras sale la gente del tren. La objetividad de Vertov consiste en su poder de observación, en la capacidad de despertar asociaciones verdaderas entre las cosas y personas que monta, la objetividad de Vertov consiste en que no nos impone las asociaciones, en que no emplea imágenes para proyectar en ellas su pensamiento y hacerlas ver de diferente forma. En *Morir en Madrid* el cadáver de un soldado sirve para hacer un discurso, para imponer una idea. El soldado desconocido recibe una tumba espléndida y una corona cada año, sin que nadie sepa si verdaderamente murió por la patria. En Godard un soldado muerto es un soldado muerto. La anonimidad sigue siendo anónima en la imagen, nadie nos fuerza a ver lo que no tenemos por qué ver, lo que no se puede probar. ¿Será una blasfemia hablar aquí de Antonioni? Lo que sucede en *El eclipse* —en su escena final— es algo que tiene que ver más con la estética de Vertov de lo que uno se pueda imaginar. La diferencia está en que las realidades que se observan son completamente opuestas. Un país que se está construyendo vitalmente en el uno, un mundo que se derrumba en el otro.

La fascinación de Vertov parte de sus mismas irregularidades, de su imposibilidad de consecuencia total. Esta imposibilidad se debe a que no se puede arrancar de cero y renunciar a trasfondos culturales. El fetichismo de la cámara es un heredero directo del constructivismo, de la fascinación por lo biomecánico, por el empuje de la industria y la máquina. Vertov es hijo de Maiakovsky, comenzó construyendo "mujeres sintéticas" —por medio del montaje— con Kuleshov, vivió a Meyerhold y se untó del "taller de los excéntricos" con Kossintev, Trauberg y Iutkevich. El esquematismo alterna con la frescura, la tiesura con los momentos incomparables, la escritura automática y la ingenuidad con la intuición genial y el profundo pensamiento político. La voluntad de improvisar está siempre en lucha con el deseo de conformar, con el ritmo musical y de estribillo, con la métrica implacable en el montaje de los trozos de película. Por eso mismo uno no se decide a saber si estas películas son anticuadas o maravillosamente modernas... y probablemente sean ambas cosas. Al ver a *Sinfonía de Donbas* uno se queda aterrado del impresionante uso de imagen y

sonido y, al mismo tiempo, se pregunta cómo pueden ciertos manierismos haber tenido efectividad política. Al ver *El hombre de la cámara* es difícil desligarse de unas imágenes que son, al mismo tiempo, puro futurismo, pura vanguardia de laboratorio. Un cine documental, realista, político que logra su continuidad temática y asociativa de forma diferente, por medio de factores abstractos tales como la forma, la tonalidad, el movimiento, el ritmo, tiene que ser algo diferente, una síntesis de dos posibilidades que hemos buscado durante mucho tiempo. En *Tres canciones a Lenin* Vertov es el poeta lírico, el integrador de la canción popular a la imagen, con una inteligencia tal que echa por la borda todas las prevenciones contra el género biográfico-hímnico, todos los prejuicios contra el culto de la personalidad. En todas sus obras hay imágenes repetitivas, diapositivas, compaginaciones que estarían mejor como secuencia de un álbum de fotografías y otras donde todo el vigor de su concepción aparece compensado. Si Vertov renuncia violentamente a la literatura (o "esqueleto literario" como él lo llama), a la puesta en escena, a los actores y a los estudios, está absolutizando una posibilidad del cine, con el encarnizamiento de quien quiere defenderla contra la extinción. Por otros caminos volverán "puesta en escena", "literatura" y "actores" a conformar el cine de Vertov, a lograr la síntesis que nos ha dejado. Hoy, con la posibilidad de películas sensibles, de video, de grabadores de sonido sincrónico, de equipos de transporte ligero, el camino trazado por Vertov ilumina no sólo al documental objetivista y al realismo fotográfico, sino también las posibilidades del cine de argumento.

¿Montaje o no montaje? Esta falsa alternativa encuentra su resolución en el Eisenstein tardío, cuando extiende el concepto de montaje a cosas que van más allá del hecho de pegar trozos de película, planos que formen secuencias. El montaje fue el instrumento de oro para Vertov, quien en muchas ocasiones utilizó el material que otros habían tomado (superando tiempo y espacio con la colaboración de muchos camarógrafos); no obstante, la cámara en cuanto tal es un instrumento de análisis de la realidad que no piensa en planos indiferentes para conformar al gusto. Vertov no llegó jamás al simplismo de Pudovkin de considerar al director como un simple montador. Su "candid-camera" no es jamás indiferente. El legado de Vertov comienza en su profética visión de la autonomía del plano. Con ello supera, antes de que sucedan, los excesos del cine clásico soviético, su tendencia a la manipulación; con ello se adelanta a la teoría moderna, al análisis estructural de todos los tipos. En estas películas está la voluntad de cambiar todos los esclavismos a los que se somete el cine y su público: un sistema de producción distinto, una distribución distinta, un público que vea distinto, son las metas, no siempre logradas de toda la carrera de Dziga Vertov.

Denis Kautman nació en Bialystock, Polonia, en la familia de un librero. Muy pronto cambió su nombre por el seudónimo de Dziga Vertov. Sus dos hermanos fueron, como él, "hombres con la cámara": Mijail en las producciones de su hermano, Boris como el camarógrafo de todas las películas de Jean Vigo en Francia y más tarde de varias películas de Elia Kazan. Durante un tiempo fue más fácil encontrar datos sobre Boris que sobre Denis. Hoy, cuando el nombre de Dziga Vertov es ya un concepto en todas partes, su verdadero significado continúa siendo oscuro; Vertov sigue siendo materia aprovechable para muchas banderas diferentes, un gran desconocido. La oportunidad que brinda la CINEMATECA DISTRITAL de ver un buen cuerpo de sus producciones es, por tanto, una de las posibilidades más refrescantes, más iluminadoras en muchos años.

FILMOGRAFIA DE DZIGA VERTOV

- 1918/19 *Kinodelia* (Cine-Semana)
- 1919 *Godovschina Revolusti* (Aniversario de la revolución)
- 1921 *Agitpoiesd Wzik* (Tren de agitación Wzik)
- 1922 *Istoriia Grushdanskoi Voini* (Historia de la guerra civil)
- 1922/25 *Kinopravda* (Cine-Verdad)
- 1924 *Kinoglas* (Cine-Ojo)
- 1924 *Leninskaia Kinopravda* (Kinopravda sobre la muerte de Lenin)
- 1926 *¡Shagai Soviet!* (¡Adelante Soviet!)
- 1926 *Shestaia Chasti Mira* (La sexta parte del mundo)
- 1927 *Saporoshie*
- 1927 *Odinnadsatii* (El décimo-primer)
- 1929 *Cheloveek Shinoaparatom* (El hombre de la cámara)
- 1930 *Sinfonia Donbasa* (Sinfonía de Donbas o entusiasmo)
- 1934 *Tri Pesni o Lenine* (Tres canciones a Lenin)
- 1937 *Kolibelnaia* (Canción de cuna)
- 1947/54 *Novosti Dnya*

Andrés Wajda: la obsesión por la historia

Orlando Mora

I

A más de veinte años de su primera película y con una obra que ya excede las diecisiete realizaciones, de Wajda sabemos ya verdades que parecen inmodificables. Por ejemplo, que su nombre estará irrevocablemente vinculado a esa escuela polaca que encontró en *Generación*, *Canal* y *Cenizas y diamantes* la trilogía capaz de sustentar un prestigio internacional y avaluar los trabajos de sus compañeros de generación, así militaran en ella figuras de un talento igual o superior (Andrés Munk, desde luego). Andrés Wajda es el primer nombre de ese nuevo cine polaco —en sentido bien estricto el primer cine nacional— que a partir de 1954 no ha dejado de asombrar con su aporte constante de directores que renuevan la brevísima tradición, y que hoy encuentra en el nombre de Krzysztof Zanussi a uno de los creadores del mejor cine de las democracias populares.

Wajda es un autor condicionado en una mayor medida de lo corriente por la situación social y política en que le correspondió empezar y adelantar su trabajo. El polaco es un artista sólido, hondamente anclado en la historia; de ahí provienen en forma directa no sólo el material argumental de sus películas y la constitución de los personajes sino la perspectiva última que permite englobar toda su producción artística. Explícitamente declaró en alguna oportunidad: “En Polonia nadie pensaba en el éxito posible de mis películas más allá de las fronteras nacionales, en el éxito de estos filmes que son ante todo filmes polacos, hechos por un polaco, para polacos”. (1) Su obra coincide además con el desarrollo de la cinematografía nacional desde la incipiente de la postguerra hasta el alto grado cuantitativo y de calidad que hoy exhibe el cine nacional polaco.



Generación.

Generación, primer largometraje de Wajda, anuncia y prefigura los elementos de su mejor cine. En esta obra están insinuadas y parcialmente desarrolladas las características de ese primer cine del autor que, valga la pena decirlo desde ahora, encuentro como su cine más pleno, más logrado. En *Generación* aparece la fuerza, la pasión que mueve los seres más típicos de su obra; también está el lirismo que el director contiene en niveles ciertamente eficaces y convincentes. Pero, por sobre todo, en el primer largo de Wajda surge lo que podría denominarse su metodología para enfrentar los momentos concretos de la historia; me refiero a esa preocupación de mirar la praxis social y el mero discurrir colectivo a través de las generaciones que por ese último azar enfren-

tan una determinada situación y no otra. Siempre el grupo de los hombres que vive, lucha, ama, se desgarran, muere en un preciso momento, está unido en primer término por la coincidencia generacional.

En su gran trilogía (2) Wajda destaca la suerte de los muchachos que se hicieron hombres en medio de la realidad trágica de la guerra; de esos jóvenes que desembocaron desprovistos de toda noción en el torbellino incontenible que los zarandeó y pudo llevar a cualquier lado. Es el destino de esa generación el que mueve el ánimo del director, más que el punto al que en definitiva llegaron. Porque Wajda no construye en ninguna de sus obras, y para el caso específico de la trilogía, héroes positivos y negativos; todos están hermanados en la suerte común de ese sino trágico, así uno llegue a miembro de la resistencia nacional como sucede con Stach en *Generación*, o se desempeñe como colaborador nazi, como es el caso de Maciek en *Cenizas y diamantes*. Todos viven ese encuentro brutal con la historia que de alguna manera los despedaza, a pesar de su acción. “Esta tragedia de la historia que quiere que el individuo, que no dirige siquiera en propiedad sus razones y sus actos, deba sin embargo inscribirlos en una acción concertada y general que se le escapa (que escapa, incluso, a sus propios promotores), constituye la base dolorosa, el canto profundo de toda la obra de Wajda”, dice Barthélemy Amengual en su conocido ensayo sobre el autor (3). Por eso cuando en el cierre de *Cenizas y diamantes* Maciek Chelmicki se desangra en medio de contorsiones en el gran basurero, uno siente que en ese plano plasma Wajda su mejor imagen de toda una generación; por eso también no resulta casual que ese rostro, el del actor Zbigniew Cybulski, se haya quedado como símbolo de esa generación joven que hizo y padeció la guerra. Los miles de jóvenes polacos que hoy narran los textos fallecieron en el cuarenta, están vistos de frente en ese último plano de *Cenizas y diamantes*. O también están dados en el plano que clausura *Generación*, en esa lágrima que rueda en el rostro de Stach y que expresa el dolor de una pérdida, de una muerte: la de la mujer que le descubrió la vida, el sentimiento, el camino de la lucha (igualmente Krone, en una de las secuencias más bellas del filme, descubre el heroísmo solitariamente). Pero más allá del dolor, de la muerte, la vida continúa, el combate prosigue y desde el fondo del cuadro llegan los nuevos compañeros identificados con su consigna.

En *Canal* y las dos obras restantes de la trilogía Wajda no se ocupa tanto de la guerra como de las gentes que allí estuvieron. Quiero decir, entre otras cosas, que el autor se aleja por completo de la crónica, de la mera relación de batallas y bombardeos que tantos pies de película han ocupado en filmes de muchos directores de su país y que ha llegado a transformarse en un verdadero género en el cine polaco. Wajda, en cambio, va tras el contenido humano que encubre o delata el hecho, la acción, sin detenerse en el efectismo de las masacres ni en la confrontación simplificada de buenos y malos. La ocupación, los atentados, la Gestapo aparecen como la amenaza, el eje de la realidad, el centro del conflicto, pero no hay interés en insistir en su descripción. Un momento de *Generación* ilustra fehacientemente la falta de manipulación dramática y el carácter sobrio de la narración, cuando Stach conoce la cara terrible de la represión; le basta al director mostrar la parte baja de un cadáver que cuelga, el rostro duro e impersonal del soldado alemán y el silencio de las gentes que se arremolinan en el lugar: Stach apenas se detiene y cruza.

Naturalmente que eso que se puede llamar interés mayor por lo humano no se limita a la indagación de seres que existen caprichosamente, de personas que estén puestas al margen de un medio social, de un momento histórico. Bien al contrario, los personajes de Wajda están siempre (me refiero de nuevo en especial, a la primera parte de su obra) claramente contextualizados; sólo que admitidas esas relaciones de cada hombre en particular con su ambiente, al polaco le preocupa más la búsqueda de esa serie de gestos, actitudes y ceremoniales que integran la vida del hombre concreto que padece y hace su momento histórico.

Wajda tampoco pierde de vista la significación que la situación histórica tiene hacia el futuro. En el caso concreto de su trilogía, más allá de tono lírico del tratamiento y el relieve en el cuadro de los jóvenes que actuaron en la guerra, queda claro que se trata del acontecimiento del que partió toda una nueva forma de organización social en el país; los alcances de esa guerra como principio de una nueva nacionalidad no están en discusión, y los jóvenes que en ella lu-

charon y murieron no lo hicieron en vano. Aquello fue el principio de algo y así lo dice Szczuka en *Cenizas y diamantes* al grupo de campesinos que reclaman por la muerte de sus tres compañeros, víctimas del atentado que debía eliminar al dirigente: “La guerra está por terminar pero no la lucha”, y concluye con la expresión que condensa esa asunción del destino tan consubstancial a los personajes de Wajda: “Mientras uno vive tiene que hacer lo suyo”.



Cenizas.

Si en su primera trilogía no comunica una visión épica de la guerra, tampoco está dada con ese propósito de desheroización de un Crane, por ejemplo. Sólo que Wajda se niega a la condenación moral de gentes como Maciek en *Cenizas y diamantes* que jugaron equivocadamente en la lucha; llevados por la juventud y la inexperiencia, llegaron a tener cuatro años de colaboración con los alemanes. Y de pronto, a raíz de ese trabajo postrero que en el desespero de la capitulación se le encomienda, descubre en el contacto con la muchacha ese total sinsentido de lo que ha hecho. Maciek intenta retroceder, rebelarse contra la situación, cambiar las cosas, pero no es posible. Hay ya un tejido muy denso del que no es posible escapar y el muchacho muere atrapado en la fatalidad del mecanismo de la historia. Maciek, a pesar del grave daño que ocasiona, es más una víctima que un victimario. Aquí la fuerza dramática reside en que se debe asumir el destino hasta el final, así se trate de un colaborador nazi, como en *Cenizas y diamantes*, o se trate de los cuarenta y tres hombres que tras los dos meses de alzamiento de Varsovia en *Canal*, últimos núcleos de una resistencia aplastada por la superioridad militar, encuentran que “ya no hay cómo rendirse”, y aceptan la orden de tirarse a las cloacas de la ciudad, expresión perfecta de ese callejón sin salida en donde terminan por hallarse estos personajes de Wajda.

En *Los brujos inocentes*, película de 1960, el director insiste en su inquietud por la suerte de las generaciones, e intenta una obra más “contemporánea”; esta vez la mirada se vuelve hacia la juventud de la nueva Polonia, y el cuadro que se descubre no resulta optimista: jóvenes profesionales o próximos a egresar de la universidad, encantados con el jazz, con los clubes nocturnos, con el flirteo intrascendente. Los niños del cuarenta son en el sesenta “hechiceros inocentes buscando veneno para la esperanza”, la generación de la duda, del vacío, del desarraigo. Como siempre en Wajda —podría ser una de las notas de su procedimiento narrativo— la primera secuencia de *Brujos inocentes* contiene una definición impecable de los personajes y el ambiente de que se va a ocupar la totalidad del relato. La música lenta a puro saxo, la morbosidad del médico con sus movimientos pausados y cansados, la grabación de la escena de amor de la amiga de turno —la misma que ahora arroja piedrecillas a la ventana—; todo remite a ese mundo superficial y gratuito en el que se mueven el personaje y sus compañeros; un mundo que parece para ellos opaco, incomprendible, y en donde por momentos el propio sentido de la realidad parece perderse, como que hacia allá apunta la larguísima secuencia del médico y la

muchacha, en el juego de Basilio y Pelagia; el juego de prendas y de identidades, el largo intercambio de frases que revelan el sin fondo de estas gentes (“todo lo que sucede carece de sentido y si lo tuviera, la mente humana no podría captarlo”; “se nos acusa de que no tenemos deseos; sabemos que nada sabemos”), y ese final en donde el sueño y la vigilia pueden confundirse, dejando la sensación de seres que no han evolucionado.

II

Puede en general afirmarse que el cine de Wajda posterior a 1960 es inferior al de sus primeros seis años de producción. O a lo menos, en ninguna etapa posterior de la obra del director se llega a tener la coherencia y el significado global que encierra ese período 54-60. Personalmente creo que son varias las razones para que una conclusión de esta naturaleza sea válida, no obstante el valor y dignidad que tiene en su conjunto el trabajo de Wajda. En primer lugar hay como cierto agotamiento de la imaginación creadora del director, que frecuentemente tiene que regresar a variaciones sobre el tema de la guerra y la ocupación nazi, o a reconstrucciones fatigosas de determinadas épocas de la historia. Y naturalmente ya esas recreaciones carecen de la fuerza, de la emoción humana que tanto convencían en sus primeras obras, y aparecen en cambio los elementos de recargamiento, de confusión, de barroquismo deliberado que tanto fatigan. Un filme como *Paisaje después de la batalla* (1970) puede muy bien ilustrar esta categoría del cine de Wajda, a pesar de su presunta actualidad con el tema de los judíos en Polonia. A propósito de esta obra dice Carlos Balagué en su escéptico artículo “Las fluctuaciones de Andrés Wajda”: “Al cabo de once años *Paisaje después de la batalla* significa un repliegue de Wajda sobre sus primeros filmes buscando una analogía espacio-tiempo de similares posibilidades a la de *Cenizas y diamantes*.” (4)



Paisaje después de la batalla.

El cine de Wajda —es ya un lugar común afirmarlo— está ligado a la tradición romántica de su país. Largos estudios se han encargado de rastrear las fuentes de esta vinculación, indicando motivos y temas particulares. Pero el más desprevenido espectador puede identificar rápidamente el carácter existencial de su cine, al cual corresponde un tratamiento que un crítico polaco caracteriza así: “La forma de los filmes de que hemos hablado es abierta, frecuentemente quebrada, inclinada a las digresiones. El estilo lleno de metáforas, de imágenes extremas y singulares que forman a veces pequeñas entidades estéticas y temáticas. El tono del relato es violento.” (5) Sin embargo, en muchas de sus obras, el director se desorbita, y el tono, la poesía, el apasionamiento de momentos como el del baile de la polonesa en *Cenizas y diamantes*, se va sustituyendo por un subjetivismo exacerbado, por un lirismo destilado. El enfrentamiento del hombre y su circunstancia histórica que se daba y trataba como una relación directa y fresca en sus primeras obras, se cambia entonces por evocaciones e insertos en medio de la narración. Con esta perspectiva creo que se debe analizar una obra como *Las bodas* (1972), película con una

historia que se sitúa en los albores del nuevo siglo en Cracovia, y narra la fiesta de bodas de un poeta con una campesina: en un primer momento Wajda muestra los rasgos de los personajes centrales: el dramaturgo amigo, el intelectual, el pintor también casado con una campesina, etc. Pero a medida que transcurre la fiesta y —quizá bajo el pretexto dramático de los efectos del alcohol— cambia el tono de la película y empiezan a surgir los fantasmas, las ambiciones, las ansias nunca satisfechas de todos los personajes, entrando en un subjetivismo desbordado, que apenas logra embarullar la película y dejar su pretensión más profunda (los deseos secretos de unidad nacional, el sentido de la lucha popular, las relaciones de culpabilidad entre la inteligencia bohemia de Cracovia y los campesinos) (6) como pretexto de un largo encadenamiento de imágenes brillantes. *Las bodas*, repito, ejemplifica ese tránsito de Wajda de la emoción a la elaboración, aunque uno termine por quedarse con la parte inicial de la obra, de corte sobriamente realista: aquella de la cámara en la mano, de los grandes espacios no fragmentados, del humor discreto.



El bosque de los abedules.

“Todo es verdad en este relato, inclusive los sueños”, es la frase que se lee en *Las bodas*. El diluimiento de fronteras que la expresión manifiesta está presente en el tratamiento que el director da no sólo a *Las bodas* sino principalmente a otras obras como *La caza de moscas* y un poco a *El bosque de los abedules*. En todas ellas se parte de datos claros e indiscutibles, pero la evolución es hacia un cierto desconectamiento de la realidad inmediata y la vinculación a conexiones y relaciones diferentes. Es así como el diluimiento de fronteras produce ante todo un anulamiento del contexto social que de manera tan precisa jugaba en el primer Wajda. En *La caza de moscas* el personaje está anclado en un mundo que tiene presencia física, pero no dimensión social. Aquella casa con la esposa, el hijo, el padre que mira incansablemente la televisión, la vieja que de manera implacable parece seguir la mediocre vida de su hijo, y por sobre todo el papel para atrapar moscas que cuelga del techo y que sirve de base para la imagen final del protagonista, víctima de la redada fatal que le han tendido ese mundo del que nunca logró huir y la mujer joven. En *El bosque de abedules* el aislamiento de los personajes es ya inclusive físico, y toda su interiorización, el ser mismo de los hondos conflictos personales que desbordan la simple neurosis, no aparecen ligados a proceso social alguno.

El desprendimiento de la referencia social en *La caza de moscas* y *El bosque de los abedules* tiene que ver con la sensación de insatisfacción que las obras dejan. Porque ni la historia del muchacho tímido, exestudiante de literatura soviética, que vive aferrado a sus sueños de traductor y de escapar a la trampa de la vida diaria, en *La caza de moscas*, ni la de aquel enfermo tísico que llega en busca del hermano al bosque de abedules y que halla un huis-clos, en *El bosque de los abedules*, logran superar el aire de gratuidad en que se desarrollan, completamente al margen de la vida social. Las películas se sostienen apoyadas en el estilo impecable de los relatos, y en esos momentos de inmensa

poesía como el de la niña Olla con la muñeca semidestrozada en *El bosque de los abedules*.

Es el talento narrativo y el reencuentro de una emoción sincera, así sea un poco más distanciada, los que hacen atractiva la película que Wajda dedicó a su actor preferido, Zbigniew Cybulski, fallecido en un accidente ferroviario. Sobre lo que Cybulski significó para su generación, dijo en una oportunidad el propio Wajda: "Zbigniew era para nosotros la síntesis de una cierta generación, de nuestra generación. Después de su muerte, aquéllo se ha hecho aún más evidente. El mismo realizó de manera completa, en *Cenizas y diamantes*, esta silueta de un muchacho contaminado por la obsesión de la historia". En *Todo está en venta* (1969) la conmoción por la muerte del actor produce esa suerte de reflexión acerca de las posibilidades del director de cine enfrentado a la desaparición de su protagonista. La reflexión es amarga, todas las alternativas casi que resultan un saqueo a la vida del desaparecido, con fines egoístas que sólo sirven al director y a su equipo, como premios en Bérnago y cosas así. *Todo está en venta* es casi un exorcismo, el desnudamiento pesimista de Wajda sobre el oficio del cine, realizado con una riqueza visual, un color y un gusto realmente maestros; aquí la plasticidad y sobriedad narrativa del polaco alcanzan alturas memorables, como en aquel momento, por ejemplo, en que se informa de la muerte del actor, con el plano de las mujeres (la actual esposa y la ex amante) en el carro, en medio de la nieve muy blanca y el radio que sale por la ventanilla mientras se reproduce la noticia; o el plano último con la carrera de los caballos y la disolvencia que deja una sombra, parecida a la imagen de Cybulski.

Andrés Wajda es ya un nombre indiscartable en la historia del cine de post-guerra. La muestra que para el mes de noviembre anuncia la CINEMATECA DISTRITAL es una excelente ocasión para conocer o repasar los trabajos de esta gran figura del cine polaco. Servirá igualmente la revisión para reconocer en los primeros trabajos de Wajda la presencia de gentes jóvenes que mucho han tenido que ver con los logros posteriores del cine en su país: Jerry Lipman, Jerzy Skolimowski, Roman Polanski, etc.

En medio de la dispersión en que se han podido conocer en el país las películas de Wajda, resulta siempre un tanto difícil intentar un cuadro general de las obras del autor. Quedan en claro en este escrito algunas preferencias que creo puedan tener fundamento objetivo.

Tal vez en otra ocasión se pueda hablar a espacio de la puesta en escena del director, de esa "sinfonía" de blancos y negros, de la eficacia de la banda sonora, de su impecable dirección de actores.

NOTAS

(1) Barthélemy Amegual, *Andrzej Wajda: un cinéaste en proie à l'histoire*. Etudes cinématographiques, 1968.

(2) Aleksander Jackiewicz, *La mitología de Wajda y la tradición romántica polaca*. Etudes cinématographiques, 1968. "Cuando apareció *Cenizas y Diamantes* en las pantallas se pudo percibir que las películas de Wajda, a partir de *Generación*, formaban una especie de trilogía, un relato de hechos de guerra de una generación, desde el momento de la maduración de los héroes hasta su lucha posterior y su fracaso, y hasta el nuevo drama que se fraguó en los últimos días de la guerra."

(3) Barthélemy Amengual, obra citada.

(4) Carlos Balagué, *Las fluctuaciones de Andrés Wajda*. Dirigido por. Enero 1977.

(5) Aleksander Jackiewicz, obra citada.

(6) Entrevista con Andrés Wajda, *Cinéma* No. 184.

(7) Entrevista con Andrés Wajda, *Etudes Cinématographiques*, 1968.

Humphrey Bogart

Diego Rojas R.

Todo el mundo lleva un retraso de tres copas. Si todo el mundo se tomara tres copas, se acabaría el problema. Naturalmente habría que hacerse con moderación. Siempre hay que conservar el dominio sobre el alcohol, y no dejar que nos domine. Pero eso es lo que necesita el mundo... tres copas más en el cuerpo.

Humphrey Bogart

Nació hace 77 años y murió hace 20. Por esto último la CINEMATECA DISTRIBUTAL y el Cine Club de Colombia han exhibido diez de sus películas y es por esto, también, por lo que tenemos que intentar, de alguna forma, hablar de él. Y es que hablar —¿o escribir?— sobre Bogart supone por lo menos la conciencia de los límites que ello implica, que van desde lo mucho que ya se ha dicho hasta la rémora que se nos aparece en el ánimo por atrapar algo de lo que fueron —y son— Bogart y sus filmes, materia clave y, por eso mismo, querida (o viceversa) de esa afición, oficio, vicio o disculpa que es el cine.

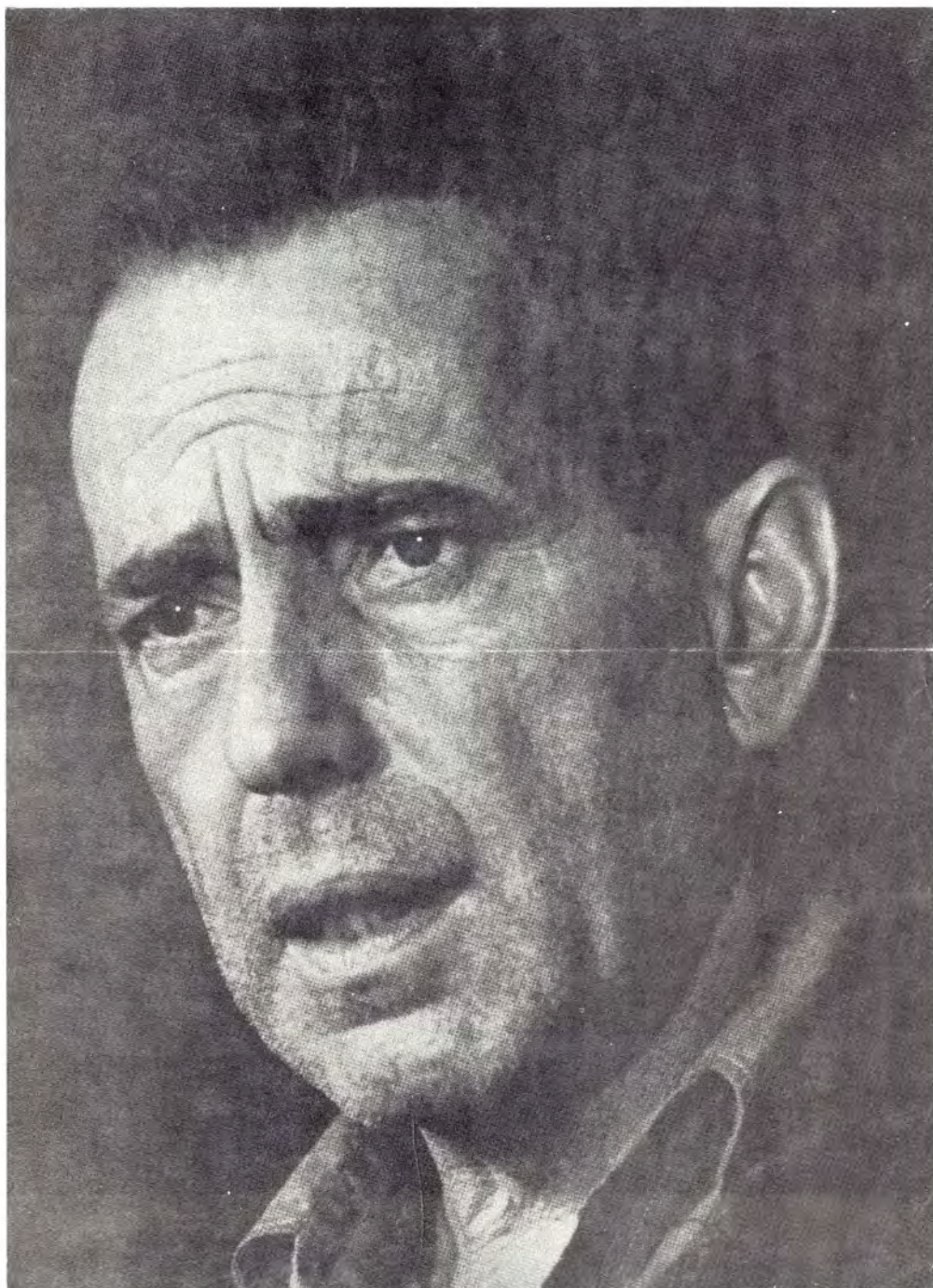
Luego de tomar parte en los últimos meses de la primera guerra, en la que recibió una herida que determinó su particular forma de gesticulación, probó, como uno de tantos empleos, el de asistente de dirección en teatro. Cuestiones fortuitas (contarlo alargaría demasiado la anécdota) lo llevaron a actuar y hasta a ser llamado por Hollywood. Como sus primeras películas no tuvieron éxito alguno regresó a Broadway donde en 1933 logró su primer gran papel al interpretar al gangster Duke Mantee en *El bosque petrificado*, obra que tres años más tarde se llevó al cine, dirigida por Archie Mayo, y con Bogart en el mismo rol.

A partir de ese momento secunda y, poco a poco, desplaza a los gangsters del momento: Edward G. Robinson, James Cagney, George Raft y Paul Muni, “héroes malos” casi en el sentido enciclopédico del término. Desplazamiento que se va dando a medida que se conforma este “hombre de después del destino” (Bazin), expresión de un ser, de una instancia que, interpretándose, se manifiesta. Su trabajo frente a Cagney en *Los turbulentos años veinte* (1939), de Raoul Walsh, es dicente: mientras éste es, en tanto actor y personaje, el agente de una moraleja que hay que llevar hasta el final, Bogart hace notar en su actuación la impostada maldad que sobrelleva. Más aún, Cagney muere arrepentido y contrito con la esperanza de una nueva época que se quería feliz y armoniosa, Bogart, por el contrario, es sacrificado a favor del “american dream” que luego su personaje —el Bogart de sus mejores filmes— se encargaría, mal que bien, de contradecir.

Lo que conocemos de *Pasión ciega* (*They drive by night*, 1940), también realizada por Walsh, es un enfrentamiento entre lo paradójico e incómodo del personaje encarnado por Bogart, y George Raft, el único de la galería que “deja entrever esta introversión, fuente de ambigüedad” (Bazin), característica que después será la base de las intervenciones de Bogart como protagonista.

Cuestiones —importantes, sin duda— aparte, en esta primera serie de 42 películas, se nota ya una superioridad de la *forma* de actuación sobre cualquier personaje; en últimas, el personaje va siendo, cada vez más, Humphrey Bogart.

La negativa de los famosos a trabajar con un guionista que iba a realizar su primera película, John Huston, da a Bogart la oportunidad de ser Sam Spade, protagonista de *El halcón maltés* (1941). El filme, basado en la novela del padre de la serie negra de la literatura norteamericana, Dashiell Hammett, nos ofrece un Bogart “mezcla de cinismo y ternura, con sus concesiones y al mismo tiempo sus rechazos de la locura del mundo, la exacta medida de su amargura y su voluntad de avanzar por los senderos más oscuros” y crea “un dualismo en todos los aspectos de la actitud vital de sus personajes que nos los hacen, todavía hoy, vivos y cercanos. Los resultados de su dualismo, de su ambi-



güedad, parecían una premonición de las sociedades por llegar" (T. Moix). Ese mundo por llegar es éste, el presente. Fue, también, la guerra y con ella *Casablanca* (1943), de Michael Curtiz, asentamiento definitivo del patético personaje; no otra cosa es Rick, "el cantinero más famoso de la historia del cine... que logró hacer realidad una fantasía universal: salirse con la suya" (Pauline Kael); el precio, ya lo sabemos, hasta Woody Allen.

En el bello texto que recoge el proceso mediante el cual Cabrera Infante califica el filme de excelente, "por el recuerdo", se pregunta si Bogart "no es una caricatura de lo que pretende ser, con su labio inmóvil, sus respuestas lacónicas y su absurda valentía existencialista", pues bien, es precisamente la rememoración y la duda lo que nos interesa, lo que nos atrae, lo que nos conmueve, lo que nos lleva a pedirle al tiempo que por favor no se meta demasiado con Bogart, con aquel solitario que fue a Casablanca a darse unos baños que no existen. *Casablanca* en donde se cumple y traspone el propósito didáctico-publicitario asignado a las cintas de la época, se constituye, por eso mismo, en punto de comparación y, a la vez, antídoto que permite "al más cínico de todos los héroes de la pantalla" (P. Kael) sobrevivir las artesanías de guerra.

Si comparamos películas como *Convoy a Rusia* (Action in the north atlantic, 1943) de Ll. Bacon, y *Pasaje a Marsella* (1944), también de Curtiz, con *El motín del Caine*, de Edward Dmytryk, realizada 10 años después, nos encontramos con que en las primeras la intención se impermeabiliza mediante una serie de caracteres típicos donde los personajes son casi una estrofa, con ideales tan universales que luego, muchos de ellos (o, por lo menos, algunos de los que participaron en su realización) serían emplazados por antiamericanos. Por su parte, en la segunda, el designio va tras reubicar y ensalzar la armada, lo americano, dolido por la guerra y la "amenaza roja". No es extraño, entonces, que el guionista de *Convoy a Rusia* haya ido a la cárcel por orden del Comité Macartista, ni que el director de *El motín del Caine* aparezca como uno de los mayores delatores de la caza de brujas, sin embargo, cuando caso que ni el mismo Bogart se salva del acartonamiento prescrito a sus papeles de las dos primeras cintas, en la tercera se apropia del antihéroe descompuesto y vulnerable, fruto de lo que se quiere ensalzar, respuesta y contrapeso —en todo sentido— de lo que el filme pretende "enseñar". Son, en últimas, dos expresiones de dos momentos, vistas bajo una misma óptica: el estoicismo bogartiano, sojuzgado en las dos primeras películas y desbordado en la tercera.

Luego de su trabajo con Howard Hawks y Lauren Bacall, su cuarta esposa, en dos películas basadas en obras de Hemingway y Chandler, sucesor de Hammett, con guiones de Faulkner, logra encumbrar "hasta lo sublime" la ambigüedad mencionada por Bazin. Ambigüedad que sobrepasa la de los propios personajes para calar en Bogart mismo, quien la sostiene de manera extrema en el vagabundo de *El Tesoro de la Sierra Madre* (1948) donde lo encontramos "ridículamente victorioso del macabro combate, con el rostro marcado por las cosas que ha visto y el andar cansino por el peso de todas las cosas que sabe" (Bazin). De aquí ya no queda sino inferir el golpe de gracia al último de los gangsters, E. G. Robinson, lo que sucede en *Huracán de Pasiones* (Key Largo, 1948), de John Huston y con Lauren Bacall. De aquí, realizadas por su propia productora, "Santana", trabaja en los dos filmes que lanzaron a Nicholas Ray como director, otro que había sido derrotado de antemano.

Su asombrosa reafirmación de gran borracho (ya lo había declarado como profesión en *Casablanca*) la logra en *La reina africana*, uno de sus mejores trabajos y, probablemente, el más feliz de todos. No en vano se afirma que Bogart fue el personaje houstoniano por excelencia; es que en las cinco ocasiones que trabajaron juntos estos dos universos se unieron en uno solo, intangible que "no se define por su respeto o desprecio accidental de las virtudes burguesas, por su valor o por su cobardía, sino fundamentalmente por esa madurez existencial que transforma poco a poco la vida en una ironía tenaz a expensas de la muerte" (Bazin), el cual emocionado, vimos explicarse desde sí mismo en *Chinatown* donde Bogart fue reencontrado y —cosas del tiempo— devuelto, afortunadamente, a su sitio.

La delimitación de ese "sitio" es, sin embargo, parcial. Podemos hallar infinitas explicaciones, hacer conciencia sobre la diferencia entre una etapa y otra, captar las diferencias entre su interpretación y, por ejemplo, la de los sa-

lidos del Actors Studio (Brando, Dean, etc.) y de allí seguir hasta hoy, en fin, invocar toda suerte de analgésicos y siempre traspasaremos el umbral del sentimiento, de un cierto sentido que nos provoca y atrae no sólo a las pocas películas, de las 81 en que trabajó, que conocemos, sino a sus fotos, datos y textos que, de todas maneras, nos dicen, o por lo menos eso creemos, lo que queremos e imaginamos de Bogart, que "muerto hace ya tanto tiempo, disimulado ya por la historia, nos recuerda que la inquietud es hermana de la poesía".

Por esto Bazin se puede quedar tranquilo ya que Bogart "todavía puede sobrevivir, sin duda, una vez más para nosotros". Era su deseo al escribir la emocionada oración fúnebre por la muerte del actor, en la cual se cuele constantemente un problema que, es cierto, estuvo presente en las últimas películas de Bogart: la inminencia de la muerte, "la del cadáver a plazo fijo que habita en cada uno de nosotros". Vale anotar, de todas formas, que éste era un problema muy cercano al crítico, tanto que murió un año después. Sin embargo no fue tan sólo un ingrediente de sus últimos trabajos donde al lado del gángster de *Horas desesperadas* (1955) o el director de *La condesa descalza* (1954) a los que se opone el solterón de *Sabrina* (1954), cobra mucho más vigencia el asunto en filmes como los nombrados *El halcón maltés* y *Casablanca*. De ahí que sea mucho más claro hablar del "personaje" que se hizo con sus diversos personajes que de momentos particulares en los cuales afloró determinada problemática. Para terminar queremos retomar las palabras de Robert Lachenay que, a pesar de su comienzo, bien podrían aplicarse (y con gusto lo hacemos) a los últimos momentos de cualquiera de los dos filmes mencionados más arriba: "Sus últimas películas estuvieron revestidas de una emoción particular, como si se tratara de la última expresión de un hombre triste que se desvaneciera al sonreír".

CINE COLOMBIANO

Cine nacional y tercermundismo

Darío Ruiz Gómez



Aníbal Obregón en *La molienda*, cortometraje de Herminio Barrera.

Creo que lo verdaderamente intolerable en el filme de Miguel Littin, *Actas de Marusia*, es el hecho de que en cada toma, en cada travelling, en la misma planificación del filme, por encima de la historia política, tenemos la impresión de estar asistiendo a un western mal hecho. Porque el aire desértico, el clima desolado de esa geografía, la hemos visto ya en Anthony Mann, en cualquier filme de artesano a lo Arnold Laven o Andrew McLaglen. O la secuencia del tren y el movimiento de la tropa ya está dado en nuestra retina por Peckinpah o Brooks. ¿Qué se agregó a eso? Lo que inevitablemente justificará el filme ante un público estudiantil, diletante, para el cual no importa tanto el cine como lo que se supone es el "testimonio político".

Pero ésta no deja de ser una piadosa justificación. Un resorte del cual por desgracia se sigue contando por parte de muchos directores del llamado cine "tercermundista". Ya que el híbrido formal de *Actas de Marusia* es más que elocuente como fracaso de un cine que cree alcanzar su madurez imitando un lenguaje ya característico de otro cine nacional, a través de unos poderosos medios de producción. La presencia de Gian María Volonté, el "actor político" por excelencia, el clisé, finalmente de lo político, corrobora aún más la ineficacia de este filme al cual sólo le faltó como introducción una tonada de Mercedes Sosa, al estilo Franky Laine.

Sin embargo estos actos de contrición para la gente "progre", no indica, pues, sino la subsistencia de un problema ya casi secular en la mayor parte del llamado cine político latinoamericano: el que se hace mirando hacia ese público de entendidos, de radicales de coctel, y no desde los verdaderos presupuestos latinoamericanos. Desde el verdadero suelo cultural que podría darle no sólo justificación sino fundamentalmente sentido. Porque se hace bajo esquemas preconcebidos —que se toman como lo "político"— y no, pues, planteando las razones estéticas de un nuevo cine que quiere ser la expresión de una sociedad en conflicto.



Las actas de Marusia, película mejicana dirigida por el chileno Miguel Littin.

Por eso lo que molesta en el dedo que sangra; en la sangre que cae sobre la salsa en *Asunción* de Mayolo-Ospina, no es la escolar referencia a Buñuel sino la incapacidad a la larga de crear elementos simbólicos propios: el filme es infinitamente inferior a la idea del guión, por incapacidad de hacer valer la banda sonora —por ejemplo— como factor determinante del clímax. Y el ritmo y el montaje desconocen las posibilidades dramáticas del hecho: no hay un solo plano que nos defina a *Asunción*, no hay un solo momento definitorio de la tensión interior que debería vivirse. Nada sabemos, fuera del clisé, de esa otra cultura que representa *Asunción* —esa que sin pretensiones nos dio Alcoriza, el viejo Gavaldón, etc.—. Lo aficionado no constituye excusa ante tanta falta

de imaginación ya que ambos directores cuentan con una larga trayectoria en la realización, con lo que se supone, el "acervo teórico" que han dejado traslucir en entrevistas, etc.



Enterrar a los muertos, dirigida por Jorge Alí Triana.

Directores como Berlanga o Ferreri nos han dado una visión crítica de la realidad a través del humor negro. Berlanga, matizando con la ternura el despropósito en que realiza el retrato de una sociedad injusta y cruel. Ferreri, ahondando aún más el sentido delirante de un mundo en el cual sólo el chiste puede exorcizarnos del horror de la existencia, sólo el despropósito puede salvarnos de morir asfixiados por la mediocridad que nos rodea. ¿Pero qué pensar del filme de Jorge Alí Triana? ¡Ay! Lo que para Berlanga o Ferreri se hace a través de situaciones muy concretas en donde el gag responde a una tradición cultural, en Triana todo queda convertido en chiste de salón parroquial, en "humor negro" para intelectuales de "café-concert". Ya que las motivaciones del gag no se plantean dentro de una dinámica narrativa, no se insertan en un contexto cultural sino que se queda en una supuesta "denuncia" sobre el negocio de la muerte. Agréguese a esto una actuación marcadamente teatral y se tendrá un ejercicio de primer semestre en cualquier escuela de cinematografía.

¿Qué quiero decir con tradición cultural? El humor de Berlanga encuentra antecesores en la picaresca, como el humor de Ferreri se inscribe en una larga tradición bufa italiana. ¿Planteo otra vez la necia tesis de que el cine necesita de la literatura? Solamente el hecho, olvidado entre nosotros —donde en la mayoría de los casos el director se disfraza primero y luego, apenas, empieza a pensar en el cine— de que un director de cine es un creador: al hacer una historia no debe olvidar que camina no sólo sobre la historia misma del medio de expresión que utiliza, sino lógicamente sobre la historia real a la cual pertenece. Esto va desde cualquier intuitivo director norteamericano —para el cual el cine es al fin y al cabo su arte— hasta la extrema lucidez con que un hombre como Godard sabe renovar su propia tradición. Ya que la literatura en este caso constituye la cristalización de formas de conducta colectivas, respuestas personales a determinadas situaciones que, como legado vivo, constituyen la historia real. Si no recuérdese esa memorable lección de Eisenstein sobre el montaje cinematográfico a través de los versos de "El paraíso perdido", de Milton.

Los cineastas nuestros pretenden que para hacer un documental no es nece-

sario conocer la historia de éste, Flaherty, Rouch, Ivens, Leacock, etc. Y al desconocerlo, desconocen entonces lo que está presente en todos ellos: una metodología cuyos resultados han sido ya sometidos a un juicio crítico. Visiones que van desde la lírica hasta el cinema-verité, desde la crónica hasta el alegato, desde la conjetura antropológica hasta la ciencia ficción. Pero lo malo es que aquí quien desconoce la historia la repite pero sin el asombro, sin la lucidez del pionero. Todo parece encaminado a obtener una artesanía a través de ciertos medios económicos y la supuesta experiencia que da el trabajo publicitario realizado en el anonimato: los caballos que corren por la pradera, la pareja que retoza entre un campo de margaritas, etc.

Por eso cuando señalo falta de imaginación me refiero a eso: el no saber llenar de algo un plano, el desconocer las posibilidades visuales de un medio, la relación entre un rostro y una geografía. La memoria visual, es decir, el esfuerzo de ver una realidad a través de imágenes características —lo que Eisenstein hace con México, lo que el neorrealismo hace con la otra Italia— que es lo que convertiría el cine en un acto de cultura, no se insinúa entre nosotros donde además no se pasa de ilustrar los peores guiones que conoce la historia del cine. ¿Quiero decir que el cineasta colombiano es culturalmente insuficiente? ¿Estéticamente deformado?



Darío Ruíz Gómez.

Quiero decir con Godard que un plano es un problema moral. Que el enfoque de una cámara comporta —o debe comportar— una determinada visión personal del mundo: lo hay en la pregunta existencial de Bergman, lo hay en el absurdo de Buñuel, lo hay en la crónica de la violencia de Ford-Coppola, en el mundo agónico de Saura, etc. Bastaría pensar en la importancia que el paisaje tiene en la filmografía de Anthony Mann para darse cuenta de que ese mundo es un agregado de obsesiones, de lecturas, véase a Herzog, véase a Fassbinder, descarada y genialmente haciendo “remakes” dentro de sus filmes, incorporando elementos vodevilesco, visiones de la cultura popular, etc. Todo lo escatológico, lo cruel, lo desorbitado que encontramos en Glauber Rocha: la metáfora de una cultura. Poesía y ternura, agonismo y rebeldía a través del canto de una subcultura cuyos símbolos son inagotables.

¿Qué nos quedó de los esquemas de Carlos Alvarez? Porque los porcentajes de desempleo, de víctimas de la violencia, ese tipo de análisis de nuestros conflictos, lo dan indudablemente mejor cualquiera de nuestros nuevos historiadores. Quiero decir que esa imagen, ese rostro quieto, ese otro país —su verdadero compromiso— careció de interés para un cineasta paradójicamente

más interesado en los datos estadísticos que en ese hombre al cual pretendió ayudar, que esa realidad a la cual pretendió radiografiar. Como sí nos queda el *Carvalho*, de Mejía; balbuciente a veces, confuso en sus planteamientos, pero hombre de cine al fin y al cabo ya que las imágenes del baile en palacio, el rostro del muchacho muerto, los guerrilleros en el juicio, son la imagen imborrable de un momento de nuestra historia. Allí la imagen cinematográfica se saturó del clima doloroso, mórbido, de nuestras luchas, de nuestros errores o pequeños triunfos. Allí el plano se satura de nuestra realidad porque es desde ella y no de un esquema, desde donde se busca un sentido formal. Lo que no ha logrado hacer Luis Alfredo Sánchez, confeccionista de un cine académico, neutro, en donde también, como en Alvarez, los esquemas pretenden decirnos lo que las imágenes son incapaces de decirnos. Cine dentro de ese patrón académico, viejo desde antes de nacer, y que es tan característico de ciertas cinematografías socialistas en donde una particular idea de "realismo" llegó ya al delirio. En donde la fórmula a priori redime el trabajo verdadero: el ahondar en esa problemática, el descubrir en ésta su clima de opresión, de miseria, pero también su grandeza, su respuesta a esas inclemencias.



Corralejas de Ciro Durán y Mario Mitrioti.

¿Pero entonces, qué es un cine nacional? Si ya en la literatura o en el arte el término puede llegar a molestarnos, hay que darse cuenta de que en lo que al cine se refiere el término nunca deja de tener vigencia. Es más, cada día adquiere consistencia como respuesta a un cine internacional que nada nos dice. El caso de Milos Forman y su necesidad inmediata de incrustarse en una problemática concreta es más que elocuente. La radical inmersión del nuevo cine americano en su problemática señala por un lado esa necesidad temática y por otro la renovación formal de una tradición realista. El cine recorre el camino desde el cine mismo: el delirio de la metáfora en *Taxi driver* es heredera directa de ciertos momentos de Samuel Fuller —recuérdese *La casa de bambú*, *Los merodeadores de Merrill*— ahora con un contenido más preciso, menos primitivo probablemente, más acentuadamente crítico. Pero es la renovación desde la forma de una temática tradicional, el hacer hincapié como lo pedía Bazin, en el rigor de la puesta en escena ya que en ésta se encuentra determinada esa particular perspectiva del mundo en donde diferenciamos entre un autor y un simple ilustrador de guiones. En donde se traduce el camino de esa verdadera madurez gracias a la cual, como señala Aristarco, es posible pasar del simple relato al período de la novela.

Pero ese paso de la idea a la forma sobre la cual magistralmente trató

Eisenstein, indica que la visión cinematográfica como la visión plástica o musical o literaria es una respuesta a la complejidad del mundo, a las situaciones de la época, a los interrogantes que cada día nos cuestionan. ¿Qué podríamos decir entonces de lo que nuestros cineastas aportan en este sentido? He aquí el punto neurálgico de nuestro asunto, esa al parecer irrevocable vocación por el infantilismo intelectual. Ese disfrazar esta pereza mental en los esquemas fáciles de un "tercermundismo", en el decálogo de una cofradía política, en la insulsa euforia de ciertos galardones internacionales. Es lo que desazona en Alvarez, en Sánchez, y casi en Silva y Rodríguez en quienes sin embargo gana a la postre un verdadero sentido cinematográfico. En quienes queda la dignidad y el decoro formal sobre la inconsistencia de los esquemas ideológicos.

Es lo que da grima en cosas como *Mompós*, *La molienda*, etc. Y es lo que por encima de la supuesta impecabilidad formal, de la supuesta modernidad del lenguaje, hace a la larga tan precarios el *Corralejas*, de Durán-Mitriotti y el *Gamines*, de Durán. Esa impecabilidad pretende ser la madurez. Pero se confunde el manejar un abc técnico con la necesidad de dar forma a un contenido que así lo exigía. Fue el tema de la violencia urbana, de la soledad y la injusticia, lo que creó lo que hoy conocemos como el llamado "cine negro" norteamericano. Un ritmo, un montaje, un orden visual que a la postre se convirtieron en una particular caligrafía. Esa que un hombre como Melville supo adaptar a sus propias necesidades. Durán, en cambio, a leguas del tema, hace el trabajo del entomólogo: le interesa la toma, el travelling, el zoom, pero no arriesga nada. Y bastaría pensar en el mal olor, la suciedad real, el clima oprimiente de una filme como *Los olvidados*, para darse cuenta de la diferencia que existe entre quien no pasa de hacer un ejercicio de cámara y quien se sumerge en el tema, lo ve desde adentro y nos presenta un mundo en donde la compasión y la piedad pequeño-burguesa no existen de modo alguno. Donde encontramos conductas que nos conmueven, nos arrastran o llegamos a detestar. Basta pensar en un filme como *Los golfos*, de Saura, mal hecho a ratos, pero donde los problemas económicos son reales, así como el gris de las mañanas, la melancolía de los suburbios.

"El cine no es solo la imagen sino todo lo que concurre a su expresividad, a la verdad de lo que quiere enseñar", decía en alguna ocasión Armand Gatti. Esa definición alrededor de un rostro donde Flaherty encontraba la forma de sus filmes, ese bucear en el interior de las almas en donde Rosellini encontraba un nuevo sentido al término realismo, el vacío y el silencio, el poder de las cosas en Antonioni, el rigor pero también la poesía de C. Marker. Porque, repito, el cine es un discurso, aclara otro discurso: lo que el Alberto Giraldo de *Función de gancho* olvida. O sea lo imperdonable de poner su evidente capacidad narrativa al servicio de una historia tan deleznable, olvidando que ya existían no sólo el dulzarrón *Globo rojo*, de Lamorisse, sino los miles de filmes malos y buenos que sobre los niños y el circo se han hecho. Ya que como señalaba hace poco Alberto Aguirre, pretender partir de cero, olvidando la historia, sólo puede conducir al más acentuado provincianismo. A inventar el agua tibia.

¿Es político nuestro cine? ¿Es neutro? ¿Es estetizante? Lo lamentable es que esos supuestos necesarios a una posible discusión no existen. Porque el cine no sólo implica la presencia de un factor artesanal sino toda esa serie de conjeturas, planteamientos, que se resuelven en visiones personales de la vida, de la historia: lo que el Arzuaga de *Pasado meridiano* intuyó momentáneamente, un rostro atónito, un medio sucio, unos sentimientos perplejos. El resto es esa serie de postales, de "inquietudes" ecológicas, de lírica barata, en que el público se pone a bostezar, silba y nosotros sentimos una pena profunda por tanto oprobio disfrazado de arte.

Conversaciones con Lisandro Duque Naranjo

Diego Hoyos

El título de esta entrevista no sólo obedece a la falta de originalidad (la mayoría de los libros sobre directores se llama igual), sino a que Lisandro es un gran conversador. Una noche llegué a su casa en el barrio Santa Fe, me senté ante él con una grabadora y aquello fue algo así como la torre de Babel. Este antioqueño del Valle del Cauca, se hizo verbo, sujeto y predicado, y habló durante más de dos horas. Quemó tanta carreta que identificó sus aspiraciones estéticas con "el espíritu soñador de Carlitos enfrentado al espíritu real de Lucy". Algo así como la encrucijada patafísica. El resultado fue una gran amistad y veinte atosigadas cuartillas que nos obligaron a repetir la entrevista en términos más periodísticos.

Acusado: Lisandro Duque Naranjo. Nació hace 33 años en Sevilla (Valle). Es crítico, profesor y realizador de cine. En 1973 fue asistente y guionista de *Yo pedaleo, tú pedaleas* (de Alberto Giraldo). En 1974 fue asistente de dirección y guionista de *La Chamba* (de Fernando Laverde). En el mismo año dirigió *Favor correrse atrás*. En 1976 fue director, al lado de Herminio Barrera de *Lluvia colombiana*.

Fiscal: Diego Hoyos.



Favor correrse atrás, dirigida por Lisandro Duque N. Una mirada a la vez dura y divertida sobre los problemas del transporte.

Favor correrse atrás maneja varios niveles; me interesa mucho conocer las intenciones del cortometraje, porque a mi juicio trata de transmitir una determinada concepción sobre la problemática del transporte utilizando el humor, para que el interés del espectador nunca disminuya. Es un poco como con los caballos: con el fin de que tomen agua les arrojan un trozo de panela en el fondo

del balde; así, por alcanzar el dulce, beben todo el contenido. ¿Es ésta la intención de Favor correrse atrás?

El humor nunca se da en balde. Ni tiene por qué ser el pretexto para obtener fines adicionales. No comparto la idea de que el humor de *Favor correrse atrás* sea una especie de payaso con zancos para atraer las miradas al aviso de restaurante que le cuelga del pecho. El humor no es un pedazo de panela sino la sal misma de la vida, una sal que hace arder las heridas.

Pero en la película esas heridas se hurgan clavándoles un texto recitado, retórico y reivindicativo. Sin embargo, ya que menciona una intencionalidad crítica en el humor que la imagen contiene, hablemos de ellas y de su vinculación con el texto.

En Colombia casi nadie hace una lectura visual de las películas, a menos que haya un texto que le hale las orejas al espectador y les informe sobre los aspectos de la imagen que deben observar. En una sala de cine nunca le dan a uno algodones para las orejas, ni le gritan: "abra los ojos y tápese las orejas", sobre todo de 1929 en adelante, cuando las películas comenzaron a ser sonoras. Yo no me explico esa bronca que algunas personas le cargan al texto de una película, a menos que la imagen realmente no diga nada. A fin de cuentas la música, los efectos, los silencios mismos, ¿no son acaso la continuación del texto por otras vías? Yo estoy de acuerdo con la repulsión a los textos cuando se trata de una película que se puede *mirar* con los ojos cerrados, y aun así lo reprochable sería la imagen. No veo, pues, la razón para expulsar la literatura del cine. Ahora bien, ¿por qué no entablan una demanda similar contra la música en el cine, la pintura en el cine y la arquitectura en el cine a ver en qué queda el cine? En nada, compañero.

De acuerdo. Pero creo que no me hago entender: cuando anoto que Favor correrse atrás tiene un paralelismo entre imagen y texto, no estoy alegando contra la función que el texto —o literatura— pueda tener en el lenguaje cinematográfico, sino contra el paralelismo. En la película conviven claramente dos formas de ver el mundo: la primera está en el texto, que realiza un análisis socio-económico de la problemática del transporte y la segunda está en una imagen fisgona e imprudente que explora la cotidianeidad de montar en bus, de matarse en bus, de "no fume", de "favor correrse atrás", etc. La pregunta entonces sería: ¿Hubo una intención de contrapunto que aún hoy considera válida para el documental? O, por el contrario, ¿a tres años de realización del corto invalida una forma de ver el mundo en favor de la otra y por qué?

Salgamos ya de ese lío. Usted lo ha dicho: hubo una intención de contrapunto. El contrapunto es un elemento narrativo interesante dentro del cine. En *Favor correrse atrás* lo utilicé no sólo con el texto literario, sino con ciertos efectos sonoros. Desgraciadamente algunos de esos contrapuntos pasaron desapercibidos a causa del mal sonido que tiene la película. Hay uno por ejemplo: un hombre bosteza en la calle con mucha gana; el efecto sonoro que le acomodé fue el del pito de un tren. Como quien dice: está que pita del hambre. Ese hombre vira la cabeza en la mitad del bostezo y en el plano siguiente aparece un letrero de bus: "No pite, carajo". Como el pito del tren casi no se oye, ese efecto se arruinó. Ahí perdí una buena carcajada del público.

Otro efecto que se arruinó, tal vez por falta de ritmo, fue el del congelado —con lo costosos que son los congelados— en que aparece un hombre arrasando una carretilla con un cilindro de cartón que parece un cañon en su cureña; ahí se trataba de ilustrar lo de la "guerra del centavo" que aparece en un titular de prensa en el plano siguiente. El efecto sonoro fue el de un cañonazo. Sonó bien pero el público no captó el juego. Una lástima.

Saliendo del lío, lo que me interesa es escuchar su opinión acerca de un grave síndrome que aqueja al cine documental latinoamericano. Este consiste en usar el cine como instrumento, como un medio con enormes capacidades de divulgación, sin tener en cuenta el lenguaje cinematográfico. Lo que resulta es un texto ilustrado. ¿Usted cree que el cine debe resignarse a ser el vehículo de ciertos contenidos —válidos o no—, o posee elementos propios para explorar la realidad?

Yo pienso que la subutilización del lenguaje cinematográfico es la enfermedad

infantil de toda cinematografía. No creo que nadie desprecie por principio la fuerza de ese lenguaje. Es que no lo saben utilizar. De ahí que incurran en ese primitivismo que por desgracia algunos quisieran sacralizar. Si hablo en tercera persona es porque le tengo pánico al primitivismo y de la segunda película en adelante no me parece disculpable. Desgraciadamente a algunos hombres de talento se les escaparon ciertas frases que hicieron carrera y terminaron estimulando el facilismo en todo, hasta en el cine. El Che Guevara dijo que para hacer la revolución lo único que hacía falta eran "cojones"; Godard dijo que para hacer cine no se necesitaba sino coger una cámara e irse a las fábricas; García Espinosa dijo que hoy en día un cine bien hecho era un cine reaccionario. No es casual que estas frases tan olvidables, dichas por gente tan inolvidable, se haya convertido en mandamiento para muchos mediocres que muy cojonadamente se terciaron sus cámaras al hombro y se meten a las fábricas a rodar kilómetros de cine imperfecto. Pero yo creo que el boom de la imperfección ya está pasando de moda, como las artesanías de Ráquira.

Hablemos de Lluvia colombiana. Esta es una película que ilustra la forma como se debe hacer cine. ¿Obedece su realización a una especie de compromiso apostólico con el primitivismo en el cine colombiano? ¿O qué otro tipo de inquietudes la motivan?

Aunque no están completamente resueltas las posibilidades de hacer un cine óptimo, en Colombia ya no hay pretextos para hacer un cine indigente. Sin menospreciar los talentos que eventualmente puedan producir una película interesante con un mínimo de recursos, esa no es la línea más recomendable. Una película debe gozar de cierta abundancia de artefactos, película virgen, tiempo y dinero, al menos como una reserva —que de pronto ni es necesario utilizar— para que no resulte mezquina y como ajustada con retazos. Alguna vez tuve un fracaso que me enseñó a no intentar hacer otra película de doce minutos con menos de cinco mil pies de película y dos semanas de tiempo de rodaje. A algunos productores hay que enseñarles que el cine no es un baratillo. Pero los realizadores no podrán exigir sino hasta que se hayan cohesionado lo suficiente como para no ser mirados de soslayo por los productores. Y éstos no podrán aceptar las exigencias sino hasta que se haya racionalizado el mercado de los cortometrajes, o sea, cuando los distribuidores dejen de mirarlos de soslayo. Aunque constituímos tres sectores diferentes estamos en la misma mesa de billar. La diferencia consiste en que los distribuidores nos llevan mitad de partido porque están tacando con tres bolas y nosotros con la que queda. Pero con la fundación de COPELCO va a haber cambios en la correlación de fuerzas. Suena muy político el asunto, pero es que esto es pura política.

Volviendo a la pregunta sobre *Lluvia colombiana*: Sí señor, esa película la hicimos Herminio Barrera y yo con la perversa intención de mostrarle al público que no tenía por qué seguir soportando un cine artesanal e improvisado. Algunas películas de sobreprecio apenas suscitan la falsa impresión de que el cine aquí se hace con las uñas. Pero la verdad es que el público ya se cansó de ser misericordioso; ahora rechifla y se defiende. Eso está bien. *Lluvia colombiana* es una vitrina de los magníficos artefactos con que cuenta la industria del cine colombiano y una demostración de cómo se utilizan.

Lisandro, usted es una persona atormentada y sensible que ama la literatura; seguramente tiene urgentes necesidades expresivas pero al mismo tiempo soporta el peso de serias responsabilidades históricas: ¿Hay un conflicto entre lo uno y lo otro, y cómo lo ha resuelto en sus películas? Me refiero en especial a un corto sobre circulación y tránsito que tuvimos oportunidad de ver en el Cine Club de Colombia acompañando a esa extraordinaria película cubana que se llama Memorias del subdesarrollo.

Bien, gracias por lo de atormentado, suena de buen gusto. En efecto, yo amo la literatura y he terminado casado con el cine. Hay cierto adulterio que trato de armonizar en una especie de bigamia, aprovechando que el cine y la literatura aguantan esa promiscuidad. Yo creo que la literatura es la actividad por excelencia del hombre nuevo. No hay mayor placer que sentirse atrapado entre siete volúmenes de Marcel Proust y saber que hay que leerlos en doscientas horas repartidas en seis meses. El cine, en cambio, lo despacha a uno en hora y media. Es como la diversión de la clase emergente; claro que existen películas como *El último tango*, como los trabajos iniciales de De Sica, lo de Visconti, lo de Bergman y otras cosas más, que son insoportables para aque-

llos que no soportan la literatura de lo denso.

En cuanto a ser escritor, ahí sí me siento frustrado porque ni siquiera he tenido tiempo de fracasar. Creo que es un oficio como para dedicársele del todo desde ya. Desgraciadamente el cine —y todo lo que comporta para mí (dirigir cine clubes, dictar clases, escribir crónicas, editar revistas, de vez en cuando dirigir, etc.)— me ha convertido en una especie de desertor, contra mi voluntad, de la literatura. Mientras tanto me bandeó con el bendito cine y de tanto asediarlo hasta llego a aprenderlo. Puede ser que esta especie de desprecio que manifiesto por el cine no sea en últimas sino un artificio para posar de interesante, o una especie de cansancio por doce horas diarias que le dedico.

La película sobre la que usted me pregunta fue un encargo de una compañía de seguros. En el Cine Club de Colombia la pasaron por accidente, porque el operador creyó que era un rollo de *Memorias del subdesarrollo*. Ese rollo estaba guardado allá para mostrárselo al Departamento de Tránsito de Bogotá al día siguiente. El episodio fue desagradable pero perfectamente olvidable.

Usted me pregunta sobre el peso de mis "serias responsabilidades históricas". Hombre, esa es una pregunta muy solemne o por lo menos muy mamagallista. Es un buen chiste. En todo caso pertenezco a un gremio que lucha en varios frentes por lograr que el cine en Colombia sea una posibilidad cada vez mayor. En esa lucha no habrá heroicos derramamientos de sangre, pero nadie podrá negar que es un esfuerzo titánico. Sentarse hoy en una mesa de negociaciones con los distribuidores, enterarse mañana que el pacto de ayer fue violado por ellos, asistir pasado mañana al ministerio de comunicaciones a escuchar a un funcionario que nos dice que nuestras exigencias de moralización del mercado son inconstitucionales, volver a reunirnos para reformular la propuesta, ser derrotados de nuevo, y así sucesivamente, es una tarea que hasta cierto punto tiene un "serio peso histórico", que por fortuna lo sobrellevo en compañía de mis compañeros de ACCO (Asociación de Cinematografistas) y de COPELCO (Cooperativa de Películas Colombianas). Vea, Diego: las directivas de estos dos organismos no han podido hacer películas hace rato por estar ocupados en dirimir la guerra con las compañías de distribución. Nos hemos convertido en funcionarios *ad hoc* del cine. Hemos invertido menos tiempo en hacer películas que en tratar de crear las condiciones para que la próxima generación las haga. Sueña hermoso y es absolutamente cierto. La verdad es que si esa guerra se pierde el cine quedará indefinidamente aplazado en Colombia. Se equivocan quienes dicen que el problema se resuelve haciendo buenas películas. Las buenas películas no son más que otra forma de lucha que hay que impulsar. Pero ellas solas no bastan, si los cinematografistas colombianos no aséstanos un golpe definitivo al bloqueo sistemático de las compañías que llevan cincuenta años "divirtiendo a América Latina" y haciendo reventar de la ira las intenciones industriales del cine colombiano.

Ya que me ha calificado de solemne, seamos solemnes y terminemos la entrevista con una pregunta de palabras "domingueras": Nuestro país constituye una realidad no cultivada en el cine. Una cultura criolla (que en su caso va de Proust a Gardel), mestiza en todos sus sentidos y una situación social inaceptable están esperando el ultraje poético que el cine debe imponerles. Reconociendo las limitaciones de espacio a que nos obliga la entrevista, ¿quisiera resumir sus expectativas y sus propuestas ante la posible construcción de una cultura cinematográfica en Colombia?

El cine en Colombia se la pasa renaciendo; ojalá que el actual renacimiento sea el definitivo. En todo caso, el cine tiene más de 80 años de existencia y antes de nacer ya había una cultura millonaria en años y en géneros. El cine colombiano madurará cuando logra expropiar la herencia más alta del resto del cine mundial, lo que supone a su vez compendiar las manifestaciones más altas de la cultura universal. La articulación entre el cine colombiano y las urgencias radicales de transformación de nuestra sociedad no solamente es necesaria sino inevitable. Hay una corriente popular liberadora que lo arrastrará enriqueciéndolo. Esta no es una frase dominical. Es una realidad de siempre.

Influencias sobre el cine mudo colombiano

Hernando Salcedo Silva

Se trata de una propuesta estilística sobre el periodo del cine mudo colombiano, a partir de sus diez (¿o más?) largometrajes incluidos desde *María* (1922) hasta *Alma provinciana* (1926), período el más productivo en largometrajes y al mismo tiempo, el que puede estudiarse más en bloque por su integración a influencias fijas que se tratarán de definir. Por falta de investigación sobre la aparición del cine en Colombia, fines del siglo pasado, principios del presente, debo concretarme a los cinco años señalados para tratar de encontrar algunas constantes que sirvan no de guía, sino de estímulo para los presentes y futuros investigadores sobre cine colombiano.

Más que obvio, indispensable, es suponer que en el planteamiento de todo problema estilístico, el conocimiento de los materiales a presentar y juzgar son fundamentales. Confieso que no conozco ninguna de las películas citadas en el presente estudio, porque no puede aportarse el haber visto *María* en la remota infancia. Basado sólo en algunos fragmentos de largometrajes nacionales incluidos en el Archivo Acevedo en poder de la productora de televisión R. T. I., y en una buena colección de fotografías de mi archivo particular, me atrevo a insinuar un determinado tema que para su completo desarrollo, requeriría obligatoriamente, la visión de las películas comentadas.

Los fragmentos de largometrajes del período mudo colombiano y las fotografías de escenas de las películas, debe repetirse, son débil base para un análisis a fondo de influencias, pero sirven para una primera propuesta (desde ahora, muy discutible), de liberar la historia de nuestro cine del simple dato, para tratar de darle algunas interpretaciones personales que aclaren un poco la situación temática, en su proceso de selección y sus inevitables influencias, presionadas comercialmente por atractivos literarios, teatrales y cinematográficos, que hicieran más vendible el producto, al ser identificado por el público con espectáculos corrientes.



“Best-seller” colombiano adaptado al cine: *María*. Alfredo del Diestro y Máximo Calvo (1922)

Al respecto debe señalarse una clara contradicción: desde el comienzo nuestro cine trabaja con materiales tan nacionales como la novela más popular: *María*, u otra de las más famosas de su época: *Aura o las violetas*, recurriéndose a

temas inequívocamente colombianos para que el cine, en cierta forma, fuera un espejo del mismo país, aun en argumentos de ficción. Pero al mismo tiempo, el cine se realiza "a la manera de...", perdiéndose naturalmente su intención nacional, porque plantear el problema social descrito en *Aura o las violetas* en términos del retórico cine italiano de la época, era anular incluso la ubicación colombiana.

El estudioso del cine colombiano nunca agradecerá lo suficiente a Hernando Martínez Pardo sus desinteresadas investigaciones, descubriendo, al mismo tiempo que películas insospechadas, elementos de juicio que permiten acercarse al tema con cierto rigor, quedando muy atrás, las "murmuraciones", las hipótesis y la masa de mentiras que se aplicaron al pobre cine colombiano, incluso sustentadas por algunas personas importantes del período mudo, y por varios "gacetilleros" que al repetir las mentiras tradicionales, las aumentaban y corregían. Hoy no se siente vergüenza, ni se sostiene entre datos vagos, tratar históricamente al cine colombiano.



Enquadre "teatro español". *Bajo el cielo antioqueño*. Director: Arturo Acevedo (1925). Actores: Gonzalo Mejía, Alicia Jaramillo de Mejía. Camarógrafo: Gonzalo Acevedo.

LITERATURA

En el siglo XIX entre el deporte nacional de las guerras civiles y el fácil manejo de los negocios, al colombiano le sobra el tiempo para leer, y lee mucho más que el actual a juzgar por las importaciones de libros y los impresos en el país que llenaban bibliotecas en ciudades, pueblos y casonas de haciendas, y por el número incalculable de revistas que sobre todo los temas imaginables se publicaban en Colombia. La entretención de la lectura en los largos ocios del siglo XIX y hasta los 1920, domina en el quehacer humano de "pasar el rato", hasta que atractivos más excitantes, los espectáculos en general, comienzan a figurar en esos ratos, cada vez con mayor insistencia.

De acuerdo con el registro de novelas, género literario por excelencia de entretención, Colombia contribuye al género con gran cantidad de novelas, más o menos influenciadas por las corrientes literarias más populares: por ejemplo el folletón que con sus complicadas intrigas, su esquematismo y candor, domina además que el comercio masivo del libro, a grandes novelistas del XIX, Balzac, Dickens, Scott, etc., sin exceptuar naturalmente a nuestro país que transpira folletón hasta en la mejor novela colombiana del siglo pasado: "María", fiel interpretación de lo que se esperaba que debía ser una novela "americanista".

Un repaso a los temas de las películas del período mudo, indican la trasposición de la tradición literaria al cine que se inicia en 1922 con la obra más famosa y vendida de todas las novelas colombianas: "María", y aunque los mexicanos se adelantaron en 1919 con una primera versión aprovechándose de su

acogida continental, la obra de Jorge Isaacs, filmada en los mismos lugares donde se imaginaba la acción, por necesidad, tuvo gran acogida nacional y hasta una explotación discreta fuera del país. La identificación de lectura con las situaciones de "María", se complementaban de la manera más perfecta con la película.

Otra novela, o mejor, novelita, que rompe límites de popularidad, es "Aura o las violetas" del pintoresco autor nacional Vargas Vila, y que es la seleccionada por Vicente Di Domenico para lanzarse de director de cine, aprovechando, como en el caso anterior, la expectativa por ver una película basada en una novela más que releída. Pero cuando contraría el método de realizar películas sobre obras nacionales famosas, entonces el resultado económico es más que regular, caso *Como los muertos* (1925), transcripción al pie de la letra de un dramón de Alvarez Lleras que por esos años tuvo una transitoria popularidad que, y era de esperarse, no se reflejó en el éxito de la película.

Otros títulos, *Bajo el cielo antioqueño*, *Alma provinciana*, *Nido de cóndores*, etc., insisten sobre la incidencia del tema literario nacional en nuestro cine mudo, incidencia inevitable y que se encuentra en las mismas circunstancias, a todo lo largo y ancho del cine latinoamericano mudo, y que implica la prolongación de la lectura de un libro nacional, en la lectura de imágenes cinematográficas, en base a textos muy conocidos que faciliten sin mayores problemas, esa lectura de imágenes y su comparación positiva o negativa con la novela original. Nuestra literatura contribuye a la evolución del lector en espectador de cine.



"Composición" a la italiana: *La tragedia del silencio*. Director: Arturo Acevedo (1924). Actores: Isabel Vargas, Alberto López Isaza.

PELICULAS ITALIANAS

Seguramente nuestra primera importación de material cinematográfico fueron el célebre noticiero "Pathe Journal" y cortos cómicos franceses e italianos, para llenar las crecientes solicitudes de salones de cine que comienzan a funcionar en casi todas las ciudades colombianas desde principios del presente siglo. Cuando el cine deja de ser una curiosidad científica para convertirse en espectáculo casi cotidiano, la modesta producción de noticieros y cortos cómicos debe ceder ante las primeras apariciones de medimetrajes o largometrajes de origen francés y sobre todo, italiano, "el país del arte", patria de Gabriele D'Annunzio, autor indispensable hasta bien entrado el siglo XX.

El cine italiano se impone en Colombia por varios motivos: por ser italianos los Di Domenico, dueños o administradores de varios salones de cine en el país y que imponen el de su patria; también el cine italiano y por motivos de equivalencia de monedas, debió ser barato, y por lo tanto, de más ganancia en su explotación; sus temas "audaces", adulterios sobre todo, o grandes recons-

trucciones históricas, *Cabiria*, *Quo Vadis*, eran taquilla segura; representaba el prestigio del país más "artístico" del mundo, y ver películas italianas, era participar de ese prestigio. Pero la mayor contribución al gusto de los colombianos por el cine italiano, son sus llamadas "divas", unas supermujeres fatales de grandes ojos y ademanes y posturas lánguidas, que materialmente electrizaran a los espectadores.

Cuando en la diversificación de nuestro cine mudo departamental, a los cañeros les da por organizar una productora de cine hacia 1926, lo primero que hacen es contratar actriz, director y camarógrafo italianos, me figuro que con gran desesperación de la competencia que no podía darse esos lujos. Y no era sólo por anhelos artísticos que se justificaba la presencia de los italianos, sino por la seguridad de la misma inversión que significaba realizar películas "a la italiana", con italianos en Colombia para que la fórmula fuera eficaz en la taquilla de salones de cine que todavía y por esos años, cuando comienza a imponerse el cine norteamericano, exhiben material italiano.

Con el auxilio de fotografías de la época puede verse el juego de actitudes y "poses" de las divas italianas que devoraron con su retórica técnica interpretativa y esas poses, cualquier intento criollo de actuación modesta y natural. En la mayoría de las fotografías de las películas mudas colombianas, fácilmente se ve la adaptación del estilo diva italiana, actitudes melodramáticas, grandes ojeras que dan a las miradas una "fuerza especial", gimnástica de brazos, que acogen o rechazan, "misterio" a base de trajes amplios, más que caminar, deslizarse sobre los pisos, y otros trucos del oficio, incrustados a la fuerza en nuestras modestas, improvisadas y aficionadas actrices del cine mudo colombiano.

No debe olvidarse que en prestigio, el cine francés competía con el italiano en el gusto de los colombianos, pero como también parte del cine francés de la época se presentaba y expresaba poco más o menos dentro de las mismas convenciones, el espectador no podía distinguirlos claramente. Lo que olvidaron en sus cálculos los "colonizadores" italianos, o "italianisantes", de nuestro cine mudo, fue que a partir de 1920, poco a poco va desapareciendo el cine italiano de las pantallas, ante el arrollador éxito del nuevo cine norteamericano, de manera que resucitarlo a lo colombiano, es una empresa más que retrasada.



Evocación "diva" italiana, integrada a "encuadre" teatro español. *Como los muertos*. Director: Vicente Di Domenico (1925). Actriz: Matilde Palau.

ACTUACION

Complemento indispensable de las "actitudes" italianas en el cine mudo colombiano, es el aporte de algunos miembros de las populares compañías de comedias o dramas españolas, que regularmente llegaban al país desde finales

del siglo pasado y que por su condición de "artistas" del teatro, en casos como *María*, Alfredo del Diestro, fue el director artístico, o en *Como los muertos* cuando varios de los actores de la compañía de Matilde Palau, con ella de primera actriz, fueron contratados para la película, recurso ideal de acuerdo con los principios de la época, imponiendo que actores "profesionales" figuraran en las películas.

La escuela española (si es que puede denominarse escuela), de interpretación teatral se basó ante todo en la sola experiencia de las "tablas", donde se improvisaban grandes cantidades de actores, y de pronto, raro en un medio donde predominaba el autodidactismo más desaforado, surgían algunos excelentes. Sin otros medios de comparación, nuestro medio aceptaba a las itinerantes compañías españolas como modelos de presentación y actuación teatral, que apenas correspondían al mediocre repertorio que tampoco exigía del actor más que el papel "recitado" con la ayuda del indispensable consuetudinario, y de expresiones faciales y corporales muy convencionales.

Aquí ya no se trata de hacer la "diva" a lo italiano, sino del encuadre, de la composición del plano, de acuerdo con los estilos de las compañías españolas que se veían en Colombia. Las fotografías de *Como los muertos*, *El amor, el deber y el crimen*, *La tragedia del silencio* y la mayoría de películas del período mudo parecen tomadas no en los primitivos estudios de Bogotá, Medellín o Cali, sino en cualquier escenario de teatro, tal es su identificación con el espacio escénico. Y además en la producción cinematográfica nacional de la época se establece el equívoco entre "director artístico" y "director técnico", o sea, el que dirigía y movía a los actores y el simple camarógrafo que indicaba la colocación de actores y la disposición de decorados y muebles.



Melodrama teatral. *Como los muertos*. Director: Vicente Di Domenico. Actores: Joaquín Sem, Matilde Palau.

De una compañía teatral de aficionados dirigida por Arturo Acevedo, padre de los Hermanos Acevedo, surgieron los actores para *La tragedia del silencio* (1923), primer largometraje producido por la célebre familia quien junto con la otra familia, Di Domenico, dominan el panorama de nuestro cine mudo. Es de suponer que la compañía de Arturo Acevedo se inspiraba en la influencia del teatro español tan frecuente en Bogotá, como lo comprueban las fotografías de *La tragedia del silencio* que han llegado hasta nosotros, y las escenas interiores de *Bajo el cielo antioqueño* (1925), concebidas y emplazadas, dentro de los lineamientos más teatrales, incluyendo los clásicos telones pintados y la tradicional colocación de los muebles para permitir los desplazamientos de los actores en escena.

Sin permitirme la menor incursión sobre ciertas consideraciones estéticas en

sus relaciones espacio-temporales, es necesario señalar que tanto la influencia del cine italiano como del teatro español, son aportes de gran significado “artístico” para el cine mudo colombiano, pues todavía por esos años son el teatro y la ópera los espectáculos artísticos por excelencia, en tanto que el cine por entretenido que pareciere, no era artístico, salvándose de su vulgaridad general, algunas películas italianas y francesas, las que más se aproximaban al cándido ideal estético de la época. El cine norteamericano que en sus géneros más populares, comedias y vaqueros, comenzaba a imponerse, parecían brutales a los refinados italianisantes y afrancesados.



Importación italiana: Mara Meba —Lyda Restivo—, actriz de *El amor, el deber y el crimen*. Director: Pedro Moreno Garzón (1925).

Desafortunadamente el no haber visto las películas en referencia, no permite ofrecer otros aspectos del cine mudo colombiano. Por ejemplo, resulta tentador meterse por los vericuetos del melodrama, tan constante en la vida nacional de antes y de ahora, y que por necesidad debía empapar personajes y situaciones de las películas, en compañía de su hermana gemela, la cursilería,

otro gran recurso "estético" del colombiano, y por lo tanto, de obligatoria presencia en nuestro cine desde su iniciación. Estos dos aspectos sólo podrán apreciarse cuando por lo menos se conozcan algunas pocas películas mudas que acepten o nieguen los planteamientos propuestos, porque su presencia y desarrollo no pueden ser registrados por la foto fija.

Otra pregunta para ser contestada por las mismas películas es si el grado de dependencia de nuestro cine mudo se observaba más o menos acentuado en el cine de los Di Domenico o de los Acevedo, y cuál de los dos grupos resultaría más primitivo al juzgarlos con criterio actual. Es posible que por su experiencia de largos años y su contacto casi diario a través de la exhibición con los cines italiano y frances, permitía a Vicente Di Domenico poseer un sentido del cine más dinámico que el de Arturo Acevedo, o que éste por el aporte de sus hijos que producían un intermitente noticiero de cine iniciado en 1924, diera a algunas escenas de *Bajo el cielo antioqueño* la frescura y oportunidad propias al noticiero de cine.

Si al término de los años 70 el cine colombiano gira como una veleta en busca de una fijación estética que no sea impuesta por la dominante televisión, hace más de 50 años, cine más que incipiente para espectadores mucho más sencillos que los de ahora, resulta lógico que trate de identificarse además que con los temas literarios más rendidores en taquilla, con estilos evocadores de "arte". Y los que están más a la mano, el cine italiano, el teatro español, fecundan nuestro modesto cine mudo que trata hasta donde le es posible, de adaptarlos a la pobreza de su producción, de la misma manera que hoy se evoca a los grandes directores de moda para que presidan la construcción de determinado largometraje.

Por esta razón, lo expuesto a propósito de la "colonización" del cine mudo nacional, nunca debe interpretarse en términos de censura o de falla básica porque sería emplazar a casi todo el cine latinoamericano del período mudo por su falta de "madurez" al no crear un auténtico cine de nuestro continente, o porque dejó de filmar o no se interesó por determinados temas que hoy son corrientes y que el cine colombiano de los 20 ni siquiera los imaginaba. Se tuvo el cine que correspondía al mínimo desarrollo de sus posibilidades, y sería absurdo el lamentarse que por esos años el cine internacional hacía obras maestras, o trabajaba ya temas sociopolíticos, en tanto que el colombiano se ocupaba de los castos amores de María y Efraín, o de los contrariados de Aura y sus violetas, resabios del más puro siglo XIX.

Vuelvo a insistir sobre el carácter de propuesta para los interesados en la historia del cine colombiano, que expone la presente información y que pretende aclarar algunos aspectos de un período tan interesante de nuestro cine como el mudo, del que debe admirarse el número de películas que produjo en solo cinco años y su valor económico al invertir dinero en un negocio tan inestable como el cine. Y aun en su conformismo ante presiones extranjeras, sus fallas técnicas, su falta de vinculación con lo auténticamente nacional y demás defectos naturales, sus películas y quienes las realizaron, merecen la atención y el respeto de los colombianos en general, y de los que nos ocupamos del cine en particular.

UNA DIRECTORA

Lina Wertmüller: la zoología particular

Alberto Duque López

Al salir para la prisión después de lavar con sangre el honor de la hermana soltera, Pascualino lo último que vio en la atestada sala del tribunal, fueron los ojos de Carolina, unos ojos grandes y brillantes por las lágrimas. Ese recuerdo habría de acompañarlo tras las rejas y después en la clínica psiquiátrica donde empeoró su situación atacando sexualmente a una reclusa, y después, en el frente de guerra y más tarde entre las paredes del campo de concentración manejado por Hilde.

Entonces regresa. Camina por esa calle donde antes había lucido sus zapatos de dos tonos y su traje blanco y su bigote siempre arreglado. Entra a casa y se topa con Carolina, con la cara pintada, con los ojos maquillados, con un vestido alegre. Pascualino queda petrificado un momento y la toma por los hombros:

Pascualino: Entonces, ¿te has convertido en una puta?

Carolina: Sí.

Pascualino: ¿Ganaste bastante dinero?

Carolina: Sí.

Pascualino: Bueno... Ahora todo se acabó. Casémonos y comencemos a tener niños. No tenemos mucho tiempo. Quiero muchos niños, veinticinco, treinta... tenemos que hacernos fuertes porque debemos defendernos nosotros mismos. ¿Oyes a la gente afuera?

(Pascualino señala a la calle que se encuentra atiborrada de gente)

Pascualino: Dentro de pocos años comenzaremos a matarnos los unos a los otros por un vaso de agua... por una rodaja de pan... Por eso tenemos que aumentar nuestro número, para defendernos de ellos...

(Carolina no entiende. El aparece como un loco pero él es el mismo. Ella está feliz)

Carolina: Siempre te he querido... estoy lista...

La madre de Pascualino: Pascualino, ¿pero qué dices? No te preocupes, sólo agradece a la Virgen María que has regresado entero. No pienses en más nada. Todo pasó y lo que fue, fue.

(Ella lo obliga a mirarse en el espejo)

La madre: Mírate, muchacho, mírate. Mira lo bien que te ves. No pienses en el pasado. Tú estás vivo, Pascualino, vivo...

(Pascualino mira profundamente a su imagen en el espejo)

Pascualino: Sí, sí... estoy vivo.

Esta escena que cierra la proyección de dos horas de la película *Siete Bellezas* resume con viveza el cine realizado por Lina Wertmüller de quien hemos visto en Colombia *Mimí por mafioso cornudo*, *Amor y anarquía*, *Arrastrados por un insólito destino* y esta última estrenada hace pocas semanas, *Siete Bellezas*.

Ese hombre parado ante el espejo, contemplando su imagen, él, que mató a un compañero en el campo de concentración para poder asegurar el plato de comida y un colchón, él, que no entendía lo que decía ese anarquista español que al final prefirió la muerte que seguir aceptando la humedad de los hocicos de los perros, él, que tuvo que hacerle el amor a una mujer alemana enorme, que trepó sobre ella y la penetró difícilmente porque su debilitado organismo ya era incapaz del mínimo gesto de sexualidad, él ha sobrevivido, a toda costa, a todo precio, regresando del infierno para reasumir las riendas en un mundo nuevo que ahora está manejado por otros, quienes también tuvieron que venderse para resistir ese cerco que los estaba asfixiando.

En medio del desorden que gobierna al mundo, el hombre, el macho, ese varón que tiene las glándulas en su sitio correcto, tiene que sobrevivir apelando al engaño, la mentira, las trampas contra los demás y contra él mismo.

El ejercicio del desorden, la plenitud de la anarquía, la voracidad para aceptar lo bueno y lo malo que se respira en el aire, parecen ser las fórmulas que sustentan el cine de la realizadora que ya llega a los cincuenta años de edad.

Para Wertmüller toda institución, todo amago de autoridad, todo asomo de implantación de cualquier regla es susceptible de demolerlo: esa demolición ella la practica por medio de un arma que le ha servido el calificativo de la "Aristófanes italiana": el humor, pero no el humor de circunstancia, no los chistes fáciles por el simple afán de divertir a ese espectador que está ahí arrellanado en su butaca comiendo maíz tostado, no esa diversión por la inteligencia misma, sino el humor ácido, que corroe los huesos y la carne, ese humor que lo penetra a uno hasta el fondo con el obrero de *Mimí*, con el frustrado asesino y sus rameras de *Amor y anarquía*, con la señora burguesa y el comunista que se quedan varados en una isla en *Arrastrados por un insólito destino* o con ese sobreviviente que sale del infierno para regresar al mismo por otros caminos en *Siete Bellezas*.

A través de esos personajes insignificantes, que son antihéroes, que se sienten aplastados por esa maquinaria oficial y social que les impone condiciones que ellos rechazan, ella ha concretado un pensamiento respecto a los problemas actuales, no solo los italianos sino los universales, echando mano, para materializarlos, de ese lenguaje histérico y chillón que brota de habitaciones sucias en los suburbios o de perfumadas alcobas en las casas públicas, en cuyos pasillos alfombrados conocemos esa zoología particular que se traduce en esas mujeres-elefantes que tienen senos y vaginas descomunales que se traigan a los personajes-machos, los engullen con el único propósito de defenderlos de los demás.

El desorden sólo puede ser comprendido por medio del humor y el humor sólo puede ser aplicado para acabar con todo, para dejar todo patas arriba, para que el espectador entienda que las apariencias de prosperidad tienen que ser tumbadas porque todo anda mal, porque el cine (a la manera de Chaplin, a la manera de Groucho Marx, a la manera de Buster Keaton) sólo encierra una posibilidad ante ese estado de cosas: un humor que disuelva ese organismo pervertido sobre el cual todos estamos apoyados.

Por eso algunos comentaristas, Diane Jacobs entre ellos, sostienen que cualquier escena cómica de una película de Wertmüller tiene más validez, por ejemplo, que la filmografía entera de alguien politizado como Costa Gavras y es que el humor, la risa, las carcajadas de elefante que sacuden estos cuerpos voluminosos tienen más alcance, encierran más que los planos donde Yves Montand es secuestrado por los tupamaros o golpeado durante una contramanifestación en Atenas.

La tremenda sensibilidad de Wertmüller, su visión para observar este mundo descompuesto además de nutrirse con ese humor que nada toma en serio y todo lo ataca, además de apoyarse en esos escenarios descomunales (la farsa en *Amor y anarquía* cuando descubren ese monumento gigantesco para la manifestación nazi), además de insistir en ciertos pasajes del pasado inmediato, además de hurgar en ese machismo que caracteriza al hombre contemporáneo (las mujeres en sus películas sirven para hacer el amor o para ayudar a matar o para servir de enlaces en conspiraciones o para proveer el consuelo después de las heridas —la escena del anarquista confortado por las rameras a medio vestir en esa pensión de una calle romana, empujándolo para que mate al Duce, es inolvidable—), además de lograr diálogos lúcidos y extensos que nada dejan sin analizar, también se apoya en su sentido para convertir, aun el material más sórdido y sucio, en una comedia.

La comedia: la comedia le sirve para poner en su sitio los falsos valores del Estado, la Iglesia, la Política, los Dirigentes, la Nacionalidad, el Valor, el Machismo, el Amor, el Erotismo, el Feminismo (Pauline Kael escribió un lúcido análisis de lo que ella piensa es la postura antifeminista de la Wertmüller, basada en el juego que los personajes femeninos le hacen a la mujeres y las consecuencias de esa postura), la Decencia, el Honor, y el Cine mismo. Ponerlos en su sitio, es decir, desmenuzarlos hasta el hueso, exponerlos ante un público que presencia conmovido cómo ese obrero ejerce la anarquía o cómo ese campesino llega a Roma con la expresa misión de matar a Mussolini, pero no porque tenga sentido político alguno ni porque crea que Italia será mejor sin el Duce, sino porque quiere vengar el asesinato de un amigo, y en lugar de buscar a guerrilleros urbanos organizados, él, que siempre ha sido un lobo solitario, busca la compañía y el consejo de esas rameras rubias, blancas y grandes con quienes se desgastará casi hasta rozar la cobardía. Y en ese mismo sentido el espectador siente cómo se plantean las relaciones histéricas entre ese marinero que es del Partido y la señora burguesa que durante varios días se convertirá en su esclava, satisfaciendo sus caprichos animales, rindiéndole un homenaje corporal que la vida jamás le había deparado antes. Y ahí cabe más tarde el personaje de Pascualino, posiblemente su mejor película (hablo del material exhibido aquí), la más completa y la más ambiciosa no sólo a nivel temático sino formal.

La zoología de Lina Wertmüller compuesta por esos anarquistas cobardes, por estas prostitutas gordas, por estos prostíbulos y campos de concentración (no es simple casualidad que la mujer-verdugo de Pascualino lo exprima como lo hicieran las rameras con el anarquista en la calle de las Flores), por esos fa-

náticos nazis que no tienen humor, por esos obreros para quienes el comunismo es la supervivencia en un mundo confuso y roto, por esas batallas campales en la cama, está dirigida, pues, contra esos órdenes, esas nociones que la gente formal y decente acepta para no complicarse la vida tratando de entenderlas. Sin embargo, dentro de esa explosión de escenas violentas y chillonas, con esos diálogos crudos, con esa postura tan radical, el cine de Wertmüller jamás pierde su calor humano: tiene unas escenas tan tiernas, tan íntimas, tan amorosas, tan delicadas y sobre todo tan poéticas que ese tono sorpresivo sirve de catalizador para toda la mugre y todo el horror que encierran sus películas. El amor se ejerce a todo lo largo y todo lo ancho de sus historias. El amor suaviza la violencia y en ocasiones la provoca. El amor encierra el erotismo que no conoce sensaciones distintas al mismo dolor, porque estos personajes copulan maltratándose: la pareja de *Arrastrados por un insólito destino* es sado-masoquista; Pascualino se desangra internamente mientras busca la erección que no le llega; las rameritas en la calle de las Flores sufren y cantan mientras trabajan y los golpes son el ingrediente diario y lógico en las relaciones de Mimí con su mujer.

Este es un cine anarquista por vocación y al final de cada proyección, con esos personajes que sobreviven o mueren después de practicar la supervivencia mas allá de sus límites terrenales, uno se siente desubicado porque la mayoría de los espectadores entran a la sala en busca de los chistes y se encuentran con estos golpes y esta sangre y este semen que inundan cada escena para demostrar que en el mundo nada es importante, que todo debe ser destruido, arrasado hasta sus cimientos, que hombres y mujeres por muy ignorantes que sean (los héroes de estas películas jamás se distinguen por sus conocimientos culturales y en el mejor de los casos apenas saben leer y escribir), por muy bajos que estén en la escala de valores sociales y mundanos, tienen la oportunidad de cambiar el mundo poniendo en marcha el mecanismo fatal de la destrucción.

Sí, el espectador se ríe, pero sabe que por dentro le duele y en esos casos mucha gente, como en *Siete Bellezas*, prefiere la complicidad de lo oscuro para evadirse, en busca de las películas norteamericanas que tienen mujeres sin un solo olor en el cuerpo o varones hermosos con virilidad a toda prueba y en escenarios brillantes e impolutos.

Pero estos personajes sucios y malolientes, estos escenarios llenos de excrementos, estos lechos húmedos por el insomnio y las pesadillas, esos funcionarios nazis cargados de medallas, esa muerte que es la constante para determinar hasta dónde un hombre sigue siendo fiel a sí mismo, ya tienen su público que los busca y los repite.

A PROPOSITO DE SIETE BELLEZAS

Lina Wertmüller: el hondo significado de un cine popular

Gina Blumenfeld

Mucha tinta se ha regado sobre “el fenómeno Lina Wertmüller” y con tanta pasión y vehemencia, que en ocasiones uno agradece que haya sido sólo tinta. Sea que uno esté de acuerdo con “Time”, que la califica de “fuerza irresistible”, o con Molly Haskell, quien declara que “sus películas parecen el ladrido apagado de un perro enfermo”, el hecho es que Wertmüller toca un nervio vital, que conduce al examen de temas personales, sociales y políticos de auténtica relevancia actual.

Aunque su tratamiento de esos temas sea desigual, esquemático, ningún otro realizador actual ha mantenido un esfuerzo tan directo y hondo en la exploración de las relaciones entre sexo y política. Y ninguno ha reflejado las cambiantes emociones —de lo horrible a lo ridículo a lo sublime— que suce-

den cuando chocan esos volátiles mundos. Ahora, lo que queda por ver es si Wertmüller logra dominar sus temas en todas sus implicaciones, o si, como dicen sus detractores, es apenas una oportunista trepada en la corriente popular de los tiempos, apoyándose en el reciente interés en mujeres que dirigen, como resultado de la Liberación Femenina.

Dicho lo anterior, agréguese que la reacción a sus filmes, así como a sus opiniones políticas, ha sido voluble y violenta. De extremos. De un lado, podría caracterizarse la crítica laudatoria en la prosa de John Simon, quien escribió en "New York Magazine":

Siete Bellezas es un gran salto adelante, con las botas de la siete leguas, que lleva a Lina Wertmüller a las más altas regiones del arte cinematográfico, en la compañía de los más grandes directores. Su obra es una sabia mezcla de gran fuerza con algo que si no es exactamente delicadeza, sí es malvada ironía.

Por su lado, Pauline Kael, en el "New Yorker", expresa un punto de vista contrario:

Por toda la cháchara política de sus caracteres, el significado de *Siete Bellezas* es hondamente reaccionario y misógino. Logra una respuesta del público mediante la reiteración de lo que la gente, en su más hondo espíritu, ya cree: que la naturaleza humana es turbia y que nada puede hacerse con ella. Es como tirarle salamis a la audiencia.

Algo sí resulta evidente: los filmes de Lina Wertmüller, al asumir los mecanismos y trucos de un cine comercial y popular para plantear problemas agudos de la situación humana contemporánea, suscitan una serie de cuestiones que han preocupado a los artistas comprometidos y radicales. Porque se ha cuestionado la capacidad que tenga el mundo del espectáculo para informar, para trascender la mera entretención. Algunos de los más lúcidos artistas de nuestro tiempo (Brecht, Godard) han tratado de elaborar el "antiespectáculo" —la lúcida y no-emotiva presentación de las ideas— para crear un entretenimiento popular educativo, pero esos esfuerzos han sido vanos, por lo común. Han temido el efecto del "gran espectáculo" y su popularidad concomitante. Lina Wertmüller no vacila en emplear estas herramientas, y su intento es claro: un cine popular, casi vulgarmente popular, entretenido, que suscite la inquietud, que informe.

Lo mejor es oír a Lina Wertmüller.

REPORTAJE DE GIDEON BACHMANN A LINA WERTMULLER

Usted ha dicho repetidamente que sus filmes se dirigen a las clases trabajadoras. Pero la gente que hace fila, aquí en Nueva York, para verlos no son ciertamente proletarios.

Mi mayor deseo es hacer un cine popular. Sigo haciendo todo lo que esté a mi alcance para no dirigirme a una élite intelectual o de cualquier otro tipo. Por ejemplo, mi primer filme ganó 14 premios internacionales, pero seguía el camino convencional del cine de hoy: era para intelectuales. Considerando el problema cambié de política; cambié mi perspectiva, buscando un cine popular, al tiempo que trataba de mantener todo aquello que me permitía comunicarme con la gente. He procedido con una gran fe en el poder de la risa y de las lágrimas, sin miedo a aparecer demasiado obvia o quizás trivial, siempre tratando de comunicar y entretener, y esperando, finalmente, que la gente salga de mis filmes con problemas para pensar en ellos, para analizarlos. Creo que he tenido éxito al llegar en muchas partes del mundo a una audiencia popular.

¿No cree usted que existe el peligro de que los temas políticos que trata de imponer en sus filmes se vean anegados por el exceso de humor y de horror?

Aparentemente no, puesto que ningún periodista de los que me han entrevistado en el mundo entero ha dejado de preguntarme las cuestiones vitales de la sociedad, que yo planteo en mis filmes. A pesar de la agitación que produce el choque de sentimientos contradictorios, parece que posteriormente las cosas se calman, y el espectador queda con un número de ideas para discutir y analizar. Mis filmes son deliberadamente provocativos, tratan de agitar problemas, de sacarlos a la luz. Ese es mi propósito: provocar y discutir.

Actualmente hay cinco películas suyas exhibiéndose en Nueva York, con colas de una cuadra para comprar el boleto. ¿Cree usted que esta popularidad tiene algo que ver con el hecho de que usted sea una mujer?

Quiero que se sepa esto: he sido capaz de hacer estas películas, no porque yo sea una especie de bruja sobrenatural, sino porque he analizado y comprendido las leyes objetivas que gobiernan a nuestra sociedad. Esta no es el resultado de un dios patriarcal y todopoderoso, sino que obedece a leyes puramente económicas. El éxito de mis películas no tiene nada que ver con el hecho de que yo sea una mujer. No es placentero para mí pensar en estrictos términos económicos, pero así está organizada esta sociedad. Las mujeres deben entender esta ley de la ganancia que gobierna a la sociedad, y creer en sus propias capacidades. Si creen en su trabajo, en sus ideas, en su fuerza, ellas pueden superar todos los obstáculos, pues tales obstáculos no son insuperables ni divinos.

Nada me haría más triste que pensar que mi éxito se deba a la circunstancia de ser mujer. Y no lo creo. Se debe, más bien, a la opción fundamental por mí realizada: hacer un cine popular. Creo que eso es lo que lo hace contemporáneo.



Giancarlo Gianini en *Siete Bellezas*. Gianini ha trabajado en todas las películas de Lina Wertmüller.

¿Cree usted que el cine es útil para salvarnos de la decadencia social, de esta tremenda masificación anónima?

Puede que sea o no sea útil, pero hay que intentarlo. Por ejemplo: ¿por qué la T.V. no ha acabado con el cine? Hay algo en el cine que le permite penetrar más hondamente, algo acerca de su lenguaje que puede ser percibido, en silencio, por un grupo, y que lo torna esencial para nuestra cultura. Lo que muere es el uso elitista, aristocrático del cine, el "underground" y todas esas cosas. La cultura ha sido excesivamente aristocrática, especialmente en Europa. Hablo de la cultura concebida como comunicación. La cultura siempre ha sido "manipulada" por los poderosos, cuyo afán ha sido mantener muy baja la conciencia popular. Un público culturalmente desarrollado puede ser peligroso para aquellos que están en el poder.

Esto de usar el cine con fines sociales puede ser peligroso. Al ver un problema tratado en la pantalla, el espectador puede verse tentado a decir: bien, Lina Wertmüller ya está haciendo algo, abandonando así sus propios esfuerzos.

Cuando un filme permanece abierto y problemático, eso que usted dice no ocurre. La catarsis que puede producir un buen filme no siempre es liberadora, lo reconozco. Si los problemas tratados no son "populares" sino "del pueblo"

—y hay en ello una diferencia— se dan mejores posibilidades críticas. De cualquier modo, uno no puede imponer la reacción del público, uno la suscita, y confía siempre en las habilidades perceptivas de la gente. Las obras no son hechas por la gente, pero pertenecen a ellos.

¿No cree usted que el cine, la confección de cada película, sea una estructura de poder? ¿Que el director se convierte en un déspota y acaba dominando a los demás?

Estas tentaciones residen en cada uno de nosotros y debemos estar alertas. Y para que las películas permanezcan abiertas, susciten problemas después de la palabra “fin”, es preciso elaborar obras problemáticas y sinceramente sociales. Así, de otra parte, se evita esa tentación de despotismo de que usted habla. En mis filmes, por ejemplo, el tema es casi siempre el mismo: trato siempre de contar la simple historia de un hombre en relación con su sociedad o en conflicto con ella; un hombre que llega sin preparación, inocente, y es confrontado con la maquinaria de una cierta sociedad, con la cual tiene que hacer la paz. El profundo sentido del tema preferido por mí puede ser entendido, quizás, al analizar el personaje de Pascualino en *Siete Bellezas*. Allí expreso la urgencia de la creación de un nuevo hombre, porque si no nos apuramos, quizás pronto sea demasiado tarde. Este modo de considerar la vitalidad como muerte, o como algo que puede convertirse en muerte cuando la vitalidad es disociada de la conciencia, es una clara referencia a nuestra civilización: ese algo que puede parecer positivo pero que, realmente, es mortal.

Como usted sabe, muchos han interpretado la vitalidad de Pascualino como una defensa de esas fuerzas físicas e insensibles que buscan la supervivencia a toda costa, fuerzas que usted ahora califica de mortales para la especie humana. ¿Qué dice al respecto?

Eso me parece increíble. Que alguien vea a Pascualino, la manera deshecha como regresa del campo de concentración, y sostenga que tiene razones para seguir viviendo, eso me parece absurdo. O que tenga derecho a seguir viviendo... Aunque alguien se vea tentado a leer el filme de esta manera, espero que *Siete Bellezas*, como totalidad, llegue más allá de la conciencia, y así se me hace sumamente claro que uno no puede seguir viviendo dentro de esas circunstancias. Resulta así evidente que, aquí, la vitalidad es un signo de muerte y no de vida, pues se halla desprovista de conciencia. Los símbolos positivos en el filme son el anarquista, el socialista, aquellos que escogen la libertad aun a costa de la muerte. Esta es la vida del hombre, y la supervivencia vacía es la muerte. Vivir a expensas de todo es morir. Lo que sigue viviendo no es un hombre, sino otra cosa, una basura, algo distorsionado. Alguien que dice: quiero hacer cien hijos, es un cáncer, un ciego, insensible y destructor. Alguien que esté listo a hacer cualquier cosa es loco, es quien se torna violento en condiciones de superpoblación. Es el que se halla dispuesto a matar para sobrevivir. Por eso es que *Siete Bellezas* es acerca de todos nosotros, hoy, aquí, y por eso no me preocupa ser despótica como directora cinematográfica. Es un problema que me es muy cercano y no puedo dejar de pensar que es un problema de todos hoy en día. Creo que estoy diciendo esto en todo tiempo: que el hombre está apurado, que tiene que crear otro hombre pronto, alguien que merezca llamarse hombre. De otro modo, la muerte nos arropará a todos.

Los personajes que usted escoge para mostrar esos peligros son siempre figuras populares, con los cuales se pueden identificar amplios segmentos de eso que usted llama el Tercer Mundo. Pienso que ellos podrían identificarse con el instinto de supervivencia en vez de conocer sus peligros, puesto que por miles de años la supervivencia ha sido su único impulso.

La vida y la muerte, la destrucción o la salvación, están sin embargo en sus propias manos, no en las nuestras. Ellos son los que tienen que entender lo que dice el anarquista en mi filme: “Un nuevo hombre deberá nacer”, y que esta idea es mucho más importante que la postura de Pascualino. Ellos tienen que empezar a sentir que finalmente la armonía con la naturaleza sólo puede ser encontrada por el camino de aquel que prefiere morir en la mierda pero sentirse libre, y no por el de Pascualino, que vive pero que no entiende nada. Aun públicos populares entenderán que el anarquista tiene razón, no Pascualino.

No veo cómo, en su filme, se puedan encontrar razones para identificarse con el anarquista, que es presentado casi como un personaje cómico, y que ciertamente no muere una muerte heroica. Quizás esto pueda ocurrir a un nivel intelectual, pero en Italia, donde la identificación es importante, creo que los peligros de falsa interpretación son extremos. De hecho, he oído discusiones sobre Siete Bellezas que lo presentan como el encomio de la supervivencia.

Este es un gran problema, y todos lo tenemos. En cierto modo, todos mis filmes tratan también de dicho problema. Porque tratan el asunto de aceptar las cosas sin pensar. Es lo que hacemos todos los días, aceptamos cosas. Aceptamos series de compromisos, primero uno, luego otros, para poder continuar, para seguir viviendo. Esa es la definición de vitalidad, el impulso de vivir a toda costa. Si usted habla con gente en la calle, se dará cuenta de que sigue viviendo en el pasado, es supersticiosa. Y todas estas propuestas para una nueva estructura de la sociedad, para un hombre nuevo, fracasan a causa de esa inercia básica, de ese miedo. Las sociedades están constituidas por hombres y no cambiarán hasta que el hombre cambie.



Siete Bellezas.

¿Confiaba usted en que sus películas, que plantean problemas vitales, fuesen tan populares como son?

Usted me conoce hace muchos años. Usted sabe que soy una persona que ama a la gente, una persona curiosa; y que cualquier cosa que pueda decirse de mí, esto es auténtico: soy muy vital y quiero a la gente. Hay algo en mí que crea simpatías, una apertura hacia los seres humanos, eso refleja mi propia actitud, y es infeccioso. Y, finalmente, creo que busco con honestidad lo que todos buscamos, un objetivo común, una búsqueda común, un ansia común: no me gusta estar sola. Por eso pienso que mi cine no es específicamente italiano, como algunos piensan. Simplemente, es un cine que se refiere a problemas comunes. No es asunto de estilo, o de lo que piensan los productores, felices de encontrar alguien que hace cosas que ellos consideran del gusto norteamericano. Todo esto es tontería. Mis filmes no están cerca del gusto norteamericano, como no lo están del gusto italiano. Son comunes. Son universales. Todo lo que nace de acuerdo con una fórmula comercial termina por funcionar perfectamente como expresión de una cultura popular. Nadie pensaba que los filmes de gangsters de los treinta en Estados Unidos tenían una particular significación, desde el punto de vista sociológico; se hicieron significantes porque marchaban.

¿Está diciendo usted que la cultura es accidental al cine?

Bien, tome a Chaplin. No le importaba un pepino la cultura. Estaba en el cine para hacer dinero. Y ocurrió que creó cultura. La cultura sigue su propio camino, no siempre puede ser planificada. Como la historia, usted la discierne mirando hacia atrás. El tiempo crea lecturas totalmente distintas para obras que han sido realizadas con uno u otro motivo. Por eso digo que mi cine, por ejemplo, no es particularmente italiano. Soy italiana, y por ello utilizo fórmulas y cánones, símbolos, arquetipos, folclor, lo obvio y lo banal, que son parte de una especie de postal italiana, que sin embargo no tiene influencia decisiva en el tema que constituye la base de mis filmes. Además, nunca predigo el estilo o el impacto, y soy la primera sorprendida cuando se me dice que estoy haciendo un tipo folclórico de cine. No hago mis filmes para que sean folclóricos o banales, o cualquier cosa que pueda ser aprisionada en un adjetivo. Lo que es importante es la autenticidad que se meta dentro de la historia, dentro de la gente que nuestro. Todo lo demás es lujo. Rehusó el concepto de lo convencional; si usted no es convencional, nada de lo que haga será convencional. El hecho de que, pongamos por caso, usted se enamore de Venecia y vaya a pasar allí la luna de miel, no hace de usted un amante convencional. No hay fórmulas; las cosas se convierten en fórmulas cuando no surgen de su intimidad sino que son aceptadas desde afuera. El hecho de que yo haga un cine que habla de las cosas de que muchos han hablado siempre, no quiere decir que yo haga el mismo tipo de cine que siempre se ha hecho. Pienso que lo que hago podría designarse como una revitalización de cosas que son parte de nuestra tradición. Uso cosas que existen. Elena Fiore, por ejemplo, la gorda mujer de *Mimí* y la hermana de Pascualino en *Siete Bellezas*, es una fuerza de la naturaleza, una figura popular que encontré en una plaza de Nápoles. Yo misma nací en Roma y soy muy romana, muy ligada a todo lo que me rodea. Tengo sentimientos caros, y vínculos estrechos con los trábajadores de Roma, por ese espíritu tribal que es tan típico del cine, entre otras cosas. En otro tiempo los romanos salían y conquistaban el mundo y hoy todos trabajan en el cine. Son los verdaderos conquistadores, esta casta de gentes aferradas a la tierra como yo. El legionario romano debe haber sido un trabajador del cine. Partisanos, romanos, grandes trabajadores. Como yo.

Entrevista realizada por Gideon Bachmann, publicada en FILM QUARTERLY, Spring, 1977. VERSION AL ESPAÑOL DE ALBERTO AGUIRRE

CINE LATINOAMERICANO

Entrevista a Federico García

Realizada por Alberto Navarro

Kuntur Wachana (Donde Nacen los Cóndores) obtuvo el premio de la Prensa Cinematográfica durante el Décimo Festival Internacional de Cine de Moscú. *Kuntur Wachana* es la reconstrucción fílmica de la toma de una hacienda de los Andes peruanos por parte de los campesinos de la región. Fue interpretada por los campesinos de la cooperativa que hoy funciona en el mismo sitio de la hacienda, quienes desempeñaron sus propios papeles. Federico García, el director, habla en esta entrevista de sus experiencias durante la realización de *Kuntur Wachana*, así como de su trabajo como realizador y distribuidor cinematográfico en las comunidades indígenas y campesinas del Cuzco.

Federico García: Yo estudié sociología, pese a que tengo un espíritu profundamente anti-académico, casi por formación. Digo formación porque toda mi experiencia fue más de carácter práctico; antes de entrar a la universidad participé en las luchas por la tierra en el Cuzco, y ese contacto que tuve con el pueblo, que por otra parte es mi pueblo —pues yo soy de esa zona, procedo de una familia de la pequeña burguesía pero con raíces en el campo—, me impulsó un poco hacia la sociología. En realidad nunca he ejercido; el único trabajo en sociología que he hecho es una investigación sobre la realidad agraria del Perú que fue publicado por Casa de las Américas en el año sesenta y cinco. Posteriormente ejercí el periodismo, e ingresé al cine hará unos cinco años por necesidad de expresión y porque consideré que el cine era el vehículo de comunicación de masas por excelencia en un país tan heterogéneo, tan fracturado como el Perú.

Para decirte, en la región de donde soy yo el índice de analfabetismo alcanza

el ochenta por ciento, el monolingüismo es igualmente alto y la marginalidad de las masas campesinas es dramática. En estas condiciones cualquier intento de comunicación por medios tradicionales tropezó con ese obstáculo, legado de la época del gamonalismo y casi por lógica el único vehículo capaz de crear una suerte de comunicación fue el audiovisual, y fue con éste que empezamos nuestro trabajo, y posteriormente nos decidimos por el cine.

El cine, por su poder de captación, por el interés de la masa, una masa por lo demás virgen que no tenía contacto con él, que no lo conocía, pero que debido a eso probablemente, y a la magia que despierta, su interés como espectáculo, abrió las posibilidades de una real comunicación. Además las películas que hacíamos eran habladas en quechua.

Antes de hablar del cine que ustedes han hecho, quisiera que me hablaras sobre los audiovisuales. ¿Cómo se escogía el tema? ¿Para quién se hacían?

En ese momento yo era funcionario del estado, ya no lo soy, pero en ese entonces estaba encargado de difusión con los organismos de base. Al darse la reforma agraria comenzó a desatarse como decimos nosotros un ueico (un ueico en quechua significa un aluvión). La velocidad de organización del campesinado fue muy grande, y empezaron a plantearse problemas, a aparecer otros, a inventarse soluciones, a improvisar mucho, y dentro de esta dinámica un poco aluvional surgían problemas específicos en cada región. Muchos de esos problemas podían atentar contra el desarrollo de la reforma agraria, y entonces los medios audiovisuales, y los títeres, que se manejaban también en el Cuzco, cumplieron una tarea fundamental de información. Todos nuestros trabajos estaban ligados a la problemática más importante en ese momento en la región.



Saturnino Huilca y Aparicio Masías (actor campesino en el papel de Mariano Quispe) en *Donde nacen los cóndores*; ambos son analfabetos e improvisaron sus textos.

Y de los audiovisuales pasaste al cine. ¿En 16 mm.?

Sí. 16 mm., blanco y negro.

¿Por qué? ¿No es el Super-8 más conveniente para trabajar en el campo?

Bueno, había un problema práctico: el Super-8 no se revela en el Perú, hay que enviarlo a Panamá. Además no hay Super-8 en blanco y negro sino en color. En segundo lugar el Super-8 funciona como funcionan los sistemas de video en comunicación, tiene limitaciones y tiene ventajas, y en el caso nuestro tenía limitaciones porque los públicos a los que llega el Super-8 son muy reducidos, no puedes pasar de una reunión de cuarenta o cincuenta personas debido a la

pequeñez de la pantalla y a sus condiciones específicas; en cambio con 16 mm. podíamos mostrar la película al aire libre e iba toda la aldea, no faltaba nadie. Además como las necesidades de comunicación en Cuzco son de carácter masivo, el 16 respondía también a una concepción del trabajo. En ese momento se ensayaban a otro nivel otras técnicas de comunicación, por ejemplo los métodos de Pablo Freire, pero esos métodos, y esto es una opinión totalmente personal, adolecen del defecto de tender a cierta elitización, pues solamente podían asistir a esos cursos determinado número de dirigentes o de líderes. Yo creo que había que crear no una cúpula de dirigentes, sino más bien procurar que el campesinado a nivel de masa asimilara sus problemas y tomara conciencia de éstos, y para ello el cine en 16 mm. era indudablemente la herramienta más efectiva.

Además de ese cine de comunicación, de ese cine que podríamos llamar didáctico, ¿ustedes han hecho cine para distribución comercial?

Sí. Hay una característica de ese cine que nosotros estábamos haciendo: era un cine cuyo rédito era eminentemente social, y como sabes el cine es un medio caro. Entonces empezamos a hacer cortos con la intención de comercializarlos. En el Perú existe una ley de cinematografía que es muy progresiva en el sentido que incentiva a nivel industrial la producción de películas, de tal suerte que se ha dado el caso un tanto singular que en el Perú los cinematografistas puedan vivir de su trabajo. Reciben el Certificado de Exhibición Obligatoria que les garantiza la comercialización de la película de manera casi automática, y la rentabilidad de esta actividad es muy elevada, de manera que esto siendo un beneficio para los realizadores resultó perjudicial para el cine, debido a la avalancha de cortos que se han hecho, todos de una calidad absolutamente limitada. Los comerciantes que antes negociaban con comida o con cualquier otra cosa vieron que era más rentable negociar con el cine, y surgieron como hongos las empresas de producción; pero salvo pequeñísimas excepciones la calidad de los cortometrajes en el Perú es muy baja. Nosotros, viendo esta Ley de Cine, decidimos también aprovecharnos de ella, y entonces empezamos a hacer cortometrajes con el propósito de hacer un cine que financiara nuestro programa, ¿comprendes? El objetivo nuestro era seguir haciendo cine de comunicación, pero como esto requiere dinero, nuestra estrategia contempló la realización de cortometrajes para la exhibición que financiaran este programa.

Vamos despacio. ¿Ustedes hicieron dos programas de cine: uno de cortometrajes que llevabas a Exhibición Obligatoria que te darían el dinero para financiar el otro programa, que son películas que presentas en las comunidades o aldeas indígenas, y que no reportan ningún beneficio económico?

Esa es exactamente la figura.

Háblanos del cine de comunicación, ¿Dónde lo presentan, qué películas son?

Tenemos 8 proyectores instalados en unidades móviles, esto a través de las organizaciones agrarias, en los departamentos de Cuzco y Apurímac, si bien contamos con el apoyo de la Confederación Agraria del Perú de momento sólo trabajamos en estos dos departamentos. Las unidades móviles llevan las películas a las comunidades, cooperativas, aldeas rurales, y allí las pasan. Nosotros sólo tenemos cuatro títulos, y entonces también pasamos otro cine que tenemos, como *La hora de los hornos*.

Pienso que es una película un tanto difícil para esas comunidades aisladas.

Es una película difícil, pero vale la pena explicar eso para que veas el poder que tiene el cine y tal vez la ventaja que da el hecho de no haber ido nunca a cine. *La hora de los hornos* yo la pasé en Lima en centros obreros, y también para intelectuales, estudiantes. Fue una película bien recibida, asimilada, pero siempre con cierto escepticismo o alejamiento del espectador frente al mensaje. Y esta película caminó muy bien en el campo, o sea gentes que se suponía no iban a tener ningún tipo de accesibilidad a ella porque desconocían el problema del peronismo, muchos inclusive ignoraban qué era la Argentina y reaccionaron entusiásticamente. Obviamente junto con la película nosotros aprovechábamos para hacer una explicación de los alcances de la película, de qué cosa era el peronismo. Esa es la experiencia que yo tengo frente al público cam-

pesino, parece especialmente acondicionado para asimilar el cine como medio de comunicación. Obviamente esto también implica un riesgo porque cualquier otro tipo de cine puede fácilmente ser asimilado con igual entusiasmo, pero felizmente creo que en esta tarea no hay otros intentos parecidos.

¿Entre el cine de comunicación, y el cine, diríamos comercial, cuáles son las películas más importantes que has hecho?

¿Las más importantes? Bueno, en mediometrage he hecho *Huando*, *Mil días*, *Inkarri*, ésta última es sobre un mito indígena. Inkarrí es el dios creador andino y fue decapitado por un tal Pizarro, no se sabe dónde está la cabeza ni dónde el cuerpo, pero el cuerpo de Inkarrí se va reconstruyendo y va buscando su cabeza y el día que la encuentre la justicia volverá nuevamente a la tierra. En Perú se celebraron en tres oportunidades Festivales Inkarrí con el propósito de dinamizar toda la actividad creadora a nivel de la cultura y el arte del pueblo: teatro campesino, conjuntos musicales, etc. Y nosotros hicimos una película con ese título, pero con la clave de la leyenda.

Después vino la película de largometraje que hemos hecho, *Kuntur Wachana* (Donde nacen los cóndores). Este largo fue hecho con el propósito de que vaya a la exhibición comercial. Fue un riesgo meditado porque los campesinos sabían que era un tema explosivo en el sentido de que tocaba problemas actuales. La película es la reactuación de la toma de las tierras donde hoy funciona la cooperativa con la cual trabajo, la Cooperativa Huaran, que recién en el año 72, o sea en pleno proceso de reforma agraria, se adjudicó las tierras por invasión, y ese es un tema si se quiere contrario a la ortodoxia de la reforma agraria en el Perú, pero aún así los campesinos decidieron sacarla adelante. Tuvimos una violenta campaña de oposición, pues hubo incluso "intelectuales" que llevaron su oposición al nivel de la calumnia pues no aceptaban de ninguna manera que los campesinos, que debían producir más y mejores papas, se metieran a un campo tan exclusivo del sector intelectual como es el cine. Así que un poco hicimos esta película también para ganar credibilidad, para demostrar que sí podíamos manejar este medio, y al demostrarlo se nos abrían posibilidades para seguir trabajando en cine de comunicación; cualquier trabajo que hagamos siempre estará al servicio de ese cine, que es el que nos interesa fundamentalmente.



Hugo Álvarez en el papel de Aparicio Garate en *Donde nacen los cóndores*.

¿Cómo se trabajó en Kuntur Wachana? ¿Quién hizo el guión?

Ya fue un proceso más complicado porque era un largo a color y en 35 mm. Llevé técnicos de Lima, pero era gente con la cual yo ya había trabajado, y que

además estaban muy concientizados sobre la problemática. Sus exigencias profesionales fueron mínimas, y hubo un consenso según el cual todo el mundo aportó a la película lo que podía dar.

El libro cinematográfico lo hice yo; el guión también, pero el tipo de trabajo que teníamos nosotros era un trabajo más bien colectivo; yo escribí el libro, pero lo trabajamos en conjunto con los dirigentes campesinos. Además como íbamos a hacer una película sobre un hecho real entonces el guión lo escribió la vida; lo que discutíamos era más bien la estructura de la película porque no podía ser lineal, había un serie de problemas insalvables para ello. Entonces fuimos dándole cuerpo a una idea y una serie de sucesos de la vida real, todo ello con personajes de carne y hueso, al extremo de que los personajes vivos interpretan su propio papel en la película, y solamente hemos recurrido a actores en casos inevitables, como de que el personaje real ha muerto, o en el caso del terrateniente y su hija, que por obvias razones no harían su propio papel. Inclusive hay algunas anécdotas en esto para que veas el grado de verismo a que llegamos: el rodaje de la película despertó un gran interés en la zona porque recién se estaba haciendo una producción de gran envergadura y era una novedad absoluta, y tal vez por una especie de remordimiento uno de los personajes, Palomino, el que envenenó a Mariano Quispe en la vida real y que por esto sufrió carcelería, me hizo llegar su deseo de interpretar su papel en la película, o sea el papel de criminal. Dijo que él estaba muy arrepentido de lo que había pasado, pero que él no sabía, que nadie se había imaginado entonces que los campesinos iban a ser dueños de la tierra, y con esas explicaciones y un grado de arrepentimiento muy alto tentó la generosidad de los campesinos, pues éstos, aunque nunca lo recibieron en la cooperativa, le han permitido vivir en la aldea después de que salió de la prisión. En ese momento ya estábamos filmando cuando me hizo llegar el deseo que tenía de interpretarse a sí mismo en la película, y a mí me llamó mucho la atención la idea pues sería un caso singularísimo el que un criminal interpretara su propio rol, pero tuve cierto temor en la medida de que como el papel era bastante fuerte el hombre se arrepintiera a media filmación y me colgara la película, entonces por esa razón, eminentemente práctica, lo rechacé, y otro campesino hizo su papel. Mariano Quispe, el dirigente, murió, como te dije, envenenado, pero el que lo interpreta es un viejecito que fue su compañero en la vida real. Aparicio Masías, y aparte de éstos el resto son los mismos personajes de la vida real haciendo sus propios papeles.

Haciendo lo mismo que hicieron durante la toma de las tierras.

Claro, actuando... volviendo a actuar su papel, entonces hay muy poca variante salvo las que obligó la cosa estética, el encuadre sobre la realidad. Esto fue una camisa de fuerza para lograr otro tipo de película pues no siempre los acontecimientos reales compatibilizan con las necesidades estructurales de un filme, no obstante los campesinos eran muy severos en esto; querían que fuera un documental fiel a lo que había ocurrido pero con la técnica del cine de actores.

¿Y cómo trabajabas con ellos? ¿Hacías ensayos?

En esto hay una experiencia bastante útil, porque evidentemente hay cine ficción, ellos han actuado, aunque sea su propio papel...

Aunque sea historia, al rehacerla hay cine ficción.

Es más, había otra característica. Por ejemplo en el caso de Saturnino Huilca y Mariano Quispe que son los protagonistas de la primera parte, ninguno sabe castellano, y ninguno sabe leer, son analfabetos en castellano y en quechua, y sólo hablan quechua; entonces ¿cuál era el problema que yo tenía? Hacer los textos del libro para que los asimilaran; yo hice unos textos, pero los textos los puede aprender un actor y los repite, lo cual en el caso de ellos era prácticamente imposible. Hice el experimento de grabar, y grababa los textos y ellos los escuchaban por la noche, pero ellos ya son personas muy ancianas, no están como para estar aprendiendo textos así, y además el resultado era trágico. En las primeras tomas, por el esfuerzo de recordar las palabras, fallaban en la interpretación y resultaba una cosa catastrófica. Entonces utilicé un método mucho más práctico: los situacionaba, o sea que les contaba la acción simplemente, hacía una puesta en escena lo más simple posible para efectos de na-

rración cinematográfica y todo eso de la técnica, y una vez que ellos sabían lo que yo quería, los dejaba que le dieran rienda suelta a la improvisación de los textos. Ellos quedaban sueltos en plaza e improvisaban. Tampoco les marcaba rígidamente las ubicaciones frente a la cámara ni mucho menos, les dejaba mucha soltura, y como tuve la suerte de contar con un camarógrafo excelente que se adaptaba a las condiciones, hemos logrado un alto nivel de verismo. En general con los campesinos obtuvimos excelentes resultados, no así con los actores profesionales a quienes se les nota cierto acartonamiento, un cierto profesionalismo que demuestra que se está haciendo teatro, y creo que eso es un error en la película. Pero con los campesinos no ocurrió esto, además en ningún momento demostraron el natural temor a la cámara o a las luces; se adaptaron totalmente a la situación del rodaje. Fue muy fácil trabajar con ellos, realmente muy fácil.

¿Ya ellos han visto la película?

Sí, y reaccionaron muy bien, realmente muy bien. La vieron dos veces en el Cuzco antes de que la película fuera aprobada siquiera, y despertó un interés muy grande, al extremo de que campesinos de otras cooperativas y otras zonas ahora nos piden que hagamos películas sobre ellos.

FILMOGRAFIA DE FEDERICO GARCIA

1972	<i>Tierra sin patrones</i>	Corto Metraje
1973	<i>Huando</i>	Medio Metraje
1974	<i>Inkarri</i>	Medio metraje
1974	<i>Mil días</i>	Medio metraje
1975	<i>De la colonia a la cooperativa</i>	Medio metraje
1976	<i>Kuntur Wachana</i> (Donde nacen los cóndores)	Largo metraje
1976	<i>El festín</i>	Corto metraje

CINE LATINOAMERICANO

Diálogo con Pérez Turrent, el guionista de «Canoa»

Entrevista realizada por Alberto Duque López

Ahí estaba, sentado discretamente junto a la algarabía que hacían sus compañeros de la delegación mexicana en Moscú: hablaba poco, se conformaba con los platos que la camarera le colocaba en la mesa y trataba de mirar las películas más interesantes.

Creo que Tomás Pérez Turrent —el guionista de *Canoa*, *Miserere* y *Mina, viento de libertad*—, se sorprendió un poco cuando le dije que quería hablar con él durante unos cuantos minutos. Si hasta ese momento se había sentido a salvo de cualquier especie de publicidad, tuvo que aceptar el diálogo, él que es un hombre discreto y aparentemente hosco.

La exhibición de *Canoa* —reconstrucción de los hechos sangrientos ocurridos en 1968 en la población de San Miguel de Canoa, a diez kilómetros de Puebla, durante los cuales varios trabajadores de la universidad de esta ciudad fueron masacrados por la población que, azuzada por el cura párroco, los acusaba de comunistas— trastornó muchos conceptos en México: "Es curioso, y no me canso de pensar en ello, cómo la gente reaccionó cuando vio la película, cómo se volcaron entonces sobre otros hechos tan sangrientos y horribles como éste, cómo la prensa desarrolló un nuevo olfato para rastrear acontecimientos que pudieran servir de escarmiento con su publicación. Hubo un periódico que se dedicó a buscar al párroco, a rastrearlo a través del territorio mexicano, haciendo una campaña hasta encontrarlo y conseguir una entrevista con él, una

declaración con su versión de los hechos, que nosotros habíamos convertido en película''.

Qué repercusiones políticas o sociales tuvo la exhibición de la película?

Bueno, tal vez sea un poco trasnochado hablar de una obra estrenada ya hace más de un año, pero usted sabe que con el cine las raíces se van profundizando, se van agarrando de la realidad actual y entonces uno tiene que analizar hasta dónde determinado tratamiento, determinada versión de un hecho puede influir en la comunidad. Así ocurrió, por ejemplo, en la misma población de San Miguel de Canoa, cuando un joven apoyado por los sectores progresistas de la población llegó a presidente municipal auxiliar. Duró sólo dos meses porque tuvo que renunciar bajo la presión de otros sectores reaccionarios. Me buscó antes de renunciar y me contó la tremenda situación en que todos vivían y cómo la exhibición de la película los había afectado; era como si se hubieran quitado una venda de los ojos; él renunció y volvió a buscarme y quería que hiciéramos otra película sobre San Miguel de Canoa, quería que regresáramos al pueblo a filmar todas las atrocidades de la vida diaria, todos sus problemas, tan serios como el linchamiento de los muchachos. Y fue entonces cuando comprendimos hasta dónde puede llegar el cine en el pueblo, cuando toma un hecho determinado, lo analiza, junta material idóneo y, en nuestro caso, estuvimos asesorados por tres sobrevivientes de la masacre, era tremendo mirarlos durante la filmación, cómo sus ojos se humedecían mientras volvían a vivir esa tragedia.



Escena de *Canoa*, dirigida por Felipe Cazals, con guión de Tomás Pérez Turrent.

¿Hasta dónde hay identificación del público mexicano con este nuevo cine realizado por intelectuales, que trata de erradicar ciertos temas y personajes trabajados durante todos estos años?

A pesar de cierta campaña desarrollada contra el cine mexicano —no hablo de este cine que algunos llaman 'nuevo cine mexicano', sino del cine mexicano en general— a pesar de ciertos artículos y ciertas campañas, digo, el cine está siendo captado en su sentido popular por el público y creo que los aplausos, la reacción, los gritos de la gente, por ejemplo, cuando veían *Canoa* no eran gratuitos, eran espontáneos, reflejaban su reacción ante un trabajo que como el de otros realizadores y guionistas es fiel a ciertos principios elementales en las relaciones cine-espectador.

La campaña para que este nuevo cine gane más salas ha tenido éxito ¿o no?

Usted sabe que en México lo mínimo que se le exige a una película es que tenga calidad, que diga cosas interesantes al espectador, que se identifique con determinados valores nacionales, que sea útil a la causa de desarrollar esos mismos valores. Por supuesto que detrás de todo ello están los intereses comerciales que en ocasiones hacen inclinar la balanza en un sentido o en otro. Con el caso de *Canoa* fue estupendo porque la colocaron en una sala donde estaba una de Cantinflas y eso fue la madre del escándalo porque hubo presiones para que la dejaran y que *Canoa* esperara y ya ve que entró ésta y la gente fue a verla. Así ha sido con otras películas con temas sociales, el público se siente identificado y lo más curioso es que se arman qué discusiones porque a veces no están de acuerdo con el tratamiento que el realizador y el guionista le dieron a un tema específico y la gente escribe a los diarios y llama a las estaciones de radio o discute en la misma sala, es interesante...

¿Cree que ante el fracaso de ciertas películas de carácter social y político la industria decida regresar al cine de charros y canciones durante hora y media?

No creo, éste es un proceso irreversible, ya no pueden echar marcha atrás. Ya no podemos volver a ese cine folclórico que se dedicaba a explotar la garganta de un ídolo o los paisajes llenos de nopales o las faldas amplias de las mujeres. Aunque sea una exageración decirlo, estos nuevos espectadores que han crecido bajo otra presión cultural ya no resisten el cine de charros y folclor, exigen de los realizadores un trabajo más consciente, menos escapista, con menos divertimento quizás, y en ese sentido creo que el cine cobra cada vez más carácter social, así sea hurgando en el pasado o reconstruyendo cosas recientes.



Tomás Pérez Turrent.

¿Cuál es su método de trabajo como guionista?

Por lo general soy yo quien propone el tema. Entonces viene el proceso de definición, el tratamiento del tema a grandes rasgos; a veces trabajo solo o con un pequeño grupo de colaboradores, con quienes busco datos, investigamos en las mismas fuentes, reunimos todas las declaraciones y testimonios posibles, vamos materializando el tema y sus alcances.

Con *Canoa* tuvimos hartó trabajo; estuvimos entrevistando a los testigos de la masacre y evitamos toda fricción con los habitantes de la población; nos sirvió de mucho el testimonio de los tres sobrevivientes; buscamos en la prensa, en la radio, en los boletines oficiales y así logramos tener, en un momento determinado, todos los ángulos del problema.

Más tarde trabajé en otro tema tan rico como ese, el caso de la película *Las poquianquis*, un caso verídico y policial que ocurrió en México. Esta película se hizo también con Cazals.

Colaboré en el guión de *Mina, viento de libertad*, la película que ha representado a México en este festival de Moscú y he terminado la adaptación de una novela, "El complot mongol", pero, en términos generales, siempre pre-

fiero presentar la idea, el tema y desarrollarlo personalmente a través de la investigación.

¿Puede definir ese proceso de elaboración del guión?

Bueno, primero hago grandes lineamientos del argumento, lo escribo literariamente, por así decirlo. Después arranco con la investigación de campo, busco datos, archivo informaciones, todo el material posible, de todas las fuentes. Después viene la estructura cinematográfica del guión, es decir, como en el caso de *Canoa*, decidir si voy a servirme en buena parte de la película del recurso de la entrevista en tiempo presente que es tan efectiva y al mismo tiempo le da un aire de realidad y verosimilitud al material. Después viene el desglose técnico del guión, plano a plano, al lado del director de la película. Durante la filmación se van haciendo los ajustes del caso.



Canoa ha sido un gran éxito en México.

¿Ha visto otras películas latinoamericanas de tratamiento político y social?

La verdad es que uno tiene que ir a un festival como éste de Moscú para poder conocer de cerca lo que están haciendo los países vecinos. En México se exhibe muy poco cine latinoamericano, tal vez por motivos comerciales, tal vez por ese aislamiento en que nos encontramos todos, pero poco cine que no sea norteamericano o europeo y de éste sólo las de Alain Delon, por ejemplo, las más comerciales. Sólo en las salas de arte y ensayo uno tiene oportunidad de mirar lo de Sanjinés, Littin, Rocha o en otros casos, lo que están haciendo Herzog, Fassbinder o Bellochio. Por eso la oportunidad es buena, esto de mirar películas cubanas, argentinas, peruanas y de otros países latinoamericanos que nunca nos llegan.

¿Qué opinión tiene sobre los críticos mexicanos?

Bueno, uno de los más conocidos, Ayala Blanco (quien tiene un libro espantoso sobre el cine nacional), trabaja bajo la influencia directa y tremenda de los franceses y si una película le gusta a éstos, el otro la elogia. García Riera es caso aparte, ya va en el tomo octavo de su historia del cine mexicano y se calcula que en 1980 se pondrá al día. El comenzó solo y ahora tiene un equipo de 150 investigadores que lo ayudan en otros países.

¿Usted ha pensado hacerse director como otros guionistas?

Pues acabo de presentar un proyecto a los funcionarios del cine, en busca de un préstamo y me lo han rechazado. Intentaré más tarde con otro.

América Latina en Moscú

Alberto Duque López

ANTES Y DESPUES DE LA ULTIMA CENA

El hombre que tiene peluca blanca regresa a la hacienda, su hacienda, el miércoles santo a mediodía. Habla un castellano con ciertas expresiones francesas y es recibido por el mayoral, el técnico que asegura la calidad del azúcar producida por los negros, el cura párroco que le recuerda a los negros que tienen un alma blanca y un grupo de sirvientes que laten alrededor como los perros que salen en busca del cimarrón que esa mañana, sin pensar que el amo estaba a punto de llegar, se fue para el monte.

Con el personaje del amo, un hombre que sufre arranques místicos, que alardea de ser humanitario y para quien la vida de los esclavos es apenas una referencia monetaria en sus libros de contabilidad, a tiempo que escucha los latigazos a través de la tela del mosquitero, el realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea ha regresado cuatro siglos atrás para contar lo que ocurre cuando ese hombre de peluca blanca decide reconstruir con sus esclavos el rito de la última cena de Cristo.

Esta película cubana y *Ranchedor*, de Sergio Giral y *Río Negro*, de Manuel Pérez, también de ese país; *Las locas*, del argentino Enrique Carreras; *Donde nacen los cóndores*, del peruano Federico García; *Yo soy el cine*, del venezolano Armando Roche; *Mina, viento de libertad*, de Antonio Ecseiza y *Balum Canam*, de Benito Alazrakí, de México; varios cortometrajes de Puerto Rico, Brasil y Colombia, formaron la representación latinoamericana en el reciente festival de cine en Moscú, el cual además de Mérida, es la única oportunidad de los cineastas de este continente para conocer no sólo la obra de países vecinos, sino también la de puntos tan distantes como Argelia (*Omar Gatlato*, de Merzak Allouache), Turquía (*Hamlet femenino*, de Metin Erksan), Australia (*El cuarto deseo*, de Dan Chaffey), Senegal (*Ceddo*, de Ousmane Sembene), así como obras de Carlo Lizzani (*San Babila, 20 horas*) Juan Antonio Bardem (*El puente*) etc., las cuales con toda seguridad no vendrán por conductos comerciales.



La última cena, de Tomás Gutiérrez Alea.

YO SOY EL CINE

Armando Roche, con el pretexto de una historia estupenda sobre un hombre, un niño y una mujer que se dedican a proyectar películas en los sitios más apartados del territorio venezolano, gasta 90 minutos en enseñar las bellezas naturales del país, mientras ese trío se divierte bañándose en los ríos, comien-

do al aire libre, haciendo el amor y dejando que el espectador se pregunte a la media hora de proyección, hacia dónde camina una estupenda historia que fue maltratada. La ingenuidad de la trama, la ternura de los personajes, el buen humor de las situaciones, la imaginación de poner a andar el mecanismo del cine para resaltar la soledad de los personajes, todo ello se desperdicia en la medida en que Roche mató al tigre y se asustó con el cuero, es decir, una vez establecidas las bases primitivas de la historia, contando con un argumento que en principio era estupendo, humano y cálido, se dejó arrastrar por el facilismo, se dejó hundir por el paisajismo que seguramente era obligante por razones de producción.

El cine en el cine ya ha dado estupendos ejemplos, como *La noche americana*, de Truffaut; pero en este caso el personaje del proyeccionista que convierte su camión en una ballena, símbolo de un rescate emocional que jamás le llega y que empeora siempre, emerge desamparado en una película sin guión, endeble, armada al parecer mientras encontraba sitios bonitos. Al final uno lamenta el desperdicio y se pregunta si la presencia ominosa de Juliette Berto era acaso tan vigorosa como para hacernos olvidar tanto color verde.

LAS LOCAS

Enrique Carreras, un realizador argentino de quien no se conoce nada significativo, trató de impresionar a los espectadores discretos en Moscú con esta aparatosa película que pretende analizar la situación de las enfermas mentales recluidas en clínicas y establecimientos públicos en su país. Sobreactuada, falsa, con pésima fotografía, con actores que siempre dan la imagen del aburrimiento y el desprecio hacia los personajes; la trama avanza alrededor de las conexiones fatales que existen entre una banda de hampones y varias enfermeras que trabajan para aliviarle la existencia a algunas reclusas y empeorar la de otras que no están en el negocio.

El resultado es una película mal cosida, que apela a los símbolos y recursos que ya fueron trabajados con imaginación y buen humor por Milos Forman: planos incansables sobre los rostros arrugados y maquillados de las enfermas, planos incansables sobre el ceño fruncido de ese médico joven para quien el deber es más importante que la buena actuación y una atmósfera tan falsa que al final —cuando la protagonista se suicida en el momento de recibir la boleta de liberación de la clínica—, uno respira aliviado porque la farsa terminó, porque las enfermas y los espectadores van a descansar y porque Enrique Carreras no pudo salirse con la suya.



De cierta manera, de la directora cubana Sara Gómez, fue exhibida en el X Festival Internacional de Cine de Moscú. Esta película fue filmada en 16 mm, y posteriormente se amplió a 35 mm.

DONDE NACEN LOS CONDORES

El realizador peruano Federico García, largamente vinculado a las luchas agrarias en su país por medio de la filmación de audiovisuales con la cooperación de grupos indígenas y campesinos, dramatiza en esta película discreta uno de los acontecimientos violentos que sirvieron de prólogo a la implantación de las leyes de tierras en el Perú: las relaciones entre el amo feudal y los colonos, la politización lenta de los campesinos, la resistencia oficial a brindar apoyo a las quejas de los usuarios, la actitud de aislamiento por parte del hacendado, todo ello ha sido trabajado hasta el hueso, después de varios meses de investigaciones, y la película, aunque se resiente de cierto maniqueísmo y tradicional en este género, por medio del cual los indios son demasiado buenos y los explotadores demasiado malos, es una muestra de ese interés de García y su grupo de colaboradores en enseñarle al espectador desprevenido los alcances más rudimentarios de un proceso que sigue todavía su curso.

Utilizando la música indígena con unas melodías extrañas que dan la impresión de nacer de las mismas piedras húmedas de los Andes, con un montaje tradicional que va alternando los distintos elementos del problema, con la utilización de la lengua indígena y la presentación didáctica de los distintos puntos de vista enfrentados, esta película peruana, aunque peca en ocasiones de ser demasiado obvia y carente de imaginación, alcanza una fuerza tremenda, sobre todo en las últimas escenas, cuando el asesinato del joven dirigente y el atrincheramiento de los patronos ya no dan lugar para duda alguna.



Escena de la película cubana *Rancheador*.

RANCHEADOR

Sedimentado ya de su exuberancia inicial, vueltos los ojos hacia su pasado histórico, los cubanos han dedicado los últimos años a realizar películas que reconstruyan en forma simple y a veces lírica, los principales personajes y situaciones que provocaron determinados cambios, cuya lección puede ser aprovechada ahora. Es así como Sergio Giral analiza en *Rancheador* la situación de esclavitud que hasta comienzos de siglo todavía imperaba en las grandes plantaciones de caña. *Rancheador* es el hombre especializado en rastrear la fuga de los esclavos. Es un personaje clave para comprender las relaciones que existían entre el propietario de la hacienda, el capataz y los negros que trabajaban siempre; el rancheador era la justicia materializada, era la aplicación de reglas no escritas por medio de las cuales se refrena cualquier intento de liberación.

Giral cuenta su historia linealmente, dedicándose a profundizar en ese personaje siniestro que no duerme y se apoya en los perros y las escopetas para conseguir su misión: tal vez ese es el defecto de una película que por otra par-

te, tiene una excelente fotografía. No profundiza todo lo que uno espera. No ahonda en una situación tan violenta como ésta y en ocasiones prefiere generalizar quizás con el fin de abarcar más en una historia que adquiere en momentos un clima alucinante y de pesadilla.

Como aporte informativo *Rancheador* cumple, a pesar de la debilidad de un guión que tiene el simple carácter de una aventura tropical en algunas escenas.



De cierta manera. Sara Gómez murió de asma a los 32 años poco después de terminada esta película, su primer largometraje.

RIO NEGRO

Dentro de la filmografía cubana la obra de Manuel Pérez se destaca por su dureza, por su afán totalizador, por su carácter de innovación, por esa atmósfera de violencia que llevó a un crítico desaparecido a calificarlo como el "Sam Peckinpah del Caribe". Esos elementos estaban de cuerpo entero en una película tan valiosa como *El hombre de Maisinicú*, la cual trató con honradez y coraje un tema que le era carísimo a la Revolución, los delatores, los agentes dobles, los infiltrados en el otro lado.

Esa dureza, esa totalización, esa innovación, esa violencia regresan con más ímpetu, con más vehemencia en su última película, *Río Negro*, la saga de dos hombres que toman sus rencillas personales como pretexto para participar en la lucha revolucionaria. La película es de un maniqueísmo tremendo, pero a Manuel Pérez parece no importarle; al contrario, cada vez se preocupa más por hacer peor al disidente y mejorar a quien está con Castro. Y en una obra tan compleja como ésta, donde el tiempo y el espacio saltan convertidos en añicos, ese maniqueísmo se disuelve fácilmente porque la película llega a moldear cada vez con más ímpetu éstos dos caracteres principales que están emparentados por su fe ciega y su decisión suicida, con los personajes de John Huston.

La versión que vimos en Moscú tenía un montaje audaz: durante la primera mitad de la historia ésta es presentada a saltos, saltos que el espectador se resiste inicialmente a captar. Los personajes son presentados en el momento de la invasión a la sierra por parte de grupos disidentes. Los personajes regresan al pasado cuando comienzan las rencillas. Pero en vez de volver al tiempo presente, el montaje nos coloca otros años después, mientras los dos personajes desarrollan sus actividades: el uno aparentemente enrolado en la Revolución y socavando sus defensas, mientras el otro le sigue los pasos.

La ideología revolucionaria es enseñada según las circunstancias en que se mueven ambos hombres. Asistimos al deterioro moral de uno, mientras el otro

sirve de testigo, pero las autoridades revolucionarias, conocedoras de la enemistad entre ellos, no quieren aceptar en principio las acusaciones contra el primero.

Enajenación de tierras, robos, incendios, mentiras, todo ello amparado por ese proceso difícil de acomodar un país a un cambio tan sustancial, va conformando el enfrentamiento final.

Así se establece durante esa primera parte de la historia, un paralelismo que Manuel Pérez no se cuida de facilitar para el espectador: regresa, vuelve, insiste en el pasado, se remonta varios años después y hasta cuando cree que el espectador tiene las bases suficientes para la identificación del problema, cuando piensa que los personajes están ya situados, determinados, entonces sí nos ubica de nuevo en el presente, en el momento de la invasión, cuando el uno ya escogió el camino contrarrevolucionario y el otro sirve de carnada en la pequeña finca que varios años atrás fuera de su familia, la cual le fue enajenada, precisamente, por el enemigo.

La anécdota es simple: la rivalidad de los dos personajes aplicada al proceso revolucionario y cómo ambos canalizan esa violencia que los enfrenta para jugar su respectivo papel en esa lucha. Pero una anécdota tan humana y cálida como esa, tan dura, tan rasante, se convierte en inaccesible al principio por el afán innovador del montaje, lo cual es solucionado por el mismo espectador que se acostumbra a estos cambios de tiempo y espacio, que no tienen la sofisticación de Alain Resnais ni el humor de Hitchcock, pero en cambio obedecen al deseo de abarcar simbólicamente todo el material disponible.

La película, ideológicamente, es de una madurez tremenda: Pérez desmenuza los caracteres de la historia, los sitúa concretamente, le dice al espectador las consecuencias de esa doble actitud y en dos horas y media de proyección tenemos un fresco gigantesco sobre una etapa difícil para los cubanos. Más ambiciosa que *El hombre de Maisinicú* tiene en el fondo su misma preocupación, la de desmenuzar caracteres y hechos que seguramente se irán repitiendo. Bien fotografiada, con aprovechamiento increíble de los exteriores, y rematando con la coreografía sangrienta de los últimos minutos, cuando al fin los dos hombres se enfrentan para que quede uno solo de ellos. Es ahí, en esas escenas de acción, donde uno comprende todo lo que Manuel Pérez sabe sobre cine.



El amo y uno de los esclavos en una escena de *La última cena*.

LA ÚLTIMA CENA

Tomás Gutiérrez Alea, el mismo director de *Memorias del subdesarrollo*, ha conseguido con esta historia del amo, que escenifica con doce esclavos la última cena de Cristo, el análisis político más completo que el cronista recuerde en el cine, sobre las relaciones entre los hombres y la autoridad, las relaciones de los desposeídos y la Iglesia, las relaciones entre los que saben y los analfabetos, las relaciones entre los hambrientos y los que tienen la despensa repleta.



Ranchedor, de Sergio Giral, director cubano, ilustra la tendencia de esta cinematografía a reconstruir el pasado histórico de su país. Se destaca por su excelente fotografía.

Con el escenario, tres siglos atrás, de esa hacienda donde el amo, educado en Francia, adicto a los resquemores y alucinaciones místicos, preocupado por aumentar la producción de azúcar a tiempo que sufre vahídos cuando conoce la sangre de los negros, Gutiérrez Alea monta el espectáculo terrible y alucinante de ese diálogo entre el amo y los doce esclavos, durante el cual el uno y los otros le dirán al espectador cuáles eran los elementos que en esa época y antes y después, hasta la llegada de Martí y más tarde hasta la llegada de Fidel Castro, determinaban la existencia de miles y miles de hombres.

Con una fotografía que tiene tonos secos, con una ambientación sobria que se basa en la madera y el metal, con diálogos simples, *La última cena* es el resumen elocuente de lo que es la esclavitud, no en esa época cuando los cubanos se dividían en dos grupos irreconciliables, sino ahora, la esclavitud económica y la política y la social, y con el carácter de una parábola sangrienta sobre una situación que sigue vigente; esos personajes, esos esclavos a quienes el amo lava y besa los pies, esos negros de ojos estragados por el insomnio y el cuerpo lleno de cicatrices, tienen la ocasión junto a la carne y el vino y sobre el mantel de lino blanco, de decirle al amo lo que piensan sobre nociones que hasta ese momento eran inasibles: la libertad, el amor, la justicia, el orden, la obediencia, el castigo, las ganas de salir volando como los pájaros o nadando como los peces.

El amo tiene un arranque de misticismo y los convida a su mesa. Los negros

le responden como son ellos, simples, rústicos, salvajes. Comen con las manos, devoran las presas de cerdo, acaban con las botellas de vino, descubren la sensualidad de una comida hasta entonces jamás presentada y ahí, en el umbral de un misterio que no llegará a develar, sonrían mientras a través de la niebla del alcohol contemplan al amo que los trata como a iguales. Es en esos diálogos rebosantes de ingenuidad y tosquedad, en esas palabras húmedas por la grasa y el licor, donde la película adquiere un tono de obra tan madura, tan completa, tan universal, que es necesario mirarla como un elocuente e imaginativo tratado sobre las auténticas raíces de la condición humana.

Pocas veces una película había profundizado en una forma tan radical en los orígenes mismos de la injusticia: el sacerdote, que escapará cuando comience la matanza, emerge como elemento débil que se doblega ante los caprichos del amo afrancesado, trata de inculcar mediante imágenes falsas una religión que los negros no entienden y es capaz de sentir vergüenza cuando las mujeres enseñan los senos a la orilla del río. El sacerdote es apenas un elemento decorativo en esa atmósfera de violencia que arranca cuando le cortan la oreja al cimarrón escapado; no tendrá jamás la ocasión de hacer sentir su autoridad y apenas será una ocasión para desarrollar misterios que los esclavos no comprenden. (Sobre este tema de la religión impuesta a los negros, la película *Blanco y negro en color* desarrolla una tesis urticante.)

Al lado del sacerdote aparece la otra figura clave para comprender los acontecimientos en que desembocará la historia: el mayoral, el hombre del látigo en la mano, el que tiene derecho de pernada sobre las vírgenes esclavas, el que tiene mujer blanca pero prefiere el olor fuerte de las otras, sobre quien se apoya el amo y la primera víctima cuando los esclavos decidan cambiar el orden de las cosas.

El amo, el sacerdote, el mayoral y los esclavos son los cuatro elementos de la trama que después de esa cena de confesiones e impudicias girará hacia una matanza increíble, para que la alegoría con Cristo y sus discípulos sea perfecta: los esclavos que se rebelan e incendian y destruyen se van al monte y son cazados, uno a uno, a excepción del cimarrón, el que tiene una oreja, el que hace de Judas en la cena, quien seguirá corriendo y corriendo como las fieras.

Llena de imaginación y buen gusto, con un montaje lineal y accesible, con una ambientación formidable y la utilización de grupos de actores profesionales que trabajan sobre temas folclóricos en Cuba, la película alcanza una dimensión humana tan profunda que sólo verla y discutirla con los cubanos presentes en Moscú justificaba el viaje.

FESTIVALES

X Festival de cine de Moscú

Alberto Navarro

Hacer un resumen completo del Festival de Cine de Moscú es una tarea imposible. Se va a un festival cinematográfico a ver cine, cierto, pero la profusión de películas en Moscú era tanta que solamente se podía ver una fracción de lo presentado, y es, por lo tanto, imposible ofrecer una impresión global. Además, en el caso del comentarista colombiano, la muestra comercial, que en honor a la verdad no hace parte del festival, ejercía una atracción irresistible, pues daba la oportunidad de ver películas que seguramente no llegarán a nuestro país. Ir a dicha muestra, dejando de lado las películas en competencia, implicaba que más tarde no se podría comentar todo el cine del festival.

La cantidad de películas presentadas en Moscú dan cifras impresionantes; en total se presentaron más de quinientas en actividades relacionadas, en una u otra forma, con el festival. Treinta y seis películas en competencia, y siete de información, fueron presentadas en la Sala Central de Conciertos, sede principal del Festival de Cine. En la sección de películas infantiles, que tenía lugar en el Palacio de los Jóvenes Pioneros, se exhibieron cuarenta y tres filmes. Cortometrajes se mostraron poco más de un centenar, en el teatro Zariadye, a pocos metros de la sala central. El Mercado del Filme estaba dividido en dos

partes: en el Teatro de la Televisión, con cinco diferentes salas de proyección que funcionaban simultáneamente, los países socialistas, en especial la Unión Soviética, varios países de Africa, Asia y América Latina y algunas de las grandes compañías cinematográficas, mostraban sus películas a exhibidores y distribuidores venidos de los cinco continentes, mientras en el cinema Rossia, en dos diferentes salas, los vendedores occidentales, en particular franceses —aparentemente interesados en sacar pronto beneficio de un reciente acuerdo cultural entre la URSS y Francia—, exhibían sus filmes a distribuidores del área socialista. En las salas del Teatro de la Televisión se mostraron más de trescientas películas, mientras las mostradas en el Rossia pasaban del medio centenar.



La Ascensión, dirigida por Larissa Chepikto.

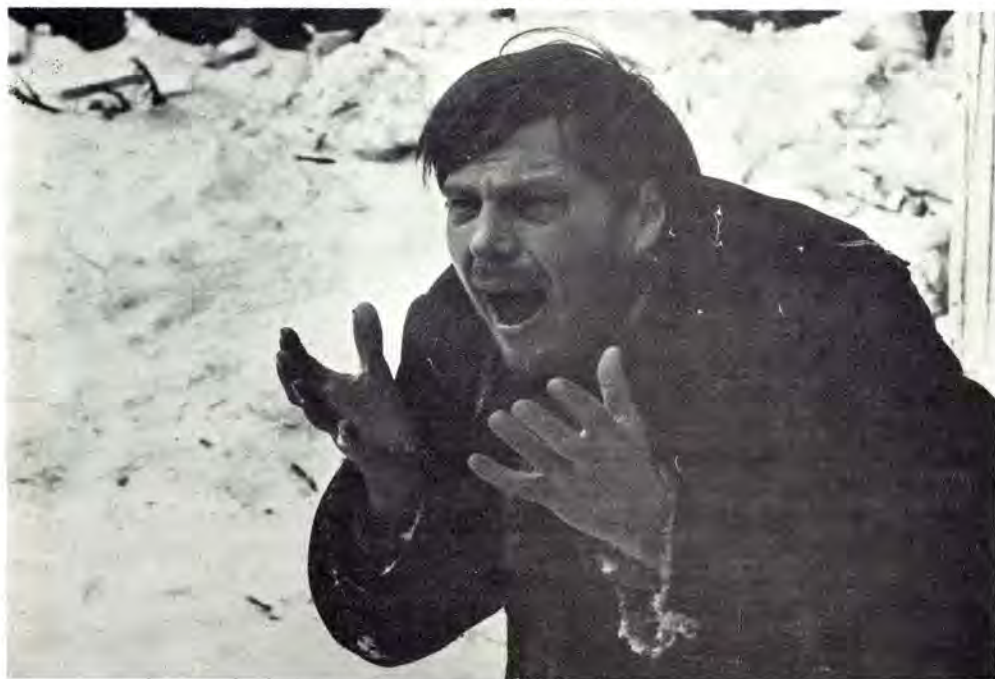
Asimismo en la Sala Blanca de la Unión de Cinematografistas se presentó una retrospectiva de películas soviéticas en celebración del sexagésimo aniversario de la Revolución de Octubre, dentro de la cual se incluyeron clásicos como *El acorazado Potemkin*, *Shtchors*, de Alexander Dovjenko, hasta la reciente *Llegaron las grullas*, de M. Kalatozov. Además, en otras salas de la Unión de Cinematografistas, y en la sala de los estudios MOSFILM, había la oportunidad de ver producciones soviéticas recientes.

Es, pues, imposible que alguien haya podido ver todas las películas presentadas en Moscú, y como el espectador sin disciplina ni siquiera se aplicó sistemáticamente a ver una muestra en particular, sino que picoteó de una a otra, no puede dar sino retazos de información. Por lo tanto los comentarios a continuación más que reseñas sobre las películas del festival, son comentarios sobre el cine visto en Moscú durante dos semanas del mes de julio, películas tanto de la muestra en competencia, como la de información, la comercial, y retrospectivas.

COMPETENCIA —Los Premios

Los tres primeros premios de oro fueron otorgados a *El quinto sello*, de Hungría; *El puente*, española, y la soviética *Mimino*. *El quinto sello*, dirigida por el conocido Zoltan Fabri (quien se hallaba en un hospital de Budapest convaleciente de un grave trastorno cardíaco), es sobre un grupo de amigos reunidos una noche en un café durante la ocupación alemana; a ellos se une un extraño mientras la conversación gira alrededor de la amistad y la lealtad. Intercalado al desarrollo de la historia se muestran fragmentos de las pinturas de Hiëronymus Bosch que le dan a la narración un toque de irrealidad. Durante esa larga noche alguien llama asesinos a los alemanes, y todos son arrestados y llevados a una estación de policía, donde un oficial nazi les exige que golpeen a un hombre recientemente torturado. Desafortunadamente *El quinto sello* perdió muchísimo debido a la traducción simultánea, pues siendo un película bastante verbal, dado que gran parte de ella gira alrededor de la conversación en el ca-

fé, y siendo ese diálogo fundamental para definir los caracteres de los personajes, al escuchar sólo al traductor era imposible saber a cuál de ellos correspondían las frases que se escuchaban. A pesar de esta objeción, que nada tiene que ver con el filme mismo, se debe decir que las imágenes, en particular las del final, poseían gran fuerza, y al comienzo recreaban muy bien una atmósfera de camaradería y afecto bajo una capa de miedo.



Vladimir Gostiujin como Ribak en *La Ascensión*.

El puente, de Juan Antonio Bardem, señala para este director el regreso a sus mejores épocas, cuando hacía comedias llenas de sutileza que presentaban la otra cara de España en tiempos en que se la quería mantener oculta a toda costa. Después de ver la reciente *Corrupción de Chris Miller* es refrescante ver que Bardem ha vuelto por sus fueros, y en *El puente*, con una sorprendente buena actuación de Alfredo Landa, nos ofrece el retrato de unos personajes alienados en una comedia que es un fresco sobre la España actual, que apenas sale de la pesadilla franquista y aún no ha podido aclarar la cabeza del todo. *Mimino* es una película menor, una comedia sobre un georgiano piloto de helicópteros que decide abandonar su bucólico trabajo en la montaña e irse a manejar grandes aviones y va a Moscú donde une su suerte a la de un armenio, chofer de camiones. *Mimino* se apoya sobre el conflicto entre estos dos caracteres, representativos de dos personalidades nacionales bastante diferentes, y ofrece excelentes actuaciones, pero su humor es ligero y bastante localista.

Los segundos premios fueron otorgados a la película búlgara *La piscina*, dirigida por Binka Zhelyazcona; un drama psicológico sobre los problemas de la juventud urbana. Denotaba un exagerado deseo de aparecer "avant-garde". *En la sombra de un castillo*, francesa, dirigida y producida por Daniel Duval, muestra a tres hermanos hijos de inmigrantes italianos que sueñan con irse a vivir a Canadá. A ratos se alargaba demasiado y, como muchas otras películas francesas, pecaba de fácil sentimentalismo.

El otro premio de plata fue para la película argelina *Omar Gatlato*, dirigida por Merzak Allouache. De los filmes presentados por países del llamado "tercer mundo" éste fue, sin duda, el más interesante. Omar Gatlato es un joven árabe que vive en Argelia pero viste y piensa a la europea; llevando de un lado a otro su grabadora de cassettes pegada al oído, camina por las calles donde abundan los ladronzuelos, los vendedores ambulantes, los desempleados, para quienes, como para Omar, nada en la vida es fijo. Omar anda sin rumbo, y él y sus amigos malgastan sus vidas sentados en terrazas hablando de fútbol, música, o películas de karate. El único acontecimiento suficientemente grave como para sacar a Omar de su abulia es el robo de su grabadora, e inmediatamente se pone las pilas para conseguir otra. Una película sin ninguna pretensión, sencilla y desprovista de adornos, pero que muestra una manera de vivir que parece existir en muchos de los países subdesarrollados. Excelente.

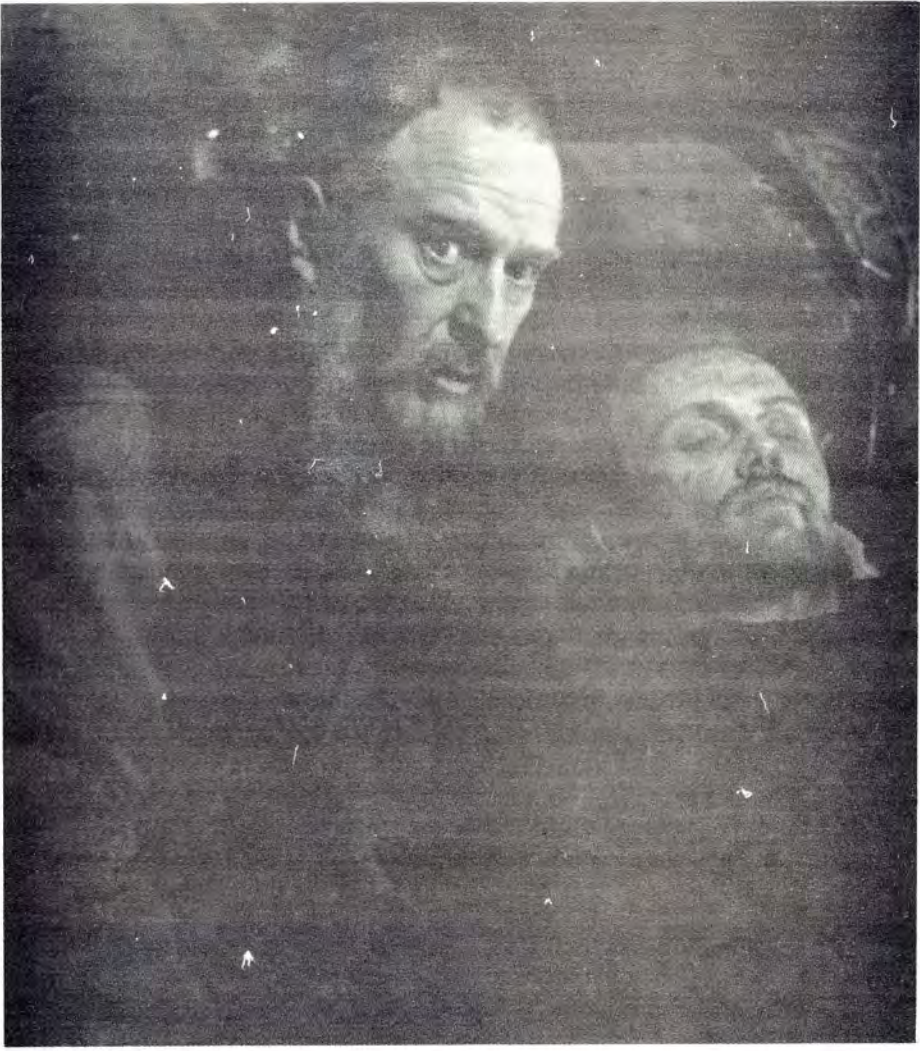
Similar a la anterior por su modestia es *El camino solitario de Chikuzan*, del japonés Kaneto Shindo. Chikuzan es un maestro del tsgaru shamisen (una anciana música folclórica japonesa parecida a los blues norteamericanos en que se narra una historia, y es también generalmente interpretada por ciegos), y este filme cuenta su vida y cómo al final de ella se ha convertido en un artista famoso y respetado. La excelente fotografía y la sencillez de la narración sacan *El camino solitario de Chikuzan* del común, pero Shindo es un director que cuenta poco en mucho, una característica que ha venido aburriendo a los públicos desde *La isla*, su primera película, y esta no es excepción. Aburridora también era la alemana *Sternsteinhoff*, adaptación de una obra literaria dirigida por Hans Geissendoree. Leni, la hija de un leñador, ve morir a su padre en un accidente de trabajo, y ello la decide a ser rica a toda costa. Al llegar a la adultez se lanza en persecución del hijo del dueño del aserrío, el hombre más rico del lugar. Abandonando toda consideración moral, ayudada por la oportuna muerte de la esposa de su presa, y dejando de lado al hombre que ama, Leni triunfa al final. Es el retrato de una mujer que no se detiene ante nada en busca de un objetivo, por bajo que éste pueda parecer, y que no está interesada en el costo humano o ético. Es, a mi parecer, una obra profundamente feminista.

El idealista, película yugoslava basada en una novela de Iván Zancar, narra cómo un joven maestro lleno de ilusiones las va entregando poco a poco ante los compromisos que la vida demanda de él, únicamente para verse en la vejez despojado de todo, pues sus primeras ideas han sido aceptadas mientras él se ha ido endureciendo en la tenaz defensa de su pacto, hasta verse superado por los oportunistas y los recién llegados. La película es en ocasiones demasiado obvia. Fue la obra póstuma del director Igor Pretner. *San Babila 20 horas* de Carlo Lizzani, relata un hecho sucedido en Milán; jóvenes fascistas atacaron a una joven pareja pensando que se trataba de izquierdistas. Excelentemente realizada, la película tiene, sin embargo, una serie de cosas que parecen ser casi repetitivas en este tipo de cine, pues trata de explicar el comportamiento fascista con fáciles y ya comunes referencias a la impotencia sexual, al deseo de respeto y a la fascinación con botas y artículos de cuero. Quizá en este caso particular ello era relevante ¿pero es eso todo lo que se puede decir sobre esa aberración política que es el fascismo?



Sonia y el loco, película egipcia. Adaptación libre de "Crimen y Castigo".

Ceddo, del director senegalés Ousmane Sembene, fue confirmación de la importancia de este director en el panorama mundial: la única voz del Africa negra que se escucha con fuerza dentro del campo de la cinematografía. Después de trabajar sobre los problemas de adaptación de su país a la herencia dejada por los colonialistas, y los conflictos de identidad de la burguesía europeizante, Sembene encara en *Ceddo* un tema tribal, totalmente africano, que presenta la situación de la mujer dentro de una tribu; y todo ello sin hacer ninguna concesión al folclorismo.



Boris Plotnikov (der.), en una escena de *La Ascensión*.

COMUNES Y CORRIENTES

También en competencia se presentaron varias películas que, sin ser buenas, al menos se dejaban ver. La finlandesa *Antti*, de los directores Haikki Partanen y Katariina Lathi, es la adaptación de una antigua leyenda. Un niño abandonado junto a un árbol, al llegar a la adolescencia va hasta el país de la muerte en busca de conocimiento; historia sobre el paso de la niñez a la hombría que en una u otra forma parece existir en todas las culturas, *Antti* era demasiado difícil para los niños (los diálogos eran en verso, o por lo menos así me lo parecieron), y demasiado fácil para los adultos. *Elvis, Elvis*, del joven director sueco Kay Pollack, narra cómo el amor posesivo de una madre deformaba a un niño, no dejándolo tener su propio mundo. Una escena resultó excelente: el pequeño Elvis ve por televisión la transmisión en vivo de un concierto de Elvis Presley, y la frecuente mención de su nombre lo hace sentir satisfecho y a la vez temeroso de las burlas que eso le puede acarrear.

Abiertamente malas fueron *La cacería real*, un filme hindú en el cual varios colonos ingleses y un grupo de nativos persiguen un tigre, y el espectador pone toda su simpatía del lado de la fiera. *Esto no le debe pasar a un veterinario*, inglesa, fue dirigida por Eric Till, un nombre que no dice mucho, pero dice suficiente el hecho de que fue producida por el Reader's Digest; era igual a esas historias de interés humano que aparecen en esa publicación, y es una de esas cosas que le pasan a uno cuando va mucho a cine. Siria presentó *El camino sin retorno* sobre un niño palestino que quiere ser fedayín y para ello debe robarle el fusil a los sionistas. Bastante ingenua, su mensaje político se perdía en un desierto de sensiblería. *La incorregible Bárbara*, de la República Democrática Alemana, empezaba en una piscina, y allí mismo se hubiera debido ahogar. *El sol se levanta tarde*, del exdirector de teatro canadiense André Brassard, nos muestra a una mujer de treinta años angustiada por su soltería, que, acuciada por su hermana casada, con hijos, y de nuevo embarazada, acude a una agencia matrimonial. Cuando niños creemos que los deseos sexuales no van más

allá de los veinticinco años, y películas como éstas nos hacen desear haber estado en lo cierto.

De las películas presentadas en la sección de información ninguna era particularmente destacable. La austríaca *Quiero vivir* era un melodrama sin trascendencia. La belga *Pallierter*, dirigida por Roland Verhavert, bien ambientada en el siglo pasado, es sobre un joven que salta a un río tratando de rescatar una suicida, por poco pierde la vida, y rescatado de las aguas "nace de nuevo", como cualquier bautista. *Un pueblo*, se presentó como de Surinam, aunque su director, Prim de La Parra, ha hecho toda su carrera en Holanda, donde ha realizado varias películas pornográficas. Es un documental político sin mayor importancia. *El cuarto deseo*, australiana, dirigida por el norteamericano Don Chaffey, pudo haber sido también patrocinada por el Reader's Digest.

CLASICOS MALTRATADOS

A quienes peor les fue en este festival fue a cuatro clásicos de la literatura. Dostoievski fue quien corrió con mejor suerte, pues la adaptación libre de "Crimen y Castigo" presentada por Egipto bajo el título *Sonia y el loco*, por lo menos mantenía la atención del espectador gracias a una decorosa narrativa y dos buenos actores. Irán presentó *Callejón sin salida*, sobre un cuento de Chejov que acabó convertido en un aburridísimo estudio costumbrístico sobre un noviazgo en Teherán. William Shakespeare fue masacrado por una banda de turcos y turcas que blandían una cosa llamada *Hamlet femenino*. De esto fue inculpada Metin Erksan. Algo parecido le ocurrió a Federico García Lorca en manos del marroquí Souhel Ben Barka, quien contó con la complicidad de Irene Papas y Laurent Tzerzieff. *Las noches rojas* está narrada de una manera tan tiesa que cada plano parece un cuadro, dura una eternidad y no tiene ninguna relación ni con el anterior ni con el siguiente.

CINE DEL ESTE

De lo visto en el Mercado del Filme se deben destacar dos películas húngaras: *Nueve meses*, de la directora Marta Metzarus, un trabajo sobre la problemática de la mujer; su posición en la sociedad, sus relaciones con los hombres, su actitud ante el trabajo; es, sin picar muy alto, una obra interesante. *Un piano en el aire* es una comedia bastante divertida sobre un pianista y sus difíciles relaciones con los vecinos.

Mención aparte merece el filme soviético *La Ascensión*, de la joven directora Larissa Chepikto. Basado en una novela del escritor bielorruso Vasyl Bykov, narra el destino de un grupo de guerrilleros tomados prisioneros por los alemanes en Bielorrusia, donde la barbarie germana se manifestó con especial violencia. La película trasciende la anécdota para convertirse en una alegoría sobre el bien y el mal, una reactuación del drama cristiano con un mártir y un Judas. Larissa Chepikto trabajó con Alexander Dovjenko, tiene treinta y un años, y un enorme porvenir.

De Dovjenko se vio *Shtchors*, un filme que muestra muchas de las virtudes de este director: el amor por la tierra, el lirismo de los exteriores, la nobleza de sus personajes. Hizo especialmente memorable esta presentación la presencia de la viuda y colaboradora del director, Yulia Sointseva, quien dirigió la trilogía sobre Ucrania que la muerte no permitió hacer a su esposo. Junto a ella se encontraban el profesor de la Universidad de California, Albert Johnson, autor de varios importantes trabajos sobre la obra de Dovjenko.

Dos películas soviéticas que desgraciadamente no pude ver completas, *La esclava del amor*, y *Con plomo en el ala*, de estilo retro, la primera de los años veinte y la segunda hacia comienzos de los cincuenta, mostraban prometedoras características. Ambas se regodeaban en la recreación de la época y estaban llenas de gusto por las formas y los escenarios.

Los franceses presentaron en el mercado la muy publicitada *Barocco*, de Andre Téchiné. Una confusa trama político-policial se convirtió en algo indecifrible debido a que la traducción al ruso, hecha a través de los parlantes del teatro, ahogaba completamente el diálogo original, y por lo tanto era imposible saber lo que acontecía, situación agravada por el hecho de que Gerald Depardieu interpretaba dos papeles. Salí con la idea que *Barocco* era un bello pero banal ejercicio, pero seguramente esa es una impresión equivocada.

Los años negros

Alberto Navarro

A pesar que como primer testigo de la segunda semana se había anunciado a Eric Johnston, al reanudarse las sesiones fue llamado por la mesa John Howard Lawson, decano de los comunistas hollywoodenses y quien más contacto mantenía con las directivas del partido. Inmediatamente los abogados de Lawson, Bartley Crum y el exfiscal general de California Robert Kenny, se lanzaron al ataque, Kenny alegando la inconstitucionalidad de la comisión, y Crum exigiendo el derecho de interrogar a los testigos que habían formulado acusaciones. Thomas los silenció prontamente y Lawson subió al estrado, donde luego de afirmar que no era él “sino esta comisión la que se halla en juicio ante el pueblo americano”, comenzó a leer una declaración. A pesar de que a los testigos amigables se les había permitido leer declaraciones y hablar largamente sobre temas que poco tenían que ver con la investigación, ello le fue denegado a Lawson después de una agitada discusión. Cuando finalmente se le preguntó sobre su afiliación política, Lawson se negó a contestar, aseverando que la comisión era un “instrumento fascista”. Los ánimos se caldearon y Thomas ordenó a los alguaciles que expulsaran a Lawson de la sala, una escena que se repetiría con prácticamente cada uno de los testigos hostiles. Minutos más tarde, ya más tranquilo, Lawson leía a la prensa su famoso comunicado, mientras un investigador llamado Louis Rusell mostraba a la comisión “treinta y cinco pruebas” de la militancia comunista del escritor, y afirmaba que se había demorado un año en obtenerlas; una tarde en una biblioteca pública hubiera producido el mismo resultado, pues Lawson no hacía ningún secreto de sus convicciones.



Acompañando a la informante Elizabeth Bentley aparecen, de izquierda a derecha, los miembros de la comisión: John McDowell, Richard Nixon, Karl Mundt, John Rankin, F. Edward Herbert, J. Hardin Peterson y J. P. Thomas.

Después de Lawson le llegó por fin el turno a Eric Johnston, quien con aires jeffersonianos dijo que algunas de las declaraciones escuchadas en esa sala eran peligrosas, pues “herían a la gente sin defensa. Ellas pueden quitarle a un hombre todo lo que tiene —sus medios de vida, su reputación, su dignidad—”, y reafirmó que no se establecería la censura ideológica en la industria del cine.

Johnston fue algo así como un respiro porque después vinieron los restantes testigos hostiles quienes, más que a rendir testimonio, venían a dar pelea. Los siguientes días fueron marcados por la intemperancia mostrada por ambas partes: Dalton Trumbo entró cargando un morro de papeles, veinte guiones escritos por él, y se ofreció a leerlos en su totalidad para demostrar que en ellos no había nada que pudiera ser interpretado como “antiamericano”; acusó

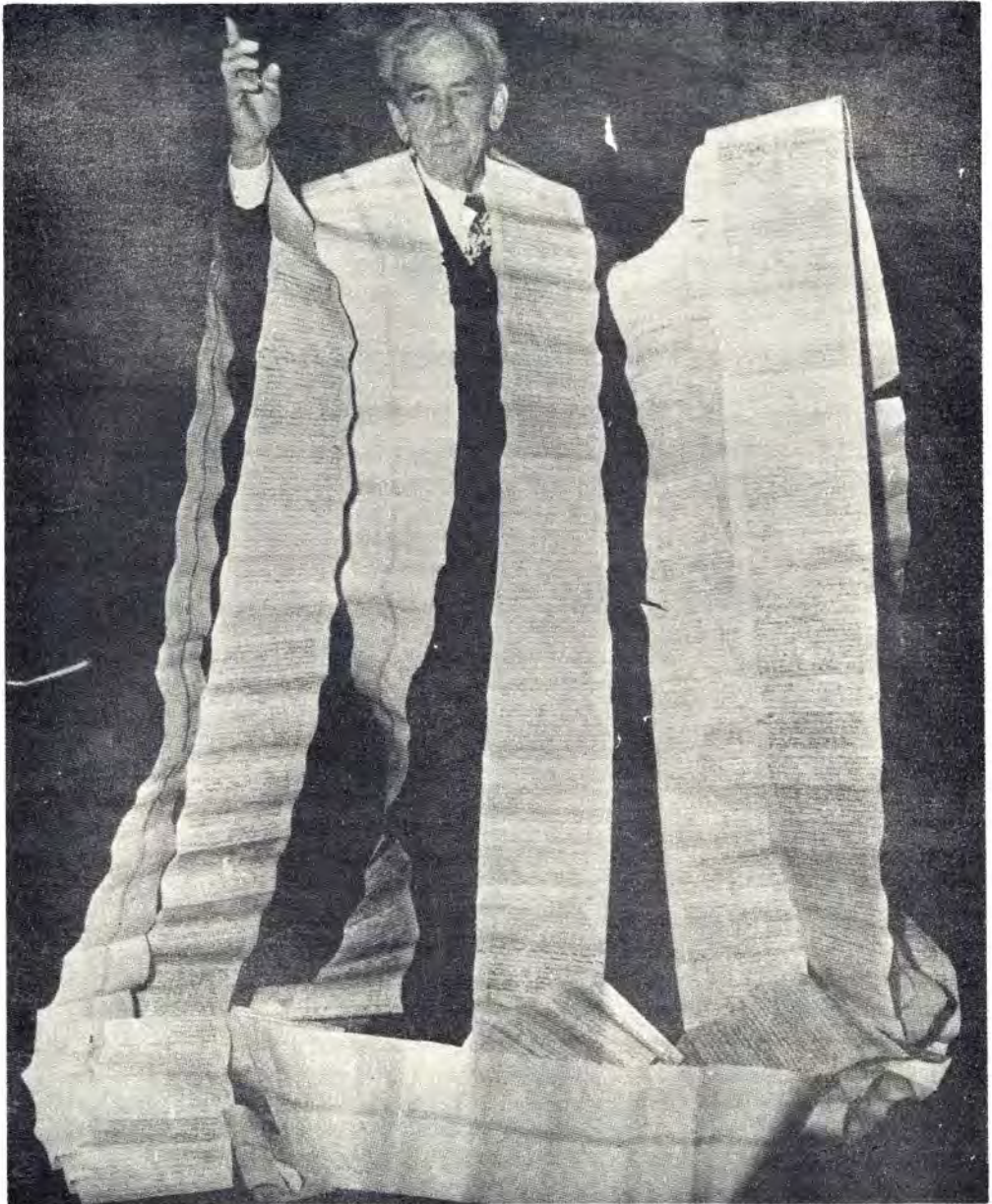
a los testigos amigables de estar "buscando quedarse con nuestros trabajos", y fue finalmente retirado mientras gritaba que "esto es el comienzo de los campos de concentración en América", a lo cual respondía Thomas, igualmente furioso, con "esto es una típica táctica comunista". Después apareció Albert Maltz, quien se dirigió al consejero legal de la comisión, Roberto Stripling, diciéndole "Mr. Quisling". (21) Pero cuando no eran los testigos los que creaban el enfrentamiento, de ello se encargaba el inestable Thomas: cuando se le preguntó a Edward Dmytryk si pertenecía al partido comunista, éste dijo que la obligación de responder o no a esa pregunta podía ser discutida en el campo constitucional, a lo que Thomas contestó vociferando: "¿Dónde aprendió usted sobre la constitución? ¿Dígame dónde aprendió sobre la constitución?". Al formularse la misma pregunta a Ring Lardner Jr., el humorista bajó los ojos diciendo: "Puedo responder, pero si lo hago me odiaré en la madrugada", y Thomas de acuerdo con la fórmula envió a los alguaciles para que lo sacaran de la sala. Al sentir los alguaciles levantándolo de su asiento, Lardner no pudo resistir otro chiste y mirando al taquígrafo pidió "que conste que no me estoy retirando por mi voluntad". Algo parecido sucedió con Samuel Ornitz, Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole y Adrian Scott cuando cada uno de ellos en su momento se negó a responder a la pregunta sobre militancia política. (22)

La aparición de Bertolt Brecht fue uno de los momentos memorables de la primera investigación. Brecht, debido a su condición de extranjero, había decidido responder a las preguntas, y así lo hizo dando lo que Martin Esslin llamaría más tarde una clásica "actuación schweikiniana": confundió a propósito dos de sus obras (lo cual no fue difícil de hacer, pues parece que ninguno de los miembros de la comisión había leído nada escrito por él); confrontado con uno de sus poemas, respondió que él lo había escrito en alemán, y no era culpable de lo que dijera la traducción. Cuando se hizo la famosa pregunta, Brecht negó ser miembro del partido comunista. (23) A pesar de haber contestado todas las preguntas, y por esta razón haber sido destacado por Thomas como un ejemplo hacia los beligerantes testigos que lo habían precedido, Brecht decidió que había tenido bastante y pocos días después estaba de regreso en Europa. Dalton Trumbo escribiría que Brecht había abandonado los Estados Unidos porque la Comisión de Actividades Antiamericanas le había recordado "la comisión de actividades antialemanas", pero Brecht tenía otra explicación, y a un amigo americano que encontró en París le dijo: "Cuando me acusaron de querer robarme el Empire State Building comprendí que era hora de irme."

Poco después del testimonio de Brecht, Thomas levantó las sesiones, y pidió se citara por desacato los diez testigos hostiles (24) que se habían negado a responder las preguntas de la comisión. El levantamiento de sesiones obedecía también al hecho de que ellas, desde el punto de vista de la comisión, no estaban marchando muy bien. Después de los primeros días el interés del público había decaído considerablemente; y a pesar de que la prensa Hearst y periódicos de derecha como el Chicago Tribune, apoyaban la investigación e incluso exigían la implantación de la censura en el cine, los periódicos de centro, entre ellos los influyentes New York Times, New York Herald Tribune, y Washington Post eran contrarios, llegando a decir en oportunidades que todo ello era producto únicamente del afán publicitario de algunos congresistas. Además varias encuestas de opinión indicaban que el número de estadinenses a favor de la investigación de la comisión era igual al de aquellos que se oponían a ella, y, como si lo anterior no fuera suficiente, no se había demostrado nada en concreto sobre la supuesta influencia comunista en Hollywood, como no fuera que en algunas películas los banqueros aparecían como villanos.

Pero había otras fuerzas en movimiento que a la larga vendrían a favorecer a los inquisidores: el gobierno Truman decidió que bajo ninguna circunstancia permitiría que Grecia y Turquía, envueltas en sendas guerras civiles, caerían bajo gobiernos comunistas, y anunció la famosa doctrina de su mismo nombre, destinada a detener el avance izquierdista en Europa. (25) En la primavera de 1947 se dio comienzo al programa de Juramentos de Lealtad, que debían ser firmados por todos los empleados federales (26) y varios new-dealers perdieron sus puestos por cosas tales como sugerir que la guerra civil china iba a ser ganada por los seguidores de Mao Tse Tung, o haber militado hacía años en un grupo socialista. El gobierno estaba empeñado en que no se le acusara de de-

bilidad con los comunistas y no iba a dejar un flanco abierto a los ataques de la derecha; asimismo necesitaba reforzar su posición ante el congreso y el pueblo para lograr apoyo a su política exterior creando una atmósfera de urgencia ante “la amenaza roja”. De esa misma época data la llamada Lista del Fiscal General, en la que figuraban todas las organizaciones consideradas subversivas, y según la cual nadie que fuera miembro de ellas podía desempeñar un cargo público. Esta lista, que se suponía era sólo para uso gubernamental, terminó haciéndose pública, y por lo tanto un individuo podía acusar a otro cualquiera de subversión basándose en su afiliación, real o supuesta, a uno de los grupos en la lista. Todo ello creó en el país un clima de guerra, en el cual las ideas políticas de alguien lo podían hacer sospechoso de ser un quintacolumnista. Este clima empeoraría con el golpe en Checoslovaquia, y la victoria comunista en China, y era tierra abonada para que ambiciosos políticos usaran la bandera anticomunista para encender pasiones patrióticas y sacar dividendos políticos.



John Rankin envuelto en una petición firmada por miles de californianos que apoyaban la investigación de la industria del cine.

Fue en ese ambiente que empezó a desintegrarse el movimiento de apoyo a los 10 de Hollywood, como fueron llamados los testigos que encaraban cárcel por desacato al Congreso. Los directivos de las productoras empezaron a llamar actores y directores bajo su contrato, y a recomendarles mantener la cabeza fría, que dejaran las cosas quietas, pues con seguir armando ruido sólo se le haría un mal a la industria. Esto en privado, porque la Motion Picture Association mantenía públicamente otra actitud, y continuaba publicando anuncios de prensa firmados por Johnston proclamando su adhesión a los derechos civiles, tal como uno publicado el 20 de noviembre que terminaba con “la libertad de

expresión es para todos los individuos e instituciones, o no es libertad para nadie”.

El 24 de noviembre durante una sesión especial de la Cámara de Representantes destinada a decidir sobre apropiaciones para el Plan Truman se introdujo una proposición para que se votara sobre el desacato al congreso de los diez testigos hostiles de la Comisión de Actividades Antiamericanas. Los representantes Sadowki y Eberharter, acompañados por el inagotable Marcantonio, anunciaron que votarían en contra, haciendo una apasionada defensa de la libertad de conciencia. El rep. McDowell, miembro de la comisión, pidió que se votara a favor en un discurso que fue un vicioso ataque contra los diez durante el cual llegó a ascender a Albert Maltz a “coronel del ejército rojo”, promoción que debió dejar bastante sorprendidos a Maltz, y al agregado militar soviético en Washington. Después de McDowell habló Rankin, quien lanzó una tirada antisemita, diciendo que todos los que integraban el Comité Pro-primera Enmienda eran judíos, y por lo tanto peligrosos. Comparado con lo anterior el discurso más mesurado fue el de Richard Nixon, quien dijo que si los testigos se habían negado a contestar eran por lo tanto merecedores de sanciones por desacato al congreso. La cámara, por mayoría, estuvo de acuerdo con él.

Dos días más tarde en el hotel Waldorf Astoria de Nueva York un grupo de tensísimos ejecutivos se daba cita para ver qué actitud tomar sobre esa decisión. Los productores, a través de la MPA habían tratado de detener la investigación, pero ahora era tiempo de cambiar de actitud. Las compañías cinematográficas ya en ese entonces estaban ligadas a los conglomerados, y es así como RKO estaba asociada con United Fruits, Atlas Corporation, y la National Can Company; 20th Century Fox con General Foods, Pan American y el New York Trust; y Warner con J. P. Morgan & Co., y American Power and Light, y los directivos de esas grandes empresas estaban molestos por la actitud tomada por algunas de las cabezas de las productoras cinematográficas. Reunidos en una suite del Waldorf los ejecutivos pesaron el voto de la cámara contra los 10 de Hollywood, y sopesaron los sin duda convincentes argumentos de los abogados de las grandes compañías, y decidieron “despedir o suspender sin compensación aquellos bajo empleo, y no reenganharemos a ninguno de los diez hasta que no sea absuelto, o haya cambiado su actitud ante el congreso, y haya declarado bajo juramento que no es comunista. Sobre el tema general de los supuestos elementos subversivos y desleales en Hollywood, nuestros miembros están también preparados para adoptar una línea de acción. No emplearemos a sabiendas ningún comunista o miembro de cualquier partido que propugne por el derrocamiento del gobierno de los Estados Unidos por medio de la fuerza, o por cualquier método ilegal o inconstitucional”.

Votaron a favor de ese acuerdo Spyros Skouras, de Twentieth Century Fox, Nicholas Schenk, de Metro Goldwyn Meyer, el exguionista convertido en productor de RKO, Dore Schary, Walter Wanger, Harry Cohn, de Columbia y los hermanos Warner. El único voto en contra vino de Sam Goldwyn (27) pero Lillian Hellman, que conocía bien a Goldwyn, diría “no fue un voto por la libertad. Sam Goldwyn siempre votaba en contra de una decisión de grupo, cualquiera que ésta fuese”.

Al rato de finalizada la reunión Harry Cohn regresó a su habitación donde lo esperaba Lillian Hellman, quien había acudido a firmar un contrato con Columbia por cuatro películas que ella escribiría y produciría. Después de un saludo formal Cohn le extendió a Hellman el contrato, más otro documento que ella debería firmar, por el cual se comprometería a no ser motivo de perturbación para el estudio, a no colocar a sus empleadores en apuros. Debido al clima político ese papel no significaba, como antes, borracheras o asesinatos; ahora quería decir ideas. Lillian Hellman empezó a protestar, pero obviamente Cohn no estaba como para escuchar argumentos, así que ella, que nunca se ha distinguido por la debilidad de su carácter, se puso de pies diciendo que no estaba dispuesta a cambiar de amigos, ni mucho menos de creencias, y salió sin firmar el contrato.

En ese momento Eric Johnston recantaba sus anteriores pronunciamientos sobre la libertad de expresión ante un grupo de periodistas leyéndoles el recién aprobado acuerdo, que terminaba afirmando “nunca nada subversivo o antiamericano ha aparecido en la pantalla”. Lo que llevó a algunos a pregun-

tarse ¿por qué preocuparse de los comunistas, si eran tan ineficaces como lo decía Johnston?

El 28 de noviembre Dore Schary encabezaba una delegación de la Motion Picture Association para anunciar la nueva política ante una reunión del sindicato de guionistas, que incluía a seis de quienes acababan de perder sus empleos y un buen número que enfrentaba inmediata desocupación, al cual anunció que los comunistas no eran considerados apropiados para seguir trabajando en el cine. Invitando más tarde a aceptar un premio en Filadelfia por la producción de *RKO Crossfire*, dirigida por Dmytryk y escrita por Adrian Scott, ambos miembros de los diez, Schary tuvo el buen gusto de no aceptar, y en cambio fue Eric Johnston, quien jamás perdía la oportunidad de pronunciar un discurso. El que dio esa noche en Filadelfia versó sobre un tema muy importante: la tolerancia.

Sentado en primera fila el día de la reunión con Schary en el sindicato, Dalton Trumbo supo que la tolerancia era un tema que en Hollywood no hubiera llevado mucho público. Todos los rumores calificados de alarmistas al comienzo de la investigación se estaban convirtiendo en realidad, y Trumbo estaba a punto de dejar de ser uno de los guionistas mejor pagados de Hollywood para convertirse en alguien que tendría problemas para pagar el alquiler. El no lo sabía entonces, pero él sería uno de los afortunados que se las arreglarían para sobrevivir, y volvería a ver buenos días con jugosos cheques. Otros no tendrían esa suerte.

(Continuará)

NOTAS

- (21) Traidor noruego que entregó su país a los alemanes.
- (22) Ring Lardner Jr., Albert Maltz, John H. Lawson, Samuel Ornitz, Alvah Bessie, Lester Cole, Edward Dmytryk y Dalton Trumbo, eran, o habían sido, miembros del partido comunista de los Estados Unidos.
- (23) Hubo quienes afirmaron haber visto durante los treinta una tarjeta del partido con el nombre de Brecht, pero ello fue discutido únicamente entre amigos del dramaturgo, no entre gente que iba a ir hasta la comisión para afirmarlo.
- (24) Ocho de los originales diez y nueve que anunciaron su oposición a la investigación no fueron llamados a declarar.
- (25) Los historiadores tradicionales norteamericanos colocaron la responsabilidad de la Guerra Fría a los pies de la Unión Soviética por sus "políticas expansionistas", pero a mediados de los años sesenta varios historiadores, a quienes se bautizó como "revisionistas", publicaron libros y artículos sosteniendo que esa culpabilidad era de Truman y su política exterior. Es un debate que continúa, y hace parte del debate sobre la Lista Negra y el Macartismo, pues varios intelectuales que colaboraron o permanecieron silenciosos sobre las investigaciones, cuando son confrontados ahora con su actitud de entonces, alegan que el peligro comunista era real, mientras que las víctimas y los izquierdistas sostienen que éste no existía, que era sólo un pretexto político.
- (26) Varios estados adoptaron también un programa de Juramentos de Lealtad que se aplicaron a los empleados estatales. Estos fueron utilizados también entre los profesores de las universidades y colegios.
- (27) Walter Goodman dice que además de Goldwyn votaron en contra Schary y Wanger, pero tanto Stefan Kanfer como Lilian Hellman mencionan el de Goldwyn como el único voto en contra.

TELEVISION

¡Chanfle!, los superimperialistas no sospecharon tal parodia

Alvaro Medina

(A Deldelp, hinchado de *Chapulín*)

¿Cuál es el atractivo del programa mexicano *Chapulín Colorado*? ¿A qué se debe el éxito de una obra humorística repetitiva y sin variantes que nos debía aburrir antes que divertir? La segunda pregunta contiene deliberadamente un elemento que a primera vista podría llevarnos a calificar al *Chapulín* (domingos, 1p.m., primera cadena) como un programa sin imaginación, pero tiene una respuesta que puede ser una lección para los realizadores de la TV colombiana.

La carrera que han hecho la totalidad de las frases del *Chapulín* —tales co-

mo “chanfle, no contaban con mi astucia”, “lo sospeché desde un principio”, y “todos mis movimientos están fríamente calculados”—, de una celebridad tal que la usan niños, mayores y hasta muy serios columnistas de *Voz Proletaria*, nos dan la pauta para considerar al *Chapulín Colorado* como un programa ante todo visual y no verbal, lo que podría parecer contradictorio. Y aquí encontramos ya su diferencia con las producciones televisivas nacionales, ahogadas en el verbalismo, excepto una que otra golondrina escondida en los tejados de estos 23 años de invierno que sobrelleva Inravisión. Una de esas golondrinas es por ejemplo la minicomedia *Investíguelo usted* en *Sábados felices* (sábados, 9:30 p. m., primera cadena), especialmente en su primera época cuando el Inspector Ruanini (Carlos Sánchez) contaba con la presencia del Agente Vinagretti (Guillermo Torres) para conformar un dinámico dúo.



Carlos Sánchez, Jaime Agudelo y Alvaro Páez en la minicomedia *Investíguelo usted*: parte del programa de TV *Sábados felices*.

Si analizamos estos dos espacios encontraremos que tanto en *Chapulín Colorado* como en *Investíguelo Usted* se emplea el recurso de las “variaciones alrededor de un cuadro”, variaciones efectuadas con unas mínimas diferencias de un programa a otro y que son, precisamente, las que nos producen hilaridad. Si *Chapulín* siempre vencerá a los malhechores, el Inspector Ruanini siempre descubrirá el criminal. Si *Chapulín* triunfa a pesar suyo, el Inspector Ruanini no pierde pista correcta aunque traten de engañarlo y sus aciertos son sorprendidos.

Al detenernos en el cuadro inicial de *Investíguelo usted*, idéntico de un pro-

grama a otro pero de una hilaridad tal que superaba a la del resto de la brevísima comedia, hallamos que sus generalidades consistían en la espera del Inspector Ruanini y de su ayudante el Agente Vinagretti a que los llamaran para atender un caso criminal como detectives particulares. Despreocupados y seguros, reciben la llamada en su pequeña oficina, gracias al secreto intermedio Jota-Jota. Antes de salir, con una calma que desdeña la urgencia del caso, cumplen la caballeresca ceremonia de colocarse mutuamente los sobretodos con pases de torero. Era todo. Pero allí se concentraba una dosis de humor que nos cautivaba.

Aunque el cuadro era siempre el mismo, las soluciones particulares nos resultaban muy distintas. En las variantes mínimas introducidas, resueltas con una actuación basada ante todo en la expresión corporal de los actores, se incrustaba el humor. No de otro modo podríamos entender que la esperada salida del Agente Vinagretti preguntando quién era el mejor cómico del mundo para responder, tras una palmada que sacudía a su interlocutor por la fuerza descomunal del Agente, diciendo que era él mismo (el propio Agente Vinagretti), nos hiciera reír. Se desprende de esto que en una realización colombiana ya se habían usado algunos elementos constantes mucho antes de que los televidentes conociéramos *Chapulín Colorado*. Pero no sobra recordar que los realizadores de espacios cómicos nacionales tenían antecedentes de esta técnica, tan extendida en la TV, con *La Pantera Rosa*, un personaje de dibujos animados inmune hasta el absurdo a toda clase de atentados y emboscadas.



Las constantes de *Chapulín Colorado* cubren con coherencia todo el espacio y no sus primeros minutos. Esto no quiere decir que en *Investíguelo usted* la estructura total no sea la que hemos denominado "variaciones alrededor de un cuadro". Pero ocurre que por tratarse de una comedia detectivesca en la que el público tiene participación encontrando la pista y remitiéndola por correo para aspirar a un premio, que las constantes son menos obvias. Las variantes de *Chapulín* giran alrededor de una grave situación de peligro enfrentada por personajes muy variados. El diálogo que sobreviene es inalterable:

Personaje en peligro: (Impotente y lloroso) Y ahora, ¿quiéén podrá defenderme?

Chapulín Colorado: (Aparece de inmediato y de un modo milagroso) Yo.

Personaje en peligro: (Grito emocionado) Chapulíín.

Chapulín Colorado: (Vanidoso y seguro) No contaban con mi astucia.

Tras varias peripecias en las que *Chapulín* resulta ser un antihéroe y no un héroe, este carácter que parodia a Superman, Batman, Acumán, Flash Gordon y demás superhombres de historietas a los que llamaremos los superimperialistas, vence a los enemigos sin importar lo astutos, fuertes o numerosos que sean.

La comicidad de *Chapulín* parte de que es un ser humano idéntico a sus pro-

tegidos y no un superdotado. Su indumentaria es ante todo un disfraz. A diferencia de los superimperialistas como Supermán, Batman o El Fantasma, en los que el ropaje es un signo de poder imbatible, en *Chapulín* es símbolo y no signo. Cuando los superimperialistas visten de civil (no por casualidad en este tipo de personajes se presenta una doble personalidad), lo que pretenden es ocultar momentáneamente sus poderes sobrehumanos. De allí que en tales casos, frente a situaciones de peligro, no hagan uso de la fuerza inigualable que poseen salvo casos límites. *Chapulín*, en cambio, tiene una sola personalidad y su indumentaria no lo ayuda a ser menos débil y cobarde que aquellos a quienes busca proteger. En *Chapulín* la indumentaria es adorno y apenas sirve para devolverle la confianza a las indefensas víctimas que pretende socorrer. Su capa corta a la manera de las alas atrofiadas de las aves galliformes, sus ridículas antenas de insecto inofensivo, su martillo blando e inútil como arma, pero sobre todo sus pantalones cortos infantiles, son los detalles eficaces de una parodia que ridiculiza a los superimperialistas. Sin embargo *Chapulín* nunca pierde y ya veremos más adelante por qué.

La manera de jugar con una significación sobreentendida y una realidad que objetivamente se le contrapone, la encontramos en *Investíguelo usted de Sábados felices*. El Inspector Ruanini es lúcido pero manco. Su eficacia es puramente cerebral y frente al peligro es verdaderamente extraño este personaje mutilado. Por su parte el Agente Vinagretti, grandulón y aparentemente fuerte, es absolutamente manso. Frente al crimen no son ellos los hombres adecuados para llevar a feliz término sus propósitos, pero triunfan.

Chapulín no es el supervaliente que encontramos en las historietas norteamericanas. Persistente más que atrevido, posee una inteligencia común y nada brillante. Cuando inopinadamente enfrenta a los malhechores, su miedo supera al de las víctimas que pretende defender y en general es incapaz de identificar a los agresores cuya búsqueda simula adelantar. Una vez ante ellos, *Chapulín* elude reconocerlos y hasta se hace el bobo, temblando de pánico, tan pronto le resulta evidente que los que tiene a su lado son los bandidos que debe combatir. A partir de este momento, rehuye el peligro cuando lo siente muy cerca y una vez desaparece o se aleja, las bravuconadas que lanza son una manera de restituirle la confianza a las débiles víctimas que ahora protege.

En este sentido hay una diferencia fundamental entre *Chapulín* y los superimperialistas: la relación de *Chapulín* con sus protegidos es cálida y humana precisamente porque los identifica el mismo miedo, de manera que a veces los protegidos se encuentran en la situación de tener que defenderlo; los superimperialistas, en cambio, se distancian de sus protegidos y entre ellos no se cruzan sino palabras trascendentales. Por supuesto, *Chapulín* es un personaje cómico mientras los superimperialistas son académicamente serios, como personajes situados por encima de todo el mundo, siguiendo la línea ascensional del Art Deco que los creó por allá en los años 20 y 30 (o los modificó, en el caso de aquellos que venían de antes) con el propósito de presentarlos como unos seres monumentales en capacidad de emular con el Empire State Building y el Rockefeller Center.

Cobarde y torpe, tenemos que *Chapulín* tiembla frente a sus enemigos. Es entonces que exclama: "Todos mis movimientos están fríamente calculados". La palabra funciona en este caso a la inversa de la del superimperialista que dice "toma, cobarde" o "muere, asesino" y, efectivamente, liquida a su oponente. En *Chapulín* la frase es una patraña que busca definir como valiente lo que precisamente es una incontrolable expresión de miedo humano. El recurso, desde el punto de vista de eficacia de un lenguaje, tiene antecedentes en ciertas películas de Chaplin, Mack Sennet y la pareja que conforman Laurel y Hardy. Como en ellos, es la expresión corporal de Roberto Gómez Bolaños la que salva estos gag y los hace distintos de los que vemos en los espacios pretendidamente cómicos de la TV colombiana. La comunicación, en *Chapulín Colorado*, es ante todo visual. De allí que no acontezca eso que sufrimos en buena parte de los libretos de *Las hermanas Gutiérrez* y en casi todos los de *Los Pérez somos así*, programas en los que es posible cerrar los ojos y seguir los acontecimientos porque son ante todo auditivos. No, en *Chapulín Colorado* hay que mirar y oír porque hay una excelente utilización del medio. Una estupenda lección para aquellos que han trasladado la radio a la TV y ahora pretenden trasladar la TV al cine, caso este último del deplorable y pésimo filme titulado *Mamagay*.

Chapulín no comprende sino muy vagamente lo que ocurre a su alrededor pero tan pronto se le aclara todo, asustado, se hace el que no sabe lo que pasa sobre todo si el enemigo está presente. *Chapulín* se sale de la unidireccionalidad arquetípica de la moral puritana encarnada por los superimperialistas. En un episodio reciente, por ejemplo, *Chapulín* llega a comentar a propósito de la conducta de los demás personajes: "Hace falta ser miedoso para asustarse con un ratón". Pero cae desmayado cuando su interlocutor le muestra uno muerto, que le sacude ante los ojos agarrándolo por la cola. En el mismo episodio, una mujer le dice al malhechor aludiendo a la presencia de *Chapulín*: "Tengo un hombre que me defiende". *Chapulín*, a su lado, le recomienda en seguida: "Ve por él". Estas actitudes perfilan un carácter que no se diferencia en nada de los demás que lo rodean. Dentro de las constantes del libreto llega el momento en que el enfrentamiento de *Chapulín* con sus enemigos se torna inevitable. El desenlace se precipita y *Chapulín*, que actúa antes que nada presionado por sus protegidos porque de lo contrario huiría como tantas veces ha intentado hacerlo, se aventura entonces a admitir las particularidades de la situación que atraviesa y a reconocer a los agresores exclamando: "Lo sospeché desde un principio". A partir de ese instante se vuelve valiente y arrojado, pero en general el enemigo está ausente. Y *Chapulín* arremete audaz y decidido contra señuelos o contra algunos de sus protegidos más débiles a los que confunde y derriba fácilmente. Pero sus movimientos son torpes, sus ataques descoordinados y su fuerza nada extraordinaria. *Chapulín* no sabe pelear. De manera que no asistimos a la trompada demoledora y certera de los superimperialistas. Cuando *Chapulín* lanza sus golpes, sus habilidades de fajador resultan deplorables y tras la falsa pelea nunca queda en pie.

La saña ridícula que se gasta en tales ocasiones desaparece tan pronto tiene en frente al verdadero enemigo, que por lo demás tiene la osadía de entrar y salir del recinto en que se halla *Chapulín* como Pedro por su casa. Entonces vuelve a ser cauteloso y cobarde. Camina hacia atrás y elude el enfrentamiento. Hasta donde recuerde, tras gozar una veintena de programas, *Chapulín* nunca ha agredido con decisión a un contendor real. Así que la victoria final sobre el (o los) bandido (s), resulta del producto no de la acción individual de *Chapulín*, sino de la participación colectiva de los inicialmente agredidos que aúnan fuerzas y derrotan juntos al (o los) agresor (es). Por lo demás la victoria final es la resultante de la maña y no de la fuerza. Y en esto *Chapulín* también se diferencia de los superimperialistas, de una intrepidez que no es sino el reflejo del agresivo individualismo burgués.

"Empresa seria busca vendedor agresivo", rezan algunos avisos de empleo. La agresividad a través del comercio se emparenta con el capital. Pero *Chapulín Colorado* es, muy sutilmente, una obra anticapitalista y antiimperialista. Lo colectivo supera a lo individual y es en la unidad que reside la clave para vencer a un enemigo fuerte que en principio lleva todas las de ganar. Esta última, una consigna del proletariado en la lucha de clases.

Si analizáramos las muchas significaciones de esta parodia tan bien lograda podríamos extendernos en páginas hasta conformar un pequeño volumen. Por lo pronto consideremos que en Supermán, Batman, Acuamán y Flash Gordon el poder está reducido a una fórmula que se pretende infalible. Consciente o inconscientemente, para los creadores de los superimperialistas el universo está a salvo con hombres en los que se combinan la superinteligencia (reflejo de la capacidad intelectual de los dirigentes políticos tradicionales) y la superfuerza (reflejo del estado con el aparato militar a su disposición) con licencia para reprimir y matar. Dado el caso de que las llamadas ideologías foráneas, v. gr.: el marxismo-leninismo, se presentan como perversas y malas, los superimperialistas se ven obligados a enfrentarlas y destruirlas como en "efecto" ha ocurrido en muchas de estas alienantes aventuras.

El súperhombre deviene así el gobierno en su tarea de impedir que nada sea alterado y de que el orden, en este caso el orden burgués, se perpetúe eternamente. No en vano encontramos que el personaje superimperialista es un aliado de la policía y los servicios secretos, mientras *Chapulín* carece de estos vínculos. De allí que los superimperialistas no tengan aliados en la ciudadanía mientras *Chapulín* sí los tiene al punto de que sin ellos no sería nadie. Si los superimperialistas, productos de la arrogancia burguesa, se bastan solos, *Chapulín* es apenas el símbolo de un esfuerzo colectivo.

Estas implicaciones socio-políticas son las que hacen trascender al popular programa mexicano y lo sitúan, con su humor poético y su concepción antiépica, como una obra fuera de serie. *Chapulín Colorado* posee unos contenidos de tal amplitud y profundidad que no nos queda sino regocijarnos con las situaciones que plantea en la medida en que nos reflejan socialmente y forzosamente nos identificamos con ellas. Es ésta la lección de un artista como Roberto Gómez Bolaños, quien es el director, libretista y actor del popular espacio mexicano.

APUNTES SOBRE EL TEATRO COLOMBIANO

Falsas opciones y caminos reales

Carlos José Reyes

Como todo arte vivo y cuestionador, el teatro colombiano de hoy enfrenta un debate que viene a ser, de alguna manera, un esfuerzo de reflexión en medio de una acción constante y apasionada. Los festivales nacionales del nuevo teatro, organizados por la Corporación Colombiana de Teatro, la apertura de nuevas salas, la formación de nuevos públicos y la vinculación del trabajo escénico a las luchas de los sectores populares arrastran a la vez logros y espejismos, ilusiones forjadas en la premura de cada uno de los pasos dados precariamente y desniveles profundos en los resultados, muchas veces estructurados más por el desgarramiento de una realidad que no se acopla a las fórmulas que se proponen como una respuesta, que por una persistencia y rigor en el manejo de los procedimientos creadores del arte teatral. Para tener una imagen aproximada del problema, vamos a abordarlo en sus elementos referenciales en primera instancia.

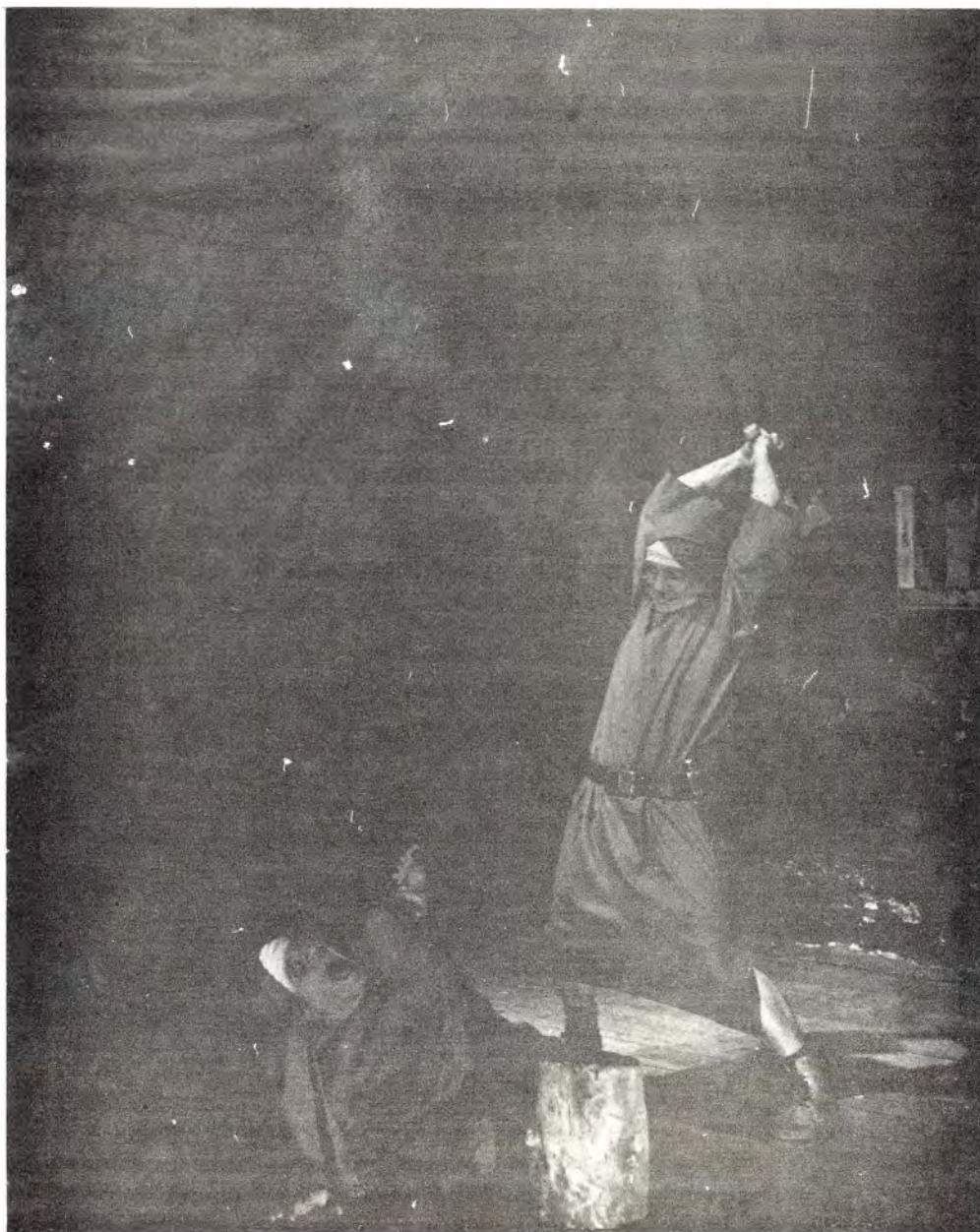


El retablo del flautista de Jordi Teixidor, interpretado por la Escuela de Teatro del Distrito bajo la dirección de Carlos José Reyes.

SITUACION DEL TEATRO COLOMBIANO EN EL PANORAMA TEATRAL LATINOAMERICANO

Al analizar el mapa teatral latinoamericano se observa una imagen desgarradora, imposible de abstraer de su espacio social. Los grandes movimientos teatrales de Chile, Brasil, Uruguay y en parte Argentina, destrozados o deformados; buscando reintegrarse en un exilio no vergonzante, como es el caso de "El Galpón" de Montevideo, hoy en México, o bien atomizados entre su lucha por la supervivencia interna o el exilio que pone a los realizadores, dramaturgos y actores fuera de su contexto, cómicos ambulantes por la presión de las circunstancias, más que por la naturaleza del oficio. El intenso movimiento teatral de estos países —el más rico en logros y perspectivas de toda América Latina hace unas décadas— había logrado un equilibrio entre el desarrollo profesional de la actividad y la búsqueda de un lenguaje y de una dramaturgia, así como la consolidación de importantes experiencias institucionales y gremiales, docentes y dramatúrgicas.

El antagonismo entre los sistemas represores existentes en estos países y la producción cultural y artística, nace sobre todo de la incapacidad de un sistema castrense, de corte fascista, para aceptar la crítica o el análisis y menos que menos la denuncia o la burla.



El grupo de teatro "El Alacrán" en *Las Monjas*, de E. Manet. Dirigida por Carlos José Reyes.

Frente a este panorama, otros países donde existía una tradición teatral, como México, se ven invadidos por la vulgaridad de una vaudeville comercial sin pretensiones, o bien por los brotes radicales, que, como es el caso de "Cleta" sucumben más en el grito desgarrado y en la esquematización panfletaria que en el ejercicio de una actividad creadora en toda su complejidad.

Queda el caso de Cuba —bien diferente en todo sentido— donde la búsqueda de un auténtico teatro popular de alta calidad corresponde a una política cultural trazada en todos los órdenes; y sin embargo, tampoco puede considerarse que se haya logrado la creación de un arte nuevo, completo y complejo, pues los cubanos saben muy bien que el arte y la cultura no se producen por decreto, sino que se han abierto nuevas condiciones de trabajo para que este arte llegue a producirse (y algunos casos importantes, como el del grupo del Escambray, los trabajos de Herminia Sánchez, el Teatro Estudio, la Teatrova, etc., van mostrando nuevas y fecundas alternativas).

Los otros ejemplos —Colombia, Venezuela, Costa Rica, Guatemala—, en diferente proporción y con distintas respuestas, han hecho su irrupción con inte-

resantes movimientos, organizaciones, grupos, dramaturgos, intercambios a través de festivales y giras, etc.

La emergencia del teatro colombiano de hoy en este contexto tiene entonces una explicación por fuera de sus calidades específicas, por cuanto las condiciones de trabajo, con todas las limitaciones y precariedades, hacen posible que esta práctica se desarrolle.

Como testimonio de esto puede anotarse la participación creciente del teatro colombiano en festivales, giras y concursos internacionales en Europa y América Latina, los premios otorgados por el concurso "Casa de las Américas" y el interés de otros países, a través de diversas publicaciones, por nuestro teatro.



Antígona, de Sófocles-Brecht, llevada a escena por el grupo de teatro del Liceo Femenino de Buga.

REALIDAD E ILUSIÓN DEL NUEVO TEATRO

Esta proyección internacional del teatro colombiano no se ha desarrollado, sin embargo, como un movimiento cuantitativo de logros, consolidación de grupos, emergencia de autores y obras, como podría creerse.

El movimiento más coherente y estable, cuyo origen puede ubicarse veinte años atrás, lo constituyen unos pocos grupos y directores que han mantenido la constancia por esta actividad a pesar de la subestimación por un oficio que no se considera como tal y que durante muchos años no ha tenido una jerarquía social como otras actividades —la narrativa o la pintura, por ejemplo—.

La constancia de varios grupos y sus intentos de organización, principalmente a través de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), llegaron a la concretización de un sueño largamente gestado: un festival de teatro con proyección popular que fuera organizado por las mismas gentes del medio teatral.

Hasta el momento han logrado llevarse a cabo dos Festivales Nacionales del Nuevo Teatro, con auspicios de Colcultura, y este año tendrá lugar el tercero. Los dos primeros permiten evaluar algunos resultados y llegar a la crítica de la experiencia, a fin de situar las dimensiones reales del movimiento.

Durante la organización del Primer Festival, en el año de 1975, la CCT, con ayuda de sociólogos, elaboró una estadística de los actores por sexo y edad, el tiempo que llevaban haciendo teatro los integrantes de los grupos, las formas

de financiación, la composición social de los grupos, el ingreso mensual de los actores, el público por regionales, según categorías sociales, los sitios donde se realizan las funciones y las obras según la nacionalidad. Estas estadísticas dieron lugar a una primera lectura, un intento de interpretación de las proyecciones del movimiento teatral, antes de observar detenidamente los trabajos concretos de los grupos encuestados, por lo cual las conclusiones del estudio, en esa primera instancia, hacían la apología de los logros obtenidos, como si esa gran explosión demográfica del movimiento teatral pudiera nivelar en un mismo escalafón grupos estables de prolongada actividad con grupos aficionados, estudiantiles o de barrio, recientemente formados y en muchos casos hoy desaparecidos.

Observemos de nuevo estas estadísticas y hagamos una segunda lectura, a la luz de los resultados obtenidos.

CUADRO 1
ACTORES POR SEXO Y EDAD

EDAD	HOMBRES	MUJERES	TOTAL
de 0 a 15 años	6.0	8.0	14.0
de 16 a 25 años	45.0	19.0	64.0
de 26 a 35 años	13.0	6.0	19.0
más de 35 años	2.0	1.0	3.0
	66.0	34.0	100.0

Estas cifras son de por sí reveladoras. El 78% de los actores de este movimiento tiene menos de 25 años, o sea, que no se trata de ninguna manera de personas que hayan escogido el teatro como su profesión definitiva. Esta cifra dominante no puede coincidir en absoluto con los 20 años del movimiento teatral, pues este movimiento no se inició como una actividad de teatro infantil, por lo cual la primera observación que salta a la vista es que más que un aumento real, lo que se observa es la enorme deserción de quienes iniciaron la actividad teatral de diez años para atrás.

Cualquier actividad exige para su desarrollo un mínimo de 4 años de aprendizaje universitario o técnico, por lo cual sólo podríamos considerar estables a aquellos grupos o personas de más de cinco años de actividad ininterrumpida. El otro estamento revela tan sólo el interés de la juventud de hoy, de la gente menor de 25 años, por la actividad teatral y presumiblemente por muchas de las formulaciones revolucionarias de esta actividad, en términos de relación con las luchas de liberación nacional. No pretendemos menospreciar esta apasionada participación juvenil en el movimiento teatral, pero creemos que frente a una tal emergencia solo un compás de espera podrá demostrar la manera real como este trabajo fue asumido.

El tablero siguiente confirma algunas de nuestras hipótesis. Veamos:

CUADRO 2
TIEMPO QUE TIENEN DE ESTAR HACIENDO TEATRO LOS INTEGRANTES DE LOS GRUPOS

Menos de 6 meses	20.0
de 7 a 12 meses	23.1
de 13 a 24 meses	11.0
de 2 a 5 años	35.3
de 5 a 10 años	7.4
más de 10 años	3.2

En otras palabras, más del 50% de los encuestados llevaban menos de un año de actividad teatral. ¿Cómo podríamos considerar entonces esta participación? ¿Podríamos llamarlos "trabajadores de la cultura" o "profesionales del teatro"? ¡De ninguna manera! Tan sólo el 10% de este movimiento llevaba más de 5 años de actividad teatral, tiempo mínimo para comenzar a tomar en serio los datos, y sólo un escaso 3.2% llevaba más de 10 años. De acuerdo con nuestra hipótesis inicial, el festival provocó entonces una enorme proliferación de grupos, con su consecuente imagen contradictoria; mal podría producirse una calidad artística apresurada, ni siquiera para lograr un nivel coherente por

parte de los 16 grupos escogidos finalmente como muestra representativa del actual teatro colombiano. Los filtros utilizados, las muestras regionales y la evaluación por parte de los mismos grupos, iban a entregar por lo tanto todo poder decisorio en manos no exactamente de la democracia (como si se tratara de elecciones parlamentarias), sino en manos de un 89.4% de personas con menos de cinco años de actividad. La realidad había volteado la manera anterior de escoger a los grupos a través de jurados más o menos calificados, para dejarla en manos de quienes menos conocimientos y experiencia podrían tener. Esto mismo podría reflejarse en otros aspectos de la actividad teatral colombiana. El fenómeno del Festival Nacional del Nuevo Teatro ha servido hasta el momento antes que nada para que surjan innumerables grupos sin sede, sin estabilidad, sin condiciones adecuadas para sobrevivir y sobre todo, sin los rudimentos adecuados del oficio, un conocimiento mínimo de las técnicas, la estética o la historia del teatro, a fin de que pudiéramos llegar a la conclusión de que a base de simple praxis este movimiento saltaría —todos a una, como Fuenteovejuna— de la cantidad a la calidad.

Observadas las obras —especialmente a través de las muestras regionales—, el público que se atrae momentáneamente por el festival y la constancia de presentaciones de los grupos, vemos cómo la realidad y la coherencia, a todo lo largo del año, voltearían estas estadísticas de manera sorprendente. En Bogotá, por ejemplo, se presentaron alrededor de 30 grupos en cada uno de los dos festivales. Sin embargo, en la cartelera diaria de los otros meses del año distintos al momento del festival, rara vez se presentan más de cinco grupos de manera estable, entre otras cosas por la razón de carecer de una sede para elaborar y presentar sus trabajos.

La razón fundamental de esta deserción es sin lugar a dudas el aspecto económico. Difícilmente una actividad puede verse como una profesión si no está remunerada. Permanentemente se dice que la razón para que el actual teatro no se financie, ya sea por parte del Estado o de la empresa privada, o bien de una taquilla con una cierta rentabilidad, es el hecho de que se trata de un teatro comprometido políticamente y que por lo tanto es perseguido a través de una censura económica. Esto es sin duda parcialmente cierto, pero decimos *parcialmente* por cuanto el carácter aficionado, anotado anteriormente, es el dominante. A medida que un grupo se consolida y adquiere una sede propia, sus condiciones de trabajo varían y surge la posibilidad de ir logrando un ingreso más estable, sin necesidad de llegar a producir una mercancía de consumo banal que destruya las posibilidades de hacer arte. Esto lo demuestra el hecho de que algunos grupos, tras un gran esfuerzo, han ido logrando levantar su propia sede, a través de auxilios, actos financieros especiales, venta de funciones, etc. Para que un grupo pueda considerarse un grupo realmente estable, tiene que realizar un mínimo de 50 funciones por año, y aunque el precio de estas funciones varía de acuerdo con las condiciones del público, sólo luchando por la dignificación de esta actividad y no confundiendo con un regalo paternalista o con una entrega amorosa y mesiánica, puede llegar a afirmar su trabajo y evitar que los actores se vean forzados a retirarse. Los cuadros 3 y 4 nos ilustran sobre este aspecto:

CUADRO 3
FORMAS DE FINANCIACION

	% del total de los grupos
Actos financieros propios	67.0
Taquilla	40.0
Ayudas de organizaciones sindicales	21.0
Ayudas de empresa privada	14.0
Ayudas del Estado	14.0
Depende casi por entero de entidad oficial	14.0
Depende casi por entero de entidad privada	12.0
Otras fuentes (donaciones de amigos, publicaciones, venta de funciones)	28.0

Este porcentaje es sin duda ilusorio pues el calculado como promedio no logra solucionar ni siquiera el mínimo de exigencias pensables para un movimiento teatral. El ciento por ciento está calculado sobre la base de lo que entra a los grupos, que en promedio es una miseria, y las fuentes globales de este ingreso. Examinando más a fondo la estadística, el punto llamado "actos finan-

cieros propios", que implica el 67% del ingreso de los grupos, demuestra la paradoja más siniestra de la investigación, y es el hecho de que la mayor parte de los grupos *tienen que pagar* el derecho a hacer teatro, en vez de recibir un ingreso a cambio. La ayuda de las organizaciones sindicales es superior a la ayuda estatal, y los estimativos de taquilla pueden apreciarse también como algo casi insólito, pues en Bogotá, por ejemplo, que es una ciudad de 4 millones de habitantes apenas hay 6 salas de teatro que funcionan permanentemente (La Candelaria, el T. P. B., el Local, La Mama, el Teatro Libre y El Alacrán) y que cuentan con grupos de planta. La mayor parte del trabajo en Bogotá y aún con mayor dramatismo en el resto del país, se realiza en espacios incidentales y esporádicos: universidades y colegios, salas de barrio, plazas públicas, cárceles, hospitales, etc. De ahí que muchas de las funciones se realizan sin financiación, lo que quiere decir que a medida que aumente la demanda de este plus-trabajo gratuito aumentarán la quiebra y el éxodo de los grupos. A veces el hecho de cobrar una función —entendiéndose que se trata de un trabajo y no de un "hobby" o una misión de fe— es entendido como la prostitución o comercialización de un grupo. Se responde entonces que se trata de un público popular, o que las finanzas que surjan de la función se hacen para recolectar fondos para otra cosa, y de este modo en muchas ocasiones grupos que no tienen cómo pagar a sus actores ni siquiera un modesto viático, terminan haciendo funciones para lograr finanzas para otras cosas, por laudables que ellas sean. Esto puede explicarse en parte si examinamos la composición social de los grupos:

CUADRO 4
COMPOSICION SOCIAL DE LOS GRUPOS

	Al constituirse %	Actualmente %	Variación %
Estudiantes	53.8	53.7	0.1
Empleados	17.1	17.8	0.7
Obreros	7.7	3.3	-4.4
Campeños	4.5	1.5	-3.0
Trabajadores independientes	7.3	11.2	3.9
Desempleados	4.2	3.9	-0.3
Actores "profesionales"	3.1	7.1	4.0
Otros	2.3	1.5	-0.8

Más que una composición de clases sociales lo que descubrimos en esta estadística es el hecho de que los *actores* del movimiento teatral colombiano viven en su mayoría de otra cosa, y sólo un 7% del total se llaman "profesionales" (el entrecomillado no es nuestro). En concordancia con la edad de los actores la gran mayoría son estudiantes, y su afirmación artística, política y profesional tiene por lo tanto las veleidades y la inestabilidad del sector estudiantil frente a los problemas de la realidad nacional y frente a su propia elección personal. Este hecho se refleja indiscutiblemente en la manera de asumir posiciones esquemáticas, en lo apresurado de sus compromisos, y en la manera peregrina como las cosas se toman para luego dejarlas. La acción de *permanecer* que equivaldría a afirmar el carácter de trabajador y por lo tanto la relación con los otros trabajadores, sigue siendo, por lo tanto, en la abrumadora mayoría de los casos, una ilusión.

CUADRO 5
INGRESO MENSUAL DE LOS ACTORES

Menos de \$1.000	59.0
de \$1.000 a \$1.999	20.0
de \$2.000 a \$2.999	8.0
de \$3.000 a \$3.999	4.0
de \$4.000 a \$4.999	3.0
de \$5.000 en adelante	6.0

Este cuadro redondea lo planteado en los anteriores y demuestra claramente los siguientes aspectos:

- 1) El 94% de quienes hacen teatro no tienen esta actividad como su profesión.
- 2) El 6% de quienes obtienen del teatro los ingresos mínimos para vivir, co-

responde a los porcentajes de quienes llevan más de 5 años de trabajo teatral y por lo tanto son la base representativa del movimiento teatral, no como emergencia sino como coherencia.

Sin duda este porcentaje corresponde a la vez a los grupos que cuentan con sede y desarrollan un trabajo ininterrumpido a lo largo del año, aunque la mayoría de los actores —aun de estos grupos— no puedan obtener de ellos el salario mínimo para vivir.

Visto así, podríamos caracterizar al actual movimiento teatral colombiano en dos sectores: uno minoritario que corresponde a quienes realizan la actividad teatral como SU ACTIVIDAD PRIMORDIAL, y que por lo tanto son o tienden a convertirse en profesionales. El otro, la abrumadora mayoría, corresponde a lo que en otros países se llama teatro aficionado, vocacional o escolar y por lo general se caracteriza por tener una vida efímera, signada por las contingencias antes mencionadas.

La realidad, entonces, del Nuevo Teatro colombiano, con muchas de sus tesis retóricas sobre la vinculación a los sectores populares y la lucha por la liberación nacional, se presenta en un contradictorio juego entre el TEATRO, como actividad específica, y el uso del ceremonial teatral para satisfacer otras necesidades, personales o colectivas, políticas, gremiales, y que por lo tanto descuidan de hecho al teatro mismo en sus técnicas y estética, por cuanto su ejercicio pasa a convertirse en un pre-texto para otra cosa. Desde luego esta contradicción no puede matarse artificialmente. No se trata en absoluto de que los grupos profesionales sean esteticistas o comercializados y en cambio la gran mayoría contenidistas y comprometidos. El compromiso es mayor en los grupos más estables, pues no se trata de un compromiso parcial que pueda dejarse de un momento a otro sino que se convierte en un compromiso profundo que incluye y se toma la vida entera. Un teatro estudiantil puede ser algo pasajero, como el estudio de una materia escolar o universitaria, o como una necesidad de la juventud de desahogar parte de su energía vital, pero en cambio, para el que escogió ese camino con todas sus consecuencias, el problema es un problema de vida o muerte.

FALSAS OPCIONES Y CONTRADICCIONES REALES

Por esta razón el debate toma en muchos casos una dirección y unos perfiles falsos. Las contradicciones de fondo se escamotean al hablar del teatro colombiano "en general", o al reducirse a la citación permanente de una organización o de dos o tres grupos con mayor trayectoria. El hecho concreto es que ese pequeño número de grupos estables tiene un doble compromiso: formar un público y a la vez formar al resto del movimiento teatral (al 90% al que hemos aludido). La pedagogía aplicada para resolver este problema demuestra que el remedio es completamente paupérrimo frente a la enfermedad, por cuanto no hay posibilidades de una preparación adecuada a ese nivel (en este sentido cabe anotar el importante trabajo de las escuelas de teatro que en la mayoría de los casos cuentan con escasos recursos para desarrollar sus labores, y en ningún caso para proyectarlas sobre la totalidad del movimiento). El problema se aborda con rápidos cursillos, seminarios y conferencias de dos o tres días, que en los mejores casos dejan inquietudes que no encuentran un ambiente propicio para desarrollarse adecuadamente. El problema del crecimiento, de la cantidad, en síntesis, sólo podría resolverlo entonces una política estatal de amplias proyecciones y de muy buenos recursos económicos, pero esta perspectiva es imposible en las actuales condiciones de nuestro país.

Aquí llegamos a un punto clave: ¿qué hacer? ¿Desesperarse frente a una situación que se plantea como imposible y propugnar por la súbita reducción de los grupos para no hacer más grande el problema? Desde luego ese no es nuestro criterio. Habría entonces que aceptar la delimitación de niveles y de campos, y hablar de los dos teatros: el estable y el emergente, sobre cuyo desarrollo sólo queda dejar abierto el compás de espera.

Sin duda, tampoco para los grupos "estables" o "profesionales" las cosas son seguras y logradas. El tener una sede funcionando, en la mayor parte de los casos, implica un gasto permanente, un esfuerzo quijotesco, que habría que apoyar y defender, para que lo particular no se diluya en lo general hasta desaparecer, pues en este caso el movimiento se vendría abajo. Son precisa-

mente los grupos minoritarios los que realizan el mayor esfuerzo y se proyectan con la más generosa entrega sobre los demás, por cuanto no pueden ser vistos como una analogía de la aristocracia frente a las grandes bases, pues su único privilegio es el tener una mayor cuota de trabajo y de sacrificio que los otros, que hacen teatro “en las horas libres” de otras actividades.

La contradicción, por lo tanto, se da de manera real y no puede matarse artificialmente. No se le puede pedir a nadie que por favor no haga teatro, pero lo que cuestionamos es el concepto de mayoría democrática como una ilusión, pues la mayoría real de quienes hacen teatro seriamente sigue siendo el porcentaje mínimo del cual hemos hablado reiteradamente. El papel *dirigente*, en el sentido más completo del término aplicado al trabajo artístico, tiene que tenerlo el nivel más logrado de la producción y no un simple conteo de votos. Shakespeare es dirigente en el período isabelino porque logra desarrollar el producto más acabado, el que sintetiza el mayor nivel de elaboración. No se trata, entonces, de una dirigencia burocrática, producida por decreto, sino de una selección real, determinada por los resultados.

Esta tensión constante hace que la polémica sobre el teatro tienda a presentarse a través de esquemas morales que simplifican el problema, mientras este no se asuma por parte de los grupos de manera integral y permanente. A través de foros, asambleas y encuentros vuelve a reproducirse una discusión —superada en la teoría de la estética teatral desde hace tiempos— pero que se revive como un fantasma de pesadilla, pues quien constantemente tiene que volver a explicar el mismo punto a una gente que se renueva antes de que se forme no puede de ninguna manera superar las etapas. De ahí que tomemos la frase de que quien no conoce —y en este caso no vive— la historia, está condenado a repetirla.

A través de estas discusiones vuelven a plantearse oposiciones como: forma y contenido, individuo y sociedad, personal y colectivo, estético o funcional, burgués o proletario, abstracto o concreto, etc., como si se pudiera eliminar el punto que se considera incompatible, para llegar a escoger tan sólo uno de los polos y hacer un teatro de contenido social-funcional-proletario-concreto, lo que por lo general es un pretexto para escamotear la mediocridad.

El nuevo teatro colombiano, entonces, es el que han realizado los grupos más estables a lo largo de años, y sólo afirmando sus logros y defendiendo su misma existencia puede pensarse en una proyección real sobre los demás. Abrir una sala, constituir un grupo, formar un repertorio y crear un público son las bases para llegar a una representatividad real y no formal. Y todos estos aspectos anotados logran mantenerse y desarrollarse si se lucha por una consecuente dignificación de la profesión, o de lo contrario, siempre tendremos la impresión de estar hablando de otra cosa.

CRITICA DE CINE

Cría cuervos

El cine español para la mayor parte de los colombianos, aun para quienes pasan su vida entre los matinés, los cineclubes y las reuniones para contarse pie a pie los últimos esperpentos de las exhibiciones privadas, es el gran desconocido. Tiene un Papa: Buñuel, hijo natural del surrealismo francés y la brutalidad (¿o sería mejor decir carnalidad?) catalana. Y algunos apóstoles: Berlanga, Saura, Borau. Del último, apenas algunos afortunados conocieron *Furtivos*. Pero salvo en el caso del primero, exiliado en México, director en Francia, muy poco de su obra se conoce, porque, en cierto modo, o de manera definitiva, el suyo era, por necesidades políticas, el cine del silencio. Bajo una censura estricta y obviamente estúpida el cine español a partir de la guerra civil, si dijo algo, lo dijo entre renglones, haciendo esfuerzos para convertir el discurso en símbolos. Las condiciones sociales y políticas del cine español de 1936 a nuestros días hicieron de él un producto extraño: narró en otro lenguaje. Mejor dicho: asumió que, como fenómeno de comunicación, el cine no podía ser como las telenovelas: el discurso para hacer brotar lágrimas en el ojo de la costurera alienada por "Simplemente María". Pero no podía hacer cine de compromiso como lo hacen los italianos con su pluralidad democrática de partidos, o cine crítico o llanamente comercial como pueden hacerlo los norteamericanos. El suyo reflejaba, tenía que reflejar, las condiciones nacionales. Y tal vez eso explique el por qué existe un cine español diferente. Luego de una guerra y con la violencia que caracterizó la falsa paz española, larvada pero no por eso inexistente, estaba la violencia. Mientras se insistía en la necesidad de presentar un país feliz (Sarita Montiel) en el pasado, el presente podía ser apenas el tenue temblar de la firma. En el cine español tradicional —cuarenta años— no hubo lugar para la irritación. Apenas para la bravura condensada.

En las primeras libertades surge todo lo acallado durante tanto tiempo. Ya no puede haber cine folclórico. Con la violencia de la castañuela tanto tiempo guardada en la faldriquera, el cine se empeña en mostrar lo que pasando no se vio. Si en *Pascual Duarte* la historia es la narración de una psicosis, y en *Furtivos* la constancia de una enfermedad, en *Cría Cuervos*, la última película de Saura, la violencia sin partidismos es una forma de obrar nacional. Ahora sí desvergonzadamente expuesta. Porque son los niños, los estupendos salvajes, aquellos que organizan,

ya no sobre el fasto y la alegría, sino sobre la desolación y el desánimo la permanencia en la tierra.

Saura, pasada la noche franquista, pero hecho en la escuela del silencio que hablaba, experto en la trampa para violar la censura del régimen, cuando éste pasa, habla, sin tantos tapujos, de la España que la violencia triunfalista jamás quiso aceptar. La que hizo de la muerte un rito, una esperanza y una pasión.



Cría Cuervos no es una constancia, un documento, una toma de partido. Cuando la cámara se detiene en los gestos o en los pasos de los niños, cuando los mira cantar o los acompaña odiando, no cumple la función de testigo pasajero. Un plano de la película habla mucho más claramente: el personaje y el testigo, el presente y pasado, se unen dentro de un aparente absurdo narrativo: no ha pasado nada. El mundo sigue siendo el mismo. Y recomienza. Porque no es la historia lo importante. Lo que vale y lo que cuenta es la vida. Las emociones secundarias no tienen vigencia. Es el sentimiento. Y la pasión —para dar con un término muy caro a los españoles— lleva el timón del drama. Un drama que pasa, que no alcanza a volverse dramaturgia, gesto, grito, aria. La vida se hace de actos inéditos. Diariamente se van quemando las naves. Y cuando la grúa se levanta y deja a los niños en el universo de todos los días, en el de la ciudad, la narración ha terminado. El hombre entra a los terrenos habituales.

Antonio Montaña

Annie Hall

Annie Hall no sólo es la última película de Woody Allen sino su película. Y aunque las demás (*Robó, huyó y lo pescaron*, *Bananas*, *Todo lo que usted quería saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*, *El dormilón*, *Amor y muerte*) han si-

do escritas, actuadas y dirigidas por él, ésta es la única en la cual tiene la osadía de referirse tan directamente a sí mismo. Y la tiene porque una vez que su caricatura está definitivamente conformada toma la decisión de acabar por completo con ella. Y lo mejor del asunto es que lo logra mediante la explicación detallada de todo el proceso que lo condujo a su conformación. Así el tipo cómico que ha venido madurando en sus anteriores películas, lo suficientemente caracterizado como para producir risa con su sola presencia y a punto de estereotiparse, aparece en *Annie Hall* convertido en un personaje de carne y hueso, repleto de contradicciones y frustraciones por superar, tan humano que alcanza a entrístercernos. *Annie Hall* es la última variación de todas sus anteriores variaciones. Es el fin de capítulo que abre la búsqueda de otros horizontes: el nuevo cine de Woody Allen. El mismo ha anunciado que su próxima película será algo diferente, un filme esencialmente dramático.



A diferencia del resto de sus películas, en donde de la mezcla un tanto fortuita de gags y chistes verbales resulta el argumento (tenemos siempre la impresión de estar un poco frente a la misma película aunque las historias sean tan diferentes, los temas tan distantes), *Annie Hall* es la más construída, la más coherente. En ella la comicidad no resulta de la arbitrariedad de sus comentarios, de la torpeza de sus actitudes, o de lo accidentado de sus comportamientos sino de la sistemática insistencia en desenmascararse, de la continua necesidad de explicarnos que de quien nos hemos venido riendo todo este tiempo no ha sido de un prototipo cómico prefabricado para el cine sino del mismísimo Woody Allen, de sus obsesiones, frustraciones y paranoias reales. De ahí que la risa que surge frente a *Annie Hall* no sea la carcajada explosiva que produce ver al prójimo en acción de sufrir sino la sonrisa incómoda del que lo observa exponiendo detenidamente sus padecimientos.

Annie Hall es definitivamente una película autobiográfica, demasiado sincera como para no insinuar ciertos atisbos de

locura, que aún permiten nuestra diversión, demasiado cargada de justificaciones como para no ver detrás de ella un comentario crítico —muy al estilo norteamericano pero al fin intencionado—, demasiado rítmica y armónica como para no captar que Woody Allen ha cambiado sus adolescentes frustraciones por un escepticismo en proceso de maduración.

Por lo demás *Annie Hall* es muchas cosas pero sobre todo una hermosa y melancólica historia de amor.

Sara Libis

Cara a cara

En ésta película se le amotinaron a Bergman, de una sola, muchas de las obsesiones que él tomó por separado en películas anteriores. La vejez, por ejemplo, a través de la cual miró el mundo del pasado en *Fresas salvajes*, es examinada en *Cara a cara* desde los ojos asustadizos de la cuarentona Liv Ullman, una siquiátra que suele identificarse con las gentes que observa. Ahí están sus abuelos: él, deambulando con cierta fatiga por la casa, en las deshoras del sueño, ambientando su errancia doméstica con portarretratos por todas las mesas, echándose a dormir no sin antes pasar las hojas de un álbum con más fotos. Hay una gran ternura en su mala cara, pero sobre todo un miedo inmenso en su silencio: el anciano teme a la perspectiva del asilo, piensa que su anciana esposa, muy entera aún, va a desahacerse de él un día de éstos. Aunque siempre tratando de no ser estorbo, le resulta inevitable incurrir en pequeñas torpezas: ir al reloj de pared, por ejemplo, ese maldito testigo del tiempo, a tratar de ponerlo en su hora ¡como si no lo estuviera! A propósito: Liv Ullman mira el reloj como último acto de su vida antes de acostarse a morir, en su suicidio frustrado. Al viejo de *Fresas salvajes* también lo rondan espectrales relojes, como si fueran tambores de muerte. La abuela de Jenny (Liv Ullman), como era de esperarse, tiene cierta vocación de mamá grande: farfulla algunas maldiciones discretas al enterarse de que el mundo ha cambiado tanto como para que su biznieta, de 13 años, pueda salir a campamentos mixtos todo un fin de semana. Bergman trabaja el conjunto de su película a fogonazos. El espectador, ineludiblemente, tiene que armarla como un rompecabezas: la coherencia jamás es simple, por el contrario, es una totalidad como para atarle los cabos, y Bergman tiene el talento para sublimar la ambigüedad y la confusión sin traicionarlas: la abuela, empecinada en el pasado, hundida en la nostalgia de las fotografías al lado del abuelo, llevándole la corriente a un esposo más abolido que ella, invitándolo a dormir con ella por encima de cualquier coquetería senil, después de tantos años de camas separadas, es una mujer que en el último instante de

la vida y hasta de la película le suscita a Jenny, su nieta, la reconciliación y el refugio con todo aquello que su intelecto pudo considerar en ciertos momentos como desechable: la humildad, el decoro, el amor hasta la muerte. Pero ello no quiere decir que durante sus crisis y delirios por la sobredosis de barbitúricos, Jenny no haya entrevistado a su abuela como un monstruo: represora en las épocas en que Jenny era una niña (ojo a ese instante genial de Liv Ullman en que simultáneamente ejerce como una adulta represiva y una niña indefensa); destructiva con sus cantaletas edificantes: "ponte tal vestido", "tómate esa sopa", "levántate a tal hora", etc.; y definitivamente criminal con los encierros a que la sometía en el ropero. De estos castigos, muchos años después, habrían de derivarse en Jenny esos delirios que la harían verse encerrada en un ataúd, viva y pataleando, loca por salirse, mientras ella misma mirándose desde afuera le enciende fuego al cajón. Esta escena es una variante de otra similar en *Fresas salvajes*, en la que el anciano Víctor Sjöström se reclama a sí mismo desde un ataúd.



En Bergman resultan decisivas y fecundas las ambigüedades: ningún personaje suyo es vertical y definitivo. Lo que en los delirios se les aparece como grotesco, en el sano juicio se les antoja hermoso, y viceversa. El susto por la memoria de la infancia, asediada de mayores, se reproduce en el adulto alterado, pero viene acompañado por una especie de absolución a los adultos, a los ancianos, en las penúltimas vueltas de la vida. Se percibe la sensación bergmaniana de que todo está condenado a repetirse, circularmente, como las manecillas de un reloj: la conversación de Jenny, por ejemplo, con su hija de 13 años, informa que esta niña ya ha comenzado a acumular los rencores que su propia madre evidencia contra sus padres y abuelos.

Ciertos juegos al adulterio, cierto deseo secreto de ser víctima de violaciones carnales, informan de un cuestionamiento a los factores morales que norman la actividad sexual extramatrimonial, pero aún así, o por ello mismo, Liv Ullman rompe

en histeria cuando está a las puertas del adulterio, o sus esfínteres vaginales se cierran, impidiendo la consumación, cuando está dispuesta a abandonarse plácidamente a la violencia carnal que dos desconocidos pretenden ejercer sobre ella. Es decir, que la sociedad se ha hecho carne, músculos, con todas sus prohibiciones, en el cuerpo de Jenny. Que la subversión personal contra las costumbres es casi imposible, porque cada ser humano, al ceder a las tentaciones del *bandidaje*, se opone a sí mismo y a ellas porque es también su propio gendarme. Y sí el gendarme pierde, de todas maneras la felicidad no está garantizada.

Cara a cara es un poco también *Escenas de la vida conyugal*: las vacilaciones entre la aventura amorosa y la paz romana del hogar, casi siempre para concluir en otro dilema: no hay paz espiritual posible ni en una ni en otra, o solamente se llega a ella cuando cierta tolerancia cristiana de autoflagelo ha sedimentado los ímpetus del cuerpo y se llega a una vejez compartida con la misma persona de siempre, como parece advertirse al final, en el discurso beatífico de Jenny, a propósito de sus abuelos. Claro que Bergman ya ha desarmonizado esa beatitud de la ancianidad compartida: ¿no teme acaso el abuelo ser botado a un asilo? ¿De dónde le habrán llegado esos miedos a la soledad sino de su propia compañera?

Hay como diez personajes más en *Cara a cara* que hemos dejado a la zaga: la esposa del siquiatra, sexagenaria ya, que ha dado en mantener gigolós y jóvenes decadentes. Thomas, el desairado por su amante "en ese mercado de la homosexualidad que es tan competido", el aspirante al amor adúltero de Jenny en quien ésta, sin prodigarle el sexo, vierte tantas complacencias y secretos que hasta le reserva aquello en que es avara con su marido: la fermentación de su boca y sus olores corporales después de cuatro días de encierro y delirios. La mujer fantasmal de ojos metálicos y boca dura que ronda por Liv Ullman como un presagio abominable. El siquiatra jefe, que no pierde la esperanza de recuperar a una esposa que se diluye entre amantes treinta años más jóvenes. María, la paciente de Jenny, a quien su médica termina casi pareciéndose, en una transmutación que nos remite a *Persona*. Erik, el marido de Jenny, un hombre que no sabe qué puede haber hecho para propiciar el suicidio de su mujer, un hombre sano, en síntesis, que atraviesa el océano desde Chicago, donde asiste a un congreso, conversa con su suicida frustrada y al instante se regresa.

Bergman es definitivamente complejo. No puede ubicársele como un apologista del buen salvaje, del hombre rusoniano, aunque en el mundo contemporáneo no ve salvación posible. Las nostalgias le pa-

recen grotescas, el presente lo angustia, el futuro, aunque no le interesa vislumbrarlo, como que tendrá que arreglárselas de entre todo este hastío de las cotidianidades.

De no existir Bergman y sus películas, ¿quién removería tanto tedio que anda por ahí intacto e impune? Bergman es el aguafiestas de las calmas ficticias, el cobrador de las deudas que la política apenas ha amortizado sin cancelarlas completamente. Bergman es el juglar de los elegantes padecimientos espirituales de las sociedades desarrolladas, de la soledad que está más allá de los problemas económicos resueltos. Por eso le sobra imaginación para armar semejantes tempestades en lo que sólo aparentemente es un vaso de agua: el género humano. Bergman es cierto. Y como Shakespeare, llega a gritar que "hay mas cosas en el cielo y la tierra de las que nuestra filosofía imagina".

Lisandro Duque Naranjo

New York, New York

En *Calles peligrosas*, Martin Scorsese reconstruía el infierno particular de cuatro muchachos, hijos de inmigrantes, que sobreviven por medio del engaño y las trampas en la llamada "pequeña Italia" neoyorquina. En *Alicia ya no vive aquí*, a través de autopistas y pequeños pueblos empolvados, seguía las huellas de una mujer en busca de otra oportunidad en la vida, con el lastre de un hijo caprichoso y todos los hombres olfateando el rastro de la hembra solitaria. En *Taxi Driver*, con el personaje de un hombre obsesionado por la limpieza moral de las calles rebosantes de políticos, rameras, chulos y policías, se hacía un resumen de una situación explosiva, reflejo de una ciudad vuelta astillas gracias a los problemas particulares y aislados de sus habitantes.



Los hijos de los inmigrantes, la mujer solitaria y el taxista son típicos productos de una violencia analizada hasta sus últimas consecuencias, una violencia que produce sangre, que abre heridas, que deja cuerpos magullados mientras la úni-

ca defensa contra sus efectos puede ser la locura aparente de Johnny Boy o la fuga permanente de Alicia o la masacre planeada por el taxista, aunque al final esos actos de violencia, aunque el espectador no lo acepte en el fondo, reciben supuestos premios porque Johnny Boy es asesinado para que descanse y deje de tramplearle a todos y Alicia se marcha con el rubio que tocaba la guitarra y se olvida de que tiene que cantar para ganarse el pan de todos los días y el taxista Travis recibe una carta de los padres de la joven ramera, agradecidos porque ese espectacular y gris derramamiento de sangre sirvió para que ella regresara al colegio, como el gerente de cierta propaganda.

Scorsese, alimentado en esa cultura neoyorquina que se abre paso a golpes y caídas, con un estilo coherente, con insistencia en ciertos recursos (la soledad de Johnny, la mujer y el taxista en las tres películas mencionadas), con el logro de un lenguaje personal para ahondar en ciertas situaciones (planos largos para destacar la huida de Johnny, la búsqueda de trabajo por parte de Alicia y los interminables rodeos del taxista observando la corrupción que lo rodea), con un montaje nervioso e intimista, con diálogos duros que a veces se permiten ráfagas de humor negro (el dueño del bar explicando por qué tiene los tigres enjaulados a la manera de Blake; Alicia analizando ante el hijo la escasez de diner aunque acepta las clases de guitarra y las frases torpes de Travis mientras enamora a la rubia que trabaja con el candidato político), ha logrado concretar más que ningún otro director norteamericano reciente (un poco tal vez en la línea de Fuller, un poco emparentado con el análisis viseccional logrado por Altman), un método concreto para mirar la violencia, el ejercicio de la violencia y el producto de la violencia, aceptada y ampliada por los norteamericanos.

El cine de Scorsese es violento en esencia y es ahí donde su última película, *New York, New York* es como una pieza extraña, desacostumbrada dentro de su filmografía.

Esta es una historia de amor que tiene como telón de fondo la Norteamérica que celebra, con la música de las grandes bandas de jazz, mucho champaña y pasos de baile que fatigan los pisos de madera de hoteles y clubes, la victoria sobre los japoneses. En ese ambiente de alegría, de despilfarro a pesar de la carestía reinante, se encuentran los dos personajes principales, Jimmy Doyle (Roberto De Niro) y Francine Evans (Liza Minnelli), un compositor e intérprete de jazz y una cantante que ha colaborado con el ejército y viste su uniforme, con el pelo recogido y los labios sangrantes de carmín cuando se topa con ese muchacho que lleva camisa azul de flores, pantalón blanco lo mismo que los zapatos y el peinado con la raya

en el medio. Son personajes ingenuos, sin prevenciones, ambiciosos, inteligentes, limpios y, por supuesto, se enamoran.

Desde las escenas iniciales uno entiende que esta película es como un paréntesis en la obra de Scorsese y que la dureza de la época descrita, la violencia de ese universo roto en el cual los personajes tienen que sobrevivir con humor y hambre, el desarraigo que carcome la conciencia y los huesos de todos, el desempleo, los clubes nocturnos vacíos, la tristeza que se respira, todo ello será minimizado para que el romance y, sobre todo, la atmósfera de física nostalgia, sean los elementos que predominen.

Sí, la alegría de la historia contagia y hay momentos inolvidables, como la escena en que, bajo la lluvia y la mirada cómplice del chofer de taxi, ambos se besan, ella con una pierna en la acera y otra adentro del agua que corre por la calle, mientras él sigue dentro del vehículo, atrápandola, no dejándola ir mientras la cámara se queda aparentemente quieta como testigo de la escena. O la escena de la llegada ante la casa del juez, cuando ella lo piensa dos veces antes de decir que sí y él se coloca bajo las ruedas de un auto. A través de las dos horas de proyección (originalmente era más larga), uno siente que la violencia desarrollada y prolongada en sus películas anteriores, aquí ha sido escamoteada porque era más importante el tributo a la nostalgia, los diálogos chispeantes, la música hermosa que nos excita a todos, las mujeres lindas con faldas más abajo de las rodillas cantando ante el tubo metálico del micrófono que hará compartir, por parte de millones y millones de norteamericanos cansados y ahitos del humo de la guerra, esa alegría de seda y carmín que viene de la letra ingenua de las canciones.

El romance y sus consecuencias desoladoras son analizados a fondo y ahí se siente la mano segura de Scorsese: escenas bien construidas (el diálogo de ambos cuando ella le confiesa que espera un niño), una fotografía de Laszlo Kovacks que saca relieves fantasmales de esas calles lluviosas y oscuras, un guión que cada vez profundiza más en los caracteres, entregando pistas para el alejamiento, dando razones para justificar el rompimiento.

Y en medio de esa atmósfera de nostalgia uno echa de menos la violencia del cine de Scorsese, uno echa de menos esa búsqueda irracional del taxista, la mujer y los inmigrantes, matándose, dejándose herir, desangrándose pero en el fondo felices porque eran ellos mismos como el tigre enjaulado en la trastienda del bar. La nostalgia, el buen humor de De Niro, la belleza de postal de Minnelli, la música de las grandes bandas de jazz, los escenarios que resucitan una Nueva York repleta de clubes nocturnos y personajes opti-

mistas, a pesar del drama interno que los carcome, han echado por la borda cualquier referencia a la violencia y ahí uno siente que Scorsese logró su paréntesis.

¿Qué le queda a uno después de estos 120 minutos de nostalgia, música y besos? Queda la coherencia de un trabajo que se conoce a fondo; queda la soberbia actuación de ellos dos, con dos interpretaciones que seguramente darán qué hacer en el momento de repartir Oscars; queda la historia bien desarrollada hasta sus últimas consecuencias; queda también la satisfacción de una película bien construida, bien ambientada, bien colocada dentro del universo particular que le interesaba a Scorsese.

Lo demás es esperar su nueva película a ver si retoma la violencia escamoteada.

Alberto Duque López

Mr Klein

Una de las más terribles, inquietantes y sintetizadoras escenas que el cine referente al nazismo haya podido realizar abre la película. En una amplia sala de hospital, fría y aséptica, un doctor efectúa el examen rutinario a un paciente. Es una mujer y se somete a él dócilmente aunque no sin terror. El médico toma medidas, compara y clasifica. Sus aseveraciones son precisas y determinantes. El diagnóstico final revela la enfermedad que padece su paciente: ser judía. La mujer avergonzada se viste y sale del hospital acompañada de un marido quien con la conciencia que otorga el pánico, comprende las consecuencias del fallo pero no la lógica del asunto.

Las expectativas frente a la película parecen tener ya una vía clara y creemos estar frente a *Lacombe, Lucien* o a *El Portero de noche*. Otro nuevo comentario, muy personal y seguramente con algunos toques psicoanalíticos del fenómeno nazi, que tan ocupados tiene nuevamente a los cineastas en Europa.

Pero no. Las cosas varían radicalmente con la segunda escena y no dejarán de variar hasta el final, cuando inclusive seguirán variando. Con la aparición de Mr. Klein el rumbo de la película se desvía totalmente y nos encontramos ante la investigación de un ciudadano sobre sí mismo y con todas las sospechas posibles recayendo sobre él. La inquietud primera se le irá escabullendo a la intriga segunda hasta convertirse en el telón de fondo, en el escenario reemplazable que hace más sugestiva la historia pero no más interesante. La búsqueda de identidad de Mr. Klein propiciada por una extrema necesidad y a la vez coartada por la misma, se convierte en el único punto de interés de la película, restándole importancia al trasfondo que suscita la investigación y

que supuestamente le dará un mayor valor al desenlace final. Y llegamos a esa conclusión por obra de la misma construcción de la historia, salpicada de indicios falsos y contradictorios que debemos ir descartando hasta quedarnos con ninguno y por el clima falsamente conspirativo que rodea toda la película y que de una forma absurda ha sido planteado desde un principio y obstinadamente reafirmado en el final, mediante la gran recogida de judíos y su implicada aniquilación. El desbalance entre la historia y el estilo narrativo utilizado ha sido tan perfecto que no existe final posible que justifique la artimaña. Entonces empiezan a sobrar escenas, escenarios, personajes. Produce lo mismo que Mr. Klein sea o no judío, que se encuentre en medio de ese detestable embrollo por alguna desconocida intención maquinada por otro o por miles de Robert Klein, o que todo sea una simple jugarreta del azar, una incómoda broma urdida por la casualidad; que nos ubiquemos en la Segunda Guerra Mundial o en el año 5737 y que toda la película se convierta en un acto de preciosismo lamentable, en una morbosa y renovada fascinación de nuestras limitaciones frente al poder y la muerte. Quedamos, al final, sumidos en la frustración y en la impotencia acompañando a un Mr. Klein perfectamente indefinido, tras los barrotos de ese oscuro y repleto tren, que lo conducirá indiscutiblemente hacia la total anulación de su identidad.

Una vez más Joseph Losey ha logrado intrigarnos. Y lo ha hecho con tal maestría que alcanza el punto clímax donde todas las inquietudes terminan por volatilizarse.

Sara Libis

Cadáveres ilustres

André Cayatte dirigió en la década de los cincuenta una película memorable no tanto por su fluencia de imagen, ni por la actuación de los personajes, ni por los recursos visuales que utilizó, sino porque tal vez como nunca lo había hecho el cine, planteó la crisis de la justicia. Muy dentro del pensamiento de su generación, necesariamente influida de un lado por Sartre y del otro por el movimiento cristiano acaudillado por Maritain, Cayatte propuso un caso policiaco cualquiera y analizó, siguiendo la vida de los jurados de conciencia, cómo el veredicto final no tenía nada que ver con la justicia como tal sino que llegaba a ser la proyección —instituida— de los problemas y tensiones de cada cual. La tesis del subjetivismo en los juicios de conciencia había sido ya largamente discutida por los juristas y los tratadistas de la filosofía del derecho. El jurado de conciencia, constituido por un grupo de ciudadanos de diversa extracción social y cultural, en sustitución de un solo juez omnímodo resultaba, según la

versión de Cayatte, como la de los defensores de la tesis del subjetivismo, simplemente una máscara para dar apariencia de justicia a hechos que podían ser injustos. Y el valor de *El proceso* fue llevar esta tesis al gran público. El cine cumplía su función comunicativa.



Los recursos utilizados por Cayatte para plantear la tesis jurídica no eran específicamente cinematográficos, es decir, su película hablaba más un lenguaje novelístico que uno plástico. Y sin embargo sus películas resultaban eficaces. El espectador se dejó llevar por la tesis y envolver por los argumentos. Y enjuició la justicia. Claro que no por primera vez: casi desde el comienzo de la historia de occidente la gran paradoja de que la justicia es injusta ha sido tema de discusión. Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes en Grecia, Plauto, Menandro y Apolodoro en Roma (la lista se hace intemorable), propusieron y desarrollaron en sus tragedias o en las comedias el tema porque lejos de ser algo ajeno, era una preocupación de la comunidad. Solamente la Edad Media y el autocratismo, ambos rígidamente fundados sobre el esquema del Tomismo, lo silenciaron, porque criticar la justicia era poner en crisis el fundamento mismo del Estado.

Para Cayatte, en *El proceso* la falla reside no en la justicia en sí misma, ni en las instituciones, sino en el carácter del hombre. Aun cuando los instrumentos serán teóricamente perfectos, la debilidad humana hace improbable su funcionamiento. Y las circunstancias personales, casi siempre nimias, inciden dramáticamente sobre el ejercicio de la justicia. No es el juez como institución el culpable de la falla, ni la sociedad, sino la persona y su circunstancia el origen del problema. Y no hay maldad ni ruindad sino simple y llanamente falta de objetividad. Los hombres —el reo— son los juguetes de un destino en el que se confunden los destinos ajenos. El carácter, la falta de carácter, significan el comienzo y la culminación del desastre. De una visión pesimista del hombre se desprende necesariamente una visión negativa de las instituciones. El espectador podrá juzgar lo que la justi-

cia no juzgó pero a la vez tendrá que aceptar que en iguales circunstancias hubiera podido obrar de una manera semejante.

Ahora bien: ¿Por qué Cayatte en lugar de poner sobre el banquillo de los acusados a la justicia, prefiere culpar a la debilidad humana, es decir, escoger el camino fácil y utilizar el sicologismo como la excusa válida? En 1950 Francia todavía no acaba de salir de los problemas de la postguerra. El gran triunfador entre los aliados es Norteamérica porque no solamente la guerra no tocó su territorio sino porque políticamente y en reemplazo de el fatigado Imperio Británico y la "dulce Francia inmortal" rige el destino político de los pueblos europeos. Alemania ha desaparecido. Rusia amenaza ampliar su órbita de influencia. Y todavía resuena sobre el viejo mundo el eco de los procesos de Nuremberg. La persecución a los intelectuales realizada en Alemania nazi por Goering y su Gestapo, tiene en los países "libres" nuevos adalides: el senador McCarthy y su hueste silencian a las nuevas brujas con métodos quizás menos violentos pero no por eso menos efectivos. ¿Dentro de ese esquema hubiera resultado posible que a través de un medio de comunicación masivo como es el cine, se pudiera cuestionar la justicia como una institución? ¿Hasta dónde, las circunstancias, más que las pruebas —así las hubiera a centenares— condenaban a priori a los juzgados en Nuremberg? El triunfador juzgando al vencido. ¿De haber ganado la guerra no hubiera juzgado Japón y condenado al criminal de guerra que hizo explotar las bombas atómicas sobre medio millón de inocentes?

"Tantas sombras me pesan... tanta sangre —le dice Iván el Terrible a Alexis en el guión de la tercera parte— ¿fueron justas...? Lo único que sé es que fueron necesarias..." Con menos estética pero más sentido político el gobernador de Massachussets, al concluir el proceso de Sacco y Vanzetti, dice: "Un radical atenta siempre contra la sociedad y es su enemigo. Culpables o no, de todas maneras son criminales."

Miles de hombres que habían seguido el proceso, ven en la frase la confesión flagrante de la injusticia y la denuncian. Sólo el 6 de agosto de 1977, cuarenta y ocho años después, la corte del estado acepta que se cometió un error jurídico. El juez y los jurados son los culpables. La justicia, la estructura jurídica, se lava las manos. O en su lugar lo hacen quienes la manejan.

Kafka entendió el otro monstruo de la justicia. En el proceso el inculpaado, K, reo de un crimen que no conoce y del que no puede defenderse, irá de salón en salón, de abogado en abogado, contribuyendo por alguna razón inexplicable al

aumento progresivo de su culpa. K jamás logrará ver el sumario que se le levanta, ni oír la voz del magistrado. En su agobiante búsqueda sólo encuentra empleados menores. Y al final los victimarios. Pero cuando Orson Welles filma la película el problema de K no es la justicia sino la angustia. No es la institución sino la relación que el hombre establece con ella. La bomba atómica que estalla en el insólito final se vuelve un arma de doble filo. Alude a que en todas partes, en el mundo del sueño y de la irrealidad en el que parece situar a K y en el de la historia, se comenten injusticias y que los sacrificados de Hiroshima y Nagasaki, tan inocentes como K, pagaron esa culpa que jamás conocieron. Y otra vez se juzga a los hombres. El camino indirecto de Welles elude enfrentarse al problema básico. La sombra del gran expresionista parece pesar demasiado... Y el temor a herir la susceptibilidad política de un país que se establece como modelo de ética y conducta, pesa tal vez más.

A partir de 1960 el proceso de liberalización resulta evidente y repercute en Europa en donde las condiciones han cambiado fundamentalmente. La gran "fábrica de sueños" y la maquinaria única en el mundo que logra convertir la Biblia en fábrica de dólares, parece perder el timón. Y surgen productores independientes que hablan a un nuevo público. Los europeos y algunos directores americanos saben que el "público" no es esa masa amorfa y sin criterio dispuesta a digerir cualquier engendro romántico o violento que se sazona con el lugar común de la estupidez; que existe un "nuevo público" cada vez más numeroso. Ese mismo público sacudió la tranquilidad republicana de Francia con la revolución de mayo y creó, por primera vez en la historia, una crisis en la universidad norteamericana. "Crece la audiencia" diría Jorge Zamea. El grupo joven ha engrosado, casi hasta crear el terror en las altas esferas de la política internacional, los partidos de izquierda. Pero al contrario de quienes los antecedieron, la suya no es la postura doctrinaria ciega y por lo tanto conservadora, sino la crítica (a niveles naturalmente determinados puesto que todavía desafortunadamente, muchos no se pueden liberar de esa tremenda vocación que tiene el hombre: la de ser oveja). No se trata de pertenecer a un partido ni de tener una doctrina, sino de asumir una actitud frente a un estado de cosas. No se sabe de qué manera se puede producir el cambio, pero se afirma la necesidad de socavar un sistema, es decir, un conjunto de relaciones ordenadamente dispuesto para producir determinados resultados. No se está dispuesto a pertenecer con ciega obediencia a los adoradores de una verdad absoluta. A diferencia de la norma común, el nuevo grupo, más que "partidista" es político, es decir, dispuesto a preguntarse sobre el destino de la comu-

nidad. En el más viejo sentido, político no es un hombre de acción electoral, sino un deliberante. En contraposición al silencioso, está quien dialoga o quien discute. Quien propone —equivocado o no— pero que no se resigna al papel de objeto.

Comercialmente la aparición de ese grupo, llamémoslo en vía de brevedad "nuevo", hizo posible otro mercado. El cine, desafortunadamente, cuando no es una empresa estatal, debe ser una industria que produzca no únicamente emoción estética o política sino intereses sobre el capital invertido. El cine independiente es dependiente de los réditos, porque de éstos depende a su vez la inversión. Y la aparición del nuevo público hizo posible que se fabricara un producto menos rentable que la novela rosa pero de alguna manera "comercial", es decir, susceptible a la venta. Un cine dirigido a ese nuevo grupo, a esa ya-no-masa que, por ser joven, está además educada en el lenguaje de la comunicación visual. Sin serlo totalmente el cine producido para los nuevos niveles de grupo está comprometido políticamente —en el sentido de que algo plantea como tema de discusión o de meditación— y estéticamente. Porque el público "nuevo" se educó no solamente en las universidades sino en los cineclubes. Y entonces, para el nuevo creador, el desafío se duplica. No tendrá solamente, como Cayatte, el reto de lo temático, sino que siente, además, la exigencia formal de la perfección de un idioma. Pero este idioma no es solamente el que se puede construir con la gramática habitual y los recursos de la técnica. El cine comprometido necesita una nueva forma.

Francesco Rossi es, desde hace mucho tiempo, uno de los más importantes directores italianos no tanto por la riqueza de su producción (y quien busque su filmografía sentirá casi una decepción) sino porque, fundamentalmente, ha sido un investigador. Sus películas exploran nuevos temas o distintas maneras de abordarlos. Los suyos no son jamás temas lineales guionados en la forma tradicional dentro de la que se gradúan curvas de interés y se lleva a un desenlace. Casi siempre tras de la trama de sus películas existe una fuerza que maneja el juego de los personajes y de las situaciones pero que permanece invisible. La sociedad cumple el papel que en la tragedia griega tenía el destino: nada ni nadie puede escaparse a su influjo. Ni siquiera los personajes que creen manejar las situaciones son los dueños absolutos; no han llegado a la triste conclusión de que son apenas meros engranajes y de que su acción es mucho más limitada que las previsiones y las esperanzas. Ni Guiliano, el guerrillero, ni Lucky Luciano, el gángster, ni el inspector de *Cadáveres ilustres*, ni los jueces, ni los dignatarios, ni los policías, ni los pistoleros, ni el cura, ni los miembros de la mafia, ni los políticos, son to-

talmente autónomos y manejan las situaciones o crean los hechos. Otra estructura, mucho más fuerte —y que no puede decir su nombre, quizá porque no lo tiene y los sociólogos y los politólogos apenas si la nombran con los elusivos nombres de "sistema" o "grupos de presión"— es más poderosa que los intereses del conglomerado. Y en ocasiones puede preguntarse el espectador si Rossi no está aludiendo tanto a un sistema político, como a una condición creada por la vida social; a una especie de imprevisible condena que, como en el caso de Kafka, persigue y aniquila, pero sobre la cual todo intento taxonómico equivale a una derrota. Si en Cayatte el hombre frente a la justicia está derrotado porque constitutivamente no puede impartirla, en el caso de Rossi carece de ella porque la institución se ha hecho más fuerte que el hombre que la creó. La justicia sigue siendo una ambición personal, una meta, una entelequia. Es abstracta no por ser "idea", sino porque como éstas, se volvió inaprehensible.

Y otra vez, el sentimiento de una dolorosa derrota. Todo el método del discurso de Rossi, toda su sabiduría de constructor visual y de narrador, concluye en la desolación. Y en este punto la secuencia penúltima de *Cadáveres ilustres* es lo suficientemente ilustrativa. La justicia hace parte de ese museo arqueológico y silencioso en donde dos personas o sus ideas se exponen y en donde los únicos invitados invisibles son la verdad y la muerte. Pero para hacer aún más doloroso el interludio, la secuencia final termina con una frase agobiadoramente real y no fatalística: "Necesitamos un hecho político, no una verdad. La verdad es incómoda en la política."

El "nuevo público" deglute la protesta de Rossi. Ha sido presentada con un formalismo abrumadoramente perfecto. Rossi está hablando un idioma común: el de la incertidumbre. Contenta formal e intelectualmente, o políticamente; se limita a dejar constancia de su pavor ante una realidad de la que él mismo casi confiesa, sólo sabe una parte, sospecha otra y teme el resto.

"Soy apenas testigo de mi temor y de mi conciencia —dice K— ustedes saben más y por eso me condenan..."

Antonio Montaña

Pascual Duarte

España parece dispuesta finalmente a superar timideces para canalizar expectativas dentro del panorama cinematográfico europeo, presencia marcada por una indiscutible vanguardia alemana y esa heterogeneidad propia a la filmografía italiana que no dejan de contrastar con la tan lamentable crisis francesa (más aún sostenida por el nivel cualitativo de las

siempre ponderadas creaciones polacas o suecas). Cuando sólo Luis Buñuel consolidó la dimensión hispana a nivel mundial (sin producir obras íntegramente españolas), y Carlos Saura sigue imponiendo su trascendencia de autor excepcional, surgen los primeros ejemplos individuales que comienzan a destacarse: *Furtivos* (premiada en San Sebastián y Cartagena) de José Luis Borau, el drama psicológico-infantil de Víctor Erice titulado *Espíritu de la colmena*, las sorpresas en festivales fantásticos debidas a Narciso Ibáñez Serrador o al ya reconocido Jorge Grau. Tales impulsos fílmicos que se engendran silenciosamente, están ligados a criterios abiertos expresados por una sociedad que se va despojando de lustros enteros de rigidez.



Cuando la mejor interpretación masculina del Festival Internacional de Cannes 1976 recayó sobre el desconocido José Luis Gómez, entonces nacería la curiosidad por conocer el papel de ese *Pascual Duarte* que arrebató la mención a un Roberto De Niro o a Giancarlo Giannini. Su director, Ricardo Franco, entregaba al mundo su segundo largometraje como documento de presentación. Sin embargo basta enterarse de los nombres de colaboradores técnicos y comerciales como para asociar inmediatamente al equipo estable de Carlos Saura: el veterano Luis Cuadrado en la fotografía, música (guitarra contrapunteada) compuesta por Luis de Pablo y montaje debido a Pablo del Amo; producido nada menos que por Elías Querejeta (quien también firma el guión junto al realizador) y contando con el mismo agente distribuidor, y... sin considerar otros participantes de menor escalafón.

Como presidente del jurado se encontraba Tennessee Williams, quien al terminar esta proyección observó: "Me parece que la cámara no debería concentrarse en brutalidades tan terribles." En efecto, se refería a la secuencia intermedia en que el campesino protagonista descarga su rencor contra una mula, propinándole repetidas cuchilladas (en acercamientos de primer plano), hasta terminar enteramente salpicado de sangre. También estaría pensando en aquella escena

culminante de *Taxi Driver*, total complacencia ante las orgías sangrientas y sus rastros. Evitando caer en efectos sensacionalistas que ciertas páginas amarillas pueden haber insensibilizado y mentes tramposas suelen gratuitamente explotar, "La familia de Pascual Duarte" (nombre original de la novela naturalista de Camilo José Cela), gira alrededor de impulsos asesinos no motivados en un personaje analfabeto y hace de la violencia político-ambiental su eje oculto.

Iniciándose el siglo y enmarcado por la monótona meseta castellana, llega al mundo inhóspito otra humilde criatura. Su adolescencia transcurrirá indiferentemente entre tareas escolares, jornadas de cacería e inestables condiciones laborales; siempre acondicionado a la brutalidad del padre alcohólico y a la resignación materna para soportar las desgracias. Excluyendo voluntariamente cualquier matiz psicológico o tentativa lógica para desencadenar reacciones mortales, se suceden los cuadros estremecedores: la caza de conejos (a lo Saura), culmina con tonalidades melancólicas y disparando sobre su perra fiel (hecho precedido por el adiós de la hermana prostituta); mata la mula como venganza soberbia por la trágica desaparición conyugal; asesina al "cuñado" cuando ellos se disponen a partir otra vez; paga prisión, regresando desmoralizado y en pleno caos de guerra civil, mata despiadadamente a la madre y liquida al terrateniente local. Pascual será ejecutado con torniquete (en 1937).

El por qué de tan siniestro comportamiento es oscuro, cada espectador va sacando sus propias conclusiones y se ve arrastrado a revisar los hechos (tropezándose con la falta de datos importantes que no fueron extraídos del relato novelesco). La primera aproximación se desprende de un texto fílmico reiterativo: pasaje bíblico sobre el sacrificio de Abraham, después de "haber ofrecido becerros al Señor" (lectura escolar recuperada cuando Pascual vuelve al salón parroquial por trámites matrimoniales). Toda interpretación posible nos conduce a la dimensión espontánea planteada por Albert Camus en "El Extranjero" (puesta en escena por Luchino Visconti): carencia de la relación causa-efecto que se traduce en "maté porque estaba insolado." Desde la novela se insinúa toda respuesta, cuando el narrador expone: "Se mata sin pensar, bien probado lo tengo, a veces sin querer. Cuando se odia intensamente (rencor y frustración) entonces es fácil clavar el puñal". Hace poco tuvimos el caso desconcertante dramatizado por el gran autor alemán Wim Wenders, en *Miedo del guardavallas frente al penalty* encontramos al personaje aburrido que asesina por deseos espontáneos.

Una problemática similar se perfilaba, con pinceladas penetrantes, en el *Lacom-*

be. *Lucien*, de Louis Malle. Ambos son de extracción campesina en medio de épocas críticas; Lacombe es presentado como un ser violento, introvertido y de intelecto limitado, aislado socialmente y mas aún rechazado (mientras Pascual representa la falta absoluta de comunicación con su medio ambiente). Lucien siente satisfacción al matar una mirla que canta y agrado al despescuezar las gallinas, Duarte niño rompe los huevos de pichón y los dos se desahogan en cacería de conejos. También podríamos recurrir al trazo chileno de *El chacal de Nahueltoro*, cuando Miguel Littin intenta interpretar la conducta sociológica de una masacre. "Nosotros no deseábamos justificaciones o explicaciones, apenas mostrar lo ocurrido", así someramente cierran la discusión Franco y Querejeta.

Existe aquí cierta intención deshonest a obviar las implicaciones políticas que el contexto histórico determina. Desde su principio se fragmentan alusiones sobre acontecimientos decisivos para situar época y revelar antecedentes (infancia ubicada según ajustamiento del anarquista Francisco Ferrer en Barcelona, 1909); posteriormente los amores coincidirán con la instauración de la República y exilio del rey en pancartas que pregonan "Orden y Paz" hasta aquellas "Tierra y Libertad" del Frente Popular; amnistía que lo devuelve al pueblo natal cuando el mechero bélico se había encendido y Pascual divisa cuánta desolación ha dejado tal confrontación. Sin acceder al compromiso político, Duarte actúa como marginado de momentos cruciales, su indiferencia se hace evidente mientras disfruta del lecho conyugal e ignora las manifestaciones que se desarrollan. Simbólicamente todo este fondo personalista construido a partir del círculo familiar (femenino en demasía), sugiere la esencia española de una nación convulsionada y sometida al fatalismo secreto.

La estructura narrativa sigue el orden cronológico (salvo su iniciación que muestra este hombre maniatado y camino al sacrificio); las incoherencias se hacen notables ante todo por falta de información o excesiva limitación de sucesos; varias acciones son reducidas y los supuestos elípticos se hacen frecuentes (comete el primer crimen, pasan varios años, vemos enseguida su rostro frente a la libertad). Es entonces cuando el esfuerzo interpretativo del espectador pensante se pone a prueba: "Damos todos los datos posibles para que la comprensión de personaje pueda ser captada como hecho cinematográfico", explica Franco. Hay momentos en que la cámara se detiene para transmitirnos acertadamente el proceso emotivo de transformación: un cigarrillo refleja indecisión hasta que... apunta al blanco, limpiando el fusil y sabemos que algo cruel prepara. Otras sensaciones temporales se superponen para traducir el ya

clásico efecto de monotonía y soledad (silla recostada sobre la pared).

Visualmente, *Pascual Duarte* encuadra el naturalismo atmosférico con grandes angulares (campos amarillos plenos de luz y poético silencio), que traslucen toques proletarios o tendencia a reconstruir el pretendido "realismo social". Sus planos se generan como cuadros independientes que insisten sobre la ambientación típica de una España provinciana. Dos encuadres expresivos y culminantes se repiten: frente a frente, el hombre espera que la perra vuelva a mirar para dispararle; el hijo apunta su fusil ante una madre petrificada por semejante fin inminente. Con este filme inquietante, absolutamente hispano, sentamos precedente para ir descubriendo los alcances de una cinematografía fundamental para los países latinoamericanos.

Mauricio Laurens T.

Buffalo Bill

El hastío de dirigir durante mucho tiempo la serie "Bonanza", con sus héroes buenazos y blancos, terratenientes por más señas, lanzó a Robert Altman a hacer películas subvertoras en el momento en que muchos esperaban de él un confortable retiro. En películas como *Imágenes*, pero principalmente en *Nashville*, Altman sorprende como un adulto niño terrible dispuesto a tomarse el desquite de sus largas jornadas como artesano de la televisión norteamericana.



Buffalo Bill, lo último que llegado a Colombia de Altman, viene a ser un desquite en el propio terreno del género "western". Quien domina todos los ardidés del cine comercial tipo "Bonanza", los

tumba a pistoletazos, deliberadamente, para construir una película densa. Podríamos decir que *Buffalo Bill* es incluso una vendetta contra el público que se acostumbró dominicalmente a que Altman lo proveyera de un buen refresco filmico para su resaca o guayabo.

Buffalo Bill fue el héroe aquel que durante la conquista del oeste norteamericano mató más indios, más búfalos y bisontes que toda la pléyade de pioneros inmortalizados por la leyenda. Buffalo Bill fue el "sueño americano" de todo un siglo, por lo menos mientras se comenzaron a dar esas oleadas de remordimiento colectivo norteamericano contra las guerras de ayer y de hoy, se iniciaron las apologías a la desertión, se gestaron las quemaduras de las tarjetas de reclutamiento, y en un arrebatado de autopunición media juventud se entregó a la droga.

Estaba escrita, pues, la hora de desmontar a Buffalo Bill de su pedestal legendario y hasta de su caballo. Y Altman lo hace. Primero que todo lo ubica como un empresario de circo del año 1886 que va a montar el espectáculo de sus hazañas de once años atrás (1876). En un manejo arbitrario del tiempo histórico, resistible en tanto que la película tiene un ritmo de farsa, Altman nos muestra a un Buffalo Bill que conoce todas sus posibilidades de "best seller" (algo así como Nixon vendiendo sus memorias de Watergate), y empieza a contratar a todos los cow-boys que le acompañaron en sus matanzas, y a los indígenas que lograron sobrevivir a ellas. Entre éstos está el legendario "Sitting Bull" (Toro Sentado), jefe de los Sioux, amansado ya, en el que en show-business de Buffalo Bill será el "actor secundario", como corresponde a su rango de jefe vencido. Lo que ayer fue masacre, once años después será un artículo de consumo, pareciera ser la siniestra intención de Altman. Pero eso sí: se trata de que los caballos en que montan los indios para el espectáculo, según lo exige Buffalo Bill, sean los más derrengados y menos trotones. "No vaya a ser que de pronto..."

Un Buffalo Bill obsesionado por su colección de chaquetas de cuero, como de narcotraficante; convertido en una especie de socio de un club de caza y pesca, con las cabezas disecadas de los bisontes empotradas en todas las paredes, revueltas con banderas norteamericanas, medallas y cuadros al óleo con su arrogante estampa de narciso, como en un rincón de scout, tal es la imagen que nos devuelve Altman del héroe, degradándolo a un simple tipejo de farándula, que, aún así, no deja de ser un tramposo: procura malos salarios a su personal de "artistas"; se traga el cuento de su propio mito: "A los hombres grandes nos toca muy duro, pero qué carajo, el público paga y es el que manda..."; programa de peleas de

opereta, cuerpo a cuerpo, ante un público frenético, con un indio que está instruido para perder. Después de todo su contrincante es el dueño de la empresa... tomar del pelo a Buffalo Bill era una necesidad, porque no fue la suya cualquier cabellera, sino la del mata-indios más auténtico que existió.

Como una formalidad, agreguemos que estuvo muy bien Paul Newman como Buffalo Bill, y estupendo Burt Lancaster como el contador de leyendas. Se diría que hasta ellos llegó también el remordimiento por los personajes legales y blancos que protagonizaron en películas anteriores. Se nota que le dieron una mano a Altman, que además de director es el productor de la cinta, una cinta nada comercial, la anti-Bonanza por excelencia.

En un lenguaje cifrado, alegórico, el contador de leyendas, Burt Lancaster, casi al final de la cinta, se despide de Buffalo Bill con éstas palabras: "Me voy a insultar a los buitres que no dejan en paz a Prometeo...". Es una ironía, sin duda. Prometeo siempre quiso renunciar a su condición divina para ser un hombre. Buffalo Bill, según Altman y el contador de leyendas, fue a duras penas un hombre que quiso ser Dios. Los buitres no necesitaban impedirselo. Bastaba esta película. Se la merecía por haber llegado a decir, como cualquier manager, que "Custer había hecho famosos a los indios matándolos".

Lisandro Duque Naranjo

Esta tierra es mi tierra

En Tampa (Texas), 1936, los habitantes recuerdan vagamente algún esplendor pasado y esperan pacientemente, sepultados bajo el polvo, a que la fuga inevitable se lleve a cabo; tarde o temprano todos se irán. El pueblo se muere. La crisis económica le ha asestado el golpe de gracia y en la mente de sus habitantes, como en la de millares de norteamericanos, sólo queda la esperanza de llegar a California.

No es la primera vez que el cine, la memoria del siglo, registra la desbandada hacia California en: *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) los protagonistas escuchan la historia de un viejo granjero que tiene que abandonar su pequeña propiedad, hipotecada y expropiada por un banco, y deciden emprenderla a tiros contra el letrero del banco.

Woody Guthrie (protagonizado por David Carradine) no es pistolero ni aparece involucrado en una disparatada historia de amor; solamente observa con paciencia la decadencia de su propio pueblo y la soporta en silencio, con una sonrisa que no puede provenir sino de la inmóvil sabi-

duría campesina. Y si la sonrisa y la inmovilidad nos irritan, descubrimos después que son la fachada de una rebeldía que aunque serena no deja de ser agresiva y valiente.

Hal Ashby se ha dado a la tarea de reconstruir la historia de este hombre y de cómo cuatro años de miseria en su país lo volvieron un juglar y un poeta de los oprimidos. La trama se desarrolla en Tampa, una tierra donde sólo hay futuro para los petroleros. Como todos los habitantes, el protagonista exhibe una costra de polvo; pero no frunce el ceño, pues está como poseído por una calma de patriarca. Sin perspectiva de un futuro individual se acoge a la esperanza de una salida colectiva. Es por eso que puede cantarle a su gente: porque la ama con una lógica elemental y desprevénidamente bella.



Amenazado por el hambre Woody parte para California y en el camino se nutren sus canciones: el "auto-stop", el reposo de amor en una cantina del desierto, la brutalidad de los guardavías del tren y por fin, acurrucado y hambriento, la llegada a la Ciudad Dorada, la tierra de las palmeras, las estrellas de cine y las manzanas descomunales. California es la anfitriona de la miseria de los años treinta, es el principio y el fin del sueño americano. Allí sólo encuentra un inmenso campamento de inmigrantes que esperan con paciencia a que se les admita en las grandes plantaciones para recoger frutas a destajo. Una noche Ozark Bule (Ronny Cox), cantante de izquierda, organiza una velada política. La gente se reúne alrededor del juglar que los invita a la unión (al sindicato) mientras los capataces se arman de palo y varillas. Es peligroso permitir estas manifestaciones. Logran disolver la reunión y consiguen descalabrar una que otra cabeza; pero el humillado Woody Guthrie ya sabe qué es lo que debe hacer: cantar. Entonces viene el éxito y una relativa estabilidad familiar; pero cuando esto interfiere con sus ideales, desprecia la fama y emprende los "Camino polvorientos", llevando su mensaje de fábrica en fábrica.

Esta es la vida del padre del canto po-

pular americano, quien junto a Pete Seeger, abrió el camino a Bob Dylan, Joan Baez, Melanie Safka.

Aunque arriba decíamos que el cine es la memoria del siglo, no podemos olvidar la opacidad con que ha testimoniado ciertas épocas dolorosas o el silencio con que ha condenado los acontecimientos más infames. Ashby, Coppola, Dragoti, Penn y otros directores pretenden despejar ese pasado y reescribirlo sin omitir lo hermoso del embarrado Billy the Kid, lo miserable del Nueva York que produjo la mafia, o la tristeza que sembró de gangsters las tierras de Texas y Oklahoma.

Pero la labor de Hal Ashby y Richard Getchell (el guionista que adaptó las memorias de Guthrie) se limita a reconstruir admirablemente una época. Mientras en *El Padrino I y II* los personajes nunca se ven despojados de una carácter cuidadosamente escogido, mientras en *Bonnie and Clyde* cada mirada es un momento tan emocionante como un robo, mientras en *Billy the Kid* cada pie que se hunde en el barro aumenta la desafortunada poesía de la película, es *Esta tierra es mi tierra* la preocupación por el contexto social no beneficia la textura dramática del personaje. En Guthrie sólo reconocemos un personaje admirable sin que logremos identificarnos con él. No despierta en nosotros las mismas emociones que Bonnie Parker o Michael Corleone o Billy el asqueroso.

La película se extiende innecesariamente, aprovechando hasta el cansancio los logros de la producción artística. El carácter un poco débil que David Carradine imprime a su personaje se diluye en la reiteración de atmósferas y de situaciones, de manera que al final la cinta ya no convence a pesar de los crepúsculos y las canciones.

Diego León Hoyos

El caso final

Un brillante comienzo que nos dice algo así como "todo lo que sigue es real, sólo los hechos son ficticios", precedido por el interés que siempre despierta un filme sobre el legendario detective creado por Conan Doyle, más una nómina de tal vez demasiados buenos actores, uno de los cuales, a su vez, encarna a Freud (Alan Arkin), tan personaje como el investigador, no le bastan a Herbert Ross para preservar a ésta, su más reciente película, de la medianía de su obra. De ella, obviando los matices que pueden hacer más o menos pasajera una vespertina cualquiera, sólo permanece su cuarto filme, *Sueños de un seductor* (Play it again, Sam, 1971), cuyos méritos pertenecen indiscutiblemente a Woody Allen, protagonizando la adaptación que él mismo hiciera de su obra de teatro.

El caso final (Seven per cent solution, 1976) habría que ubicarlo, al igual que las restantes películas de Ross, en un intento de comedia. Y decimos intento porque es ahí, precisamente, de donde parten sus problemas. Tomada de una novela que, a su vez, retoma los personajes y circunstancias típicos de las aventuras del sabueso londinense, busca ofrecernos una versión más de su último caso, pretendido epílogo y explicación de su vida, sustentándose en el más silvestre psicoanálisis.



La historia alude a la preocupación del doctor Watson (Robert Duval) por averiguar las causas que sumen a Sherlock Holmes (Nicol Williamson) en un estado de postración y angustia que no le permite casi ni salir de su habitación. En un accidentado diálogo inicial Holmes manifiesta su obsesión por atrapar al malévolo profesor Moriarty (Laurence Olivier) de quien afirma que es el más perverso criminal y su principal enemigo. Hasta el momento todo se presenta como una extraña —debido a los inexplicables, que, poco a poco, se hacen insostenibles, insertos de un niño asustado que sube por una escalera oscura— ficción que, esperamos, enriquezca las andanzas de este artífice del relato policiaco; aunque sería mejor llamarlo criminal ya que es sabida la antipatía y autonomía que Holmes profesaba frente a los institucionales justicieros británicos. Sin embargo, pese a que Watson continúa siendo el intermediario entre el pasado en que sucedieron los hechos y el presente en que nos es narrado, todo lo demás se pierde en la vacua imaginación del guionista y el realizador.

Al Moriarty presentarse como un inocente anciano, profesor de matemáticas, que en su juventud trabajó para la familia Holmes y ahora acosado por el detective, Watson deduce que todo se explica por la larga adicción de éste a la cocaína. Resuelve entonces curarlo acudiendo a un joven médico, residente en Viena, que acaba de publicar un artículo sobre el problema; su nombre, Sigmund Freud. Desde este instante los dos personajes, Freud-Holmes, comparten honores. Luego del tratamiento, a base de hipnosis e ilustrado por interminables pesadillas cargadas del más ingenuo simbolismo,

sobreviene la convalecencia que Holmes aprovecha para resolver al caso de Madame Deveraux (Vanessa Redgrave), culminando todo en una ridícula persecución, intercambio de agradecimientos y elogios, una explicación —salida de la última sesión del tratamiento— que consolida la moraleja y, no podía faltar, todos los ingredientes propios para un posible romance.

Esta somera y de ningún modo aséptica descripción, apuntaba hacia dos cuestiones: por un lado, mostrar la fragilidad, por decir lo menos, de los rudimentos sobre los cuales se asienta el filme y, por otro, llamar la atención hacia una película que, probablemente, sin todos los elementos aquí dispersos y desaprovechados y ciertamente con menos ambición que ésta, llega mucho más lejos. Se trata de *La última aventura de Sherlock Holmes* (The private Life of Sherlock Holmes, 1970), de Billy Wilder. Cinta tan desapercibida como importante para comprender no sólo lo que es un cálido homenaje a la vez que reflexión sobre las distintas facetas del inveterado personaje, sino algo que Wilder sabe y maneja muy bien, mientras que aquí aparece como ilustración de esa diferencia: la que hay entre el humor, a partir de cuya elaboración podemos entresacar sinnúmero de significaciones, y los chistes sueltos que, a pesar de todas las buenas intenciones que se quieran, son otra cosa.

Diego Rojas R.

Mamagay

Unos especuladores con la vivienda descubren que todo el mundo es corruptible en nuestro medio político, y que la única diferencia entre los concejales oficialistas y los concejales de izquierda reside en que éstos son más baratos de corromper: apenas dos mil pesos por soborno. Una ganga. Desaparecida la honradez del todo, una dama liviana, o mejor, una prostituta pesada, cómplice de los especuladores, cae en la cuenta de que si ella no saca la cara por el género humano, ¿quién va a hacerlo? Y se nos convierte de repente en una beata de la acción comunal, en una arrepentida que salva al pueblo de todas las infamias que cometen contra él sus explotadores.

Desde luego que el planteamiento de la película es groserísimo, y no obstante su eslogan, decir que es "casi subversiva", apenas se queda en lo absolutamente lumpen. Que no es lo mismo. No siendo muy gratos ni la desesperanza total, ni el escepticismo sistemático, ni el anarquismo a todo dar, hay algo completamente peor que todo eso: el trueque o el manipuleo de las esperanzas para que todo el mundo las tenga frente a quien precisamente no puede satisfacerlas: una prostituta, por ejemplo.

Hasta aquí lo temático de *Mamagay*, película a cuyo director difícilmente podría exigírsele —dada su filmografía hasta la fecha— algo que no fuera esa *claridad* cantinflesca, esa elementalidad invencible, a la que, por desgracia y por obra del fogueo del peor cine mejicano, parece tan receptivo nuestro público más indefenso.



En todo caso, y como a *Mamagay* le fue bien en términos taquilleros, la crítica cinematográfica tendrá que ajustarse a pautas de enjuiciamiento que, sin hacerse la ilusión del advenimiento inmediato de un Bergman, sí por lo menos contribuya a establecer ciertos criterios que desestimen, tanto en el público como en los realizadores, la eventualidad de otro mamagayaso con la irresponsabilidad del que ahora nos ocupa. Es obvio que ello involucra, en el oficio del crítico, un sentido de vigilancia ideológica que, sin renunciar al pluralismo, por lo menos no apoloque ciertas promiscuidades y groserías —y *Mamagay* es la primera de ellas— que suelen reproducirse cuando no se les atraviesa —como a los cocodrilos— un hierro entre las dos mandíbulas. La crítica, pues, una crítica con un sentido de multiplicación de sus efectos, casi callejera, a la caza del público, en las puertas mismas de los teatros, tendrá que acometer el saneamiento a tiempo, antes de que los largometrajes en Colombia se conviertan en una langosta. El asunto no será simplemente hacer declamaciones a los realizadores para que se purifiquen de este pecado original llamado *Mamagay*, sino, principalmente, habrá de consistir en una travesía por los lados de las exigencias de los espectadores, para impedir que esa inflación del mal gusto con que han hecho triunfar a *Mamagay* determine una oferta posterior de similar factura.

Por supuesto estas inquietudes tienen también otros destinatarios importantísimos: los realizadores colombianos que no se han embarcado aún en la producción de largometrajes. A ellos, repito, no se trata de llegar con declamaciones heroicas. La polémica con ellos se tiene que dar en otro terreno, con altura y seriedad, a efecto de que pueda desvirtuárseles la

tentación de reincidir en la "fórmula" de *Mamagay*, o de cualquier otra variante de cine populista.

De entrada, y en la seguridad de contar con un núcleo de realizadores honrados, podría preguntárseles si ellos consideran una fatalidad eterna aquello de recostar la gracia del cine, o por lo menos su mayor atractivo en nuestro país, en los méritos dudosos de la televisión, del lenguaje de ésta, de sus comparsas faranduleras, etc., hasta su conversión en una simple sucursal de "Sábados Felices" (como ocurre en *Mamagay*), o en "Dialogando", "Teatro Caracol", "Caso Juzgado", etc., como podría seguir ocurriendo.

La verdad es que en Colombia, salvo el caso de *Camilo, cura guerrillero*, de Francisco Norden, hace tiempos que no se producen películas de largometraje que renuncien a la servidumbre de la TV, es decir, a la condición de simples concesionarias de un lenguaje que les es ajeno. Por ello mismo es válida la tesis de que al público colombiano no se le ha dado la oportunidad de escoger, y difícilmente va a obtenerla si los productores cinematográficos continúan resistiéndose, por miedo, a romper la barrera de las 17 pulgadas en la que se oprimen el eastmancolor y los 35 milímetros.

Viene al caso decir que otros países latinoamericanos, en circunstancias similares de desarrollo cinematográfico, han desbordado esos límites sin naufragar necesariamente en la apatía de los espectadores. En Argentina, Bolivia, Brasil, Venezuela, el cine ha superado exitosamente sus ataduras con la TV, y ha conquistado así un público que en cada película carga sus curiosidades para la próxima. En fin de cuentas, la fórmula TV-cine es algo que se desgastará pronto, sobresaturando al público. En este artículo simplemente quiero expresar el deseo de que no tengan que transcurrir diez películas más antes de que nuestros cinematografistas se den cuenta.

El trabajo fotográfico de Herminio Barrera, un experimentado cortometrajista, es lo único que exonera parcialmente a *Mamagay* de las aberraciones que hemos anotado. Es preciso decirlo porque no todo iba ser un hundimiento en esta inauguración del decreto 950 y de esta apertura a la cuota de pantalla para el largometraje colombiano.

Jorge Restrepo

NOTAS

Aclaración

Sra. Directora:

Me he encontrado hace muy poco con el No. 1 de la revista CINEMATECA. En el artículo sobre el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Mérida (pág. 64) se menciona el Comité de Emergencia para la Defensa de los Cineastas Latinoamericanos y dice textualmente: "...por medio de sus gestiones se ha logrado la libertad de Carmen Bueno, actriz, y de Jorge Müller, realizador de muchos trabajos en Chile y quien se encuentra actualmente trabajando en los E. E. U. U., al lado de Haskell Wexler".

Desgraciadamente debo aclarar que esto es falso, que tanto Carmen Bueno como Jorge Müller siguen detenidos, y que esta detención todavía no es reconocida por la Junta Militar a pesar de haberse producido en noviembre de 1974. Estos compañeros necesitan en consecuencia la máxima solidaridad y la insistencia permanente al respecto para tener la esperanza de salvar sus vidas.

Para mí es obvio que no hubo mala intención de parte de Gustavo Barrera, pero si se revisa la información existente resulta que Jorge trabajó con Haskell Wexler durante los tres años del gobierno del presidente Allende, es decir es un antecedente de trabajo previo al golpe y no posterior, y entonces se comprenderá que el texto mencionado fue escrito con una ligereza que no comprendo, por un compañero que tuvo todas las oportunidades de informarse al respecto.

Un saludo muy cordial,
Pedro Chaskel
París, agosto 24/77

N. D. Gustavo Barrera envió una carta a la revista CINEMATECA donde admite que la información transcrita se debió a una errónea interpretación y pide disculpas por el involuntario error.

Un libro de cine colombiano

Hernando Martínez Pardo es un estudioso serio del cine. Hace tiempos que anda metido por hemerotecas, archivos de prensa, residencias de cinematografistas de vieja data jubilados ya, filmotecas de lo que haya podido salvarse del óxido del tiempo o de la indiferencia, etc., a efecto de ir construyendo lo que será el primer libro de historia del cine colombiano.

No es en absoluto necesario recordar que cualquier cinematografía que se respete debe tener su libro, a menos que haya dado tan poco qué hacer o decir, que podamos juzgarla todavía como impúber. Pues bien: la colombiana ya no lo es, como que incluso alcanza a tener varias partidas de defunción entre la fecha en que nació y la época actual en que parece estar empecinada a no desaparecer de nuevo. Todo ese proceso lo rastrea Martínez con más minuciosidad de la previsible en un país cuyas fuentes de información cinematográfica parecían invenciblemente dispersas.

Por los anticipos que de ese libro se hicieron ya en la revista "Cuadernos del cine", es augurable que su lectura suscite controversia. Menos mal. Si acaso el libro de Martínez, como es de esperarse, no atiende a la totalidad de opciones de análisis que se mueven en nuestra cinematografía, lo que sería un imposible dado el carácter de torre de babel que esas opciones asumen, nadie podrá en cambio decir que no las abarca para enjuiciarlas. A la paciencia investigativa de Martínez suelen escapársele pocas cosas, así algunas de las que atrapa y analiza merezcan que se disienta de ellas.

En todo caso cualquier disidencia, y habrá muchas porque en asuntos de

análisis resulta insostenible el pluralismo, tendrá que remitirse a esa provocación polémica, rica en datos, exhumadora de preciosas noticias perdidas, que será el libro de quien desde ya es el fundador de la bibliografía cinematográfica colombiana.

Martínez no es un realizador cinematográfico, ni un activista orgánico del gremio cinematográfico colombiano. Estas carencias de pronto salpican de temeridad muchos de sus conceptos. En compensación a ese distanciamiento —que sólo parcialmente puede resultar recomendable—, Martínez ha examinado casi el 80% de la producción cinematográfica colombiana de los últimos diez años, aventajándose en una visión de conjunto de la que por su lado carecen los realizadores. Asimismo, Martínez conoce las películas sobrevivientes de la producción nacional más remota. Su cátedra universitaria sobre cine, su actividad como escritor cineísta en publicaciones especializadas, su experiencia como cineclubista de alta calificación y rigor, lo convierten en un autor bibliográfico de cuyos conceptos cabe esperar la densidad que necesita nuestra discusión cinematográfica.

Lisandro Duque Naranjo

Reportaje crítico del cine colombiano

¿Existe el cine colombiano? Es la primera pregunta que se planteó Umberto Valverde para realizar su libro "Reportaje crítico al cine colombiano" que publicará próximamente la editorial Pluma y que le ha costado ocho meses de trabajo permanente.

Umberto Valverde, escritor colombiano, ha publicado anteriormente dos libros de cuentos, "Bomba Camará" (Editorial Diógenes, México, 1972, reeditado por la Editorial Latina, Bogotá, 1977) y "En busca de tu nombre" (Ediciones Universidad de Antioquia, 1976). Así mismo, un libro de reportajes políticos, "Colombia: tres vías a la revolución" (Editorial Círculo Rojo, Bogotá, 1973). Valverde ha ejercido la crítica de cine, desde hace varios años, especialmente a través del diario "El Pueblo", de Cali, del cual es columnista, y en la actualidad de la revista "Nueva Frontera", de Bogotá.

"Reportaje crítico al cine colombiano" constará de tres partes fundamentales: una introducción histórico-crítica y un análisis de la problemática del cine colombiano. Una segunda parte compuesta por 12 reportajes realizados con los siguientes directores: Carlos Alvarez, Mario Mitriotti, Ciro Durán, Francisco Norden, Luis Alfredo Sánchez, Alberto Giraldo, Carlos Mayolo y Luis Ospina, Marta Rodríguez y Jorge Silva, Lisandro Duque, Alberto Duque López y Arturo Jaramillo. Así mismo con el crítico y director del más antiguo cine club, Hernando Salcedo Silva. Finalmente, una filmografía tentativa del cine colombiano.

Este libro marcará una pauta en la polémica y la discusión sobre las alternativas del cine colombiano. Será un punto de partida, al cual luego se agregarán otros estudios, de otra consideración, pero le cabe el valor de asumir y enfrentar seriamente el dilema de una cinematografía en ciernes, que todavía no ha podido consolidarse ni definir su propia personalidad. Indiscutiblemente, será un libro útil para quienes, día a día, se interesan más por el destino del cine colombiano. Así mismo, servirá como reflexión para quienes tienen el compromiso de hacer este cine. Esto ya le augura un lugar en la bibliografía del cine colombiano.

Estreno comercial del cine cubano

A dos años del preestreno del cine cubano en Colombia, en la semana que organizó la CINEMATECA DISTRITAL, se lanzan por fin en los circuitos comerciales los primeros dos largometrajes cubanos para que el público de todo el país los pueda conocer en forma masiva.

En la segunda quincena de octubre se estrena en Bogotá *Memorias del Subdesarrollo*, la ya legendaria película que ha recorrido casi todas las pantallas del mundo y que entre muchas distinciones, ha sido designada por el New

York Times como "uno de los 10 mejores filmes exhibidos en Estados Unidos en 1973", donde logró llegar después de burlar el cerco a Cuba y a la cultura cubana. El siguiente filme será *El Hombre de Maisinicú* del director Manuel Pérez, que vino hace dos años a Colombia y que ha sido el mayor éxito de público en la historia de la cinematografía cubana.

El estreno de estos dos importantes filmes, eslabones fundamentales del cine latinoamericano, se espera que inicie la exhibición continuada de todo el cine cubano y de las nuevas películas latinoamericanas que nunca han tenido lugar en las pantallas colombianas.

Lucía, de Humberto Solás y *La nueva escuela*, de Jorge Fraga, hermosísimo documental largo sobre los nuevos sistemas educativos en Cuba, son los dos filmes que seguirán en esta etapa de lanzamiento del cine cubano.

Otro filme, notable por su humor y madurez, *Aventuras de Juan Quin Quin*, de Julio García Espinosa, ha sido prohibido por la censura colombiana, acusado de "apología del delito", cuando su visión fresca y novedosa, cuenta las aventuras y desventuras de dos típicos hombres latinoamericanos que "hacen de todo" y que es una muestra exacta del talento del autor de ese polémico y rico ensayo que es "Por un cine imperfecto".

Gustavo Barrera

Festival de Leipzig

Del 19 al 26 de noviembre del presente año se realizará en Leipzig, República Democrática Alemana, el 20o Festival Internacional de Cine Documental.

Durante sus veinte años de existencia Leipzig ha ofrecido a los realizadores de los cinco continentes una oportunidad de intercambiar experiencias y de confrontar sus trabajos frente a colegas de sesenta países. Varios realizadores colombianos tales como Jorge Silva, Marta Rodríguez, Carlos Alvarez y Ciro Durán, han participado con sus películas en el festival, obteniendo premios que honran la cinematografía nacional.

Los realizadores interesados en participar este año pueden inscribir sus películas en la Alianza Colombo-R. D. A. (Diagonal 33 No. 13A-00). El festival de Leipzig está abierto a todos los documentales que, ajustándose al lema del festival, "muestren la lucha de la humanidad por la paz. Reflejen en forma artística la aspiración de los pueblos por liberarse de la opresión imperialista y colonial; por lograr la soberanía nacional, la democracia, el progreso social y la dignidad humana".

PRIMER FESTIVAL NACIONAL

Cine sobre arquitectura

La Sociedad Colombiana de Arquitectura, en colaboración con la CINEMATECA DISTRITAL, el Banco Central Hipotecario, y el Instituto de Crédito Territorial, ha organizado el primer Festival Nacional de Cine sobre Arquitectura.

Podrán participar en este festival todas las personas o entidades nacionales o extranjeras domiciliadas en Colombia. Los filmes participantes serán clasificados en dos grupos: arquitectura popular y tema libre; este último grupo abarcará las películas que traten sobre la arquitectura en cualquiera de sus manifestaciones, o sobre problemas de vivienda o de la calidad de la vida en los asentamientos humanos. No hay limitación en cuanto a la antigüedad y podrán presentarse películas de 35 mm., 16 mm., o Super-8, para pantalla normal o panorámica, en blanco y negro o en color, mudas o sonoras, cuya duración no supere los treinta minutos.

Las películas deberán ser inscritas en la CINEMATECA DISTRITAL (Cra. 7 No. 22-79, Bogotá) antes del 21 de octubre, y ser entregadas allí mismo antes de las 17.00 horas del 28 de octubre de 1977. Un jurado calificador integrado por cinco miembros nombrados por las entidades patrocinadoras preseleccio-

narán las películas que a su juicio tengan méritos para competir por los premios, y éstas serán exhibidas en la CINEMATECA DISTRITAL durante los días 14 a 17 de noviembre de 1977. Asimismo se otorgarán premios en cada una de las categorías mencionadas discriminadas así: Premio B. C. H. - Arquitectura popular \$80.000, y Premio B. C. H. - Tema libre \$40.000, además de menciones a las películas que por sus valores desde el punto de vista arquitectónico y cinematográfico lo merezcan.

Los filmes preseleccionados podrán, si sus propietarios lo desean, representar a Colombia en el VI Festival Internacional de Cine sobre Arquitectura en México (1978), y en el Primer Festival Panamericano de Arquitectos en Caracas (1979).

Cine club en la CINEMATECA

La CINEMATECA DISTRITAL, en colaboración con la Federación Colombiana de Cineclubes, ha incluido dentro de sus actividades un cineclub en el cual se exhibirán las obras más significativas de la cinematografía mundial. En el escaso tiempo de fundado el cineclub se ha entregado a la tarea de programar una serie de películas de directores norteamericanos, en un esfuerzo por proveer al público de una visión analítica de ese cine, el más conocido en nuestro país.

Entre las películas exhibidas hasta ahora por el Cineclub en la Cinemateca los martes a las 9.p.m., se han incluido obras de los directores Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, Billy Wilder, Joseph Mankiewicz y John Casavettes. Durante el mes de septiembre se presentó una corta retrospectiva de Don Siegel con algunas de sus películas más características, como *Marcando las horas*, *Mi nombre es violencia*, y *Harry el sucio*. Durante los meses de octubre y noviembre el Cineclub en la Cinemateca presentará un ciclo de Anthony Mann y otro de Richard Fleischer.

Librería de la CINEMATECA

En el recibo de la CINEMATECA DISTRITAL se ha establecido una librería especializada en cine. Además de ofrecer los títulos ya existentes en el mercado nacional, la librería importa directamente libros y publicaciones cinematográficas en español, inglés y francés.

El creciente interés por el cine, combinado con el surgimiento de una industria cinematográfica en Colombia, hacen que esta librería esté llamada a cumplir un importante papel en el campo de la información cinematográfica, que se hallaba bastante descuidado en nuestro medio.

Entre los títulos en venta se destacan "Las cartas de Groucho Marx", una colección de las cartas personales del recientemente fallecido cómico norteamericano; escritas sin ninguna pretensión, ofrecen una fascinante mirada sobre la personalidad de ese hombre que fue —en la pantalla y fuera de ella—, uno de los personajes más atrayentes de nuestro tiempo. "Praxis del cine", de Noel Burch. Dice Andre S. Labarthe: "Noel Burch es el único después de Bazin que se ha propuesto no una teoría, sino un examen sistemático y no 'normativo' del cine a partir de su ontogénesis." "King Kong", de Delos W. Lovelage. Novela basada en el guión cinematográfico de Edgar Wallace y Merian Cooper.

Escuela de cine

En la Facultad de Artes de la Universidad Nacional se está discutiendo actualmente la posibilidad de crear, junto a las carreras tradicionales de Pintura, Escultura y Grabado, la carrera de Cine. De cristalizar este proyecto se formaría lo que sería la primera Escuela colombiana de Cine, quedando enmarcada dentro del nuevo departamento de Comunicación Visual que comprenderá dos grandes ramas: medios estáticos y medios dinámicos. La distribución académica de la carrera de Cine se haría, más que por semestres, por niveles de co-

nocimiento, pues estaría basada en talleres integrados donde sería la práctica la que daría las condiciones de avance. El profesor Armando Silva dará a conocer en el próximo número de CINEMATECA las bases sobre las que se adelanta el debate y la forma que tendría esa escuela de Cine.



Programación

Octubre 7 al 17

FORO DEL CINE JOVEN INTERNACIONAL DE BERLIN

Luis Figueroa. LOS PERROS HAMBRIENTOS (1976). México-Canadá.
 Paul Leduc. ETNOCIDIO-NOTAS SOBRE EL MEZQUITAL (1976). Perú.
 Mark Bohm. EL MAR DEL NORTE ES EL MAR DE LA MUERTE (1975). República Federal de Alemania.
 Haile Gerina. COSECHA 3.000 AÑOS (1975). Etiopía.
 Klaus Wildenhan y Gisela Tuchtenhagen. NOSOTROS PODEMOS HACER TANTO (1976). República Federal de Alemania.
 Rainer Boldt. TIRO ERRADO (1977). República Federal de Alemania.
 Gianni Amelio. EL CINE DE BERTOLUCCI (1975). Italia.
 Helmut Herbgst. JOHN HEARTFIELD, MONTADOR DE FOTOGRAFIAS (1975). República Federal de Alemania.
 Tom Anderson. EDWARD MUYBRIDGE, ZOOPRAXOGRAFO (1975). Estados Unidos.
 Stephen Dwoskin. CENTRAL BAZAAR (1976). Gran Bretaña.
 Safi Taye. PALABRAS DEL CAMPESINO (1975). Senegal.

Octubre 20 a noviembre 1

CLASICOS DEL CINE SOVIETICO

Dziga Vertov. CINE OJO (1924); UN AÑO DESPUES DE LA MUERTE DE LENIN (1925); LA SEXTA PARTE DEL MUNDO (1926); SOVIET EN MARCHA (1926); EL HOMBRE DE LA CAMARA (1929); SINFONIA DE DONBAS (1931); TRES CANCIONES A LENIN (1934); CANCION DE CUNA (1937); EN PRIMERA LINEA (1941).
 Serguei Eisenstein. OCTUBRE (1927); LA LINEA GENERAL (1929); LOS CAMPOS DE BEJIN (1935); IVAN EL TERRIBLE (1945-1958).
 Vsevolod Pudovkin. EL FIN DE SAN PETERSBURGO (1927).
 Alexander Dovjenko. CHTCHORS (1934).

Noviembre 3 al 13

MUESTRA DE CINE DE ANDRES WAJDA (POLONIA)

GENERACION (1954); CENIZAS Y DIAMANTES (1958); LOS BRUJOS INOCENTES (1960); CENIZAS (1962); CAZA DE MOSCAS (1969); PAISAJE DESPUES DE LA BATALLA (1971); EL BOSQUE DE LOS ABEDULES (1971).

Noviembre 18

Ricardo Franco. PASCUAL DUARTE (1976). España.

Diciembre 7 al 20

MUESTRA DEL NUEVO CINE ARGENTINO

Sergio Renan. LA TREGUA.
 Leopoldo Torre Nilson. MARTIN FIERRO.
 Manuel Antin. DON SEGUNDO SOMBRA.
 Leonardo Favio. JUAN MOREIRA.
 Lautaro Murva. LA RAULITO.
 Leopoldo Torre Nilson. EL HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA.

Diciembre 21

Jacques Tati. MI TIO. Francia.



CINEMA TECA

Portada: *Iván el Terrible* de Serguei Eisenste



Pascual Duarte de Ricardo Franco.



CINEMATECA DISTITAL

©Biblioteca Nacional de Colombia ©Biblioteca del Cine Colombiano