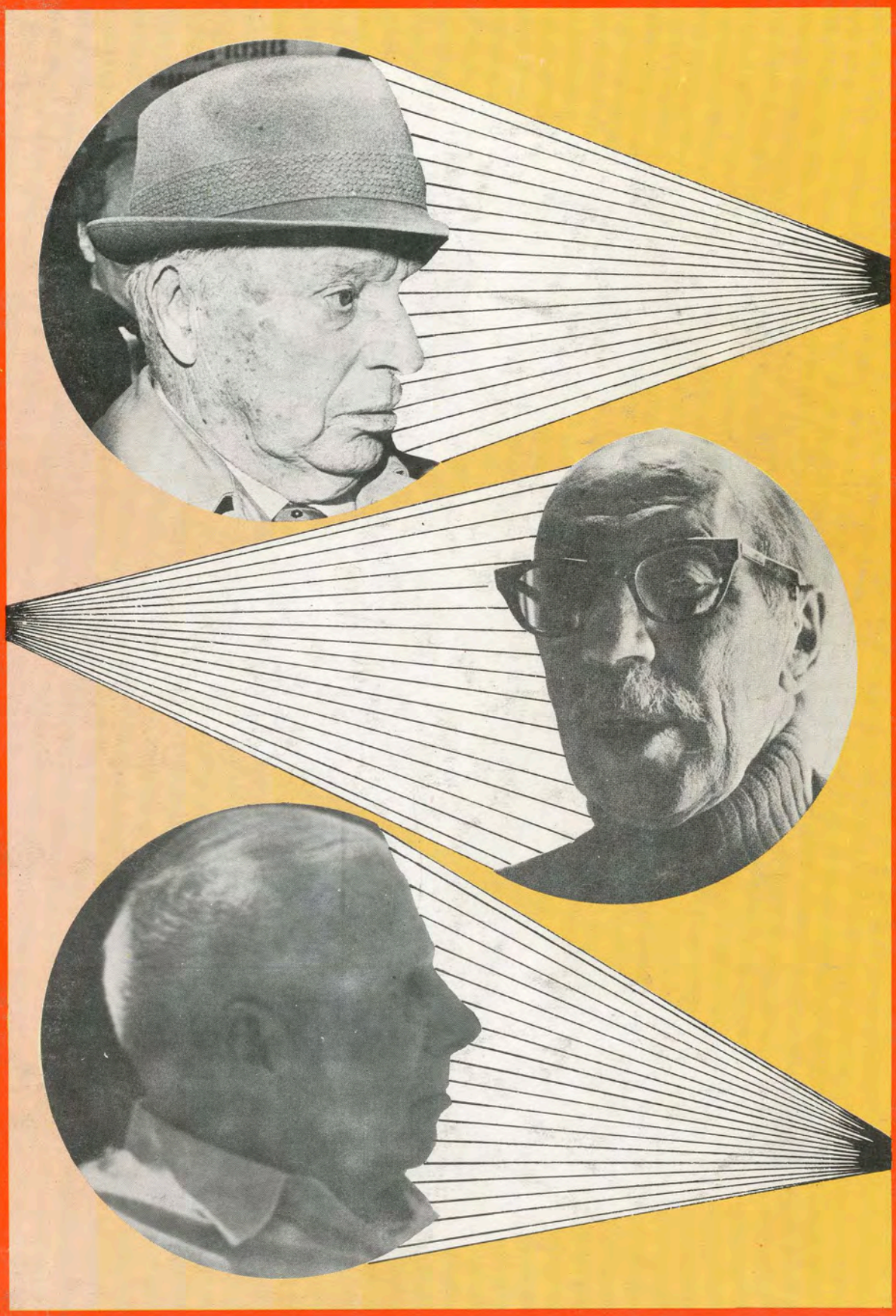
CINEMATECA



ORGANO DE LA CINEMATECA DISTRITAL
NUMERO 3 - VOLUMEN 1 - ENERO DE 1978 - EJEMPLAR $ 50.oo

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

CINEMATECA DISTRITAL

PROGRAMACION

Drácula (1931), de Tod Browning, con Bela Lugosi.

Próximas películas

Frankenstein (1931), de James Whale, con Boris Karloff.

Festival de cine italiano

El ladrón de bicicletas (1948), de Vittorio de Sica.

Milagro en Milán (1950), de Vittorio de Sica.

Bellisima (1951), de Luchino Visconti.

Rocco y sus hermanos (1960), de Luchino Visconti.

***

Buffalo Bill y los indios (1976), de Robert Altman.

Películas de Jorge Sanjines

El coraje del pueblo.

El enemigo principal.

¡Fuera de aquí.!

***

Espejismo de la ciudad, de Julio Bracho.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

No. 3 -Vol. 1 -Febrero de 1978

CINEMATECA

CONTENIDO

	CINEMATECA y la cinemateca.	pg. 2
	Charles Chaplin, *por Hernando Salcedo Silva.*	3
	Groucho Marx, *por Juan Gustavo Cobo Borda.*	6
	Howard Hawks, *por Hernando Salcedo Silva.*	9
DIRECTORES	Wim Wenders, *por Luis Alberto Alvarez.*	12
EL CINE EN COLOMBIA	Cómo y por qué de un guión, *por Alvaro Medina.*	22
	¿Qué le falta al largometraje en Colombia?, *por Lisandro Duque Naranjo.*	26
	La Colombia Film de Cali, *por Hernando Salcedo Silva.*	32
ENSAYOS	Quién hace las películas, *por Gore Vidal.*	36
	Los años negros (III), *por Alberto Navarro.*	48
	Eisenstein (II), *por Luis Alfredo Sánchez.*	60
FESTIVALES	Benalmádena, *por Luis Ospina y Hernando Guerrero.*	66
ENTREVISTAS	Con Luis Alcoriza, *por Alberto Duque López.*	72
	Con Fernando Laverde, *por Lisandro Duque Naranjo.*	75
	Apuntes sobre el teatro colombiano, *por Carlos José Reyes.*	79
COMENTARIOS	Drácula.	88
	Frankenstein.	90
	Pantaleón y las visitadoras.	91
	Grupo de familia.	93
	Tres mujeres.	95
	Guerra de las galaxias.	97
	La última investigación.	99
	La encrucijada del cine argentino.	101
CINEMATECA	Resumen de un año.	104
	Cine colombiano en Cuba.	105
	Curso para profesores.	106
	Tres películas de Jorge Sanjines.	106

Consejo Editorial

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

Dirección

Isadora de Norden.

Coordinación

Alberto Navarro.

Artes y Diagramación,

Arte y Composición, *Jairo Barrera y Ramiro Garzón.*

Agradecemos la colaboración en el material fotográfico a: Luis Alberto Alvarez, José María Arzuaga, Alberto Duque López, Hernando Guerrero, Fernando Laverde, Julio Luzardo, Luis Ospina, Carlos José Reyes, Hernando Salcedo Silva, Luis Alfredo Sánchez, Centro Colombo-Americano, Cine Colombia, Cinema International Corporation, El Espectador, Fox Columbia, Global Films, Grupo Ukamau, Películas Mexicanas, United Producers de Colombia, Vender Distribución.

Editado por la CINEMATECA DISTRITAL de la Secretaría de Educación de Bogotá. Carrera 7a. No. 22-79. Teléfonos 2826361, 28378718, Bogotá, Colombia. Impreso y hecho en Colombia por Litográficas Paloquemao, Bogotá.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

CINEMATECA y la cinemateca

La Cinemateca Distrital contribuyó en la medida de lo posible a poner al alcance de José Antonio González y Miguel Torres, delegados del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica, el más completo repertorio de cine nacional, con miras a la celebración de la semana de cine colombiano que tuvo lugar en Cuba en diciembre pasado. Con motivo de la presentación de la muestra, hubo oportunidad de sentar las bases para la presentación en la primera quincena de mayo, de un nuevo panorama del cine cubano. Asimismo, se sentaron las bases para el intercambio de filmes no sólo cubanos sino de otros países, cuyas copias habrán de quedar en poder de la Cinemateca y contribuirán a acrecentar el archivo, desdichadamente tan exiguo, de que ésta dispone.

Está también programada la presentación en marzo próximo de tres películas de Jorge Sanjines, así como de algunos filmes que de no ser por nuestra sala pasarían desapercibidos entre el público. Esa ha sido, por lo demás, una política constante de la Cinemateca.

Asimismo, la Radiodifusora Nacional de Colombia y la Cinemateca se han hecho cargo de la producción de un nuevo programa radial, el que se trasmitirá los lunes a las 9 p.m. dentro de la programación FM de la Radio Nacional. Ese programa será dirigido por Hernando Martínez. Se han reanudado también los cursos docentes de apreciación cinematográfica para niños y adultos, y el destinado especialmente a profesores.

En cuanto a CINEMATECA, en cuya portada aparecen tres grandes cineastas del pasado desaparecidos a finales de 1977 —Charles Chaplin, Groucho Marx y Howard Hawks—, aspira, como quizás sea notorio en parte a partir del contenido de esta edición y de las anteriores, a informar intensamente sobre el cine actual de América Latina y exhaustivamente, si se quiere, sobre el cine nacional. La revista espera, y se anticipa a agradecerla, la colaboración de críticos, periodistas, directores, guionistas y productores para tratar de llevar a cabo ese cometido.

Estas páginas están ampliamente abiertas para ellos, como lo están para el público que acude a la Cinemateca y en particular para todos los lectores de CINEMATECA. ¢

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Charles Chaplin

por Hernando Salcedo Silva

Como en rompecabezas, su figura se va formando poco a poco: el rostro con el bigotico hitleriano y las cejas marcadas para dos ojos de increíble expresión. Luego el indumento: pantalones demasiado anchos; saco demasiado corto; botas rotas y, de rúbrica a su presencia, el bastón que le servirá de todo: apoyo, arma, complemento de múltiples acciones, incluso de instrumento galante. Y ya está la figura completa, no demasiado original en cine cómico pero que, animada por Chaplin y su admirable gracia corporal, resulta de múltiple riqueza, simbólica de acuerdo con las circunstancias donde actúen todos los elementos que contribuyen a formar su popularísima presencia, esa presencia que compartía la realidad con la poesía, el chiste con la crítica, y que ahora nos ha abandonado.

Ningún cómico de la historia del cine se identificó de manera tan íntima con su atuendo como Chaplin, que lo hizo su segunda piel. Bastaba la invocación de su figura para presentar el personaje más popular del cine, el que se entregaba más pronto al espectador, el que menos reservas le imponía en sus películas largas o cortas construidas con mecanismos elementales, tan sencillos que se confundían con los de sus colegas, grandes actores de la edad de oro de la comedia cinematográfica. Que es una comedia loca, porque en su endiablado ritmo gimnástico, o en su elegante geometría espacial, se destruyen todas las normas lógicas en sucesivos actos de prestidigitación que hacen desaparecer y aparecer personajes, objetos, animales, materia de un mundo irreal, completamente fantástico.

No sería prudente proponer la anticipación de la comedia realista por Chaplin, pero la tentación está a la mano al comparar su obra inicial y posterior con los esquemas tradicionales de la comedia cinematográfica, a la que sigue en sus primeros periodos *Keystones* y *Essanay* (1914-15), pero donde abundan elementos

Al cumplir los ochenta, una evocación de La quimera del oro.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

inéditos que preludian un tipo de comedia más vital, más de acuerdo con la vida y producto de la misma vida. Entonces lo cómico se compartirá entre la rutinaria rima de golpes, caídas, persecuciones, saltos y demás movimientos tradicionales llevados al galope, y una nueva comicidad basada en el análisis humorístico del mundo, donde la simple gimnástica es sustituida por elementos sociales, por atisbos psicológicos muy bien integrados al material cómico.

En las comedias cortas de los grandes contemporáneos de Chaplin —Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, Larry Semmon, Ben Turpin, etc.— los *gags* o trucos cómicos forman una cadena sin fin de acción cómica, de gran efecto, pero que no dejan respirar por la velocidad de su planteamiento, desarrollo y culminación. Chaplin es el primero en establecer "intermedios" visuales entre los *gags* para obtener mayor efecto, para que el personaje cómico supere su calidad de efímero payaso, adquiriendo la naturaleza del hombre al que le suceden un montón de casos cómicos aunque mejor presentados, al aislarlos y examinarlos con mayor atención, dándoles un hábil ritmo *presto*, en vez del *prestissimo* de la comedia convencional.

Cuando Chaplin llega al cine lo encuentra todo hecho en normas técnicas tan fijas como principios teológicos. Faltar a esas normas era una especie de profanación, de pecado contra el espíritu santo de la eficiencia gringa. El gran cómico las sigue dócilmente sin faltarles al respeto, inmovilizando la cámara, jugando casi siempre en planos de conjunto con luz plana que iluminaba un mínimo de elementos decorativos que apenas servían de ambientación y de función a las incidencias cómicas. Pero estos puntos decorativos ya no son tan fugaces ni tan secundarios como en la gran mayoría del producto cómico de su época, gracias al ritmo personal ya señalado, que implicaba una imagen más comprometida con su propio contorno.

Es curioso observar que Chaplin, y desde el principio, suprime las elegantes elipsis cómicas de sus colegas contemporáneos, que las lograban con increíble eficacia al encadenar tres, cuatro y hasta cinco *gags* en una sola escena, por medio de habilísimos cortes, y que son gloria de la mejor comedia cinematográfica. Al ilustre cómico el método le debió parecer algo pueril comparado con el perfeccionamiento del *gag*, sin recurrir a las acrobacias espaciales de sus colegas, que las seguían practicando incansablemente, sin darse cuenta de que estos trucos, por brillantes que fueran, estaban ya superados ante la aparición de otro tipo de comedia tan visual como la anterior, pero de más sólida construcción interior.

El asunto también tiene que ver con la pantomima reducida a gestos primarios tan convencionales como los movimientos a los que se integraban. Chaplin, uno de los grandes mimos de la historia, sin prescindir de la pantomima convencional, la enriquece hasta convertirla en puro lenguaje de su obra, concentrándola, por ejemplo, en la expresión de sus ojos. ¿Quién podrá olvidar su mirada desolada al observar en la primera escena de la taberna, de *La quimera del oro* (The gold rush, 1925) que la atención de la muchacha es para otro hombre, distinto de él? ¿O aquella otra de *Luces de la ciudad* (City lights, 1930) (una de las escenas más bellas de la historia del cine, evocada por el gran cómico Woody Allen al final de *El testaferro* (The Front) de Martin Ritt), cuando la ciega, que ha recuperado la vista, descubre que su protector sólo es un pobre vagabundo?

Y aunque los ejemplos citados sólo son parte ínfima de la pantomima general de Chaplin, sirven de muestra para constatar su definitiva superioridad sobre los cómicos contemporáneos que habían limitado la pantomima a un restringido catálogo de actitudes y gestos continuamente repetidos, sin aprovechar las ventajas del primer plano en la expresión facial y corporal de la pantomima, raros primeros planos en la obra de Chaplin, pero genialmente aprovechados en función de síntesis, porque cualquiera de los espectadores podía interpretar lo que querían decir no sólo esos ojos suplicantes sino el cómico girar sobre un pie en las esquinas, cuando era perseguido por la policía, o en cualquier pantomima evocadora de los muchos oficios que representó en su cine.

¿El característico sentimiento chaplinesco es simple producto de la mezcla comedia/drama? Más que combinación de dos expresiones aparentemente antagónicas, tendría que ver con el íntimo ritmo de su obra que, siendo pura comedia, de pronto integra elementos dramáticos evidentes pero a los que no permite su-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Con sus colegas en El circo, *un hito en su leyenda.*

perar cierto momento en el que la presunta escena dramática correría el peligro de volverse larga y, en este caso, anularía el efecto de la escena cómica que, por la oportunidad de su empleo, rompe cualquier situación melodramática. Este recurso que puede verse en todas sus películas a partir de 1917 (*First national*), llega a dominarlo genialmente como el principal sello de su obra, acudiendo a cualquier ejemplo: la espera frustrada de la cena de navidad en *La quimera del oro*, situación más que melancólica, con *insertos* cómicos admirablemente bien distribuidos.

Otro aspecto es el de la posición "política" de Chaplin, que exaltados comentaristas no dudan en calificar de "revolucionaria", en tanto que los del otro lado mencionan al viejo burgués millonario, caprichoso, ávido de dinero. Imposible restarle valor a su actitud independiente, que le costó su expulsión de los Estados Unidos cuando se le niega la revalidación del pasaporte, con riesgo hasta para su integridad personal y su fortuna. Y en cuanto a su codicia, alguna vez él mismo se refería a los traumas de seguridad económica de cualquier hombre que vivió una infancia casi de mendigo como la de Chaplin. Se ha repetido constantemente que al hombre superior no debe exigírsele la vulgar normalidad del hombre común, y Chaplin en todo fue hombre superior, en cualidades y defectos.

No puede garantizarse el gusto de las presentes y futuras generaciones por la obra de Chaplin, porque la humanidad, cada vez más gregaria a la sociedad de consumo, siempre procura estar "a la moda" del lanzamiento publicitario del último producto. Y el gran cómico, a pesar de la grandeza de su obra, es posible que ya nunca "esté de moda", porque su cine puede parecer insultantemente primitivo al público del género de catástrofes, por ejemplo, o al que sólo mide al cine por el número de escenas de alcoba o lleva la estadística de muertos en las películas de violencia. Para ese público, Chaplin será siempre un extraño, y hasta antipático por la obligación de gustar de su cine si no se quiere pasar por inculto.

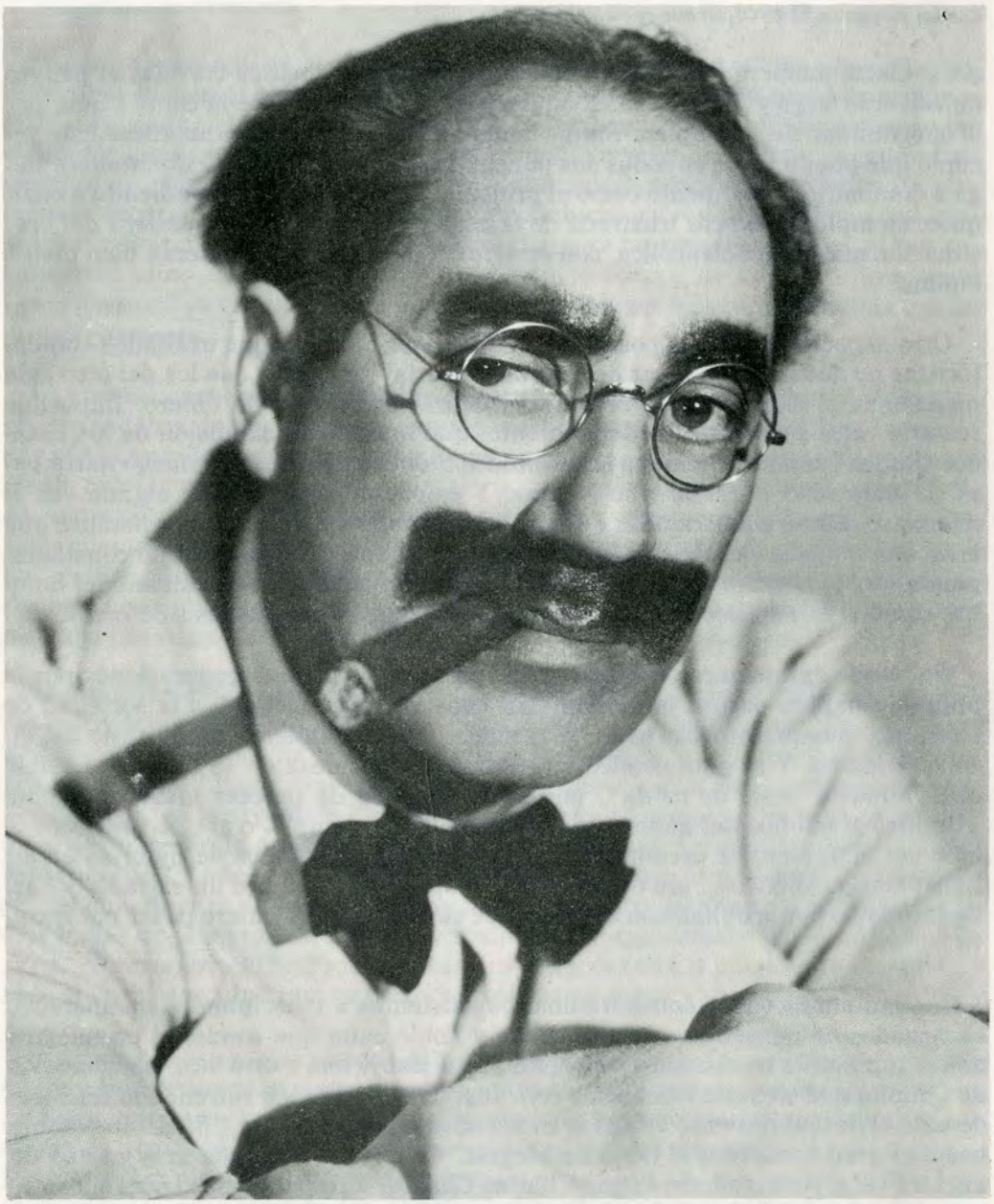
Quedan entonces los consuetudinarios asistentes a cineclubes y cinematecas encargados de perpetuar su culto. Bello y noble culto que comienza en nuestra niñez, repitiendo en el casero proyector Pathé Baby, una y otra vez, las comedias de Chaplin que siempre nos hacían reír. Ingenua admiración refrendada más tarde ante el descubrimiento de sus grandes obras, por un afecto "filial" inevitable hacia el gran hombre que llenó de alegría, de risas, momentos muy gratos de nuestra vida. No agradecer lo que Charles Chaplin hizo por el cine, por todos nosotros, sería acto de lesa ingratitud, de manifiesta ineptitud para el cine en particular y para la misma belleza en general. Por eso, su muerte se ha sentido como la de un miembro muy querido de nuestra familia, de nuestro mundo. ¢

Hernando Salcedo Silva fundó y dirige el cineclub de Colombia y ha sido crítico cinematográfico de las principales publicaciones del país.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Groucho Marx

por Juan Gustavo Cobo Borda



Ojos de soñador apócrifo y tahúr de barriada.

¿Qué hemos aprendido en Groucho? La desfachatez, la insolencia. Todos los seres pomposos han sido escarnecidos en la estrepitosa serie de escenas que jalonan las 12 más 1 películas que hizo con sus hermanos. Del 29 al 49; de *The cocoanuts* (Los cuatro cocos) a *Love happy*. Llenas de tiempos muertos —empalagosos cantantes y arias insoportables; Harpo tocando el arpa—, Groucho se desliza en medio de ellos como una ráfaga. Formula las más exaltadas declaraciones e inquiere, con cara de palo, por la cuenta bancaria de la agraviada. Una hora y diez minutos, el tiempo promedio, se convierte entonces en la serie ininterrumpida de *gags*. No nos acordamos

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

del resto: argumento, peripecias, actores secundarios. Sólo quedan los bigotes de Groucho y sus réplicas fulgurantes; el aire de soñador apócrifo y los trucos de tahúr de barriada. El carácter imperturbable, reverso adecuado para su total falta de carácter.

Su apariencia, por otra parte, resulta intrínsecamente sospechosa; contaminando, de paso, todos los oficios que ejerce: abogado, rector de la universidad, presidente de la república, veterinario. Pero tal desgracia —trabajar— no altera su aspecto: ni artritis en las rodillas, ni tabaco que produce cáncer. Con los ojos falsamente desorbitados será capaz de seducir, una vez más, a la sufrida Margaret Dumont, heroína de tantas batallas. La misma que al final de *Duck soup* (Héroes de ocasión), 1933, recibe como premio a su abnegación una lluvia de frutas.

"Soy joven y quiero diversión, quiero reír, quiero bailar y que la danza emerja llenándolo todo. Quiero reír, cha-cha-chá": el atleta impetuoso que con Thelma Todd salta por encima de las camas en *Monkey business* (Pasajeros sin pasaje), 1931 (al parecer se trata de un tango) es el mismo hombre sabio y reposado que minutos más adelante hará la más honesta petición de amor: "Señora Briggs, conozco y respeto a su marido hace muchos años y sé que lo que es bueno para él es bueno para mí".

Esta mezcla de desenfreno y hastío resulta fascinante; y es su proseguido irrespeto lo que le permite desbaratar cualquier farsa, llámese sociedad, cultura o educación. "Cuánto más felices serían los niños si los padres tuvieran que comer las espinacas", dictamina en *Animal crackers*, 1930.

Trastocando lo habitualmente aceptado; convirtiendo la identidad, el lenguaje y la lógica en tres pretextos apenas buenos para burlarse de ellos, Groucho comunica a sus mejores parlamentos una ferocidad exacta. Con razón en *Horse feathers* (Cuatro del mismo palo), 1932, canta el que bien puede ser su himno de combate: "No sé lo que tengan que decir. Pero aún así no importa. Sea lo que sea, estoy en contra".

Rápido, desbordante, como los faldones de su chaqueta que siempre quedan flotando, Groucho irrumpe como una exhalación pero no por ello pierde, en ningún momento, su lucidez. Cae así en el más delirante de los raptos amorosos: "Piensa, piensa, esta noche, esta noche, esta noche, cuando la luna se arrastre entre nubes, yo me arrastraré hasta ti. Te veré esta noche bajo la luna. ¡Oh, puedo verlo en este momento! ¡La luna y tú!", para agregar luego, como posdata: "Ponte una corbata para que pueda reconocerte". *The cocoanuts* (Los cuatro cocos), 1929.

Jamás se aprovecha del impulso adquirido: lo refrena, bruscamente, adoptando otra pose; estableciendo una irónica complicidad con los espectadores. El mejor momento es quizás el de *Horse feathers* (Cuatro del mismo palo), cuando Chico se lanza a su acostumbrado número de piano. Groucho, resignado, se dirige al auditorio: "Yo tengo que quedarme aquí, pero no hay razón para que ustedes no salgan al vestíbulo mientras pasa todo esto".

Erudito inútil, combina los refinamientos del intelectual con los gustos plebeyos de la cultura de masas: es capaz de aullar como Tarzán y parodiar a Eugene O'Neill asegurándose (*A night at the opera* —Una

El profesor Wagstaff, el hombre que le hace falta a la universidad de hoy.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

noche en la ópera—, 1935) de llegar al final del concierto para así no escuchar ni una sola nota. Pero es evidente que todo esto son asuntos secundarios. Lo que cuenta es su invariable desdén ante la multitud de mezquinas convenciones que lo rodean. En *Go West* (En el oeste), 1940, Chico pretende recurrir al teléfono. Groucho, enfático, le aclara: Estamos en 1870, y éste aún no se ha inventado.

Filósofo y guardián.

Trato de decir, apenas, que el mundo de Groucho es inagotable. Desde los oscuros años de la depresión, cuando el vodevil y los teatros suburbanos acogieron sus primeras muecas, hasta cuando el cine convirtió su estilo ya depurado en algo inolvidable, lo fue edificando a partir de una base muy clara; como lo expresó Forster con respecto a Cavafy: ocupando una posición ligeramente oblicua en relación con el resto del universo.

Fiel a sus principios, estuvo involucrado hasta el final en turbios asuntos con rubias despampanantes, sólo que en el último acto los papeles se invirtieron: era *ella* la que quería quitarle el dinero. Y fue de seguro la sequedad de su humor judío, como lo demuestran sus escritos (1), la que le permitió soportar los estúpidos años de Eisenhower, "el único soldado desconocido vivo", y los aun más oprobiosos de Nixon, ese truhán desenmascarado. Sobrevivió, con su habitual desparpajo, al peso de la gloria, y en la primavera del 68 su nombre, sobre los muros franceses, recibió justo reconocimiento. Sólo que esta época no es digna de sus sarcasmos: carece de brillantez y de gracia.

Había nacido el 2 de octubre de 1895 (Libra, por supuesto) y las vacaciones de que ahora disfruta están plenamente justificadas: suscitó tántas risas; produjo tántas carcajadas.

Muchos seguirán viéndolo como el doctor Hugo Z. Hackenbusch, el mismo que en *A day at the races* (Un día en las carreras), 1937, probó, en forma irrefutable, que un médico de caballos es la persona más adecuada para tratar señoras hipocondriacas; o como el cantante que en el vagón de ferrocarril (*At the circus* —Un día en el circo—, 1939) modula, con obscenidad picaresca, las estrofas de *Lydia, la dama tatuada.* Para no incurrir en la nostalgia, prefiero terminar con sus propias palabras. Como dijo al editor de *Look*, en carta fechada el 1o. de febrero de 1951 "en realidad soy un estudiante de edad madura, sediento de conocimientos y soledad, que lleva una vida ejemplar en un enclaustrado ambiente de estudio". ☙

---

1 Sus obras completas comprenden un primer libro titulado obviamente *Camas* (1930); una serie de certeros consejos sobre el arte de evadir impuestos: *Many happy returns,* (1942); su autobiografía: *Groucho y yo* (1959), de la cual hay traducción española; Tusquets, 1973. *Memorias de un amante sarnoso,* 1965, de la cual, al parecer, hay traducción española, y un excelente tomo de cartas, del cual sí hay traducción española: Anagrama, 1975.

El poeta y ensayista Juan Gustavo Cobo Borda colabora en CINEMATECA desde su primer número.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Howard Hawks

por Hernando Salcedo Silva

Puede discutirse el aporte de la "nueva ola" francesa al cine de su época, pero el agradecimiento a *Cahiers du Cinéma* será eterno porque, en sus excelentes críticas, Francois Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol y demás futuros realizadores destacaron a grandes directores estadounidenses que la crítica de su país había olvidado o no le llamaban la atención. El afecto de los franceses por algunos realizadores especiales tiene algo de paradójico; apreciaban como ningunos su sencillez narrativa y su efectividad, ejemplo que trataron de seguir pero, impedidos por inevitables traumas intelectuales, sólo llegaron, hasta donde les fue posible, a ciertos temas elementales, pero con personajes complicadísimos, de esos que necesitan al analista junto.

Todavía no puedo explicarme cómo en uno de los pocos libros serios sobre cine, *The rise of the american film*, de Lewis Jacobs, no se mencione el nombre de Howard Hawks, cuando en 1939 (año de la primera edición) ya había realizado *En cada puerto un amor*, una de las mejores películas del último período del cine mudo; *Scarface*, obra maestra sobre el tema de *gangsters; Siglo veinte* y *La niña es un encanto*, dos películas fundamentales para comprender la comedia refinada de la década del 30, y otros excelentes ejemplos de aventuras, que hacían inevitable su inclusión en cualquier historia del cine de los Estados Unidos y que, sin embargo, un especialista en la materia como Lewis Jacobs pasa por alto, aunque comente en su libro muy elogiosamente a *Scarface*.

Seguramente a Howard Hawks le faltó esa "buena prensa" tan necesaria para cimentar auténticas o falsas famas, que en cambio sí tuvieron los Mervin Leroy, Jack Conway, Michael Curtis y demás inferiorísimos al gran maestro del cine estadounidense. Otro aspecto, secundario, de esta situación fue su carácter de *free lance*, que le permitió hacer películas para casi todas las grandes empresas productoras de Hollywood pero sin identificarse con ninguna. Nunca fue el W. S. Van Dike de la Metro, ni el Mitchell Leisen de la Paramount y otros realizadores por el estilo, que llegaton a identificarse con sus estudios como la marca del león Metro o la montaña Paramount. Howard Hawks fue, y desde el principio, solamente él con su personal estilo.

Inevitable que el hombre implique en su obra sus propias vivencias, y las del director de *Río Bravo* fueron las de algunos de sus personajes. Después de estudiar en la Universidad de Cornell, entre 1917 y 19 es oficial de aviación, sirviendo como piloto de caza en los últimos meses de la primera guerra mundial, como sus personajes de *La patrulla de la aurora*. Tras esta experiencia tan vital, en 1919 es simple empleado de la sección de utilería de la Paramount; continúa su carrera en el cine como ayudante de montaje (oficio que posteriormente le parecería detestable), luego como guionista, para graduarse de director, en 1926, con *Camino a la gloria*. El antiguo aventurero convertido en director de cine, de la misma manera que muchos de sus colegas de generación.

Al realizar su primera película, Hawks tiene 30 años bien vividos entre experiencias de guerra y cinematográficas; es un gringo más, trabajador y eficiente, nada intelectual. Con reservas podría asegurarse que el riesgo, el amado peligro que plantea en casi todas sus películas, pudiese ser la lejana transposición de riesgos personales, y que detrás de sus magníficos personajes, especie de Aquiles en la epopeya de sus vaqueros, está Howard Hawks, el distinguido director

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

de cine que en la entrega del Oscar, por sus "aportes al cine", tiene la presencia de un profesor de griego o de un gran físico recibiendo el premio Nobel. Sus héroes son tan convincentes, tan vitales, que inevitablemente se piensa en transposiciones autobiográficas.

Además, se ha señalado que la aventura peligrosa en Hawks, a diferencia de otros "aventuristas" (su ilustrísimo amigo John Ford), no son esos acontecimientos fundamentales que rara vez suceden en la vida del hombre, sino contingencias cotidianas que pudieran ocurrirle a cualquier persona en iguales tiempos y circunstancias. Tal objetividad en la ficción es quizá uno de los secretos de la falta de estimación que se siente por Hawks, que en ningún momento, él mismo lo ha dicho, "infla" sus temas con acotaciones extrañas al mismo género tratado. Por eso un vaquero del gran maestro es eso y solamente: un vaquero, sin distracciones ni concesiones a nada que no sea ni pertenezca específicamente al género de vaqueros, rigor artístico característico de los grandes maestros de cualquier arte.

Entre la noble raza de los hawksianos, continuamente se pregunta: ¿cuál es la mejor película de la serie negra? Y se responde, como en las frases de un ceremonial sagrado: *Al borde del abismo*. ¿Y cuál la mejor de gangsters? *Cara cortada*. ¿Y la mejor de vaqueros? *Río Bravo*. ¿Y la mejor de carreras de automóviles? *Rojo 7000, peligro*. ¿Y una de las mejores comedias musicales? *Los caballeros las prefieren rubias*. ¿Y la mejor de tema antiguo? *La tierra de los faraones*. ¿Y la indispensable de escenas de caza? *Hatari*, una de las más bellas películas de toda la historia del cine. Y así sucesivamente da la casualidad que, de cualquier género cinematográfico mencionado, Howard Hawks realizó el mejor ejemplo, su modelo académico.

Personalmente creo, y de acuerdo con lo afirmado antes, que a muchos espectadores no les parecerán las películas del maestro tan excelentes como a los hawksianos profesionales, pero lo que no podrán negar es su genial cualidad de películas "totales", o sea que cualquiera de sus obras puede servir de texto preciso sobre determinado género. Por ejemplo, *Al borde del abismo*, basada en la novela *El sueño eterno*, de Raymond Chandler, al seguir la pauta de un excelente guión en el que colaboró nadie menos que William Faulkner, concentra la narración visual en el detective Marlowe que, investigando sobre un misterioso personaje, acumula sobre sí una serie de peligros más o menos latentes y un siniestro amorío, en medio de traiciones y uno que otro crimen, define el ambiente, los

Con Elsa Martinelli y John Wayne, en el rodaje de Hatari.

personajes, las situaciones típicas de la serie negra, diferentes de las de todos los demás géneros.

A Howard nunca le interesaron los detalles que se prestan a divagaciones extrañas a la misma esencia del tema. Su cámara nunca observa los hechos desde

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

ángulos extraños, ni se mueve sólo por moverse, y gusta poco de los primeros planos; es una imagen que nunca se "distrae", que se limita a ser testigo fiel de lo que cuenta, sin aspavientos de ninguna clase; algo así como los grandes maestros que hacen maravillas con una prosa sencilla, sin empleo de palabras raras ni

La mirada crítica de John Ford y Howard Hawks.

giros rebuscados, poniéndose al nivel del lector que sepa apreciar el eterno encanto de lo sencillo. Cualidad de la que también participa el diálogo de sus películas las que, esencialmente visuales, lo limitan a frases cortas, a veces a simple monosílabos entre personajes que se expresan no con palabas sino con acciones.

Sin embargo, en Howard Hawks la sencillez nunca es sinónimo de concesiones. Se le ha llamado un aristócrata del cine, porque siempre ha guardado la suficiente distancia con el tema, para tratarlo con la debida objetividad, y porque en su obra demuestra cierta altanera condescendencia que le permite ironizar con bastante frecuencia, a costa de algunos prejuicios típicamente estadounidenses. En *El deporte favorito del hombre* (Man's favorite sport, 1965), que presenta el caso del superprofesional teórico pero nulo en la práctica, se divierte haciendo chistes sobre el sagrado mito gringo del profesionalismo. En *Rojo 7000, peligro* se las arregla para presentar a una serie de corredores de automóviles, verdaderos primates en la vida común pero funcionales al pegarse, como un instrumento más, al timón de su automóvil de carreras.

No es misoginia ni antipatía hacia las mujeres el que en su cine la amistad entre hombres resulte más positiva que el amor entre hombre y mujer. Este rasgo también se encuentra en sus contemporáneos John Ford, Raoul Walsh y demás directores de temas donde el peligro identifica a los personajes masculinos en inalterable camaradería hasta la muerte, rota a veces por la indiscreta intromisión de la mujer, que no ocupa el lugar apacible del cuento, sino de otro elemento peligroso contra el que debe lucharse y ganar. Además, Howard Hawks perteneció a la generación cuyos sobrevivientes andan hoy alrededor de los ochenta años, quizás la última que hacía verdaderos amigos, compartiendo mutuamente alegrías y penas, amistad a la que rinde culto en su cine.

Y ahora Howard Hawks, el más completo de los maestros del cine, ha muerto. En medio de los atronadores homenajes póstumos a Charles Chaplin, se ha ido discretamente, como cualquier personaje de sus películas, que moría con la misma naturalidad con que se defendía a tiros de los vaqueros malos, o investigaba sobre la verdad de una acción policiaca, o cazaba rinocerontes vivos en Africa. Y seguirá siendo incomprendido aun en sus mejores películas; y estas sólo sobrevivirán en cinematecas, un poco "museo de costumbres antiguas". Su cine esencial, viril, distinguido, sólo será apreciado por los que buscan en el cine, precisamente, cine y nada más que cine, valiosísima herencia para quien sepa apreciarla y aplicarla al estilo del venerado, del querido maestro Howard Hawks. ☙

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Wim Wenders

por Luis Alberto Alvarez

El cine de Herzog, Fassbinder, Schlöndorff, Kluge, Wenders y demás realizadores jóvenes de la República Federal Alemana, no llegará probablemente nunca a nuestras pantallas comerciales. Felizmente la vía diplomática y cultural nos permite suplir en parte esta deficiencia, si bien por el camino limitado de la exhibición en 16mm y para un público reducido. Hablar, pues, de un director cuya obra conocen muy pocos en nuestro país, quizá parezca pedante y hasta inútil. Hemos creído, sin embargo, que también las cosas que no pueden experimentarse de primera mano son objeto de información y de interés, máxime cuando estas cosas se mueven en el plano de búsqueda, en la atmósfera y en el círculo de intereses que entre nosotros inquietan continuamente a productores, realizadores, público y gente de cine. Las semejanzas entre un cine como el de la República Federal Alemana y el nuestro tal vez se juzguen, a primera vista, inexistentes. Es obvia la abismal diferencia que corre entre una de las naciones más ricas del mundo y un país del tercer mundo; es lógico que los presupuestos de partida para la tarea de realizar cine sean radicalmente diversos. Con todo, estas grandes diferencias hacen más interesante ciertas semejanzas de base; por lo que se refiere, en el plano más externo, a las dificultades de financiación, la lucha por la continuidad en el trabajo y la angustiosa situación de la distribución y exhibición de los productos; y en un plano más profundo y más importante, a la situación del cineasta frente a su público, a la búsqueda de una forma válida de comunicación, a la responsabilidad social de un arte costoso, oscilante entre el narcisismo y el panfleto. La búsqueda de Wim Wenders es una de las más atrayentes dentro del nuevo cine alemán, un cine sin tradición continua a qué aferrarse. El conjunto de sus películas nos da ya un *opus* de gran consecuencia, de gran lucidez y de negación continua a los compromisos. Dado que los Institutos Goethe han dado ya la posibilidad de ver dos películas de Wenders y que en sus programaciones figuran otras más, nos parece adecuado situar organizadamente la personalidad y el trabajo de un director que, poco a poco, está llamando la atención internacional, al mismo nivel (aunque en forma muy distinta) de sus compatriotas más difundidos.

WIM WENDERS Y EL "NUEVO SENSIBILISMO"

Wenders nació en Düsseldorf en 1945. Pertenece, por lo tanto, a una generación que no conoció el conflicto bélico, crecida en medio de la guerra fría y del "milagro alemán"; generación que estaba en las escuelas y las universidades durante el mayo efímero del 68; generación formada entre los polos de consumo y radical politización; generación cuya juventud desfila ante las inquietudes de productividad, identidad nacional, lucha armamentista, terrorismo anárquico, capitalismo y reivindicaciones sociales, Nato y educación antiautoritaria. Wenders cursó unos cuantos semestres de medicina y filosofía y luego se encaminó al Idhec de París con la intención de estudiar cine. No habiendo logrado ingresar, se quedó en la capital francesa, haciendo la "universidad" de muchos: viendo cuatro o cinco películas diarias en la Cinemateca Francesa y realizando cortometrajes con un equipo *amateur*. En 1967 se abrió en Munich la escuela de cine y televisión, y Wenders fue uno de los matriculados del primer curso. Su interés por la música rock solo iguala a su pasión por el cine. En sus años de Munich, hace películas dictadas, en altísimo y casi exclusivo porcentaje, por la música, y escribe artículos sobre cine y sobre rock en la revista *Filmkritik* y en el diario muniqués *Süddeutsche Zeitung*.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Un número de realizadores con sede en Munich comienza a realizar un cine característico y de semejanzas palpables. La crítica los bautiza pronto "escuela de Munich" y llama a su estilo la "nueva sensibilidad", el "nuevo sensibilismo". Los "sensibilistas" parten de una especie de neorromanticismo filosófico, plasman su cine en imágenes y en sonidos, niegan la posibilidad de que el cine pueda mostrar problemas actuales para la sociedad. Esta consciente negación del "mensaje" parece chocante... pero por esta misma razón, y por la puerta de atrás, el cine "sensibilista" comienza a ofrecer datos interesantísimos sobre el sentir y la conciencia contemporánea de Alemania. Los "sensibilistas" consideran al *pathos* como medio de estilo consciente y como elemento medular de la estética moderna. En sus películas es dable ver continuamente un dramatismo en el que nada es dramático y sus imágenes (en las que el cine de Straub parece haber influido fuertemente) constituyen una forma de escuela para aprender a percibir agudamente espacios, paisajes y movimientos, una escuela de mirada.

El cine de los "sensibilistas", en sus mejores productos, no es, como podría parecer, un cine apolítico y evasivo. No es un cine de "mensajes", de "contenidos", sino más bien una forma de despertar la percepción, de educar unos sentidos adormecidos y domados. La *Crónica de Anna Magdalena Bach* (Chronik der Anna Magdalena Bach), de Jean Marie-Straub, que podría citarse como un influjo definitivo (es la película que se ve en la televisión en *Movimiento falso* [Falsche Bewegung]), nos muestra a Juan Sebastián Bach haciendo música delante de la cámara, en larguísimos y estáticos planos que no se interrumpen mientras una obra no se acabe; nos muestra a su esposa Anna Magdalena llevando su diario sobre la vida cotidiana; nos muestra al artista sometido a humillaciones casi imperceptibles. Y a través de esa música, de esa absoluta falta de expresión dramática, reconocemos de pronto una situación, la de un artista en un mundo mezquino, la dialéctica entre libertad y opresión. El cine "sensibilista" refleja el *Weltschmerz* de los románticos, integra su anhelo de crear la "obra de arte total" por medio de una constante belleza óptica y de su búsqueda del paraíso perdido. Su estética se mueve entre el mundo del 1900 y el del 2000, da la impresión de ser una proyección del pasado hacia el futuro.

Las primeras obras de Wenders (así como las de Mathias Weiss, Ingemö Engström, Gerhard Theuring y, más tarde, Peter Adam, Niklaus Schilling y Hajo Gies) están empapadas de este estilo. Ello no significa que se trate de una escuela cerrada y que los intereses personales de sus creadores no sean bastante diferentes. Clasificar al mismo Wenders de "sensibilista" aparecería hoy (después de tener delante todo el derrotero de su obra) bastante desencaminado. Para Wenders el "sensibilismo" constituyó, más bien, un punto de partida, un sensibilizador para sus cualidades personales, un agudizador de sus intereses y capacidades perceptivas. El "sensibilismo" se plasma muy bien en los artículos que

El miedo del portero ante el penalty.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Alicia en las ciudades.

Wenders escribía a fines del decenio del 60 en la revista *Filmkritik*. Resulta difícil clasificar estos artículos como "crítica" de cine. Wenders intentó, más bien, plasmar literariamente su experiencia de espectador, buscar un equivalente a las impresiones ópticas, a las sensaciones de espacio y movimiento irrepetibles que veía en el cine de otros. Estos artículos revelan muy bien qué es lo que Wenders buscará más tarde en sus propias películas. Un ejemplo de uno de estos artículos:

"Robert Mitchum galopa fuera de campo, y por brevísimo instante la cámara sigue reposando, antes del corte, sobre el paisaje, el cual explota como una muñeca de la que sale arrastrándose una mariposa.

"La sombra de una nube peregrina cruza la calle y oscurece los antejardines. ¡No puede ser cierto! A pesar de todo, la limusina negra dobla ya la esquina y para ante la casa, en la que se acaban de mover las cortinas tras una ventana. La película sacude, al seguir corriendo, el corto éxtasis [...]

"De repente no hubo nada más para describir. Algo se había hecho demasiado claro y había saltado de la imagen convertido en sentimiento, en recuerdo, en una penetración con la cual las palabras y también las siguientes imágenes cinematográficas ya no tenían, otra vez ya no tenían, hacía mucho que no tenían nada que ver [...]

"Por un momento la película era un olor, un sabor en la boca, un cosquilleo en las manos, un golpe de viento a través de la camisa sudada, un libro infantil que no se había vuelto a ver desde los cinco años..."

Las películas de Wim Wenders están llenas de estos momentos, de instantes fugitivos a los que se quisiera decir como Fausto: "¡deteneos, sois hermosos!", de experiencias corporales irrepetibles. Películas de este tipo necesitan, como elemento fundamental, la serenidad. Las de Wenders son de gran lentitud, de detallada y minuciosa observación, meditativas, para ver y percibir, para oír. En una entrevista decía que uno de sus mayores problemas consistía en pasar de una escena a la siguiente. El quisiera que si un actor sale de una casa y se dirige a un bar se pudieran mostrar todos los pasos necesarios para llegar allí, sin tener que cortar y de repente mostrarlo en otro sitio. Cuando alguien se echa a dormir, Wenders no se siente convencido por la forma tradicional de mostrar esta función: el sujeto se acuesta, la escena se oscurece... al momento siguiente está despierto, es otro día. En esta preocupación, Wenders se acerca al punto de vista del *underground* estadounidense, particularmente al cine de Andy Warhol. Podría

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

decirse, en realidad, que las primeras películas de Wenders constituyen auténtico cine de *underground* y que sus productos "comerciales" son un intento de aprovechar para el cine corriente muchos de los elementos de esa estética. En el cine de Wenders los elementos vehiculares de lenguaje como el plano, el fundido a negro o del negro, el encadenado, la imagen que al final de la película se apaga para dejar lugar a la palabra Fin, reciben atención especial, un esmero que termina a punta de intensidad por hacerlos aparecer nuevos, diferentes, por dar sensación de extrañamiento.

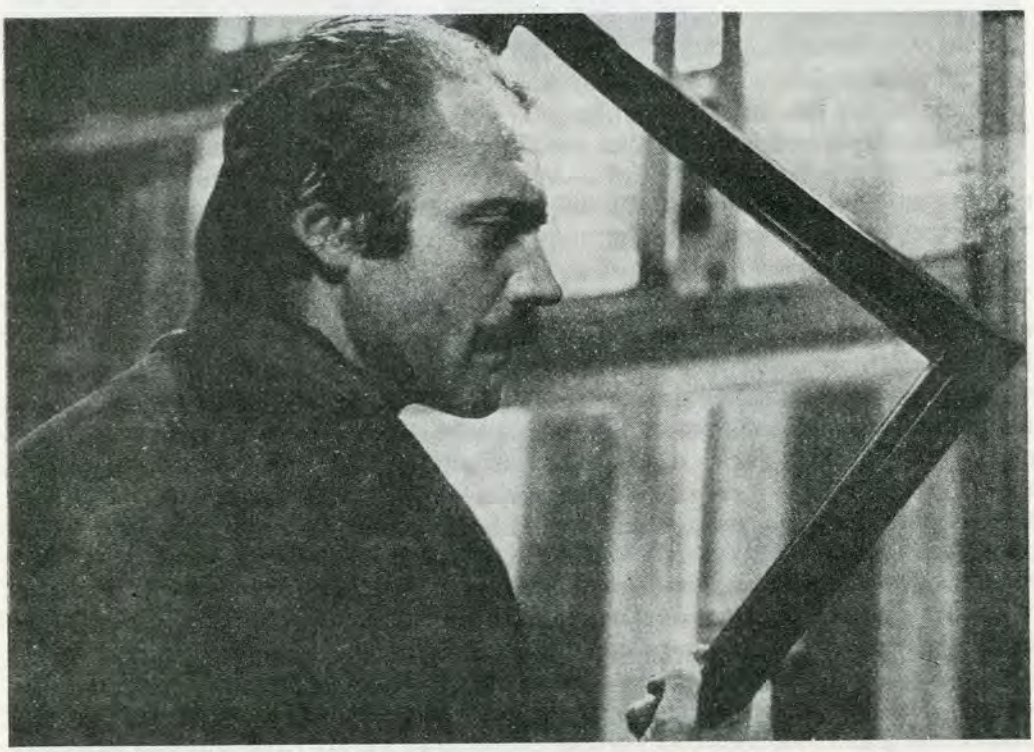
La negación de Wenders a las estructuras de percepción tradicional no son un rompimiento agresivo y violento como en Godard o incluso en el Straub posterior. Su método es el de la serena intensificación. En *El miedo del portero ante el penalty* (Vie Angst des Tormanns beim Elfmeter), hay una historia policial de base que el espectador espera que funcione de acuerdo con la estructura tradicional. Un hombre ha matado a una joven, y en cualquier momento puede ser arrestado. Una puerta se abre de repente y esperamos que el nudo dramático va a comenzar a liarse... pero ha sido sólo una puerta que se abre, nada más. Siempre estamos esperando que pase algo que no pasa, y la historia toma siempre rumbo diverso del de las expectativas. Wenders se niega a crear un cine donde las imágenes se le arrebaten al espectador en nombre de que la historia debe continuar. En el cine de Wenders el espectador debe entender las imágenes; es un cine de ojos abiertos, en el que es dable descubrir siempre cosas y aspectos nuevos. El realizador define su cine como una experiencia de contemplar, de "espectar", más que de transformar una materia preestablecida. Su gran anhelo es recuperar la calidad contemplativa del cine primitivo, del cine de Lumiere, que ponía la cámara en un andén de estación y comenzaba a dar manivela mientras las personas y los objetos desenvolvían sus vidas y su ser delante del objetivo.

INFLEUNCIAS: CINE ESTADOUNIDENSE, LA MUSICA. LA BILDUNGSROMAN

En *El transcurso del tiempo* (In Lauf der Zeit), uno de los dos personajes dice: "los estadounidenses han colonizado nuestros subconscientes". Wenders ha nacido en una república ocupada primero y después establecida como sede permanente de estacionamiento de las tropas estadounidenses. El lenguaje, el modo de vida, la conciencia del alemán de hoy están hundidos en el dictado estadounidense. Una película de la Alemania contemporánea que pretendiera ignorar este hecho se movería en la ficción o, al menos, en la utopía. La presencia continua de la música rock, los títulos en inglés de sus primeras películas, las escenas en los Estados Unidos de *Alicia en las ciudades* (Alice in den Stadtem), los diálogos en inglés de *El amigo norteamericano* (Der americanische Freund), los apodos y los signos en *En el transcurso del tiempo*, la presencia de pianolas, tocadiscos, televisión, teléfonos testimonian tal situación en el cine de Wim Wenders. Dentro de estos elementos se halla, en primer lugar, el del cine de Estados Unidos. Wenders es un admirador apasionado del cine estadounidense de acción, pero más todavía del cine sereno, impasible, profundamente embebido en el paisaje, de John Ford. Las afinidades con Ford se encuentran a cada paso, aunque es lógico que estas influencias han pasado por un filtro que ya no es ingenuo ni totalmente espontáneo. En Hawks, Wenders admira la capacidad de hacer un cine para mirar, un cine sin problemas que pesen sobre la película, un cine que permite entrar a la sala de proyección o encender el televisor en cualquier momento, porque lo que cuenta es la imagen que se contempla en el preciso momento. Tales influencias no tienen nada que ver con el macmahonismo o la culturalización de la trivialidad, que comenzó hace algunos años y sigue cosechando. Para saber cuál es la aproximación de Wenders basta comparar una película como *Alicia en las ciudades* con la, argumentalmente muy semejante, *Luna de papel* (Paper moon), de Peter Bogdanovich. En Bogdanovich cuenta el homenaje, la repetición de planos vistos en los grandes directores, la "nostalgia" y la copia como fin de sí mismas. En Wenders tenemos una película profundamente alemana, el retrato de una conciencia y de una generación con el "subconsciente colonizado", y que busca establecer de nuevo contactos con la realidad y las personas. El cine de Bogdanovich es perfecto e impersonal; el de Wenders prescinde sistemáticamente de toda espectacularidad y toma del cine estadounidense sólo los aspectos más espontáneos, los más personales, la creación directa de atmósfera, los matices de "sensibilización". Wenders aprecia en el cine de los Estados Unidos su singular capacidad de movimiento y espacio. Para Wenders, *motion* es sinónimo de *emotion*.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Estos mismos aspectos son los que lo llevan a su aprecio por las cualidades físicas, corporales de la música rock. En sus primeras obras *underground*, la música fue primero que las imágenes. Ella sirvió no sólo de hilo conductor sino de contenido mismo de las películas. A este carácter musical (de adagio) de todas sus películas, se une la forma literaria de origen claramente alemán, la influencia de la novela romántica bajo el género muy alemán del "desarrollo", las novelas de "formación" en que el personaje sale de su ambiente y emprende un viaje hacia afuera y hacia sí mismo. Si el *Wilhelm Meister* de Goethe es la cita explícita en *Movimiento falso*, todas sus otras películas constituyen jornadas, viajes de reflexión que no siempre significan un avance en el personaje. Esta forma de viaje, siendo literaria en principio, ha tenido su equivalente en los *road films* estadounidenses. En Wenders se concretiza sobre todo en tres películas que son como una trilogía: *Alicia en las ciudades*, *Movimiento Falso* y *En el transcurso del tiempo*. También el cine de Wenders ha representado una jornada similar. Su negación al discurso moral, a la interpretación de los hechos, se ha convertido gradualmente en hermosa timidez ante la realidad, una timidez que se compensa con la intensidad de la mirada y del testimonio. Sus películas se han tornado progresivamente más humanas y más tiernas, más compasionadas con los hombres y su mundo. Esta ternura sin alardes, estos contactos humanos que se crean paso a paso se están volviendo uno de los momentos más positivos y llenos de posibilidades del cine contemporáneo. Es una esperanza lúcida, sin grandes gestos.



Bruno Ganz en El amigo americano.

LAS PRIMERAS PELICULAS (1967-1971)

Las primeras películas de Wenders entran en la categoría del llamado cine *underground*, más por su libertad absoluta de esquemas y su aproximación experimental que por representar una posición ideológica frente a la producción comercial. La variación entre el color y el formato no deja reconocer una evolución basada en un aumento de presupuesto sino, más bien, una elección apropiada al tema en cada ocasión. Wenders es, tal vez, el único director contemporáneo que (aun en su carrera comercial) vuelve con frecuencia al blanco y negro y al cine de 16mm, según la concepción de cada película.

Vuelve a jugar (Same player shoots again) responde en su título a una indicación que aparece en las maquinitas de *pinball* (otro de los aparatos-fetiches de la cultura estadounidense —véase *Tommy*—). *Vuelve a jugar*, también en el sentido de que una única toma se repite cuatro veces: un hombre que corre, fotografiado desde un carro y al que sólo se le ven las piernas. Parece que el hombre ha sido herido ya que se le ve sangrar, pero la película no muestra ni el antes ni el después, ni las causas de lo que está sucediendo ni lo que va a ser de él. Ya en su

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

primera película, Wenders se niega sistemáticamente a crear o a evocar un mundo extracinematográfico, algo distinto de lo que se ve en cada momento. Al espectador le basta saber que este hombre está corriendo y que está herido, y Wenders, para no dejar desviar la atención de este hecho concreto, nos los muestra cuatro veces... como el avión que aterriza innumerables veces en *Fata Morgana* de Herzog y que, a fuerza de verlo, terminamos por verlo diferente, extraño, nuevo. La película es en color y tiene una duración de 12 minutos. En *Ciudad de plata* (Silver City), también en 16mm y en color, con duración de 25 minutos, Wenders nos muestra su tendencia Lumière: una después de la otra, vemos tomas estáticas de tres minutos cada una (un rollo de película). En las tomas no hay, apenas, acción; sólo algún carro que pasa o una que otra persona que atraviesa la imagen. En *Alabama, dos mil años luz* (Alabama 2000 lightyears) Wenders filma en 35mm pero en blanco y negro. Si la toma del hombre corriendo en *Vuelve a jugar* estaba ejecutada desde un automóvil, en *Alabama* el parabrisas del auto asume la función de pantalla, de perspectiva y de marco para las tomas de extraordinaria y exasperante lentitud y serenidad. Es una especie de policial, donde Wenders continúa negándose a la explicación y a la interpretación. Unos muchachos están sentados en un bar donde una pianola toca constantemente (¡la pianola y el tocadiscos no abandonan el cine de Wenders!). Un muchacho recibe un revólver para arreglar una cuenta que no sabemos qué es. Siguen larguísimos viajes en carro por paisajes nevados. Con *Verano en la ciudad* (Summer in the city) Wenders desborda de nuevo los esquemas. La película dura 145 minutos y está filmada en 16mm y en blanco y negro. Más que una historia policial es, según Wenders, lo que le sigue a una historia policial. Un hombre sale de la cárcel y no quiere tener nada que ver con sus enredos anteriores. Huye entonces de Munich a Berlín y de allí a Amsterdam, en un viaje característico de todas las películas posteriores de Wenders. Es lógico que una repetición verbal de las "historias" de estas películas se queda a las puertas de la experiencia cinematográfica que ellas significan. Lo mismo puede decirse de la películas "comerciales" que siguen, pobres por completo de dramatismo, centradas en la percepción directa del espectador.

EL MIEDO DEL PORTERO ANTE EL PENALTY (1971)

La película fue una de las primeras coproducciones con la televisión y obra clave para el cine joven alemán. Wenders, amigo de años del brillante escritor austríaco Peter Handke (uno de los talentos más interesantes de la literatura contemporánea en alemán), se sintió profundamente atraído por una novela de éste, un experimento de lengua en el que la yuxtaposición de frases precisas se convierte en una experiencia más interesante que la de la acción. Wenders ha logrado una película que es al mismo tiempo, un modo original de buscar el equivalente fílmico de una experiencia literaria y una película autóctona suya, enraizada en su temática más característica. Josef Bloch, el portero de un equipo regional, al comienzo de la película es expulsado de un partido. Entra a cine y traba conocimiento con la taquillera. Duerme con ella y a la mañana siguiente, sin motivación aparente ni explícita, la ahorca como por juego. Bloch se va a una aldea en la frontera de Austria y Hungría (las fronteras de todo tipo están presentes siempre en Wenders) donde visita a una amiga y se queda por unos días, como quien va al campo para descansar un tiempo. En la aldea, Bloch sale de paseo, habla con los habitantes, con los gendarmes, con los aduaneros, con unas peluqueras. Parece que Bloch comenzara a sentirse observado... va al cine y entra en los cafés para tomar algo y sigue en los periódicos, con creciente interés, el desarrollo de las pesquisas sobre el asesinato. La historia culmina en una cancha de fútbol y uno supone que es poco antes de su arresto... pero, ¿quién sabe?

Wenders ha creado una película donde lo interesante es el momento preciso, la situación en la que Bloch se encuentra en cada momento. Nunca se muestra nada de su pasado ni de su futuro ni se dan motivaciones para sus actuaciones. Rechazando por completo el suspenso exterior, Wenders crea un tipo de suspenso interior en el que el espectador pasa cada página sin saber qué va a pasar en la siguiente. *El miedo del portero ante el penalty* se desarrolla en un paisaje hermoso pero que no está cargado de ninguna significación, que no se coloca jamás en el centro de la acción. Wenders nos dice que pretendía paisajes y ciudades como los de Hitchcock, paisajes universales sin nada de misterioso, nada oculto, un paisaje donde el bosque y el arroyo son el bosque en sí y el arroyo en sí, donde la ciudad es *la* ciudad. En una historia de la que podría haber partido Kafka, Wenders

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

y Handke logran la deskafkización completa, la desdramatización de todos los elementos narrativos tradicionales. Wenders sueña con la utopía de que el público reciba una película así con total espontaneidad, que sea capaz de embeberse en la situación presente, sin más. Pero el público de la década del 70 ya no es el mismo. Es un público psicologizado que se exaspera ante la carencia de motivaciones. Inmediatamente se tiende a decir: Bloch es un solitario, la alienación lo conduce al resquebrajamiento moral... pero Bloch no es un solitario ni se siente solo. La película no lo insinúa en ningún momento. Uno ve abrirse una puerta y exclama: ya está... se soltó el drama, Bloch va a ser apresado. Pero no pasa nada, y la frustración del público crece. Bloch actúa siempre con base en estados de ánimo, por el dictado de los objetos a su alrededor, y nunca por causas ni por ideas. Tanto la novela de Handke como la película prescinden de forzar a sus personajes en un sistema de explicaciones y de poses. ¿Con qué derecho se pone al espectador a juzgar? ¿Quién puede conocer a Bloch en hora y media de proyección, sin antes ni después? Wenders acude entonces a un estilo de puesta en escena de la que deriva toda la tensión: una falla de iluminación, una toma que no sea la precisa, pueden destruir una atmósfera en la que se construye toda la película. Bloch mismo hace un comentario sobre fútbol que es la esencia misma de la aproximación de Wenders: la gente mira al delantero y mira donde está el balón. Sólo en el momento del tiro al arco se observa el resultado final de la actitud del guardameta. Valdría la pena concentrar la mirada en el portero todo el tiempo... lo que significa algo que no es importante, sólo cuenta el cómo se reacciona a ese "algo". La película de Wenders se convierte en un exacto y frío análisis de la conciencia.

A pesar de que la taquilla resultó buena, la película no se convirtió en "popular", en el sentido que Wenders pretendía. El fin abierto, el *no comment* del realizador no son cosas fáciles de aceptar. La gente quiere ver "más allá" y "más acá". La época de Flash Gordon y el placer directo ha desaparecido de la conciencia contemporánea. En una sonrisa de Bloch hurgamos y queremos descubrir crueldad, desequilibrio... en vano, porque la película no lo sugiere jamás. Poco a poco, si uno acepta este juego, comienza a ver las cosas "normales" bajo otra luz. En su afán de liberar al medio del cine de la carga de significaciones, Wenders crea una nueva significación, que es básica para el cine contemporáneo. La tautología del *underground* "un filme es un filme" define mejor que nada la aproximación a la realidad de ese cine.

LA LETRA ESCARLATA (DER SCHARLATROTE BUCHSTABE (1972)

Wenders quería hacer una película en grande, utilizar todos los recursos del cine tradicional y ver qué había tras ellos. Cuando la televisión alemana le ofreció la dirección de un guión de Tancred Dorst, para ser coproducido con España, aceptó de muy buena gana. Se trataba de una nueva versión de *La letra escarlata*, novela escrita en 1850 por Nathaniel Hawthorne, la primera novela psicológica, la primera obra de nivel internacional de la literatura estadounidense. El texto había sido ya filmado por Griffith y por Victor Sjöström en su periodo hollywoodiano. Wenders se trasladó a Colmenar Viejo, en España, donde bastó organizar un poco un pueblito "Oeste" usado en los *spaghetti-westerns* para crear la atmósfera de la primera colonia puritana en América, el Salem de fines del siglo XVII.

El guión de Dorst apuntaba a hacer patentes tres formas de comportamiento en un ambiente puritano, a sacar conclusiones críticas contemporáneas. Este no era el campo de Wenders. A esto se añadió la gran dificultad de controlar una producción costosa y un reparto internacional en cuatro lenguas. Toda posibilidad de espontaneidad se esfumó. Wenders estaba interesado en la historia de una felicidad en peligro, más bien que en los aspectos psico-sociales de la obra de Hawthorne. Su película fue hecha con soberano cuidado pero con muy poco de presencia personal del director. Wenders llena sus imágenes con mucha música cora, a la manera de un *western* artístico y pobre de acción, humanizado, épico y sentimental. La tranquila y elegíaca calidad de las imágenes supera en buena parte la impresión irregular de una cinta que no puede convencer. La perfección formal de Wenders es el único valor permanente de una película después de la cual el director declaró: no volveré a hacer jamás una cinta donde no se me permita mostrar un carro, una bomba de gasolina, un televisor o, al menos, una cabina telefónica.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

ALICIA EN LAS CIUDADES (1973)

La reacción de Wim Wenders a la experiencia de *La letra escarlata* no podía ser más radical. Para su siguiente película volvió a filmar en 16mm y en blanco y negro, con un equipo de colaboradores reducidísimo y amistoso. El fotógrafo Félix es uno de los personajes más intensos de Wenders. Rüdiger Vogler, quien había aparecido ya en un papel secundario en *El miedo del portero*, se convierte desde *Alicia* en el intérprete clave del cine del autor. Félix es un periodista que tiene que realizar un trabajo en los Estados Unidos y que se encuentra al borde de la desintegración total como persona. En Félix aparecen muy claramente los escrúpulos de Wenders frente al manejo cinematográfico de la realidad, las fotos Polaroid (el símbolo de la verdad instantánea) se demuestran engañosas, los objetos fotografiados son siempre distintos de sus prototipos reales. El encuentro con Alicia, una niña cuyo viaje a la República Federal Alemana se le encarga sin consulta previa, se convierte en estimuladora de su necesidad de comunicación. La amistad del adulto y de la niña adquiere gradualmente, en completa serenidad y sin alardes, en un encuentro con visos de esperanza. Ambos buscan, con éxito, salir de una soledad intolerable. El paisaje de las ciudades (una larga peregrinación automovilística, como siempre en Wenders) llega a hacerse incluso una pizca más amable, más acogedor. Esta *Alicia en el país del concreto* constituye hermosa superación del pesimismo por una esperanza tímida, pero sin dramatismos, al ritmo de la vida. Las imágenes de *Alicia* son para entender; la peregrinación es a través de las "zonas frías" de la sociedad, cuartos de hotel y bares, y en esas zonas el encuentro humano sin excesivas ilusiones halla posibilidades de sobrevivir.

Win Wenders: análisis frío de la conciencia contemporánea.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

MOVIMIENTO FALSO (1974)

La segunda fase de la trilogía "de viaje" nos muestra el otro polo dialéctico. También aquí se trata de una persona para quien el viaje representa una jornada interior hacia sí misma. Pero, a diferencia de *Alicia*, en *Movimiento falso* el personaje se encuentra con que, después de todas las experiencias, sigue estando en el punto de partida. *Movimiento falso* delata un estado de ánimo más amargo, menos positivo que en la película anterior. Es posible que ello sea atribuible al guión de Peter Handke (su segunda colaboración con Wenders) aunque no ciertamente al *Wilhelm Meister* de Goethe, en el que se basan, y cuyo optimismo intelectual es la antípoda del existencialismo wendersiano. Los personajes de Goethe, Mignon y Teresa, Wilhelm y el viejo Laertes, desfilan por una nación que ha experimentado diversas situaciones en este siglo... Los paisajes espléndidos del Rin, la hermosa ciudad nórdica de donde parte Wilhelm, los viñedos y las villas adquieren una presencia de contraste, de nostalgia frente a una realidad "de zonas peatonales" en la República Federal Alemana de hoy. La novela de "formación" o de "transformación", de "desarrollo", del romanticismo alemán, es asumida aquí literalmente y en ninguna otra película de Wenders se ve tan clara la imposibilidad de una transformación real. Cuando la madre se despide del joven Wilhelm, que quiere ser escritor, le dice: "no pierdas tu sentimiento de descontento". Los libros que le da para el camino son *La educación sentimental*, de Flaubert, y *Episodios de la vida de un holgazán*, de Eichendorff. *Movimiento falso* es la película más "literaria", más "intelectual" de Wenders, y esto es comprensible, ya que el personaje quiere ser escritor y plantea todo su mundo desde el punto de vista de las palabras y las ideas. El Wenders partido del "sensibilismo", que negaba la capacidad de plantear problemas contemporáneos al cine, llega en esta obra madura a un planteamiento político, negativo pero lúcido. *Movimiento falso* es su obra más alemana y una de las películas de esta nacionalidad que plantea mejor la atmósfera real de la República Federal: la búsqueda de comunicación consigo y con otros; el viejo "trovador" con sus fantasmas del pasado, Wilhelm que rompe la ventana de su cuarto buscando aire; la descripción de norte a sur de un hermoso país estancado anímicamente; la lucha del sentido común (de Teresa) contra el idealismo, las disquisiciones sobre arte y política (¡que poesía y arte sean uno! — La *Crónica de Anna Magdalena Bach* en la televisión), el tema del "parricidio" (el deseo no cumplido de liquidar a la ge-

Movimiento falso: *serenidad y pesimismo.*

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

En el transcurso del tiempo: *la más madura.*

neración anterior, la de los traumas). *Movimiento falso* es la historia de gente que busca, que en un momento realiza lo correcto y en el siguiente ejecuta un "movimiento falso". Es una cinta lúcida, serena, de amargo pesimismo. Una película para ser vista en paz. Una película donde los dos lenguajes (el verbal y el imagínico) son de particular importancia.

EN EL TRANSCURSO DEL TIEMPO (1975) Y EL AMIGO NORTEAMERICANO (1977)

En el transcurso del tiempo parece ser la película más madura, la más hermosa y profunda que haya hecho Wenders. *El amigo norteamericano* parece ser un nuevo camino, una vuelta a los esquemas brillantes del cine estadounidense. Por desgracia no conocemos todavía estas dos películas. Bástenos decir que *En el transcurso del tiempo* fue realizada con gran simplicidad, en blanco y negro, con un equipo reducido a dos actores, el camarógrafo, el director y el ayudante de dirección. Durante tres horas se observa la amistad de dos hombres sin raíces (un proyeccionista y reparador de aparatos de cine y un pediatra frustrado y separado de la esposa). El tema de la solidaridad, como en las otras películas, y el del viaje parecen alcanzar aquí su punto culminante. La película se mueve, de nuevo, en un ambiente de frontera; la frontera minada entre las dos Alemanias, con postes, industria y casas abandonadas. De *El amigo norteamericano* se ha escrito que constituye espléndida utilización de todos los instrumentos cinematográficos; especie de película criminal metafórica basada en una novela de Patricia Highsmith, una de las autoras favoritas del director alemán. En *El amigo norteamericano* una serie de directores famosos hacen papeles (Dennis Hopper, Gerard Blain, Nicholas Ray, Peter Lilienthal, Samuel Fuller, Daniel Schmidt y Jean Eustache), papeles sobre todo de gángsteres. Wenders dice que son los únicos gángsteres que conoce personalmente. Esperamos poder hablar pronto de estas películas y de las que vengan, con el fin de completar esta visión general de un director que, cada vez más, está mereciendo nuestra atención. ☙

El sacerdote antioqueño Luis Alberto Alvarez estudió en Roma y en Francfort. Escribe sobre cine para "El Colombiano", de Medellín.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Cómo y por qué de un guión

por Alvaro Medina

Cuando Jorge Alí Triana puso a mi consideración el cuento de Carlos Bastidas Padilla titulado *Lo que es de Dios* para que le hiciera el guión literario de un cortometraje argumental, su propuesta no me entusiasmó. El cuento presentaba muchas dificultades para el cine. En primer lugar, la brevedad del texto, consistente en un monólogo muy sintético en el que rápidamente se condensa la situación desesperada de un campesino viejo, sin trabajo y con la mujer enferma, admirable parquedad con la que se consigue entregarle al lector los suficientes elementos para justificar el *préstamo* —me niego a considerarlo un robo— que el personaje de Bastidas Padilla toma de la alcancía de una iglesia. En segundo lugar, su poca visualidad para traducirlo a imágenes cinematográficas, ya que se trata de un monólogo interior que en sus partes más significativas se transforma en discurso oral. En literatura las narraciones son visualizables algunas veces, lo que permite llevarlas al cine con relativa facilidad. Otras, en cambio, son un hilo de disquisiciones filosóficas, morales o políticas, y en tal caso el trabajo de adaptación resulta complicado, sobre todo si las acciones se reducen al mínimo, adelgazándose la anécdota para que el texto sea todo atmósfera. Este último era el caso de la cuartilla y media que tiene en extensión el cuento de Bastidas Padilla.

La necesidad de ampliar la acción para narrar en imágenes lo que el monólogo planteaba con eficacia, la discutimos largamente Jorge Alí y yo. Consideramos muchas ideas relativas a la estructura general del corto, y luego apuntamos posibles situaciones particulares que explicaran la conducta del personaje y su reacción frente a una crisis familiar tan angustiosa. Labor exploratoria que adelantamos con entera libertad pero procurando, eso sí, no tergiversar o desvirtuar el cuento original. Los planteamientos discutidos fueron numerosos pero logramos definir un plan con varias alternativas sobre las que yo debía escoger y presentar un proyecto de guión. Debo decir que mi experiencia anterior con Jorge Alí, la de *Enterrar a los muertos*, me había demostrado que, como director, él es un artista que le tiene confianza a sus colaboradores y está dispuesto a aceptar con elasticidad cualquier clase de sugerencias. Por otra parte, un guión es un esquema de trabajo en el papel, y todo lo que allí se pueda plantear no presenta mayores riesgos hasta tanto se diga la palabra final y se proceda a la filmación.

Esbozada la necesaria complementación que debía tener el texto original de Bastidas Padilla y el sentido de esa complementación, procedí a considerar nuevamente el cuento de cuartilla y media. La lectura, ahora sí atenta, ahora sí alerta (en nuestra discusión, Jorge Alí y yo preferimos poner el texto a un lado, para no amarrarnos a sus detalles), me permitió desentrañarle tres frases claves que me sirvieron de guía. Mi tarea era encontrar entre la miseria, el hambre, la enfermedad y la vejez que plantea el campesino en su discurso, y el préstamo que toma de la alcancía en el altar, los puntos lógicos por los que pasaría la línea que tendiéramos entre los factores iniciales —la causa— y su inesperada decisión final —la consecuencia—.

Entendíamos que nuestro personaje era digno y honrado, y que su dramática situación familiar era expresión del sistema que lo explotaba, oprimía y abandonaba. Con esto en mente procedí a "fabricar" la historia no revelada en el texto pero implícita en él. Si era un personaje digno y no un vulgar maleante, debía luchar previamente por darle a su problema una solución absolutamente limpia para los ejecutores de la ley. No sobra advertir que nuestra concepción del trabajo

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Medina: hay que saber ver y hay que saber narrar.

artístico es realista y que, por lo tanto, no olvidamos nunca el contexto social específico en que se mueve el campesinado colombiano. Dentro del realismo, los planteamientos políticos se dan casi solos, por lo que cabe señalar que nosotros no le tenemos miedo a la política que asoma a sus narices, críticamente, en la obra de arte. Así que consideramos la posibilidad "legal" de que nuestro personaje se trasladara a una gran ciudad para trabajar como albañil o en oficio parecido. Pero lo nuestro era un corto y no un largometraje. Si el campesino llegaba a la ciudad, se nos iba la historia de las manos. O de los rollos, si el lector lo prefiere.

Descarté tal idea, por cuanto me pareció mejor plantear un intento de viaje lleno de dudas, finalmente frustrado por esas mismas dudas. Paso inmediato: el campesino, avergonzado, debía negarse a llegar con las manos vacías ante su mujer enferma, para no verse obligado a ensayar otra salida. El planteamiento de una vejez abandonada tras largos años de trabajo, creando riquezas para beneficio de otros, exigió desde un principio la necesidad de subrayarla, de enfatizarla, de evidenciarla, para no reducirnos a la chata presentación del aspecto del personaje y caer en el psicologismo. La vejez no debía aparecer como unas simples arrugas en el rostro del actor: debía ser una entidad que pesara y conmoviera profundamente. Me acordé entonces de algo que presenciara hace unos quince años en un escondido corregimiento de la costa: una hilera de siete matrimonios campesinos bajando a pie, por inclinada calle pedregosa, hacia la iglesia. Pensé que era la precisa para contrastar las ilusiones de la juventud con los desengaños de la vejez y para que, a través de una cálida nostalgia por parte de nuestro personaje, pudiéramos mostrar lo que alguna vez había sido él en la plenitud de los pequeños goces pasajeros. De paso estructuraba uno de los elementos que debían llenarlo de la ira suficiente para decidirse al préstamo sin aprobación legal. El préstamo, en sí mismo, no nos interesaba como crítica al clero sino como el punto de ligazón entre ese clero y el sector de los "macancanes" del ca-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

pitalismo. Ya habíamos determinado que, si bien este campesino y su mujer enferma eran pobres, lo eran en medio de la riqueza. De esta riqueza nada les tocaba, porque todo iba a manos de los terratenientes.

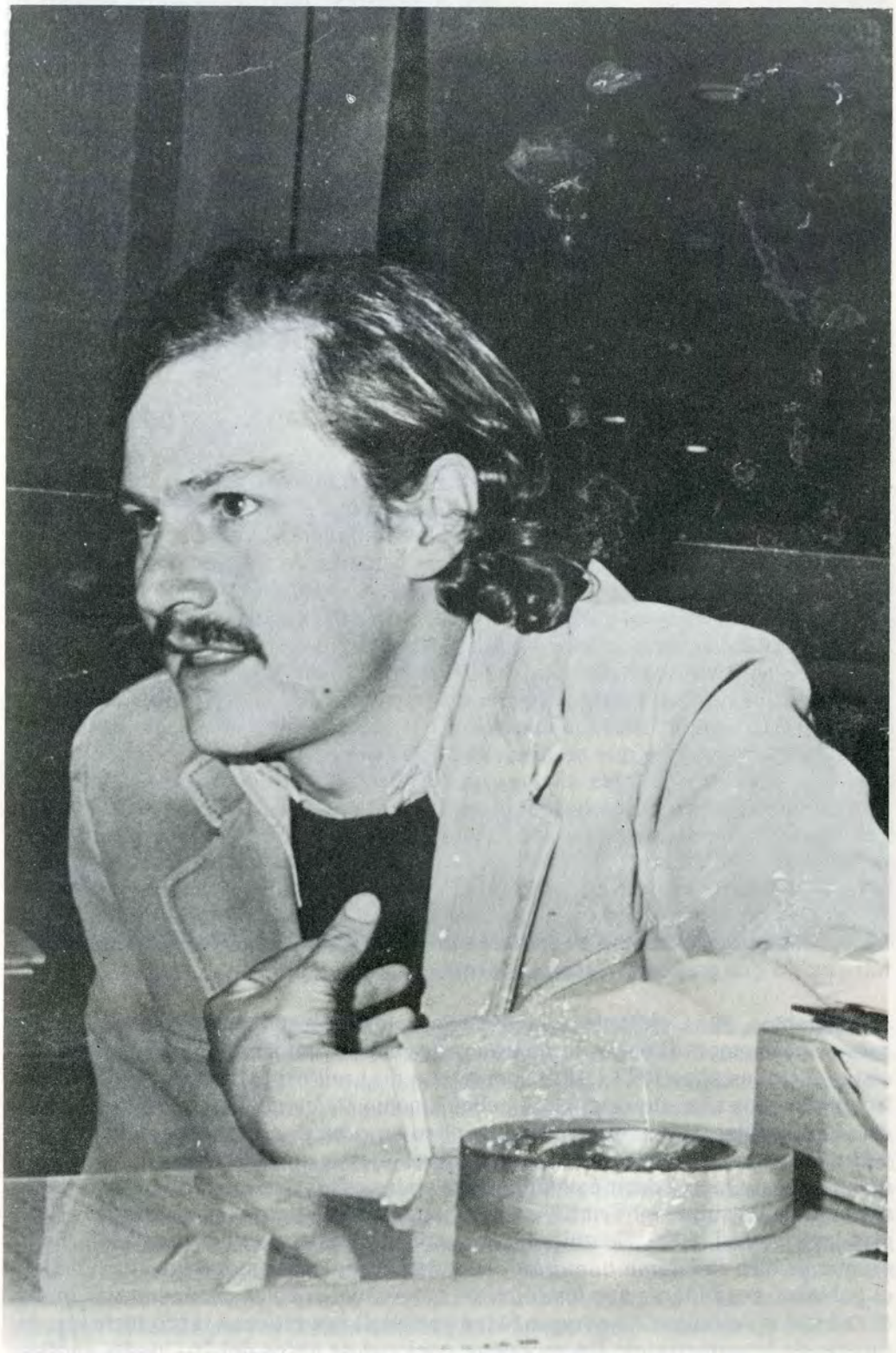
En últimas el personaje, desesperado al punto de intentar el plan descabellado de viajar a Bogotá, debía acudir ante quien acaparaba la riqueza (el hacendado), para ofrecerle su fuerza de trabajo. La relación clero-capital debía presentarse allí muy nítida, a fin de demostrar que el préstamo no constituía un simple atentado contra la Iglesia sino contra todo el sector de la sociedad que usufructúa la riqueza y el poder. El cuadro teníamos que aprovecharlo, de paso, para presentar el contraste riqueza-pobreza, opulencia-miseria y abundancia-hambre. De inmediato saltó una idea: la información de la suma sustancial contenida en la alcancía del altar debía obtenerla nuestro personaje en la casa del hacendado, porque era el dinero que el propio hacendado había depositado en la alcancía unas horas antes. Por otra parte, el campesino no era un pobre aislado en su pobreza, lo que ya se hallaba manifiesto en el encuentro con el matrimonio campesino en la vereda. Y si no estaba aislado, debíamos dar cuenta de un planteamiento ideológico clave: la identidad de clase de los explotados y la solidaridad fraternal que se prestan. La ayuda que negara el hacendado la cubriría con precarios medios el vecino y compadre de nuestro personaje, tan explotado como él pero algo más consciente de las deformaciones sociales del sistema. En este encuentro el campesino recibiría la campanada de alerta de que era inútil esperar algo del hacendado.

Compuestas estas escenas como los puntos lógicos por los que pasaba la línea del discurso original, escenas que consideraban las tres frases subrayadas en el texto de Bastidas Padilla, nos hallamos de regreso al minicuento: el préstamo que toma de la alcancía en el altar. Sorteamos así nuestra preocupación fundamental, y era la de que el final no resultara gratuito, ni como expresión burdamente anticlerical, ni como asalto lumpenesco, tres planteamientos que no se hallan en la narración de Bastidas Padilla pero que, si nos descuidábamos, podían aparece en la realización cinematográfica. Con *Dar de comer al hambriento* adelantamos, en nuestra tarea de abordar las llamadas obras corporales de misericordia y analizar críticamente a qué han sido reducidas hoy, por las leyes mercantiles del sistema, estas sabias consideraciones relativas a la asistencia social. Antiguas consideraciones que, por lo demás, no son divinas sino tremendamente humanas.

Para terminar debo consignar aquí unas aclaraciones absolutamente necesarias que sitúen mis lánguidas experiencias de guionista en el contexto del cine colombiano actual. Yo, como buena parte de los realizadores colombianos y como buena parte de sus técnicos, no he recibido ninguna formación académica para llamarme un guionista. Las posibilidades de mi aventura se fundamentan en cosas tan simples como la de haber superado ya la fiebre de ver todas las películas del mundo, la de tener una educación visual que me permite arriesgar el pellejo como crítico de artes plásticas, la de haber estudiado arquitectura para saber qué cosa es el espacio y qué posibilidades ofrece, la de ser un narrador que, no por timidez sino por falta de editores, tiene inéditos sus libros y la de contar con cierta dosis de intuición y de imaginación para mantear esta clase de toros.

No soy, pues, un profesional. Soy un improvisado, como muchos de los que se han vinculado al cine colombiano actual. Por eso me parece absolutamente fácil y completamente desvinculado de nuestra realidad preguntarse, con candidez crítica monumental, por qué el precario cine que aquí estamos realizando no alcanza los logros de Godard, Bergman, Buñuel, Ford, Saura o Glauber Rocha. Tal pregunta desconoce nuestras limitaciones técnicas, que no se restringen a una cuestión de equipos sino que se extienden a la de personal capacitado. Al describir la elaboración del guión literario de *Dar de comer al hambriento*, sólo espero que quede claro un aspecto: yo no soy Tonino Guerra, ni Dalton Trumbo, ni el Orson Welles de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane). Y no hay ningún riesgo de que en 900 años alcance a ser un buen guionista si las mafias de los acaparadores de la distribución se siguen chupando lo que nos debía corresponder a los que estamos ocultos del otro lado de las cámaras y no en el interior de las taquillas. Ahora falta que los bobos ultrarrevolucionarios de todos los tiempos nos vuelvan a dejar oír su monserga de que propender por una industria del cine que nos capacite a todos es propender por el capitalismo. Se olvidan los de la famosa monserga que en la etapa actual la lucha que damos se plantea en los términos del pequeño pro-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano



Jorge Alí Triana: director de Dar de comer al hambriento.

ductor que enfrenta al gran intermediario, equivalente a la batalla que libra el cultivador de cebollas con los *trustes* de los supermercados que le imponen un precio. Los que circunstancialmente hemos venido a parar a los trajines del cine colombiano, somos todos unos cebolleros. Por lo mismo, no nos podemos comer las cebollas, como tampoco vamos a esperar que se pudran tras cultivarlas y recoger la cosecha. ¢

El escritor barranquillero Alvaro Medina está en viaje de estudios en París. Es uno de los críticos de arte más influyentes y más controvertidos del país.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

¿Qué le falta al largometraje en Colombia?

por Lisandro Duque Naranjo

No es en absoluto despreciable la cifra de espectadores que, en distintas épocas, y nos referiremos particularmente a los últimos 17 años, han beneficiado en Colombia a películas de largometraje hechas aquí, con personal colombiano. Eso por lo menos quiere decir que hay una curiosidad colectiva hacia *nuestras* producciones, independientemente —y es una desgracia, claro está, esta independencia— de que algunas de ellas despilfarren esa expectativa con películas cuyos contenidos no son necesariamente reivindicativos de nuestra formación cultural frente a las intrusiones deformantes de un alto porcentaje del cine estadounidense que nos llega. Pero, bueno, hagamos de cuenta que esos asuntos podrán removerse críticamente sobre la marcha. Refirámonos ahora al aspecto puramente industrial, económico, que se desprende de esas cifras, y a las razones por las cuales, a pesar de todo, las mismas no han bastado para afianzar una industria de largometrajes en Colombia. A pesar de que en 1976 se dictó el decreto 950, que modifica parcialmente las condiciones de producción y circulación de largometrajes en Colombia, no encontramos razones aún para no globalizar los problemas de la industria durante los últimos 17 años incluyendo los correspondientes a la vigencia del nuevo decreto. Es que son escasos los matices de diferencia entre las épocas en que está emparedado ese decreto, por lo menos en términos distributivos, ya que otro es el cantar en términos de producción.

Traigamos, pues, ejemplos a la mano sobre esos 17 años propuestos: Julio Luzardo, productor y director de *Préstame tu marido*, informa que su película fue vista, entre los años 1973 y 1974, por ciento diez mil espectadores en Colombia. No más de dos años después, una película como *Dale más duro, Trinity* —filmada en Colombia, pero nada colombiana ni en su capital, ni en su personal técnico y artístico— atraería treinta mil espectadores menos en Colombia que la película de Luzardo. ¿Querrá decir ésta diferencia en las cifras que Luzardo obtuvo mayores beneficios que el tal Trinity, por lo menos los suficientes para arrancar hacia otro largometraje? No. No quiere decir eso. Veamos el porqué: para 1973, fecha en que se hizo *Préstame tu marido*, no existían reglas de juego intervenidas por el gobierno para lograr que los repartos porcentuales entre productor nacional y distribuidor extranjero (o aunque fuera nacional) permitieran reproducir una industria de largometrajes. Un productor nacional de antes del 76 "podía sentirse satisfecho de que le saquearan en la distribución, siempre y cuando le exhibieran su película...", como gráficamente nos lo expresó uno de ellos en reciente encuesta. Eso por un lado. Pero hay más lados en esto: Luzardo puede que le haya ganado en treinta mil espectadores a Trinity, pero Trinity pudo darle duro a Luzardo porque le lleva docenas de mercados internacionales de ventaja. Saltemos entonces del 73 al 77, y preguntémonos qué suerte puede haber corrido una película como *Mamagay*, de Jorge Gaitán, filmada y distribuida en el nuevo contexto del decreto 950: a esta película debe irle bien en los repartos porcentuales con la distribuidora —eso suponemos— porque ya hay reglas de juego estipuladas desde el gobierno. Pero preguntamos: ¿aunque haya sido vista por mucha más gente que *Préstame tu marido* y que *Dale más duro, Trinity*, los productores de *Mamagay* no han sido tirados a la lona, comercialmente, por Trinity? Claro que sí. Es que el decreto 950 apenas ubica la cinematografía colombiana industrial en una fase en que, aunque una película nacional de hoy tenga menos espectadores que *Préstame tu marido*, su productor puede tener mejores ingresos que Luzardo.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Julio Luzardo da instrucciones a sus actores durante la filmación de Préstame tu marido.

Pero hay algo en lo que guardan homogeneidad, mercantilmente, ambas películas: el mercado externo continúa cerrado para ellas, porque el decreto 950 no provee normas de compensación que, por ejemplo, obliguen a las distribuidoras internacionales que operan en nuestro país y monopolizan nuestro mercado, a adquirir películas colombianas en proporción a las extranjeras que exhiben acá. Un diez por ciento de compensación sería lo realista en los actuales momentos, y tal vez para mucho tiempo, de manera que por cada diez títulos extranjeros nacionalizados en Colombia se tenga que adquirir un título colombiano para nacionalizarse por fuera. Como en Colombia se nacionalizan anualmente cuatrocientos largometrajes extranjeros —más del 80% son estadounidenses—, eso equivale a la obligación de compensar con la adquisición de cuarenta títulos nuestros por año, que es más o menos la cifra que en pleno apogeo del largometraje puede llegar a rendir nuestro país. No podría supeditarse el mérito de las películas exportables, como podría ser la tentación de algunos analistas de nuestro cine, solamente a aquellos títulos nuestros que por tal o cuál razón ideológica estén posibilitados para agenciar hacia afuera tal o cuál imagen del país. Esta discusión sobre estética e ideología, que por lo demás es inevitable y urgente, no puede en todo caso tener la pretensión de convertir en subalterna suya la importante reivindicación económica de las normas de compensación, y menos si, numéricamente, de imponerse éstas en los términos exigidos, el beneficio alcanzara —y tal vez sobrara algo, de no llegarse a producir los cuarenta títulos calculados —para todas las películas colombianas, buenas o malas, dignas o indignas. ¿Acaso nuestras aduanas no están abiertas, en una sola vía, a cuanto nos llega del extranjero, y acaso las remesas de giros al exterior por concepto de películas extranjeras exhibidas acá no son cada vez más crecientes? Por lo demás, el transformador espíritu competitivo, en términos de calidad y temática, del cual han de erigirse las películas con méritos de tal o cuál índole para ser demandadas por mercados externos distintos de los obligados a normas compensatorias, inevita-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

blemente seguirá ocupando a cuantos hacen películas. Esa es una tendencia que suele presentarse incluso en momentos preindustriales, pero que sólo alcanza su mayor coherencia en el marco de una industria sin incertidumbres. Que no tema nadie, pues, que las obligatoriedades de compensación vaya a generar largometrajes apurados, tal y como las obligatoriedades de exhibición nacional han generado cortometrajes deleznables. A diferencia del sobreprecio, el largometraje no se autoabastecerá financieramente de la compensación —que es apenas estímulo complementario—, sino que requerirá de ese tercio de naranja que es el atractivo que deberá ejercer en el público nacional, que no le estará escriturado por ley, ni cautivo, como en cambio sí ha ocurrido con el cortometraje. Queda claro, entonces, que un largometraje colombiano no se salva solo por la norma de compensación, lo que afortunadamente inhibe a ésta de ser subsidiaria por sí sola de cintas desastrosas. Pero hemos hablado de "tercios de naranja" sólo para referirnos a dos aspectos hasta el momento: el de la cuota nacional de pantalla, ya presente en el decreto 950, y el de las normas compensatorias, ausente aún en el mismo. ¿Cuál es el otro tercio ausente? El de la ampliación de los beneficios de la cuota nacional de pantalla a las películas del Pacto Andino. El decreto 879 de 1971, con perspectiva subregional e integradora, incluía ese aspecto que, en cambio, fue descartado por el 950 del 76. Es posible que la presión actual de la fuerza productiva colombiana en el terreno del cine procure el resarcimiento de ese artículo, y así tendremos que las embrionarias industrias fílmicas de los países del vecindario —Colombia, Venezuela y Perú, ya en marcha; Ecuador y Bolivia, "haciendo pinitos"— contarán con un aparato autodefensivo para sus industrias cinematográficas que las pondrán a salvo de los hundimientos con que están jalonadas sus respectivas historias. Y, claro, de ahí en adelante los golpes de Trinity serán menos aplastadores, porque nos llevará menos mercados, sobre todo mercados *nuestros*, de ventaja.

Préstame tu marido *fue vista por 110.000 colombianos.*

EL ESTRENO DE UNA TERMINOLOGIA

Es muy reciente la utilización de la terminología que se expresa en frases como 'mercado subregional' y 'normas de compensación' para el cine. La primera de ellas no podría anteceder en su existencia a las condiciones históricas que determinaron el desgaste de mecanismos como la Alalc (Asociación latinoamericana de libre comercio) y el surgimiento de un bloque económico que sirviera de contrapunto a los abusos del capital extranjero. Si aún no es óptima la eficacia de esta iniciativa, y mucho menos para el campo cinematográfico, no es menos cierto que la eventualidad de esa eficacia es deducible de las maniobras estadounidenses, agenciadas por la vía chilena, por extinguirla en sus embriones. No se requiere ser excesivamente profético para advertir las posibilidades expansivas

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Un ángel de la calle: *atraco mexicano.*

que la producción cinematográfica nacional y subregional pueden adquirir en este contexto. En cuanto a las normas de compensación, es obvio que tal idea no puede sino haber sido propuesta como etapa posterior a la comprobación de que el mercado interno, intervenido o no por el gobierno, resultaba insuficiente como reproductor de una industria fílmica.

CONDICIONES ACTUALES DE PRODUCCION

El inventario de material cinematográfico, no siendo comparable en artefactos al de países con cinematografías de vieja data, cuenta de todas maneras con los implementos fundamentales para que de su combinación salga una película: moviolas, cámaras, luces, algunos trávelines de escasa longitud, laboratorios de mezcla sonora —dos o tres de éstos—, un laboratorio de sonido óptico y uno de película en color. Estos dos últimos, el de sonido óptico y el de película en color, aquél por lo imperfecto y rudimentario, y éste por el exceso de sus costos, han servido para desvirtuar dos hipótesis que alguna vez alentamos como válidas: a) que se requería una infraestructura total de producción instalada en el país para garantizar el despegue de una industria fílmica, y b) que una de las expresiones de la dominación externa era, en el terreno del cine, la nula provisión de bienes de capital (maquinaria) a los países dependientes. Pero no es así del todo, y la prueba está en que los faltantes de infraestructura, o los costos excesivos de operación de la maquinaria pesada existente, han sido resueltos por los cinematografistas colombianos tramitando esas fases de posproducción en laboratorios extranjeros (Estados Unidos, Venezuela, España y Francia). Habría que añadir que los altos costos nacionales de laboratorio de imagen en color no son ni siquiera el producto de "fatalidades del subdesarrollo", sino de confuso criterio empresarial que, por saber que el suyo es el único laboratorio en el país, supone más fronteras hacia otros laboratorios de las que realmente existen. En cuanto al faltante de algunos o muchos, implementos refinados de rodaje (grúas, muelles antivibratorios para cámara y demás artilugios por el estilo) parece que es adjudicable a él parcialmente la cuota de "lenguaje latinoamericano" con que puede enriquecerse la futura recursividad de nuestra cinematografía.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Lo relativo al déficit de actores de cine profesionales se ha venido resolviendo de emergencia retaceando con dos o tres *stars* de TV, otro tanto de actores teatrales y figurantes o extras aficionados. Una academia especializada para la formación de esta clase de personal se está haciendo esperar, y es posible que cuando ella comience a existir ya habrá ocurrido un desmonte de la afectación almidonada de nuestra gente de la televisión y de la hipergesticulación de muchos de nuestros teatristas involucrados ya en la cinematografía.

La censura le dio el puntillazo a Pasado el meridiano.

CREDITOS

No obstante existir desde hace un año un fondo cinematográfico destinado a recolectar un peso por boletaespectador —es decir, ciento veinte millones de pesos al año— para la provisión de créditos a la producción fílmica, las seis o siete películas de largometraje elaboradas durante 1977 no se hicieron con base en el otorgamiento de un solo centavo por dicho organismo. ¿La razón?: no se han definido aún criterios para la adjudicación de los préstamos. De entrada, y para enfatizar el creciente ritmo productivo de largometrajes, nada más sintomático que esa cifra de seis títulos apoyados financieramente en el arrojo de sus productores, pese a que el Fondo Cinematográfico cuenta ya con dinero suficiente para acometer la realización de veinte o más películas. Desde luego que el dato sirve también para confirmar la arritmia entre los "estímulos oficiales" y la presión productiva cinematográfica. Al respecto quisiéramos informar que hasta la fecha el Fondo Cinematográfico, y en forma provisional, no ha señalado mecanismos crediticios diferentes de los de cualquier banco. A nuestro criterio, eso no configura una política de fomento industrial cinematográfico, y nos parece justo proponer que las decisiones posteriores que asuma ese organismo tengan en cuenta modelos de sus similares en otros países: en Francia y México, por ejemplo, los créditos se otorgan sobre proyectos fílmicos muy serios, guiones muy sólidos y nómina muy solvente de personal participante en el filme. Además, el organismo prestamista asume parte del riesgo en la empresa. Es obvio que los gremios de la producción fílmica en Colombia estén a la espera de una convocatoria para que el proyecto crediticio consulte sus necesidades y sus opiniones.

UN FLASHBACK A LA DECADA DEL 60

Hay muchas diferencias entre las condiciones actuales de producción y las existentes en el decenio inmediatamente anterior. El decreto 950 del año 76, no

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

obstante ser insuficiente aún como perspectiva futura de expansión, marca de todas maneras un matiz de conquista de mercados, así sean apenas locales, del que careció esa producción indigente y romántica de la década del 60. Ese factor acelerante del cortometraje de sobreprecio, que sirvió de prerrequisito material y calificador a la actual etapa, también fue una carencia en la cinematografía de la década anterior. Veamos a continuación cómo se expresaron estas particularidades en la filmografía de esos años:

Las coproducciones.— La década anterior nos enseña que las coproducciones con otros países sólo constituyen factor de desarrollo industrial cuando existe relación igualitaria entre los dos o mas países coproductores. En cambio, cuando uno de ellos (para el caso, Colombia) no ha resuelto, así sea parcialmente, la calificación de su personal participante, la tenencia de artefactos primarios de producción y la apertura de mercados (distribución nacional y externa), las coproducciones derivan apenas hacia un ejercicio vacacional para timadores foráneos y, desde luego, hacia un fiasco financiero para inversionistas locales. (Remitimos a los lectores al reportaje con Fernando Laverde en esta misma revista, en lo concerniente a sus memorias de coproductor de las películas *Semáforo en rojo* y *Cada voz lleva su angustia.*) Que en condiciones preindustriales no puede esperarse un "auxilio" de transferencia técnica, ni de distribución, por parte de países con industrias consolidadas, lo demuestra también el caso de *Un ángel de la calle*, película en la que diez inversionistas colombianos fueron tomados por asalto por la familia mexicana Gómez Urquiza (Zacarías como director, Manuel como fotógrafo), la que les hundió hasta la empuñadura galanes decadentes y desempleados como José Elías Moreno y, por si fuera poco, les impuso una resonorización con altos costos en laboratorios mexicanos, y les cerró, o no pudo garantizarles, el mercado distributivo mexicano. Agregado a ello un tratamiento de extraños en el propio mercado colombiano, es apenas explicable que desahuciemos por inoperantes todas las experiencias similares de coproducción que se dieron durante el decenio pasado.

LAS PRODUCCIONES NACIONALES EN LA DECADA DEL 60

El solo hecho de que renglones arriba hayamos reconocido que no es absolutamente imprescindible una existencia total de implementos de rodaje y laboratorios para garantizar un embrión industrial, no quiere decir que por lo menos no se requieran factores primarios que garanticen un mínimo de calidad técnica. La infraestructura de los noticieros, si bien fragmentariamente impulsa una fuerza humana susceptible de emerger a la cinematografía, es demasiado limitada, materialmente, para garantizar esa emergencia frente a productos con intención industrial, es decir, en 35 milímetros, con doblaje, más de una banda sonora, etc. Julio Luzardo, a propósito de su película *El río de las tumbas* (1965), nos cuenta que "es la única película del mundo para la que hubo que fabricar un artefacto de revelado". Poco tiene que envidiarle esta expresión tan patética a la que cuarenta años antes, y a propósito de *María* (1922) lanzara don Máximo Calvo, su director, al decir que "los negativos tenían que lavarse en las aguas de un riachuelo cercano". José Arzuaga, al realizar el largometraje *Pasado el meridiano* (1956), tuvo que hacer los doblajes de voz en Radio Sutatenza, sin proyección de la imagen. Obviamente, en el producto final, cuando los personajes mueven la boca lo único que suena es música, y cuando la cierran, salen las voces por la banda sonora (!!). Si para el caso de Luzardo, Arzuaga y otros temerarios autores de películas en aquellos años, tenemos en cuenta que la colaboración de los actores apenas podía ser esporádica y un tanto filantrópica, y la eventualidad de la distribución se ajustaba a las características en que ya hemos abundado (si no era que la censura daba el puntillazo definitivo, como ocurrió con *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano*), no queda nada distinto de asumir esa época como la de los inmolados pioneros de lo poco o mucho que de hoy en adelante pueda lograrse.

Periodista, guionista y director cinematográfico, Lisandro Duque Naranjo ha sido uno de los más entusiastas promotores de Copelco (Cooperativa de películas colombianas), organismo que agrupa varios cinematografistas nacionales.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

La Colombia Film de Cali

por Hernando Salcedo Silva

Uno de los principales méritos del período del cine mudo colombiano, consistió en su descentralismo, porque, además de producir largometrajes en Bogotá, también se realizaron en Medellín, Cali, Manizales, Pereira y seguramente en otras capitales del país (por lo menos cortometrajes, cuando los descubra la necesaria investigación, total, sobre el cine colombiano). Obviamente era un cine de corto alcance, dirigido especialmente a la región que lo producía, con sus paisajes y, lo más importante, con personas conocidas, a quienes, al hacer de actores aficionados, les encantaba la idea de "figurar en películas", con gran placer de sus amigos y relacionados al verlos en la pantalla por la cual, quizás la misma semana, habían pasado Douglas Fairbanks, Rodolfo Valentino, Lon Chaney, Mary Pickford, Lilian Gish o las voluptuosas divas italianas, lo que constituía gran honor para los improvisados actores, siempre que actuaran en grupo de amigos, porque solos, sin el apoyo "moral" de su sociedad, corrían el peligro de que los consideraran "cómicos" profesionales y, consiguientemente, el de ser despreciados por esa "sociedad".

№ 022 Capital $ 60.000 oro UNA ACCION

Colombia Film Company

Acción: $ 100 oro

Escrituras: Nros. 474 de 28 de junio de 1923 Notaría Segunda
1.580 de 29 de octubre de 1923 Distrito de Cali
República de Colombia

TITULO DE UNA ACCION totalmente pagada por valor de CIEN PESOS ($ 100) oro

a favor del señor Hernando Domínguez

en la SOCIEDAD ANONIMA COLOMBIA FILM COMPANY

Artículo 8º de los Estatutos: "Las acciones serán trasmisibles por endoso, conforme a la Ley, y de su trasmisión deberá darse aviso por medio de carta dirigida al Gerente de la Sociedad para hacer el correspondiente traspaso. Sin esta formalidad la cesión no tendrá efecto respecto de la Compañía

Cali, 1º de Junio de 1925.

El Gerente, El Presidente de la Junta Directiva, El Secretario.

El éxito económico de *María* (1921-22) resultó tan estimulante para el cine colombiano de la época, que la mayoría de empresas que surgen después de su exhibición, y de acuerdo con testimonios de los interesados, se organizan a la sombra de la confianza en que otras películas podían alcanzar el mismo éxito. Tal es el caso de la sociedad Colombia Film Company, fundada en Cali en 1923 con el ánimo de producir largo y cortometrajes que, por lo menos en la capital del Valle, sirvieran para establecer la industria del cine nacional, las mismas intenciones de las empresas Cicla y Acevedo e Hijos, en Bogotá, y de Gonzalo Mejía, en Medellín.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Pero la Colombia Film Company presenta aspectos del negocio que no tuvo ninguna empresa similar de la época. Uno de los accionistas, Alfonso Martínez Velazco, fue comisionado por la junta directiva para contratar en Italia un director, un camarógrafo y algunas actrices, elementos fundamentales para la producción de películas. Inicialmente se planeó que el personal de actores surgiera del mundo caleño, especialmente de La Farándula, grupo de teatro de aficionados que alternaban sus representaciones en Cali y Buga, en beneficio de entidades pobres, por los años de 1921 y 1922, con repertorio donde figuraban la indispensable *Como los muertos*, de Antonio Alvarez Lleras (posteriormente filmada en Bogotá por Vicente di Domenico), *En familia*, de Alberto Insúa, *La rima eterna*, de los hermanos Alvarez Quintero, y otras obras por el estilo. Dirigía el grupo el padre Paz Borrero y estaba formado por la buena sociedad de Cali y Buga, la cual, como se informó antes, no se prestó a figurar en los largometrajes que filmara la Colombia Film Company en Cali, por miedo a represalias sociales, al aparecer encarnando personajes de equívoca conducta que sólo podían representar "cómicos" profesionales.

Los italianos Camilo Cantinacci, director, Silvio Cavazonni, camarógrafo, y las actrices Lyda Restivo (Marameba) y Gina Buzaki (de la que hasta ahora no hay ningún dato posterior sobre su trabajo en Colombia) llegaron a Cali en 1925, listos para intervenir en los dos largometrajes de la empresa, *Suerte y azar* y *Tuya es la culpa*, filmados, según parece, el mismo año. La selección del equipo técnico y artístico en Italia obedeció quizás a la "colonización" que ese país ejercía desde la importación de películas extranjeras, hacia la década de 1910 cuando los italianos hermanos Di Domenico imponen el cine de su patria como patrón artístico de la pantalla. El hecho de tratarse de la patria de Gabriele d'Anunnzio, de la ópera, del *bel canto*, de los romanos y todo lo demás que hacía de Italia, para los cándidos centenaristas, el "país del arte" por excelencia, daba a la Colombia Film Company el carácter de empresa artística más que de prosaico negocio.

Complementando la contratación de actrices y técnicos peninsulares, la empresa importó varios elementos de utilería: telones, vestuario, muebles, adornos, etc., para que el ambiente "a lo italiano", fuera de lo más auténtico posible; utilería que resalta en las fotografías de las dos películas: cama tallada "renacentista", telones de fondo, lámparas y jarrones de flores, quizás constituyentes de esas importaciones. Aunque algo de ese material se deterioró en el puerto de Buenaventura, por mal almacenamiento, lo más probable sea que los telones que enmarcan la escena del cabaret de *Tuya es la culpa*, o los de la alcoba de la misma película, hicieran parte de los telones importados que no se dañaron o que, posteriormente, fueron retocados con pintura. Sería interesante saber si alguna empresa análoga a la de Cali, y alrededor de 1925, trajo de Europa casi la totalidad del equipo humano y técnico necesario para hacer cine, ya que se sospecha sea caso único en Latinoamérica.

Además, y para darse cuenta de la seriedad de la empresa Colombia Film Company, se construyeron estudios en un lote que medía casi una manzana, situado en la calle 11 entre carreras 11 y 12 de Cali, extensión que permitía filmar algunos exteriores reconstruidos, y que incluía excelente laboratorio a cargo del técnico italiano Silvio Cavazonni y del colombiano Joaquín Salcedo, con su correspondiente reveladora de películas. Del equipo técnico también se recuerda una cámara filmadora, un proyector de 35mm y varios reflectores, estos sí de fabricación nacional. Sin mayores datos sobre equipos técnicos de los Di Domenico, Acevedo e Hijos y demás personas que participaron en el cine mudo nacional, se tiene la impresión de que el mejor o más moderno para la época pudo ser el de la empresa caleña, lo que garantizaba la buena calidad fotográfica y de revelado de las películas producidas por la Colombia Film Company, a lo mejor superiores, por estos aspectos, a las demás nacionales de ese tiempo.

Aunque en el plan de filmaciones figuraban las novelas *El alférez real*, de Eustaquio Palacios, *Tierra nativa*, de Isaías Gamboa, y otras también de autores colombianos, así como argumentos históricos, sólo se realizaron *Suerte y azar*, *Tuya es la culpa* y un cortometraje de veinte minutos, *Tardes vallecaucanas*. Sin copia de ninguna de estas películas, las pocas fotografía sobrevivientes de *Suerte y azar* muestran a Marameba con un perrazo en el jardín, escena ambientadora de cierta situación "oligárquica", en fuerte contraste con otra donde se ven un gru-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

po de presos y sus guardianes, al pie de la boca de una mina de carbón (?), mirando con cierta fatiga a la cámara, contraste que hace pensar en que el tema y guión, de Luis Domínguez Sánchez, era poco más o menos uno de esos tremendos melodramas que tanto gustaban todavía al público del decenio de 1920. Algunas de las escenas se filmaron a lo largo del ferrocarril del Pacífico. *Suerte y azar* se estrenó en el teatro Moderno (en el sitio que hoy ocupa el teatro Isaacs), con gran éxito, según los comentarios de la prensa.

Con dirección de Camilo Cantinacci, tema y guión de Elías Quijano, fotografía de Silvio Cavazonni, montaje de C. Cantinacci y S. Cavazonni, laboratorio de S. Cavazonni y Joaquín Salcedo, y actuación de Lyda Restivo (Marameba), Gina Buzaki, Elías Quijano y Hernando Domínguez (el mismo equipo de *Suerte y azar*), se realizó en 1926 (?) *Tuya es el culpa*. Recurriendo al débil apoyo de las fotografías, es posible pensar que se trata de un "drama en el gran mundo", presente en el lujo (muy de la época) de la escena de la alcoba, donde aparece una Marameba desfalleciente en su suntuosa cama llena de cojines; en el palco del teatro junto al apuesto galán colombiano, fragmento de palco de gran teatro, con mascarones de faunos en el antepecho, estos sí de pura ascendencia italiana; y, sobre todo, la escena del cabaret, de ambiente neoclásico, por los telones de fondo, pero de inequívoca época 1920 por las modas femeninas y otros detalles decorativos. En esta escena se ve a la buena sociedad rodeando a una bailarina que se contorsiona en el centro de la pista de baile (¿Gina Buzaki?), antes que un entusiasta admirador decida acompañarla en su baile, o convidarla a la mesa, o, para complicar un poco la situación, sencillamente seducirla. Fotografías que, comparadas con otras similares de películas colombianas, dan la impresión, por lo menos, de una mejor composición del plano en el equilibrio entre personajes y decorados.

La última película de la Colombia Film Company, con tema de Elías Quijano y Luis Domínguez, consistió en el cortometraje *Tardes vallecaucanas*, filmada en los primeros meses de 1927 (?), que mostraba vistas del Valle y de ciudades importantes del mismo departamento, y que sólo por similitud de paisajes recuerda otro cortometraje, *Tierra caucana*, realizado ocho años antes, en 1919, con tema de Ricardo Nieto y dirección de Donato di Domenico, de la célebre familia italiana que tanto actuó en el cine mudo colombiano. *Tardes vallecaucanas*, por la índole regional de sus imágenes, debió de exhibirse con gran éxito en los centros urbanos del Valle.

En la curiosa explotación y exhibición de las películas del periodo mudo colombiano, las producidas por Colombia Film Company estaban a cargo de un representante, encargado de cuidarlas, hacerlas proyectar y revisarlas, además que en las diferentes ciudades del país, en países limítrofes como Ecuador, Venezuela y

Tuya es la culpa *(1976).*

La diva Marameba.

Pecado y cabaret.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Marameba y Domínguez: ambiente de gran mundo (Tuya es la culpa)

otros. Este agente-encargado trataba de colocar las películas al porcentaje de entradas, sistema actual, o a precio fijo, de acuerdo con la importancia de la plaza, su número de salas, luchando contra la definitiva competencia del cine extranjero que por la década de 1920 comienza a dominar el negocio de cine en Colombia.

Como la Colombia Film Company se hallaba en manos de prácticos negociantes que nada tenían que ver con los soñadores del cine que no lo consideran en plan de estricto comercio, al no rendir la explotación de películas las ganancias que se esperaban, decidieron de común acuerdo liquidar la sociedad con el mínimo de pérdidas posible. Parece que tanto *Suerte y azar* como *Tuya es la culpa* obtuvieron modesto éxito económico pero, de acuerdo con testimonios de los interesados, el principal motivo del final de la empresa fue la mencionada: la fuerte competencia que establecía el cine extranjero, con actores muy atractivos y excelente técnica, frente al modestísimo cine colombiano que se defendía, y sin mayor resultado, apelando a la identificación, al afecto, que podía sentir el colombiano por su propio cine, afecto que, exceptuando las tres "taquilleras" del periodo, *María*, *Aura o las violetas*, y *Bajo el cielo antioqueño*, funcionó muy poco. También se culpa a la falta de experiencia en el negocio del cine, argumento que demuestra el poco interés por la industria cinematográfica, porque, con elementos tan profesionales como los que tuvo la empresa caleña, en muy poco tiempo habrían adquirido gran experiencia no sólo en la misma producción de películas en todos sus detalles, sino también en la distribución y explotación.

Tanto la Colombia Film Company como la empresa que produce *Bajo el cielo antioqueño*, en Medellín, constituyeron los únicos aportes del gran capital privado a la industria del cine colombiano. En el decenio de 1920 ese gran capital busca nuevas inversiones diferentes de las tradicionales de agricultura y comercio, y entre las inversiones atractivas se ofrece el cine, con el resplandor de las millonarias ganancias de Hollywood, y por ser mercancía de constante demanda. Pero sin economistas jóvenes que lo sometieron a un "estudio de mercadeo", el subsubdesarrollado cine mudo colombiano de cándido primitivismo (como para figurar antes de los hermanos Lumière), nada tenía que hacer frente al europeo y, sobre todo, al estadounidense, lleno de acción y buena calidad, que los espectadores nacionales preferían aunque no atendieran al patriótico llamado del nacional. También al terminar la década de 1920 y a comienzos de la del 30, el superproteccionismo industrial, que se inicia y se vuelve una especie de mística para el capital colombiano, anula por completo las esperanzas de la inversión particular en el cine nacional, que de pronto, milagrosamente, puede volverse atractivo cuando demuestre su efectividad rendidora en la taquilla. Entonces quizás se recordará con la debida nostalgia a empresas muy lejanas, casi prehistóricas, como la Colombia Film Company de Cali. ¢

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Quién hace las películas

por Gore Vidal

Hace cincuenta años Al Jolson no sólo llenó con canciones detestables la banda sonora de un filme llamado *El cantante de jazz* (The jazz singer), sino que también habló. Con las palabras "Todavía no han oído nada" (de seguro la frase más intimidante en la historia del drama universal), llegó a su final la época del director de cine, y comenzó la del guionista.

"Hasta 1927 el director era rey, y rodaba por kilómetros sus 'moldes de luz'" (la bella expresión es de André Bazin). Pero cuando las películas empezaron a hablar, el director en cuanto creador quedó en segundo término respecto al escritor. Hoy incluso, salvo un director-escritor ocasional como Ingmar Bergman (1), el director tiende a ser el elemento intercambiable (cuando no totalmente desechable) en la realización de un filme. Al fin de cuentas, hay miles de técnicos capaces de hacer lo que se supone hace un director, ya que en la práctica, colectiva (y a veces individualmente) realizan efectivamente el trabajo de éste tras la cámara o en la sala de montaje. En cambio no hay filme sin un argumento escrito.

En la década del 50, cuando llegué a la MGM contratado como escritor y ocupé mi sitio en la Mesa de Escritores de la cafetería, el Astuto Escribidor solía decirnos a los recién llegados: "El director es el cuñado". Aparentemente, el hombre ambicioso llegaba a ser productor (era ahí donde residía el poder). El hombre de talento llegaba a ser escritor (era ahí donde residía la creación). El hombre bonito llegaba a ser estrella.

Antes incluso de que Jolson hablara, el director había comenzado a cederle el campo al productor. El director Lewis Milestone vio los signos anunciadores desde 1923, cuando el "productor niño" Irving Thalberg destituyó de su filme *El carrusel de la vida* (Merry go round) al legendario director Erich von Stroheim. "Ese —escribe sombríamente Milestone en *New Theater and Film* (marzo de 1937)—, fue el comienzo de la tempestad y el final del reino del director..." Todavía en 1950 la estrella Dick Powell le aseguraba al montador Robert Parrish que "cualquiera puede dirigir una película. Hasta yo. No lo hago porque me tomaría mucho tiempo. Puedo ganar más dinero como actor, o vendiendo finca raíz, o jugando en la bolsa" (2). Esto era aproximadamente la opinión que del director se tenía en los años 30 y 40, la llamada época clásica del filme hablado.

Aunque el creador esencial del clásico filme hollywoodense era el escritor, el dueño efectivo era el director, como lo reconoció Scott Fitzgerald al adoptar como protagonista de su última novela a Irving Thalberg. Aunque Thalberg era personalmente un productor pésimo, también era jefe de producción en la MGM; y en aquellos días la MGM constituía una especie de Vaticano donde el jefe de producción era Papa, y tenía en sus manos las llaves del reino de Schenck. Los productores permanentes eran el colegio de cardenales. Las estrellas de cine eran objetos sacros y valiosos que había que comprar, o prestar, o robar. Como iconos

1 Cuestiones a las que conviene adelantarme: ¿Y verdaderos *auteurs du cinéma* como Truffaut? Bien: *Jules et Jim* era una novela de Henri-Pierre Roche. ¿El propio Truffaut adaptó el argumento? No, lo hizo en colaboración con Jean Grualt. ¿Buñuel creó *El ángel exterminador*? No; fué "sugerido" por una obra teatral inédita de José Bergamín. ¿La tomó de ahí Buñuel? No; tuvo como coautor a Luis Alcoriza. Y así en adelante.

2 Robert Parrish, *Growing Up in Hollywood* (1976).

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

eran llevados de escenario a escenario, de estudio a estudio, de filme a filme e iban dejando tras ellos una estela de buena suerte y de oro.

Con ciertas excepciones (Alfred Hitchcock, para citar una sola) los directores eran cuñados, en el peor de los casos; en el mejor, técnicos brillantes. Uno con otro constituían un grupo jovial y sin pretensiones, y si alguien les hubiera dicho que eran *auteurs du cinéma* muy pocos hubieran entendido el concepto, y mucho menos el francés. Eran técnicos, comerciantes ufanos, dichosos de servir en la que con tanto optimismo se denominaba entonces La Industria.

Esta situación prevaleció hasta que la televisión desplazó al cine como principal proveedor de entretenimiento de masas. De la noche a la mañana los productores perdieron el control de lo que quedaba de La Industria, e inesperadamente los iconos se pusieron al frente de ella. Al parecer, durante todos esos años en que mirábamos a los iconos como sólo imágenes bellamente pintadas de todos nuestros sueños y todas nuestras lujurias, éstos no solamente estaban vivos sino que en secreto codiciaban el poder y el oro.

"Los lunáticos están dirigiendo el manicomio", gemía el Astuto Escribidor en la Mesa de los Escritores, pero seguía en lo suyo. Entretanto, los iconos empezaron a producir, a dirigir, inclusive a escribir. Durante un tiempo lograron ignorar el hecho de que, con el ascenso de la televisión, ninguna estrella de cine podía

¿Welles o Mankiewicz?

Fitzgerald: un estudioso.

competir con "La pregunta de los 64 mil dólares". En este decenio de transición el director seguía siendo el cuñado. Pero en vez de casarse con un productor, se arrejuntó, como diría Jimmy Carter, con un icono. Durante un tiempo cada icono tenía su director favorito y La Industria no tardó en verse en las últimas.

Luego llegaron de Francia las noticias terribles: todos esos cuñados de la época clásica eran en realidad artistas autónomos y originales. Aparentemente, todos tenían su estilo propio que quedaba marcado en todo fotograma de cualquier filme en que hubieran trabajado. ¿Pruebas? Como de filme a filme el director era la misma persona, toda imagen de su *oeuvre* debería estar signada con su autoría. El argumento era circular pero sus implicaciones no dejaban de ser abrumadoras. Se citaba mucho la solemne inanidad de Giraudoux: "No hay obras, no hay sino *auteurs*".

André Bazin, a menudo sensato, ridiculizó esta noción en *La politique des auteurs*, pero el daño ya estaba hecho en las páginas de la revista que él fundó, *Cahiers du cinéma*. El hecho de que, no importa quién fuera el director, todo filme de los hermanos Warner en la época clásica fuera oscuro debido a la pasión de economizar electricidad y decorados que tenían los hermanos, no hizo mella en críticos ambiciosos, a la caza de gran arte en un campo que antes se tenía por enteramente menor.

En 1948 el discípulo de Bazin Alexandre Astruc escribió su desafiante *La caméra-stylo*. Este manifiesto lanzaba la idea de que el director es —o debería ser— el verdadero y solitario creador de una película, y que "caligrafía" su filme en celuloide. Astruc creía que la *caméra-stylo* podía "abordar cualquier tema,

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

cualquier género... Me atrevo incluso a decir que las ideas contemporáneas y las filosofías de la vida son tales que sólo el cine puede hacerles justicia. Maurice Nadeau escribía en un artículo en *Combat:* 'Si Descartes viviera hoy, escribiría novelas'. Con todo respeto hacia Nadeau, un Descartes de hoy se habría encerrado en su cuarto con una cámara de 16mm y unos rollos de película, y estaría escribiendo su filosofía en película: pues su *Discurso del método* sería hoy de tal especie que sólo el cine podría expresarlo satisfactoriamente''.

Con todo respeto por Astruc, el cine tiene muchas posibilidades encantadoras pero no puede trasmitir ideas complejas por medio de palabras y ni siquiera, paradójicamente, de diálogos en el sentido socrático. *La rodilla de Clara* (le genou de Claire) es lo más cerca a que se puede llegar a la dialéctica en un filme, y aunque la obra de Rohmer tiene sus gracias, es poco probable que el fantasma de Descartes abandone el señorío de las palabras en una página por las sombras titilantes de cabezas que hablan. De todos modos, el Descartes del periodo de Astruc no hizo ningún filme: escribió la novela *La náusea*.

Pero los presuntos escritores con cámara no tienen interés por la filosofía ni por la historia ni por la literatura. Tan sólo aspiran a lograr para el cine el prestigio de las formas antiguas sin primeramente, por así decirlo, haber descifrado su clave. ''Seamos sinceros —dice Astruc—: entre el cine puro de la década de los 20 y el teatro filmado hay amplio campo para un tipo de realización cinematográfica distinta e individual.

''Esto implica, por supuesto, que el guionista dirija sus propios argumentos; o, más bien, que el guionista deje de existir, porque en este tipo de realización la distinción entre director y autor pierde su significado. Dirigir ya no es un medio de ilustrar o de presentar una escena, sino un verdadero acto de escritura''.

Es curioso que, a pesar del furibundo deseo de Astruc por eliminar al guionista (y quizás a la literatura misma), se vea obligado a utilizar palabras procedentes de la forma artística que él quisiera rebasar. Para él, el director es una *pluma* con la cual *escribe* a fin de convertirse —máximo elogio— en *escritor*.

Cuando las teorías francesas cruzaron el Atlántico, los perplejos cuñados se encontraron con jóvenes franceses de aspecto raro que los cortejaban con grabadoras. Se evocaban y se explicaban detalles de oestes olvidados hacía largo tiempo. Toda palabra titubeante salida de labios del *auteur* era registrada y examinada con reverencia. Los cuñados despreciados de la década del treinta eran ahora Artistas. Con una confianza inédita, los directores empezaron a redactar grandes convenios para seducir a las superestrellas de Tespis a quienes los seductores podían controlar mediante el guión ortográfico: es decir, como directores-productores e incluso como guionistas-directores-productores. Aunque los iconos seguían siendo idolatrados y remunerados en exceso, los negocios de verdad grandes los hacían los directores. Para ellos, también, era la gloria. Desde el punto de vista práctico los productores habían desaparecido de la escena (el ''paquete'' lo arregla ahora una agencia de talento [!]) o se había fusionado con el director. Entretanto, el guionista sigue siendo el creador primordial de la película hablada, y aunque por lo general se le paga muy bien, y su nombre aparece después del del director en las reseñas de *Time*, permanece íntegramente a la sombra del director, así como el director había estado antes a la sombra del productor y de la estrella.

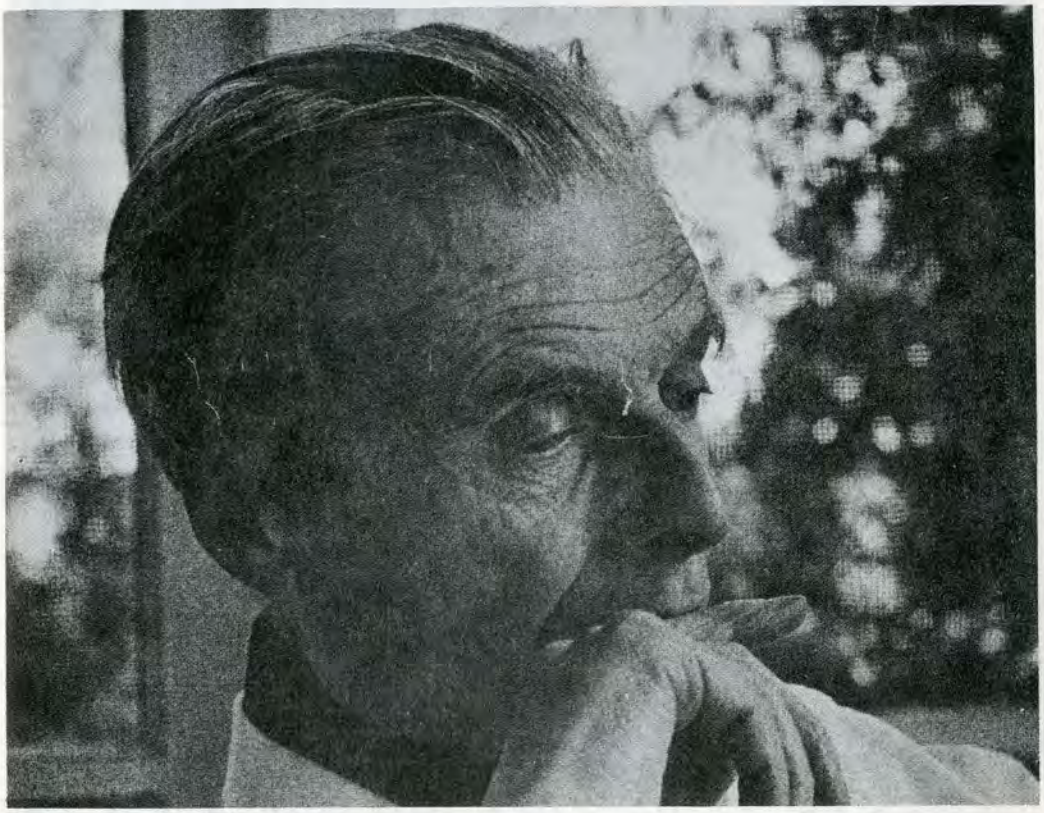
¿Qué hacen efectivamente los directores? ¿Qué hacen los guionistas? El asunto es difícil de explicar a quienes no hayan participado en la realización de un filme. Es particularmente difícil cuando los teorizantes franceses aumentan la confusión al confeccionar hipótesis falsas (el director empleado por una empresa en el decenio del treinta, y tenido por *auteur*) sobre las cuales erigen teorías falsas y fuera de lugar. En realidad, si Astruc y Bazin hubieran querido ser realmente perversos (y acercarse mucho a la verdad) hubieran declarado que el camarógrafo es el *auteur* de un filme. Habrían escalafonado a James Wong Howe junto a Dante, Braque y Gandhi. Los camarógrafos tienden a tener estilo en la misma forma en que lo tienen los buenos escritores pero no la mayoría de los directores —estilo en cuanto opuesto a preocupación—. La cámara de Gregg Toland es un hecho vívido de uno a otro filme, y enlaza *El ciudadano* (Citizen Kane) con *Los*

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

mejores años de nuestra vida (The best years of our life), en forma que no puede establecerse, por ejemplo, entre *El ciudadano* y *Reporte confidencial* (Confidential Report) de Welles. Con certeza el camarógrafo suele ser más importante que el director en la realización cotidiana de un filme, a diferencia de la preparación de éste. Fotografiado el filme, el editor se convierte en el principal intérprete de la invención del escritor.

Como hay pocos relatos fidedignos de la realización de algún filme clásico parlante, el libro de Pauline Kael sobre la realización de *El ciudadano* (Citizen Kane) constituye valioso documento (3). Con considerable minuciosidad demuestra la primacía que en ella tuvo el guionista Herman Mankiewicz. La historia de cómo Orson Welles se encargó de que Mankiewicz se convirtiera oficialmente en no creador de su propio filme tiene una sórdida fascinación y es muy típica de la manera como muchos directores mercachifles se apoderan de la creación del escritor. Pocos directores de estos tiempos tienen la modestia de Kurosawa, quien decía hace poco: "Con un argumento muy bueno, hasta un director de segunda puede hacer un filme de primera. Pero con un argumento malo ni un director de primera puede hacer un filme verdaderamente de primera categoría". Los filmes malos de Orson Welles posteriores a Mankiewicz deberían resultar instructivos al respecto.

Una mirada útil aunque necesariamente superficial sobre el modo como se escribían los filmes en la época clásica puede hallarse en las páginas del libro de Tom Dardis (4). Su autor examina las carreras de cinco escritores de prestigio que se emplearon como guionistas. Son Scott Fitzgerald, Aldous Huxley, William Faulkner, Nathanael West y James Agee.



Aldous Huxley se compenetró con California, mas no con Hollywood.

El enfoque de Dardis sobre sus escritores y sobre las películas es el de un vulgarizador profundamente serio y gravemente preocupado, espécimen arraigadísimo en la universidad estadounidense actual. Habla de diálogos "articulados", de biografías "masivas". Con acento magistral cita equivocadamente a Henry James. Lo que es más grave, *cita mal a Joan Crawford*. No fue "¡Trabaje duro, señor Fitzgerald, trabaje duro!" lo que le dijo al novelista cuando estaba preparando un filme para ella. Lo que le dijo fue: "Escriba duro..." Hay pequeñas

3 *The citizen Kane book* (1971).
4 Tom Dardis, *Some time in the sun* (Scribner's), 1977.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

inexactitudes que le destemplan los dientes al aficionado. Por ejemplo, cree que el hotel en Sunset Boulevard pintorescamente llamado "El jardín de Alá" fue "demolido y ahora está degradado a parqueadero..." No, no es un parqueadero. Hollywood tiene su propia reverencia peculiar por el pasado. El jardín de Alá fue reemplazado por un banco que delicadamente sugiere, en vidrio y en metal, la fachada seudosarracena del hotel que alguna vez albergó a Scott Fitzgerald. Dardis cree también que lo "demolieron" durante la segunda guerra mundial. Yo estuve en él a fines del decenio del cincuenta, en la habitación contigua a la del alegre y bebedor Errol Flynn.

Aparte de los errores y de la vulgaridad boquiabierta, Dardis ha hecho buen acopio de investigaciones interesantes sobre la manera como los filmes se escribían y se hacían en aquellos días. Para empezar, capta la ambivalencia de los escritores que habían descendido (pero sólo provisionalmente) del Parnaso literario al mercado fangoso de las películas. Existía la tendencia a hacer de Lucifer. Se tomaban a sí propios por vendidos. "Mejor reinar en el infierno que servir en el cielo" era una frase citada —parafraseada, digamos— a menudo en la Mesa de los Escritores. Sabíamos de nuestro olor a azufre. Sobra decir que la mayor parte del tiempo la cosa resultaba muy divertida, salvo que el trago se apoderara de uno.

Para el escritor del Parnaso las películas no eran sólo una manera fácil de ganar dinero; incluso dentro de las peores condiciones escribir una película era algo que tenía genuino interés. Lo mejor de Dardis es cuando muestra a sus escritores hablando seriamente de sus diversas "tareas". Es difícil erradicar el instinto de trabajar bien.

Faulkner era el más afortunado (y el más cínico) de los cinco escritores. Para empezar, trabajaba generalmente con Howard Hawks, un director al que podría considerársele efectivamente *auteur*. Hawks era escritor también y tenía una percepción vigorosa de cómo manipular los clisés más accesibles para él. Faulkner y Hawks crearon en compañía un par de películas satisfactorias, *Tener y no tener* (To have and have not) y *Al borde del abismo* (The big sleep). Pero ¿quién hizo qué? Al parecer, no sobreviven demostraciones para delimitar la autoría. Asimismo, la actitud en público de Faulkner era más o menos ésta: Yo no soy sino un asalariado y hago lo que me digan.

A Nunnally Johnson le resultaban (como lo menciona Dardis) misteriosas las relaciones profesionales de Hawks con Faulkner. "Puede que sencillamente quisiera que su nombre estuviera al lado del de Faulkner. O, como a Hawks le gustaba escribir, era fácil hacerlo con Bill, ya que a éste le daba lo mismo..." Probablemente nunca sabremos la importancia exacta que Bill le concedía a los argumentos en que trabajó con Hawks. Pero resulta interesante notar que Johnson da completamente por supuesto que el director quiera —y deba tenerlo— *todo* el crédito de un filme.

Problema para un director: ¿Cómo hacerse a un guión sin autor? Solución parcial: entre los escritores, aquél a quien no le importe el anonimato es el más susceptible de halagar a un director ambicioso. Cuando el productor era rey solía reducir al mínimo el papel del escritor al consagrar a un solo guión una docena de escritores. Ningún director tiene hoy aquellos recursos de los viejos estudios. Pero puede contratar a un escritor al que "le da igual". Puede así poner su nombre en la pantalla como coautor (procedimiento habitual en Italia y en Francia). Hasta el noble Jean Renoir apeló a esta jugada cuando vino a Estados Unidos a dirigir *El sureño* (The southerner). Faulkner no sólo escribió el guión sino que también le gustaba la idea. La estrella de la película, Zachary Scott, dijo que el guión era íntegramente de Faulkner. Pero luego se contrataron otros colaboradores y "el problema", según Dardis, "de quién hizo qué fue limpiamente resuelto al darle a Renoir el crédito exclusivo por el guión: el mejor método posible para que un director *auteur* le confiera un sello a sus películas".

A diferencia de Faulkner, Scott Fitzgerald sentía profundo interés por el cine; quería tener éxito como escritor cinematográfico y, unas con otras, de creérsele a Dardis (y, si algo significa esto, su relato sobre Fitzgerald en California coincide con lo que he oído decir), disfrutó entonces de una vida mejor y más salubre de lo que generalmente se cree.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Con su naturaleza metódica, Fitzgerald se hacía proyectar en el estudio muchísimas películas (a diferencia de Faulkner, quien pretendía que sólo le gustaban Mickey Mouse y el noticiero Pathé). Fitzgerald tomaba notas. Hizo también lo que tiene que hacer un escritor ambicioso que quiere escribir un filme tal como los que él quisiera ver en una pantalla: entabló amistad con los productores. Con un dejo de censura, Dardis observa que Fitzgerald tenía "la intención claramente expresada de trabajar con productores de filmes más que con directores, degradados en este caso a la categoría de 'colaboradores'. En realidad, Fitzgerald parece no haberle dado importancia alguna a los directores en cuanto tales". Pero igual le pasaba a todo el mundo.

Lo único serio, para William Faulkner, era Mickey Mouse.

Durante mucho tiempo Howard Hawks, valga el caso, era un director de presupuestos modestos conocido por la limpieza y la eficiencia de su trabajo. Hasta que veinte años después lo beatificaron los franceses nadie lo tomaba por un artista original sino como un mero técnico a sueldo. Es verdad que a Hawks se le permitía trabajar con escritores pero entonces estaba en la Warner Bros., un bastión fronterizo junto a la barbarie de Burbank. En la MGM, la ciudad santa, escritores y directores no tenían mayor oportunidad de trabajar en conjunto. Era el productor quien trabajaba con el escritor, y Scott Fitzgerald era un escritor de la MGM. Incluso en época tan posterior como mis años en la MGM (1956-1958), el guión final era creación del escritor (bajo la supervisión del productor). El escritor incluso despojaba al director de su función más importante al describir todas

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

las tomas: larga, media, *close*, y se suponía que el director siguiera fielmente la partitura del escritor.

Uno de los directores de más éxito en la MGM durante este periodo era George Cukor. En un escrito sobre *El director* (1938), Cukor muestra cómo se jugaba el juego. "En la mayoría de los casos —dice—, el director aparece muy tempranamente en la vida de una película". Estoy seguro de que ese solía ser el caso con Cukor, pero el hecho de que considere necesario hablar de una participación "temprana" es significativo.

"Hay ocasiones en que la idea toda de un filme puede venir del director, pero lo más usual es que éste haga su entrada cuando lo convoca un productor y le sugiere que dirija determinado argumento" (5).

No sólo era ese el procedimiento más usual sino que, muy frecuentemente el director abandonaba la oficina del productor con el guión ya concluido bajo el brazo. Cukor describe su propia experiencia al trabajar con escritores. pero Cukor era una especie de estrella en el estudio. La mayoría de los directores eran "convocados" por el productor quien les decía lo que tenían que hacer. Incidentalmente, resulta curioso cómo se ha desvanecido íntegramente la idea del productor creador. Ya no se habla de ellos sino como tema de cuentos conocidos: el artista frágil tratado cruelmente por el insensible productor con su cigarro en la boca, o Fitzgerald humillado una vez más por Joe Mankiewicz.

Uno de los escritores a que se refiere Dardis, James Agee, es, por decir lo menos, un peso ligero literario. Pero era un espectador y un crítico de cine apasionado. Un hijo del cine, como era Huxley hijo de Meredith y de Peacock. Con temperamento, suerte, con una fecha de nacimiento distinta, Agee habría podido ser el primer *auteur* estadounidense: un escritor que escribía guiones en forma tal que, como la partitura de una sinfonía, necesitaran sólo la interpretación del director de orquesta... interpretación que acaso él mismo podría haber suministrado y que, de haber vivido, acaso lo hubiera hecho.

Los guiones de Agee eran notablemente detallados. "Todas las tomas —escribe Dardis— estaban descritas con precisión extrema, como ningún otro guionista lo había hecho antes..." Esto es una exageración. La mayoría de los guionistas del periodo clásico escribían guiones sumamente detallados a fin de dirigir al director, pero es verdad que los ejemplos que da Dardis de los guiones de Agee indican que éstos eran notablemente visuales. La mayor parte de nosotros oímos una historia. El también la veía. Pero no estoy muy seguro de que lo que veía fuera el reflejo de una realidad viva en su mente. Como muchos de los directores jóvenes de hoy, la memoria de Agee estaba repleta de recuerdos no de la vida sino de las películas viejas. Para Agee, la caída de la lluvia no era el recuerdo de un abril en Exeter sino una escena de Eisenstein. Esto se nota particularmente en la adaptación que Agee hizo de *El hotel azul* (The blue hotel), de Stephen Crane, la cual, nos informa Dardis, "no ha sido acometida por ningún director de cine, aunque haya sido llevada dos veces a la televisión, cada una con reparto y director diferentes, y utilizada sólo como guía general para el relato". Esta es una necedad. En 1954, la CBS me contrató para adaptar *El hotel azul*. Yo trabajé directamente a partir de Stephen Crane y no tenía idea de que Agee lo hubiera adaptado hasta leer el libro de Dardis.

A la mención del nombre de cualquier director, el Astuto Escribidor en la Mesa de los Escritores prefería un porcentaje, el cual representaba lo que, a su juicio, un director dado podía sustraer del 100 potencial del guión que estaba dirigiendo. La idea de que un director pudiera *aportar* algo de valía nunca pasó por la cabeza del bueno y opaco Escribidor. Con seguridad le habría parecido risible el libro de David Thomson, *A biographical dictionary of film* (Morrow, 1976), cuyas imprevisibles páginas rebosan de homenajes a los directores.

Thomson tiene su propio panteón personal, amablemente excéntrico, en el que apenas figuran escritores. Le consagra una columna a la borrosa Micheline Presle pero ignora al mejor de todos los guionistas, a Jacques Prévert. Hay un largo y

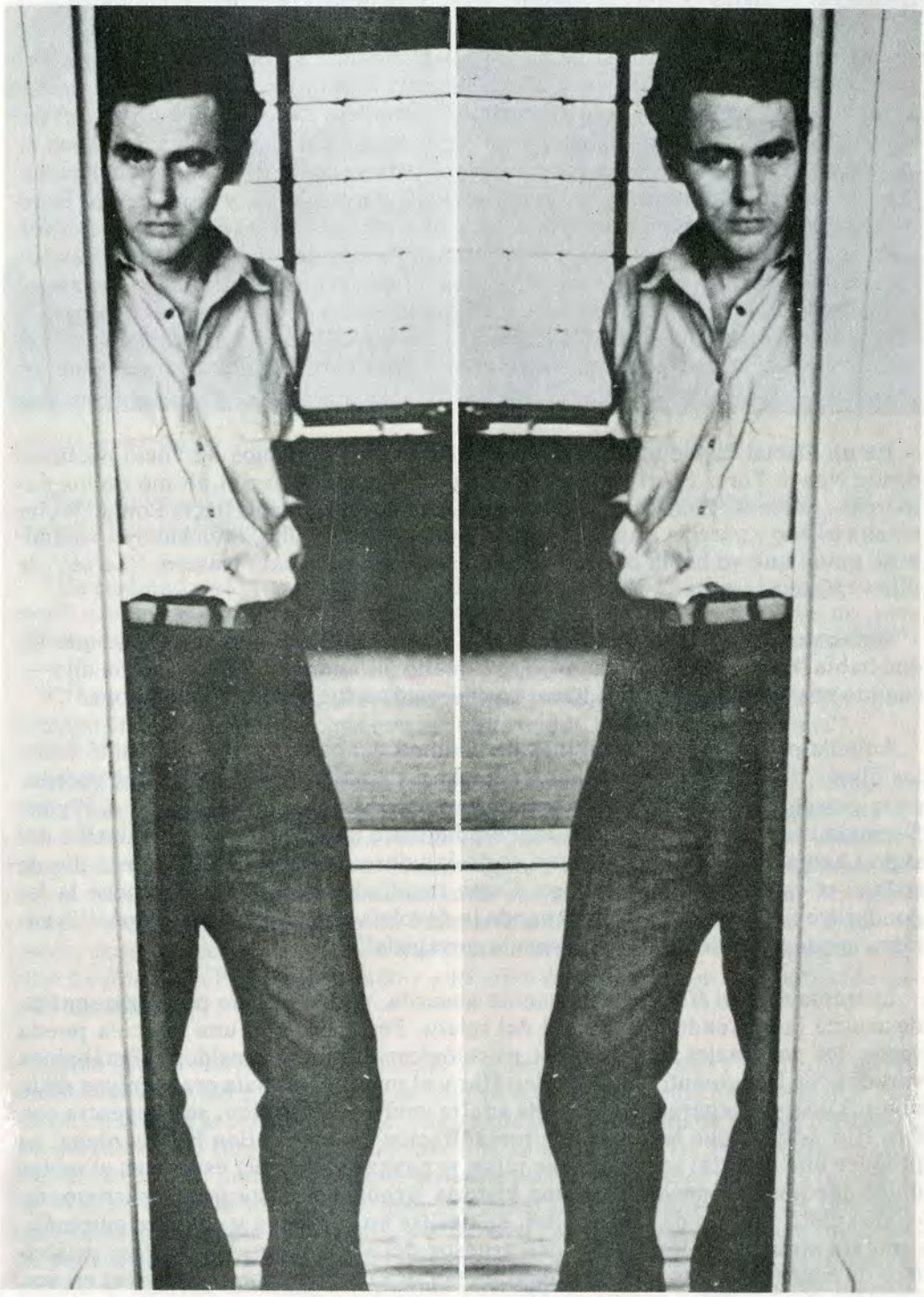
---

5 El ensayo de Cukor fue reimpreso con Richard Korzarski, Ed., *Hollywood directors 1914-1940* 1976.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

majadero tributo a Arthur Penn; pero ninguna biografía del contemporáneo de Penn en la televisión de la NBC, Paddy Chayefsky, cuyas películas en la década del cincuenta y a comienzos de la del sesenta rebasan con mucho en interés cuanto Arthur Penn haya hecho. Posiblemente Chayefsky fue excluido porque no sólo escribía sus propios filmes sino que luego contrataba a un director como contrata uno a un fontanero —o a un camarógrafo. Durante un tiempo, Chayefsky fue el único *auteur* estadounidense, y su lápiz era el director. Ciertamente, el comienzo de la carrera de Chayefsky en el cine contradice perfectamente el dicho de Nicholas Ray (que Thomson cita con aprobación): "Si todo estuviera en el guión, ¿para qué hacer la película?". Si todo no está en el guión, no hay película que hacer.

Hace veinte años, en la Mesa de los Escritores, todos coincidíamos con el As-



Una excepción, James Agee. Sabía escribir, sabía de cine.

tuto Escribidor en que William Wyler no sustraía más del 10 por ciento de un guión. Algunas de las páginas más sensatas y más atractivas de Bazin están dedicadas a la obra de Wyler en el decenio del cuarenta. Pero Thomson no aprecia nada a Wyler (¿quizás porque carece de esos defectos redundantes que crean la

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

ilusión de un estilo?). Pero, hubiese lo que hubiese en un guión, Wyler lo transcribía fielmente: cuando le daban un guión malo, no sólo hacía una película mala sino que la especie particular de inepcia del guión se revelaba en forma tal que fácilmente rebotaba en la pericia excesiva del director. Pero cuando el guión era bueno (a su manera, *¡a su manera!*), como *La carta trágica* (The letter) o *La loba* (The little foxes), no se podía encontrar para él un intérprete mejor.

En la MGM yo trabajaba exclusivamente con el productor Sam Zimbalist. Este era un hombre de bondad y de decencia notables en un negocio donde esas cualidades son escasas. Era también un productor al estilo antiguo. Lo cual quiere decir que el guión era preparado para él y con él. Una vez listo el guión, convocaba al director, quien tenía la oportunidad de decir sí, voy a dirigirlo, o no, no lo dirijo. Pocos eran los cambios que se le hacían al guión después de haberse designado al director. Mas no iba ese a ser el caso con la última película de Zimbalist.

Por muchos años la MGM había estado planeando una versión nueva de *Ben Hur*, la película muda más exitosa que produjo el estudio. Un escritor de tiempo completo escribió un guión; lo descartaron. Entonces Zimbalist me ofreció el trabajo. Dije que no, y me suspendieron en el cargo. En el año o los dos años siguientes S. N. Behrman y Maxwell Anderson, entre otros, añadieron muchos metros de solemnes diálogos a un guión que seguía creciendo y cambiando. El resultado no era dichoso. En 1958 la MGM iba a reventar. De súbito, la nueva versión de *Ben Hur* se presentó como la última oportunidad de recuperar los espectadores perdidos para la televisión. Zimbalist volvió a preguntarme si me encargaba del trabajo. Le dije que si el estudio me liberaba por lo que faltaba para el cumplimiento de mi contrato, iría durante dos o tres meses a Roma para reescribir el guión. El estudio aceptó. Entretanto, Wyler había sido contratado como director.

En un glacial día de marzo Wyler, Zimbalist y yo tomamos un vuelo nocturno desde Nueva York. En el avión, Wyler leyó por primera vez el último de los numerosos guiones. Cuando desde el aeropuerto nos dirigíamos hacia Roma, Wyler estaba pálido y parecía asustado. "Esto es horroroso", dijo, indicando el voluminoso guión que yo había colocado entre ambos en el asiento trasero. "Lo sé", le dije. "¿Qué hacemos?"

Wyler rezongó: "Esos romanos... ¿Usted sabe algo de ellos?" Le dije que sí, que había leído algunas cosas. Wyler se quedó mirándome. "Bueno —me dijo—, cuando un romano se sienta a hacer sus necesidades, ¿qué hace con la ropa?"

Aquella primavera reescribí más de la mitad del guión (y Wyler estudió todos los filmes "romanos" que se habían hecho). Cuando yo terminaba una escena, se la entregaba a Zimbalist. La repasábamos y luego se la entregaba a Wyler. Normalmente, Wyler es lento y deliberadamente indeciso; pero la Jerusalén del siglo I había sido construida ya un costo inmenso; se acercaba el primer día de rodaje; el estudio estaba nervioso. Como resultado, pocas veces escuché la legendaria exclamación de Wyler cuando le devolvía un guión a un escritor: "Si supiera lo que tiene de malo, yo mismo lo corregiría".

La trama de *Ben Hur* es básicamente absurda, y todo intento por darle sentido destruiría la horrenda honestidad del relato. Pero para que una película pueda verse, los personajes han de tener psicológicamente algún asidero. Estábamos varados con lo siguiente: el judío Ben Hur y el romano Messala eran amigos de la niñez. Luego se separan. El Messala adulto vuelve a Jerusalén; se encuentra con Ben Hur; le pide que le ayude a la romanización de Judea; Ben Hur se niega; se produce una reyerta; se alejan y se juran venganza. Esta sola escena es el motor único que pone en movimiento una historia larguísima hasta que Jesucristo, de modo súbito y traído de los cabellos, se desliza en la escena y deshace automáticamente algunos de los nudos más gruesos del argumento. Wyler y yo estábamos de acuerdo en que una sola querella política no tenía por qué derivar en una *vendetta* de por vida.

Pensé en una solución que le susurré al único oído bueno que tenía Wyler. "De muchachos eran amantes. Ahora Messala quiere continuar el asunto. Ben Hur lo rechaza. Messala se enfurece. *Chagrin d'amour*, el motivo clásico para el asesinato".

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Messala (Stephen Boyd) y Ben Hur (Charlton Heston): el hambreado y el banquete.

Wyler me miró como si me hubiera vuelto loco. "¡No podemos hacer *eso*! ¡Se trata de Ben Hur! Dios mío..."

"En realidad no lo haremos. Sólo lo insinuaremos. Yo escribiré las escenas de modo que no tengan sentido sino para los que estén en la onda. Los que no, percibirán de todos modos que la cólera de Messala tiene algo de lógica emocional".

No creo que a Wyler le hubiera agradado particularmente mi solución, pero convino en que "cualquier cosa es mejor que lo que tenemos. Ensayemos".

Dividí la escena original en dos partes. Charlton Heston (Ben Hur) y Stephen Boyd (Messala) nos las leyeron en la oficina de Zimbalist. Wyler conocía a sus actores. Me advirtió: "No le diga a Heston de qué se trata, porque se cae muerto". Sospecho que hasta el momento Heston ignora la truculencia que logramos armar a su alrededor. Pero Boyd sabía: cada vez que miraba a Ben Hur era como un hombre famélico que atisba un banquete a través de una ventana. Y así, en medio de los cascos y de los clisés que retumban en la última versión (hasta la fecha) de *Ben Hur*, hay algo extraño y auténtico en una relación no expresada explícitamente.

Como estaba convenido, me marché a principios del verano y Christopher Fry escribió el resto del guión. Antes de que se terminara la película, Zimbalist murió de un ataque al corazón. Luego, cuando llegó el momento de dar los créditos a los escritores del filme, Wyler propuso que se le diera a Fry. Fry insistió en que me dieran crédito junto a él, ya que yo había escrito la primera mitad de la película. Wyler estaba en un aprieto. Sólo Zimbalist (y Fry y yo, dos partes interesadas) sabía quién había escrito qué, y Zimbalist había muerto. El asunto fue llevado para arbitraje a la Screenwriters Guild donde, misteriosamente, le dieron el crédito al Escritor de tiempo completo cuyo guión estaba separado del nuestro por lo menos por otros dos guiones adicionales. El filme se estrenó en 1959 y salvó a la MGM del colapso financiero.

He mencionado en forma algo detallada esta cuestión sin importancia para mostrar la casi imposibilidad de establecer cómo se crea efectivamente una película. Si *Ben Hur* hubiera sido tomada en serio por esos críticos franceses que,

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

valga el caso, admiran a Johnny Guitar, entonces se le habría dado crédito a Wyler por la relación, insólitamente sutil, entre Ben Hur y Messala. A mí no se me habría dado crédito alguno, puesto que mi nombre ni siquiera aparece en la pantalla, ni tampoco al guionista oficial, ya que, de acuerdo con la teoría del *auteur*, todos los aspectos de un filme son creación del director.

El interregno de veinte años durante los cuales predominó el productor es hoy sólo un recuerdo. El gobierno de las estrellas fue breve. Los directores han recuperado su primacía original, y de la lamentación de Milestone queda sólo un eco. Las marquesinas de los cines presentan los nombres de directores y de periodistas (''*Una obra de arte*'': Julia Crist); los demás colaboradores aparecen en letra menuda.

Esta situación podría resultar más aceptable si los directores se hubieran convertido en verdaderos *auteurs*. Pero la mayoría de ellos están más lejanos que nunca del arte, para no decir de la vida. Casi todos son meros técnicos. Algunos proceden del teatro; muchos empezaron como editores, camarógrafos, realizadores de series de televisión y, lo que es más ominoso, de comerciales para la tele-

visión. En principio no hay nada de malo en la comprensión profunda de los medios técnicos mediante los cuales una imagen se imprime en celuloide. Pero las películas no son sólo moldes de luz, de la misma manera que una novela no es sólo papel entintado. Una película es una respuesta de determinada manera a la realidad, y esa manera tiene que encontrarla primero un escritor. Desdichadamente, ningún director contemporáneo soporta la idea de ser un mero intérprete. Tiene que ser el creador único. Como resultado, las más de las veces es un plagiario que cuenta historias ajenas.

A lo largo de los años una serie de escritores se han convertido en directores pero, salvo figuras excepcionales como Jean Cocteau o Ingmar Bergman, los escritores que se han consagrado a dirigir no eran en general mejores como escritores de lo que son como directores. Inclusive en términos comerciales, por cada Joe Mankiewicz o Preston Sturges hay una docena de X y de Y, para no hablar de los deprimentes Z.

Las películas de hoy son más que nunca artefactos de luz. Los autos se persiguen insensatamente a lo largo de autopistas inoficiosas. La violencia parece arraigada en alguna noción de que algo debe aparecer luego en la pantalla para que las imágenes se sigan moviendo, y no en relación con una situación humana anterior a esas imágenes. De hecho, la situación humana ha sido eliminada no mediante un propósito filosófico intencional sino porque aquellos que han pasado demasiado tiempo con cámaras y con máquinas rara vez poseen mayor relación con el mundo vivo, sin cuya presencia no existe el arte.

Sospecho que ha llegado el momento de tomar a Astruc en serio... después de haber recompuesto sus tesis. La *caméra-stylo* de Astruc requiere que ''el guionista deje de existir... El autor-realizador escribe con su cámara como lo hace con su pluma un escritor''. Bueno. Pero no eliminemos al guionista sino a ese técnico

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

mercachifle, el director (alias *auteur du cinéma*). Hasta que sea sustituido por quienes pueden escribir para la pantalla a partir de la vida, no habrá mayor cosa que valga la pena de verse. Tampoco se necesita ser escritor genial para lograr grandes efectos en el cine. Comparados con las obras de sus mentores del siglo XIX, los escritos de Ingmar Bergman son de segunda categoría. Pero cuando escribe directamente a través de la página y sobre la pantalla misma su talento se transforma, y los resultados son a veces de primera categoría (como solía acontecer con la obra de René Clair).

Como poeta, Prévert no está en la misma categoría literaria de Valéry, pero *Los hijos del paraíso* (Les enfants du paradis) y *Luces de verano* (Lumières d'été) son logros extraordinarios. También fueron desdeñados por los teóricos franceses del decenio del 40, quienes sin embargo sabían perfectamente que los directores Carné y Grémillon eran inferiores a su guionista; pero como la teoría requiere que sólo un director puede crear un filme, todo filme que es evidentemente obra de un escritor no puede considerarse como verdadero cine. Esta actitud ha dado lugar a perplejidades críticas altamente cómicas. Hace poco un crítico de cine no podía imaginarse cómo había habido un cambio tan dramático en la cali-

dad de la obra del director Joseph Losey cuando éste se estableció en Inglaterra. ¿Era una diferencia en la cultura?, ¿en la luz?, ¿en el agua? ¿O podría ser —y el crítico tartamudeaba— podría ser que quizás las películas de Losey habían cambiado cuando él... cuando él —¡válgame Dios!— consiguió a Harold Pinter para que le escribiera guiones? El crítico desechó rápidamente esa idea. En el Diccionario de Thomas no hay biografía de Pinter.

Nunca me han gustado mucho las películas de Pier Paolo Passolini pero me parece de gran interés la facilidad con que se dedicó al cine tras veinte años como poeta y novelista. En Estados Unidos no habría podido ser un realizador de cine debido a que los costos son demasiado altos; también porque los técnicos mercachifles tienen ahora un poder total. Pero en Italia, durante la década del 50, era posible para un verdadero *auteur* utilizar la cámara como pluma (tras haber compuesto él mismo, en vez de robarla, la narración que habría de iluminar).

Como la película hablada está muy próxima en su forma a la novela ("la novela es una narración que se organiza a sí misma en el mundo, mientras que el cine es un mundo que se organiza a sí mismo en una narración": Jean Mitry), me parece evidente que la nueva generación literaria debería considerar al cine como su tipo específico de novela, para que lo creen en colaboración con los técnicos pero sin la interferencia de El Director, ese mercachifle-plagiario que durante veinte años ha dominado y explotado (y ocasionalmente enaltecido) una forma de arte que todavía está buscando a sus verdaderos autores. ☾

El texto del escritor norteamericano Gore Vidal (Myra Beckenbridge, Julián, Burr, 1876) *apareció originalmente en The New York Review of Books.*

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Los años negros (III)

por Alberto Navarro

Los problemas de los cinematografistas que se negaron a aceptar el derecho de la Comisión de Actividades Antinorteamericanas a inquirir sobre afiliaciones o creencias políticas estaban apenas empezando. Inmediatamente se conocieron el voto del Congreso sobre desacato y la política adoptada por los estudios de no emplear a ningún comunista conocido, ni tampoco a quien se negara a responder las preguntas de la comisión, quedaron sin trabajo. Gracias a sus reputaciones, unos pocos entre ellos, Maltz y Trumbo por ejemplo, continuaron escribiendo bajo otros nombres, pero quienes no tenían el prestigio de éstos, como Alvah Bessie, carecían de esa salida. Eran aislados como enfermos contagiosos. Bessie acudió, en busca de ayuda, a Charles Chaplin, quien le dio cien dólares, y también al actor Lee J. Cobb, quien no le proporcionó dinero, pero sí un consejo: "Sigue siendo revolucionario, sigue siendo un ejemplo para mí".

Al comienzo Trumbo vendía sus trabajos utilizando el nombre de su esposa, pero cuando éste apareció en una petición publicada por el *Daily Worker*, tuvo que cambiar de "fachada", y empezó a usar el de George Willner, un agente literario de simpatías izquierdistas que también servía de "fachada" a otro de los diez: Lester Cole. Cuando el nombre de Willner fue, a su vez, colocado en la lista de inempleables por los estudios, Trumbo y amigos decidieron que los nombres ficticios eran más seguros, y continuaron vendiendo bajo una extensa variedad de seudónimos. El caso de Trumbo era atípico, por la gran cantidad de encargos que recibía, pero típico en cuanto a que las diferentes estratagemas utilizadas por él para continuar trabajando fueron las mismas a las que después recurrirían muchos otros. Pero si bien Trumbo continuaba escribiendo, no recibía ni de lejos la misma cantidad de dinero; sus tarifas estaban recortadas en un ochenta por ciento, a veces en más, al vender bajo tales subterfugios. Los clientes no escaseaban, pues un buen grupo de productores independientes estaba de plácemes ante la oportunidad de adquirir talento de primera clase, antes fuera de su alcance, a precio de ganga. No faltaron nunca oportunistas que, aprovechándose de la desgracia ajena, adquirían material pagando una quinta parte de su valor anterior. Entre ellos había varios productores europeos —Alexander Korda era uno—, aunque inclusive en Europa los cinematografistas en desgracia se veían obligados a utilizar nombres supuestos.

Con la citación por desacato al Congreso sobre sus cabezas, quienes podían trabajar lo hacían frenéticamente, sabiendo que si iban a la cárcel pasarían años sin recibir un centavo. En 1949 los Hostiles Diez se negaron a comparecer ante jurado, y fue entonces un juez federal quien los encontró culpables y los sentenció a un año de cárcel y mil dólares de multa (1). A nombre de todos, pues algunos empezaban a experimentar problemas de dinero, Trumbo y Lawson apelaron las sentencias. Una corte superior mantuvo el fallo y, de acuerdo con sus abogados, los diez decidieron llevar el caso hasta la Corte Suprema de Justicia. En 1950 se deshizo la última esperanza de evitar la prisión, cuando la corte votó seis a dos (2) a favor de la decisión de las cortes menores. Los diez se aprestaron a ir a

1 Biberman y Dmytryk fueron sentenciados a seis meses de prisión.

2 El reciente fallecimiento de dos jueces de tendencia liberal y su remplazo por conservadores había convertido la corte en bastión de la derecha. Así permanecería varios años hasta que la influencia de Earl Warren (político conservador convertido en jurista liberal) inclinó la balanza en la dirección opuesta.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

presidio, hecho que Lardner comparó en un discurso con los martirios de Sócrates y Jesús. Cole y Lardner fueron enviados a purgar su condena en la prisión federal de Danbury, en donde tuvieron el dudoso placer de encontrar a J. P. Thomas, quien había sido encarcelado un año antes por malversación de fondos del Congreso.

EL CLIMA SE VUELVE PESADO

Mientras tanto en Hollywood el ambiente se tornaba pesado. Los estudios ejercían estricta censura, y en varios de ellos eran los directivos quienes aprobaban personalmente todos los guiones (3) y revisaban cada pie de película filmada, a caza de alusiones políticas. *El tesoro de la Sierra Madre* (The Treasury of the Sierra Madre) debía haber comenzado con la siguiente cita: "El oro, señor, vale lo que vale por la labor que se invierte en encontrarlo y sacarlo"; la Warner le dijo al director John Huston que esa frase era inaceptable, y fue cortada de la copia final. "Debe de ser por la palabra 'labor' —dijo Huston— pero quizás podamos seguir usándola en los diálogos de vez en cuando". Los guionistas no se atrevían a incluir nada que pudiera interpretarse como ofensivo para el capital o el gobierno. Uno de ellos se lamentaba: "por años he estado escribiendo historias sobre un vaquero y su enamorada cuya fortuna y felicidad se ven amenazadas por un banquero con una hipoteca, o un gran terrateniente, o un *sheriff* corrompido. Ahora me dicen que no puedo escribir sobre banqueros, terratenientes ni oficiales venales. Todo lo que me queda es un cuatrero. ¿Qué diablos voy a hacer con un cuatrero?". Por esta misma época se empezaban a producir las primeras películas de tema anticomunista con títulos como *La amenaza roja* (The Red Menace), *La cortina de hierro* (The Iron Curtain), y *Yo estuve casada con un comunista* (I Was Married to a Communist), con las cuales las compañías cinematográficas esperaban demostrar su buen comportamiento, y testimoniar al Congreso y los grupos de presión su colaboración con la causa.

Albert Maltz y Ring Lardner Jr. ingresan a la penitenciaría.

Las compañías investigaban sobre las afiliaciones de sus empleados, y detectives privados deambulaban por los estudios haciendo preguntas (4). Si por razones políticas un actor era juzgado inconveniente, el eufemismo empleado era decirle que "era muy alto para el papel". Se exigía firmar acuerdos por los cuales el empleado se comprometía a no ser miembro de una agrupación o participar en una actividad que pudieran ser consideradas "controversiales".

Entre la comunidad cinematográfica la actitud era casi de histeria. Muchos de quienes habían apoyado el Comité Pro Primera enmienda, o de cualquier otra manera habían manifestado oponerse a la comisión, permanecían silenciosos

3 En la Metro, Louis B. Mayer insistía en revisar personalmente todos los guiones.

4 Dore Schary había dejado la RKO y trabajaba como productor de la Metro. Bajo su dirección, varios investigadores privados indagaban sobre las actividades políticas de los empleados de la compañía. Uno de esos investigadores arrinconó a Keenan Wynn inquiriéndole sobre su pasado, y exigiendo los nombres de quienes habían asistido con él a reuniones o manifestaciones políticas. Wynn le respondió que no recordaba a nadie. Cuando el investigador insistió, la cara de Wynn se iluminó y dijo: "Un momento. Fui con un tipo. Ya me acuerdo; fui con Dore Schary". El investigador se alzó de hombros y respondió: "Bueno, si usted no se puede acordar de ningún nombre, no hay nada que hacer".

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

mientras otros decían que su actitud había sido un error, e incluso afirmaban haber sido engañados. Las fiestas se dividían en grupos, y aquellos que estaban por encima de toda sospecha miraban con recelo a quienes habían asistido a recepciones en la Casa Blanca durante la administración Roosevelt, y procuraban evitarlos.

En esos primeros años de la década del cincuenta empezaron a aflorar las llamadas "listas negras". Varios grupos y algunos individuos se dieron cuenta de que representaba buen negocio el anticomunismo militante. Pero no fue el afán mercantilista la sola razón de dichas listas, pues también hubo quienes creían que denunciando a supuestos comunistas servían el país: los demagogos, aunque a los liberales les sea difícil creerlo, a veces están convencidos de lo que dicen. Casi todos los anticomunistas profesionales se hallaban radicados en pequeñas comunidades, o eran de origen rural, y explotaban los temores de sus congéneres. Muchos eran católicos, aunque también los hubo protestantes, y existió una célebre Liga Judeo-norteamericana contra el Comunismo (5). Varios de esos grupos publicaban panfletos y revistas que preconizaban un patriotismo ciego que tildaba como traidor a todo izquierdista. Algunas de estas publicaciones fueron patrocinadas también por asociaciones de veteranos de guerra, y tenían nombres como *Canales Rojos*, *El Sistema Rojo* y *Contrautaque*, donde, mezcladas con el patriotismo, se publicaban listas (6) con los nombres de cuanto artista o escritor pertenecía, o había pertenecido, al partido comunista, más el de quienes, bajo cualquier circunstancia, habían colaborado con causas de izquierda, incluso con el movimiento antifascista. Entre quienes operaban individualmente hay que destacar a Hester McCullough, ama de casa que condujo sola una campaña para mantener la televisión libre de "influencia comunista, directa o indirecta". Pero al menos McCullough era una creyente. En el campo mercantil sobresalió la American Business Consultants (ABC), que hizo dinero arruinando vidas y des-

Edward Dmytrick reconoció sus errores (ideológicos).

truyendo carreras. Esta compañía —no le cabe otro nombre— vendía información sobre las personas empleadas por las empresas cinematográficas, las cadenas de televisión y las estaciones de radio. Pero sus entradas no provenían únicamente de los honorarios pagados por esas compañías; tambien se ofrecía a "limpiar" el nombre de quien estuviera en problemas. Dicha "limpieza" se efectuaba de la siguiente manera: la persona interesada establecía contacto con la ABC, y esta conducía una pequeña investigación. Si los resultados de ésta eran satisfactorios (o el dinero en cuestión era considerable), el individuo se presentaba a una entrevista. Después de ésta declaraba, casi siempre mostrando arrepentimiento pero en ocasiones diciendo haber sido víctima de un engaño. Estas declaraciones se publicaban en las revistas de derecha y, si se trataba de alguien famoso, en varios periódicos. La parte final del proceso consistía en acudir, con recortes en la mano, al FBI o al departamento de justicia y ofrecerse a dar toda la información necesaria sobre sus compañeros. Claro que estos servicios no resul-

5 Benjamín Schultz fundó esta organización para contrarrestar ante la opinión pública la imagen del judío como comunista debido a la predominancia de apellidos judíos en las listas de presuntos izquierdistas. De su presupuesto de US$29.000, a Schultz se le pagaban US$10.000 como salario.

6 La comisión Teeney, de la asamblea de California, proporcionó gran ayuda a estas listas no oficiales al publicar un voluminoso informe sobre las actividades comunistas en Hollywood que nombraba gran número de individuos. Ahora en estas listas sólo había que agregar, después del nombre del sospechoso: "señalado como comunista por el informe Teeney de la asamblea de California".

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

taban baratos. Además, si los fanáticos no consideraban sincera la confesión de culpa, existía el riesgo de que, a pesar de todo, se siguiera figurando en las listas.

WAGNER NO TENIA NADA QUE TEMER

Es significativo que donde más efecto ejercieron las "listas negras" fue en los medios masivos de comunicación y entretenimiento: el cine, la radio y la televisión. Los métodos de presión eran bastante crudos. Una organización hacía llegar a la productora cinematográfica varios centenares de cartas, muchas de ellas copias, en las que se señalaba como subversivo a algún actor o director, y amenazaban con boicotear las películas en que esa persona participara. A los pocos días el acusado estaba en la calle. En la televisión y la radio se empleaba el mismo método, con la sola diferencia de que en dichos casos las cartas iban también a los patrocinadores de los programas, y en ellas se hacía énfasis en que, si no retiraban al "rojo", el boicoteo estaría dirigido contra los productos anunciados. Sistema burdo pero efectivo.

No se obtuvieron resultados tan satisfactorios en otras áreas, como el teatro y la ópera. Broadway se convirtió en refugio para muchos actores y actrices sospechosos que trabajarían exclusivamente en el teatro durante los años de persecución, pues allí un público predominantemente liberal siempre les brindó respaldo. Y con la ópera los inquisidores sufrieron tremendo chasco al descubrir que los miedos de la aristocracia que compra Dresde y los de la burguesía que compra cerámica no son los mismos. El comediante Jack Gilford interpretaba un papel en la producción de *El murciélago* (Die Fledermaus), de la Metropolitan Opera Company. Lawrence Johnson, tendero convertido en dirigente anticomunista, decidió que las ideas políticas de Gilford lo hacían indeseable para trabajar en esa augusta agrupación, e irrumpió en la oficina del Metropolitan exigiendo que despidieran al "rojo", pensando quizás que los aficionados a la ópera —que seguramente tenían la misma ideología política del rey Jorge V— compartían su temor a la "infiltración comunista". ¡Qué desilusión! La aristocracia estaba del lado de Wagner, no del de Joe McCarthy, e iba a seguir yendo a la ópera aunque Stalin cantara *Lohengrin*. Gilford conservó su papel.

Los Diez de Hollywood estaban todavía en prisión durante la primavera de 1951 cuando la comisión, presidida ahora por el representante John S. Wood, inició una nueva ronda de audiencias destinadas a investigar la influencia comunista en Hollywood. La fiebre anticomunista alcanzaba ese año su máxima temperatura: Los Rosenberg acababan de ser hallados culpables de espionaje a favor de la Unión Soviética y condenados a muerte; el caso Hiss (7) aún atraía titulares de primera página; en el senado la comisión encabezada por el senador McCarthy trabajaba continuamente, y las acusaciones de éste eran cada vez mas alocadas: "el general Marshall protege traidores", "hay elementos desleales en el ejército". La situación internacional contribuía a ese clima de paranoia, pues en China Mao-Tse-tung consolidaba su control del país, y en Corea tropas estadounidenses se enfrentaban a ejércitos comunistas.

El acto principal de las audiencias de 1951 fue la recantación de Edward Dmytryk. Dmytryk dijo a sus compañeros de prisión que él "seguía siendo el mismo", pero habló con su abogado y solicitó autorización para ir ante la comisión y cambiar su testimonio. Esta lo recibió inmediatamente, y Dmytryk declaró que su anterior posición había sido equivocada, y que había decidido colaborar debido a que la guerra de Corea le "había mostrado la falsedad de la propaganda comunista". Denunció a varias personas, entre ellas al director Jules Dassin. La comisión le agradeció su testimonio y añadió que su declaración había sido "la más completa denuncia sobre la influencia comunista en Hollywood". Ya limpio de culpa, el director pudo reanudar su carrera.

Para estas sesiones fueron citados noventa testigos. Comenzaron en abril, el mismo día que Hiss salía hacia la cárcel. El primero en comparecer fue al actor Larry Parks. Fumando continuamente, Parks pasó un rato amargo; a la mañana

7 Alger Hiss, alto exfuncionario del Departamento de Estado, fue acusado por Whitaker Chambers de ser espía al servicio de los soviéticos.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

confesó sus pecadillos políticos, pero no quiso dar nombres. Entonces la tarde fue empleada exclusivamente en presionarlo para que se convirtiera en delator, mientras Parks rogaba que no lo obligaran "a arrastrarse entre el barro". Después de incontables cigarrilos, cedió.

Los nombres se convirtieron en la obsesión de la comisión. Su única misión parecía ser conseguir más y más. ¿Qué uso podían hacer de ellos si, gracias a tanto vigilante, ya casi todos eran de dominio público? Quizás su única utilidad era degradar aún más a quienes aceptaban colaborar. Nombre tras nombre, repetido infinidad de veces, sólo servía para añadir otra entrada —"mencionado como comunista por..."— a las ya largas listas. Cuando Carl Foreman se negó a convertirse en denunciante, el representante Jackson le hizo notar que "la mayor prueba de la credibilidad de los testigos que se hallan ante esta comisión es su deseo de colaborar totalmente, dando detalles no sólo de dónde han desarrollado sus actividades, sino los nombres de las personas que han colaborado con ellos en esas actividades". La intención era convertir al testigo en delator. El dilema no era fácil de resolver: o trabajo o dignidad. Paul Jarrico dijo, ante la coyuntura, que si la alternativa era "ir a la cárcel o arrastrase en el barro junto a Larry Parks, prefiero la cárcel". Y "arrastrase en el barro" no siempre garantizaba completa salvación: Larry Parks se salvó de la cárcel, pero no volvería a trabajar en el cine.

Sterling Hayden, al ver lo acontecido con Parks, decidió responder todas y cada una de las preguntas. Durante la guerra, Hayden había sido oficial de enlace con las fuerzas del mariscal Tito y había regresado lleno de entusiasmo revolucionario. Ante los congresistas, narró su vida. Dijo que se había retirado del partido después de asistir a sólo una veintena de reuniones, pues había redescubierto su patriotismo. Dio sólo un nombre, pero esa colaboración lo marcaría para siempre. Sería una actuación que quedaría grabada imborrablemente en su memoria a pesar de sus esfuerzos para olvidarla. A principios del decenio del 60 escribió en su autobiografía que la única "gente decente que conocí durante esos años fueron los miembros del partido comunista", declaración injusta, que negaba validez a los gestos de coraje de muchos que no eran miembros del partido. En 1977 apareció una novela suya que mostraba cuán profunda había sido la herida, pues un cuarto de siglo después seguía sangrando. A fines de la década del 50, cuando las cosas empezaban a calmarse, Hayden fue de los primeros en buscar a los testigos hostiles para ofrecerles trabajo, ya que, a diferencia de Parks, continuó en el cine.

DE LA PRIMERA A LA QUINTA ENMIENDA

Heredero del espíritu de los Diez, Howard da Silva, durante su testimonio, se negó a colaborar. Cuando se le recordó que su país estaba en guerra, respondió que "la principal preocupación de nuestro tiempo debe ser la paz, no la guerra". Pero la manera como enfrentó a la comisión mostró un cambio importante. Los Diez se habían negado a responder invocando la primera enmienda. Da Silva y los testigos hostiles que lo seguirían habían visto que ésta no era suficiente defensa, y que si se amparaban en ella seguramente terminarían en la cárcel. Así que tomaron la quinta enmienda de la Constitución, que otorga el derecho de no declarar contra sí mismo. La decisión implicaba peligro, pues si se invocaba tal enmienda, ello era tomado por la comisión, el público y los estudios, como tácita admisión de culpa, e inmediatamente se era calificado como "un comunista de la quinta enmienda". Quienes así lo hicieron prefirieron el desempleo a la denuncia. Da Silva pagó por su actitud, puesto que la RKO, con la cual acababa de terminar una película, suprimió todas las escenas en que él aparecía, y lo reemplazó con otro actor, a un costo de US$100.000.

Siguió a Da Silva dentro de ese limbo la actriz Gale Sondergaard. No suministró nombres, pero el suyo no volvería a aparecer en la parte superior de los créditos de un filme hasta 1976, cuando interpretó el papel de abuela en *Pleasantville*. Sondergaard pasaría años de oscuridad en Inglaterra. Anne Revere también invocó la quinta enmienda, y el columnista de prensa Walter Winchell predijo que sería también enteramente excluída de la película que acababa de terminar para George Stevens, pero éste, adoptando una actitud que en esos momentos constituía un desafío, se negó a cortar las escenas en que ella aparecía.

 ©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Después vino el productor Maury King, uno de los hermanos King, independientes que se asociaban con diferentes estudios. Maury dio la más entusiasta aprobación al trabajo que estaba realizando la comisión, y añadió que jamás ofrecería empleo a ninguno de los testigos hostiles, a menos que volvieran ante el Congreso y señalaran "las ratas". Su declaración debió de suscitar no pocas sonrisas, habida cuenta de que en Hollywood no constituía ningún secreto que los hermanos King eran los principales compradores de los guiones que, con diferentes nombres, había vendido Dalton Trumbo.

Los liricistas Richard Collins y Paul Jarrico, viejos amigos e íntimos colaboradores, partirían caminos para siempre a raíz de las audiencias. Jarrico le pidió a Collins no convertirse en delator, pero el día de su aparición Collins cantó mientras Jarrico tomaba la quinta. No volvieron a dirigirse la palabra. Entre los nombrados por Collins, dos simbolizarían las diferentes actitudes tomadas por los testigos. Carl Foreman se comportó con dignidad y se negó a ser parte de ningún asesinato de carácter. Incluso cuando se le preguntó qué pensaba de Dmytryk, Foreman estuvo a la altura: "Lo que yo piense de él no tiene importancia —dijo—, es importante lo que él piense de sí mismo". El otro fue Martin Berkeley, quien primero envió un telegrama desde California en el que aseguraba no haber pertenecido al partido, pero el día de su comparecencia se retractó y suministró más de cien nombres, convirtiéndose en el más boquisuelto testigo en toda la historia de la comisión.

El director Frank Turtle colaboró e hizo el requerido acto de contrición, lo cual no le sirvió de mucho: inmediatamente se le retiró el dinero para dos películas que estaba planeando. Ante esto, el representante Walter mandó decir a los productores "que esa no era la mejor manera de convencer a la gente de que ayudara a la comisión". El escritor Budd Schulberg encontró una buena línea de defensa presentando los ataques que su posición independiente le había granjeado por parte de los críticos comunistas. Schulberg recalcó que su novela *¿Por qué corre Samuelillo?* (What Makes Sammy Run) había sido vilipendiada por el *Daily Worker*. Para el caso, esa defensa surtió efecto; la comisión poco entendía que la razón de tales ataques era sólo la manifestación de la cerrada y miope actitud de los dirigentes del partido comunista ante muchos intelectuales independientes.

Las audiencias de 1951 se extenderían al año siguiente. Ya por entonces sólo unos pocos, los más valientes o los de más principios, se atrevían a oponerse a la comisión. Algunos de los rebeldes mostraron tal férrea determinación que constituyó vivo contraste con el cobarde espíritu de los tiempos. Recién salido de la cárcel, Hebert Biberman viajó a Nuevo México para realizar una película sobre una huelga de mineros del cobre, huelga organizada por uno de los pocos sindicatos que permanecían con dirigentes comunistas. La película, *La sal de la tierra* (Salt of the Earth), se produjo bajo las más difíciles condiciones: bandas de delincuentes atacaron a los realizadores; era imposible encontrar acomodación en los pueblos; una de las actrices fue deportada; el editor resultó ser informante del FBI. Pero Biberman se las arregló para terminarla y fue presentada en varias de las

Elia Kazan, el futuro director de Nido de ratas.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

grandes ciudades (8). Trumbo salió de la prisión vomitando fuego. Escribió panfletos y se trenzó en polémicas con intelectuales anticomunistas como Arthur Schlesinger. Después de un tiempo se fue a México en busca de la necesaria tranquilidad para seguir escribiendo; el diario *Excelsior* lo descubrió allí y lo denunció como peligroso terrorista, y si, pese a la campaña en su contra, permaneció un tiempo más en ese país, finalmente se vio obligado a dejarlo (9). De regreso a los Estados Unidos, continúo su batalla literaria con furiosa intensidad, hasta el punto que, cuando no podía publicar sus diatribas contra sus enemigos políticos o personales, les enviaba cartas sarcásticas, de las cuales guardaba copia. (10) Esa rabia no lo abandonaría hasta el día de su muerte. La soberbia resultó también artículo de inapreciable valor para Albert Dekker. Cuando Dekker fue informado por su abogado de lo que debía hacer para "limpiar" su hoja de vida, gritó: "¡Jamás lo haré! Daré funciones en los pueblos, en los sindicatos; dictaré conferencias. Pienso durar más que ellos, y haré de todo, menos arrastrarme delante de esos bastardos". Dio funciones ante pequeños auditorios, dictó conferencias, y duró más que los bastardos.

John Garfield murió réprobo pero, se dice, arrepentido.

UN TRAGO EN EL PLAZA

A comienzos de 1952 Lilian Hellman fue invitada por Elia Kazan a tomarse un trago en el hotel Plaza de Nueva York. El director estaba comportándose extrañamente, y Hellman no podía entender lo que estaba tratando de decir. Cansada de escuchar el incoherente monólogo, se excusó un momento y llamó por teléfono al productor Kermit Bloomgarden. "Kazan no está hablando claro —dijo a Bloomgarden—. No está borracho. Está es raro. ¿Qué le pasa?". Bloomgarden le contestó que Kazan iba a colaborar con la comisión. Hellman se despidió inmediatamente de Kazan, quien al separarse le dijo: "Usted se ha gastado todo su dinero, ¿no? Es fácil para usted, pero yo tengo cosas qué defender..." Años después, Hellman recordaría esa "torcida lógica, esa idea de que uno tiene que violar su conciencia sólo porque es rico". En sus memorias de la época, escribiría, refiriéndose a este incidente, que Kazan parecía pensar que el dinero "no le impone cargas a aquellos que carecen de él".

En enero de ese año, Kazan testificó ante una sesión secreta de la comisión. En abril regresó, y esta vez su testimonio fue publicado. Entre los nombres que mencionó, figuraban los del ya difunto J. Edward Bromberg, Morris Carnowsky y Art Smith. Sostuvo que "el secreto sirve a los comunistas", y que por eso estaba dispuesto a confesarlo todo. Pero el verdadero motivo de su colaboración lo dio a conocer momentos después, cuando añadió: "una copia de esta declaración ha sido enviada a Mr. Spyros Skouras, presidente de la Twentieth Century Fox". Kazan había hablado para, en la frase de Orson Welles, "salvar su piscina".

8 Biberman escribió un libro del mismo título sobre sus experiencias durante la realización de esta película. En 1975 el filme fue objeto por fin de distribución nacional, básicamente entre las comunidades universitarias.

9 En 1974 el actor Rip Torn fue obligado a abandonar a México interrumpiendo una película. Torn, que difícilmente podía hallar trabajo en su país, negó haberse entrometido en la política interna de México. Las autoridades de esta nación parecen no ver con buenos ojos la presencia de elementos caídos en desgracia por causas políticas.

10 Fueron publicadas parcialmente por la revista *Squire*. En 1972 aparecieron en forma de libro.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Un mes más tarde Clifford Odets comparecía y repetía la actuación de Kazan, añadiendo nombres. Odets también había hablado con Hellman, pero la reunión había sido distinta de la efectuada con Kazan. Se citaron en un restaurante neoyorquino y, una vez allí, Odets le preguntó cuál sería su actitud si era citada por la comisión. Ella respondió que aún no lo sabía, que a veces los mejores planes no daban resultado, y que lo único que cabía hacer era esperar que las cosas salieran como uno las planeaba. Odets respondió que esa era una posición muy peligrosa, y empezó a hablar de convicciones y de ideología. Puso como ejemplo al compañero de Hellman, el escritor Dashiell Hammett, que hacía unos meses se había negado a dar al senado los nombres de quienes apoyaban el Congreso por los Derechos Civiles y ahora estaba en una cárcel del estado de Nueva York. La Hellman no respondió y la comida prosiguió en silencio. Al rato Odets golpeó violentamente la mesa y exclamó: "Yo sí sé lo que voy a hacer delante de esos bastardos. Les voy a mostrar cómo se comporta un verdadero radical y los voy a mandar al diablo".

Pero cuando le llegó su turno, Odets no se presentó como furioso radical sino como manso cordero. La noche de la declaración de Odets, Tony Kraber ya estaba en cama cuando tocaron a su puerta. Al abrir se encontró con Odets, que simplemente dijo: "Te nombré", y dando la espalda se perdió en la oscuridad.

DOS QUE MURIERON

Pocas semanas más tarde, Odets estaba ante el ataúd de su amigo John Garfield. Garfield había muerto en el dormitorio de una amiga, días antes de la planeada publicación de un artículo donde se autoflagelaba por haber simpatizado con los pobres. Durante meses, con anticomunistas profesionales, había analizado cada momento de su vida y logrado que estos aceptaran sus explicaciones. El artículo jamás apareció; la muerte lo privó de la oportunidad de terminarlo. Pero ni muerto había encontrado perdón. La columnista Hedda Hopper escribió: "sus amigos y fanáticos están felices. Antes de morir hizo una confesión completa". La felicidad no debía de ser general, pues cuando el cadáver entraba al cementerio varios hombres se liaron a golpes, y durante el funeral uno de los asistentes insultó a Odets, quien, como un sonámbulo, asistía a la ceremonia.

Días después moría Canada Lee. Su último trabajo había sido en la versión cinematográfica de la novela de Alan Patton *Cry, the Beloved Country*, y vino a morir desempleado y sin dinero. Su nombre no había sido suministrado a la comisión, sino que durante un juicio (11) había salido a relucir en varios testimonios dados al FBI. Pese a que su última película constituyera un éxito, a él se le habían cerrado todas las puertas. Lee y Garfield trabajaron juntos en *Cuerpo y alma* (Body and Soul), filme que resultó ser como la tumba de un faraón egipcio. Su director, Robert Rossen, afrontaba también problemas políticos. El escritor del guión, Abraham L. Polonsky, posteriormente convertido en director, había hecho una película en 1949. A raíz de su militancia política tuvo que esperar casi un cuarto de siglo para poder dirigir otra. Entre los actores, además de Garfield y Lee, se incluían Ann Revere y Art Smith. Había sido fotografiada por James W. Howe, apolítico, pero considerado sospechoso por haber trabajado a lo largo de su carrera con buen número de comunistas.

RUMBO A EUROPA

En 1953 la comisión eligió nuevo presidente, recayendo esta vez el honor en el representante Harold H. Velde. Fue época de gran estampida; muchos cineastas optaron por el exilio. Jules Dassin se fue a Europa, en donde pasó cinco años inactivo antes de dirigir *Rififi*, que sería un enorme éxito. Joseph Losey decidió no comparecer ante la comisión y se mudó a Inglaterra, donde con la ayuda de otro expatriado, Carl Foreman, consiguió trabajo, pero bajo seudónimo. El guionista Michael Wilson se les unió en Londres. John Huston se mudó a Irlanda, donde distrajo su ocio con la bebida. John Berry se fue a Francia, en donde dirigiría varias películas de Eddie Constantine. Ben Barzman, también guionista, ancló en México, donde se alojó en un hotelito de la capital, en el cual la casi totalidad de los clientes eran cinematografistas estadounidenses expatriados.

11 El de Judith Coplon.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Sin embargo, ese mismo año empezaron a aparecer las grietas que anunciaban el derrumbamiento de la muralla anticomunista. Las cortes judiciales, que tan celosamente habían apoyado las citaciones por desacato al Congreso, ahora dejaban sin piso legal buen número de éstas. La cárcel, por lo consiguiente, ya no era una certeza para los testigos hostiles. Además, las listas estaban al borde del agotamiento. Prácticamente todos los que era posible llamar a declarar habían comparecido ante el Congreso.

Pero aún no terminaba la pesadilla, y a Lilian Hellman y Leonel Stander se les acabó la suerte y fueron llamados a presentar declaración. Lilian Hellman envió una carta en la que se manifestaba dispuesta a testimoniar totalmente en cuanto a ella concernía, pero no a causar problemas "a nadie con quien haya estado asociada", y añadía que no daría nombres, porque "herir gente inocente para salvarme, es, a mis ojos, inhumano, indecente y deshonroso. No puedo, y no lo haré, amoldar mi conciencia a la moda de este año". El representante Wood respondió que la comisión no podía permitir que los testigos definieran los términos de su declaración, y cuando Hellman compareció trató vanamente de hacerla ceder. Tras una hora la testigo fue excusada, y a pesar de que muchos, entre ellos Hammett, creían que su declaración y su manera selectiva de tomar la quinta enmienda le acarrearían problemas, la comisión no volvió a llamarla. (12) Esa misma posición sería asumida por el escritor Arthur Miller.

Hellman no había pertenecido al partido comunista, pero Leonel Stander había militado durante varios años. Su aparición sería recordada por muchos como el gran momento de su carrera, compuesta de papeles secundarios en películas de serie B. Stander entró como un toro. El sabía de estas cosas, por haber sostenido agrias polémicas en el seno del partido. John Lawson lo había citado en varias oportunidades como el clásico ejemplo de cómo no debía ser un comunista. En más de una ocasión V. Jerome, uno de los principales ideólogos comunistas, había amenazado con expulsarlo. Stander era un rebelde, un inconforme, alguien que jamás se ajustaba a una disciplina, y que nunca interpretaría los papeles que otros trataban de asignarle en la vida. Y por nada del mundo interpretaría el de delator, que Velde y compañía tenían en mente para él.

Muchos testigos se hacían acompañar de su esposa, un abogado, quizás un amigo, que se acomodaban discretamente entre el público. Stander apareció con dos rubias despampanantes, una a cada lado. Exigió que apagaran las luces de televisión, porque él únicamente aparecía en ésta cuando le pagaban, y empezó a hablar con voz que hacía temblar las paredes. Wood y Velde trataron de llevar el interrogatorio a tierra firme, pero Stander no estaba dispuesto a dejarse robar su *show*. Durante su perorata implicó que los "verdaderos antinorteamericanos son un grupo de chauvinistas, patrioteros y antisemitas, gente que odia a todo el mundo, incluyendo los negros, los grupos minoritarios y, probablemente, a sí mismos", y en la siguiente frase indicó que esa gente no era otra que los miembros de la comisión. Velde, preocupado por el cariz que estaban tomando las cosas, le dijo al testigo que si continuaba con sus acusaciones ordenaría a los alguaciles retirarlos de la sala. Stander dejó de lado la comisión y empezó a escarnecer a los testigos que habían colaborado. De Marc Lawrence, el que lo había denunciado, afirmó que era un psicópata, y pidió se llamara a testificar a sus psiquiatras, cuyos nombres, con evidente placer, sí proporcionó. Pero fueron los únicos que la comisión escuchó ese día; ni siquiera cuando se le preguntó por su mujer se dio por aludido. "Cuál de todas?" rugió. Nadie supo responderle.

Su carrera en Estados Unidos estaba terminada por el momento. Se fue a Nueva York por unos años y encontró empleo en una oficina de corredores de bolsa. De allí partió a Italia, donde reanudaría su carrera como actor. Años más tarde, cuando por fin regresó, un periodista le preguntó si había cambiado. Respondió que sí, que en ese entonces era "un joven furioso, pero ahora me he convertido en un viejo iracundo".

12 Su abogado, Joseph Rauh, explica así por qué la comisión no volvió a llamar a Hellman ni intentó llevarla a juicio: "Había tres cosas que la comisión quería. Una, nombres, que Ms. Hellman no iba a dar. Dos, una acusación de ser una "comunista de la quinta enmienda". Pero no podían, porque ella había ofrecido testimoniar sobre sí misma. Y tres, un caso legal para enviarla a la cárcel por desacato, camino que también estaba cerrado, pues ellos la forzaron a tomar la quinta".

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Esa primavera en Nueva York la comisión llegó al final de sus investigaciones sobre el comunismo hollywoodense. El último testigo fue el director Robert Rossen. Como en largo *flashback*, revivió toda la historia de la época: las sesiones de 1947; su apoyo al Comité Pro Primera Enmienda; su asociación con Maltz; el dinero donado para la defensa de los compañeros con problemas. La comisión le agradeció su colaboración y levantó las sesiones. Su trabajo había terminado. Todos los nombres posibles habían salido a la luz, y ahora sólo restaba que las vigilantes agrupaciones anticomunistas lo continuaran.

NADA ES PERMANENTE

Philip Rahv ha dicho que en los Estados Unidos nada dura más de diez años. En 1954 el senador McCarthy era un hombre derrotado. Su carrera había llegado a la cima, y una vez allí su errático comportamiento lo había destruido en cuestión de meses. Durante tres o cuatro años más los tenderos y pequeños comerciantes que formaban la columna dorsal de las fuerzas anticomunistas continuaron con las mociones, los gestos, que tanto éxito tuvieron al comienzo de la década del 50, pero poco a poco perdían su fuego. Las cartas llegaban todavía a los estudios, y ante algunos teatros se organizaban marchas protestando por la presencia de determinado actor o escritor en una película, pero lentamente se iban convirtiendo en gestos vacíos, que por lo rutinarios no impresionaban a nadie.

Los republicanos habían llegado al poder, y todas esas acusaciones sobre comunistas en altos puestos del gobierno se podían volver peligrosas ahora que Nixon era vicepresidente. ¿Quién sabe a dónde se podría ir a parar? El nuevo juez principal de la Corte Suprema de Justicia, Earl Warren, mostraba una actitud más tolerante hacia los disidentes políticos, que reflejaba el nuevo balance de opiniones en la corte.

Empezaban a publicarse libros y artículos sobre el fenómeno, y la existencia de las "listas negras", tenazmente negada por la industria del cine y los anticomunistas, se convertía en hecho incontrovertible. Al ser despedido por una cadena de radio, el locutor John H. Faulk llevó su caso a las cortes, alegando que era víctima de una conspiración al negársele el derecho a trabajar, que su despido era ilegal, y que la existencia de las "listas negras" era inconstitucional. Y su querella fue asumida no por un abogado de izquierda, como era usual, sino que Faulk consiguió a Louis Nizer, el abogado más famoso del país. Faulk fue indemnizado. Era claro que las "listas" empezaban a perder efectividad y el poder de sus creadores estaba desapareciendo.

Quizás la revelación más desalentadora para los fanáticos consistió en la del floreciente mercado negro que funcionaba en Hollywood. Lester Cole y Dalton Trumbo seguían vendiendo guiones a diestra y siniestra. Cuando Walter Berns-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Lillian Hellman, 1978: ¿Ninguno creía en nada?

tein fue incluido en una "lista negra" por los estudios y las cadenas de televisión, continuó vendiendo por intermedio de Eliot Asinov. Cuando, a su vez, Asinov ingresó en la "lista", los dos continuaron ofreciendo su material por conducto del publicista Julian Koening. Y jamás les faltó clientela. Como el de ellos, existían decenas de casos. En Europa varios directores habían reanudado sus carreras, y muchos de los que permanecieron en los Estados Unidos servían como asesores o consejeros. Esto debía de ser un secreto a voces, porque a pesar de las estratagemas utilizadas, y la variedad de nombres empleados, cada año el departamento de impuestos exigía su parte del dinero percibido.

Un grupo de actores que no podían trabajar en Hollywood se habían mudado a Nueva York y hacían teatro. Morris Carnovsky fue el productor de *El mundo de Sholem Aleichem*, obra que por años sirvió de refugio a muchos imposibilitados de actuar en el cine, como Zero Mostel, Jack Gilford y Sarah Cunningham. Stanley Prager respondió, cuando la comisión le pidió nombres, que él podía "vender el alma a mejor precio en una comedia musical", y se fue a trabajar a *Pajama Game*.

Transcurrido cierto tiempo, la futilidad echa aceite sobre el ánimo del más exaltado, y la calma chicha de los años de la administración Eisenhower estaba aquietando los espíritus. En 1955 la corte Warren dejó sin piso el programa gubernamental contra la subversión interna. Claro está que, a pesar de estos hechos, la fuerza gravitacional de las "listas negras" no se detuvo en seguida, pero la situación ya no era la misma.

En 1957 el Oscar al mejor guión original se adjudicó a *El niño y el toro* (The brave one), escrito por un tal Robert Rich. Nadie conocía a Rich. El premio fue recibido por los productores, quienes excusaron al guionista, explicando que se hallaba en el hospital al lado de su esposa, a punto de dar a luz. Pasaban los días, Rich seguía sin aparecer y la excusa era ahora que se hallaba de vacaciones en el sur de Francia. El autor no era otro que el incansable Dalton Trumbo.

En varias películas no aparecía crédito para el guionista, señal inequívoca de que éste estaba en "lista". Dos años más tarde a *El puente sobre el río Kwai* (The Bridge over the River Kwai) se le confirió el Oscar a la mejor adaptación de un libreto proveniente de otro medio. Como autor figuraba el autor de la novela, Pierre Boulle. Afortunadamente, Boulle no pudo estar presente la noche de los premios, porque su discurso hubiera puesto al descubierto la trama. El escritor no hablaba una palabra de inglés. El guión era de Michael Wilson y Carl Foreman.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

En 1958 empezaba a calar la decisión de las cortes sobre las "listas negras". Además, la publicación del *Informe sobre las listas negras*, de John Cogley y Michael Harrington, había hecho públicos los sistemas utilizados por los anticomunistas profesionales, demostrando su interés mercantilista, y la irresponsable manera como conducían sus investigaciones y formulaban cargos. El libro tendría un efecto inmediato sobre el establecimiento liberal, que reaccionó con horror ante las denuncias. Pero para las víctimas esto no fue ningún paliativo, y se mostraron heridas por esa reacción que interpretaron como hipocresía: "¿Cómo es posible que les haya tomado tanto tiempo ver lo que pasaba?", fue su actitud.

"Las agencias y las estaciones de radio me decían antes que no me podían dar trabajo porque era demasiado alto. A comienzos de 1958 me decían que lo que pasaba era que estaba en 'lista negra'", dice Stanley Prager. De ahí a darle trabajo había largo trecho. Sin embargo, se daban los primeros tímidos pasos para reintegrar a la industria los enfermos de males políticos. Stanley Kramer contrató a Ned Young para escribir el guión de *Fuga en cadenas* (The Defiant Ones), y a pesar de que Young usó otro nombre, se sabía que él era el autor.

Otto Preminger anunció en 1959 que había contratado a Dalton Trumbo. Fin de una época. Frank Sinatra le encargó a Albert Maltz la adaptación de *La ejecución del soldado Slovik* (The Execution of Private Slovik). Debido a la relación de Sinatra con John Kennedy, Maltz fue retirado del proyecto, pero el gesto no carecía de significado.

Como fantasmas, los perseguidos emergían de la oscuridad. De repente, de nuevo podían trabajar. Cuando Millard Lampell ganó un premio Emmy de televisión, al recibirlo dijo al auditorio: "yo estuve en las 'listas negras'". El público se puso de pie y lo ovacionó. El olvido era ahora la consigna. Y quienes no habían sufrido en carne propia las persecuciones repetían con placer las historias de valor, o las anécdotas divertidas. En cambio otros, los que las habían padecido, hablaban de los muertos, de las vidas destruidas. De ellos era la parte trágica y la guardarían celosamente.

Sí, a pesar de que de todos lados sólo se oía hablar de olvido, había quienes se negarían a borrar de su memoria los hechos, y por años continuarían librando las viejas batallas. En 1976 la aparición del libro de Lilian Hellman, *Scoundrel Time*, removería las heridas, y los perseguidos de entonces y sus aliados de ahora reclamarían a los liberales, a los indiferentes que los habían dejado librados a su suerte. Pero los silenciosos, también ahora, permanecerían callados. ¿Quién sabe qué secretas culpas se sacudían en su interior cuando se removía el pasado?

El epitafio de la época correría por cuenta de dos de sus protagonistas. Años después de los acontecimientos, a raíz de las dificultades de Solyenitsin, un periodista preguntó a Albert Maltz, que sabía lo que era enfrentar la furia del gobierno, qué pensaba de la relación del artista con el poder, de sus obligaciones hacia el Estado. Maltz respondió: "La vida no es un espectáculo de marionetas". Una noche, Lilian Hellman se encontró con varios de los informantes de ese tiempo. Al expresar su desagrado, la anfitriona le rogó: "Lilian, ya pasó todo. Perdona". Y Hellman replicó: "¿Y es así como todo termina? ¿En que ninguno de ellos creía nada?". ☙

BIBLIOGRAFIA

Goodman, Walter, *The Committee*. Martin Secker & Warburg Ltd. (Londres, 1967).
Hellman, Lilian, *An Unfinished Woman*. Little, Brown & Company (Boston, 1969).
Hellman, Lilian, *Scoundrel Time*. Little, Brown & Company (Boston, 1976).
Kahn, Gordon, *Hollywood on Trial*. Boni and Gaer (Nueva York, 1958).
Kanfer, Stefan, *A Journal of the Plague Years*. Atheneum (Nueva York, 1973).
Revista: Film Culture, Summer, 1970 (Nueva York).

Esta es la tercera y última parte del artículo de Alberto Navarro sobre Hollywood y el macartismo. El autor estudió periodismo en los Estados Unidos y colabora en la sección de cine del semanario Guión

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Eisenstein (II)

por Luis Alfredo Sánchez

Cuando la bella Isadora Duncan volvió a Nueva York, en la década del veinte, trayendo de la mano a Serguéi Yesenin, el romántico poeta de la Rusia bolchevique, el escándalo estalló, no sólo por su condición de amantes famosos, o por ser ella la bailarina más importante de su época, sino porque Yesenin era el primer ejemplar artístico llegado de la Rusia bolchevique a los Estados Unidos. Y lo hacía al lado de una mujer que antes había sido la esposa del fabricante de todas las máquinas de coser existentes entonces en el mundo, el muy respetable capitalista señor Singer.

Los recitales de la pareja —poesía-danza— terminaban por lo general en trifulcas entre los partidarios de su expulsión inmediata y los defensores de su permanencia en el país. Algunos en los Estados Unidos de entonces, tal vez olvidando vivir en la tierra de Whitman, se negaban a escuchar poemas donde hubiera imprecaciones a su sueño burgués, y menos a ver a una mujer como la Duncan, danzando envuelta en un trapo rojo, bajo el cual suponían no sólo ocultaba su cuerpo de diosa de los escándalos sino algún arma terrible para destruir el capitalismo, utilizando la aristocrática táctica del ballet.

Desde entonces todo artista salido del "Dragón Rojo" —como llamaban entonces a la joven república de los soviets—, podía ser calificado de peligroso y expulsado del país, o simplemente se le impedía su ingreso. Por ello, el cinematografista Serguéi Mijáilovich Eisenstein no sería una excepción y algo semejante le ocurrió cuando vino a América en la primavera de 1930.

En realidad Eisenstein y su amigo Vladímir Mayakovski fueron los primeros artistas "rojos" invitados oficialmente a occidente. Mayakovski y su poesía se embarcaron directamente a Nueva York y Eisenstein, su asistente Alexándrov y el camarógrafo Tissé tomaron un tren de Moscú a Berlín, el 19 de agosto de 1929. Era la primera etapa de un viaje que los llevaría hasta las "entrañas del monstruo", pasando primero por Alemania, Suiza, Francia, Inglaterra y Bélgica. Finalmente irían a Hollywood y México.

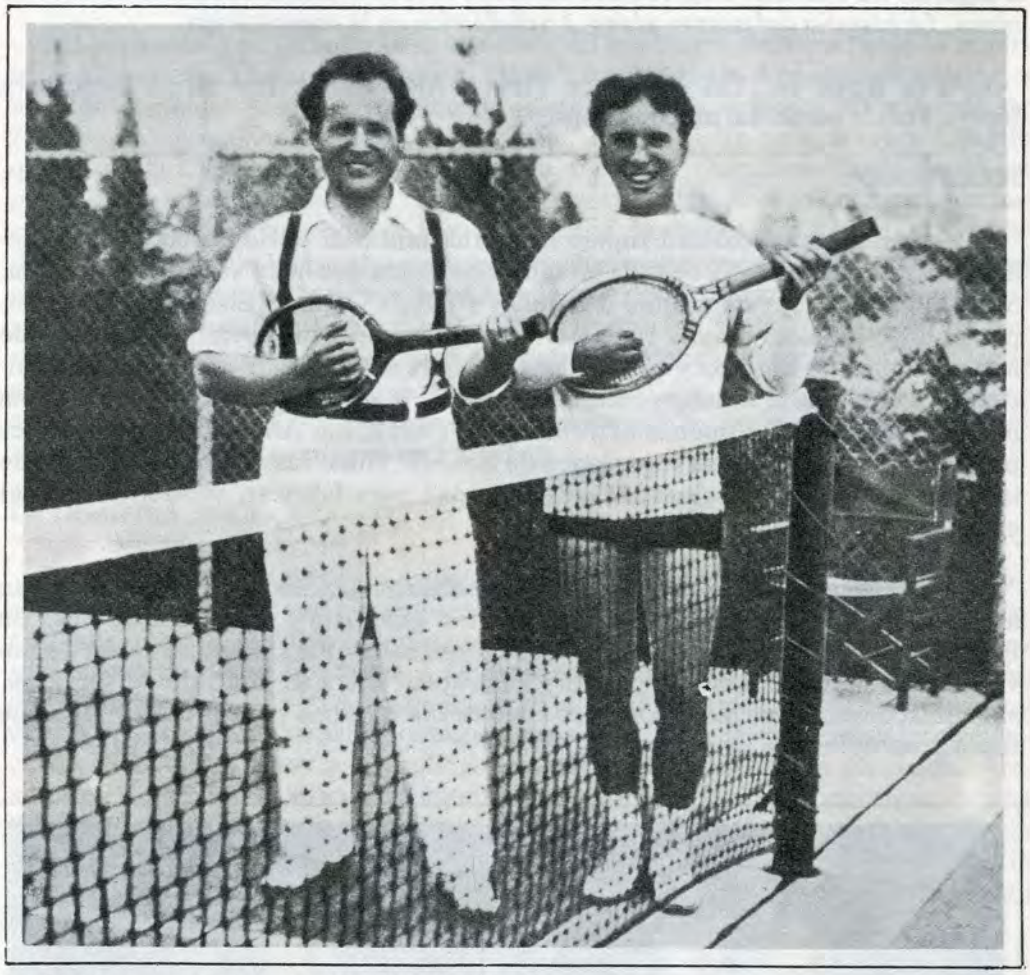
El viaje representó para Eisenstein, además del conocimiento de un mundo diferente, la confirmación de lo que ya sabía: que era "un genio joven de un arte joven", como lo calificara Jean Cocteau. Pero también le descubrió que venía de un mundo joven a enfrentarse a un mundo viejo, con reglas de juego diferentes de las que conocía, y dentro de las cuales podía perder. Así ocurrió. El viaje de tantas ilusiones fue el inicio de su tragedia de artista y de las mayores frustraciones de su vida. La historia del cine se quedó sin incluir en sus páginas tres películas que Eisenstein jamás pudo terminar en Hollywood y en México: *El oro de Shutter*, *Una tragedia americana* y *Viva México*.

De las ruinas que sobrevivieron a la catástrofe del artista en Hollywood y México —varios centenares de páginas escritas con los guiones de las dos primeras creaciones y 35 millas de película filmadas en México y que jamás pudo ver ni siquiera en copión— puede decirse que guardan la carroña de lo que pudieron ser tres obras maestras del cine, como todas aquellas que las circunstancias, su salud y los censores le dejaron terminar.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Eisenstein llegó a la estación de Berlín el 25 de agosto de 1929. Allí lo esperaba otro innovador, el dramaturgo Luigi Pirandello. Como él, el italiano había venido a Alemania a respirar la atmósfera intelectual de la accidentada república de Weimar. El espectro del nazismo asomaba ya bajo los tilos de la Unter der Lindem, pero Berlín era aún el centro artístico de Europa.

Al día siguiente, el cinematografista ya dictaba una conferencia sobre *El psicoanálisis en la expresión artística*, en el Instituto Psicoanalítico de Berlín, que sirviera de base a su posterior ensayo sobre Freud encontrado años más tarde entre las miles de páginas escritas que se hallaron en su apartamento de Moscú luego de su muerte.



Con Chaplin: una amistad y una admiración de toda la vida.

En Berlín, su cerebro enriquecido y tal vez excitado por hallarse en la cuna de aquel expresionismo que tanto influyera en sus primeras obras teatrales y su primer filme, *La huelga*, inicia una aterradora actividad intelectual, que se prolongó durante los nueve meses de permanencia en Europa.

Conferencias en las universidades de la Sorbona, Cambridge, Bruselas, Berlín; asistencia a un congreso de cinematografistas en Suiza; artículos de prensa; encuentros con todo el mundo intelectual de la época; problemas con la policía; exhibición de sus películas. De todo ello dejó escritas páginas inolvidables y retratos sobre la vida, la persona y la obra de amigos suyos: Jean Cocteau, Edgar Leger, Le Corbusier, Louis Aragon, André Malraux, Bernard Shaw, Stefan Zweig.

Al final, llegó el estreno de su más reciente filme, *La línea general*. Fue la noche del 20 de diciembre de 1929. En la sala estaban Paul Eluard, León Moussinac, Abel Gance. Un público difícil y culto le aplaudió con entusiasmo.

A *La línea general* la recibieron como filme del futuro.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Luego vino el encuentro con James Joyce. Profundo admirador y conocedor de la obra del autor del *Ulises*, Eisenstein había escrito años atrás, durante las noches, cuando regresaba del montaje de *Octubre*, esbozos teóricos sobre la posibilidad de llevar a la pantalla la técnica del monólogo interior utilizada por Joyce en la literatura. Años después volvió sobre el tema, en sus conferencias pedagógicas en el Instituto de Cine de Moscú. Aquel encuentro afirmó una sólida amistad. Joyce también conocía la obra del joven cinematografista, que para entonces contaba treinta y un años.

En Europa, como en todas partes, Eisenstein no dejó un momento su actividad literaria. Escribía de día, de noche, en los viajes, en los descansos. Vivía en permanente paroxismo creativo. Su intelecto al parecer necesitaba estar generando ideas, produciendo, imaginando. Por aquellos días hizo las primeras anotaciones a algunos de sus más importantes estudios teóricos: *Sobre la naturaleza de las cosas*, *La historia del primer plano*, *Lo dialéctico en la composición*.

El 8 de mayo de 1930, junto con Tissé y Alexándrov, Eisenstein parte para Nueva York a bordo del barco Europa.

HOLLYWOOD

Si es cierto que la realidad supera cualquier fantasía, el Hollywood de la década del 30 estaba más allá de toda imaginación, inclusive la de su mejor retratista, Scott Fitzgerald. A este mundo de sueños y fábula llegaron Eisenstein y su grupo. El duro impacto de una realidad ficticia sacudió a los soviéticos venidos de una república de obreros y campesinos, apenas salida de un cataclismo revolucionario, el hambre, la intervención extranjera, la guerra civil. Europa les había parecido más cercana, menos extraña, menos opulenta. Ahora Hollywood se les presentaba a través de las mansiones de Beverly Hills, las piernas desnudas de la Garbo o los millones gastados en publicidad para fabricar, vender o comprar estrellas.

Eisenstein penetró en este ambiente estrafalario gracias a las gestiones de su amigo, Igor Montagu, joven aristócrata inglés, guionista y realizador de cine. En París había firmado un contrato por seis meses con la Paramount, a razón de novecientos dólares semanales, para él y su grupo. No era un contrato de servicios, sino un acuerdo mientras el soviético encontraba un tema para producir algo que fuera aceptable para ambas partes.

El filme mexicano: una catedral convertida en varias capillas.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Apenas llegado a Hollywood comenzaron los problemas. Los antepasados del macartismo iniciaron en la prensa una campaña de persecución contra el grupo de "bolcheviques" que se había instalado allí. Si bien es cierto que los detractores de Eisenstein no lograron su cometido en un comienzo, a la larga causaron el dramático rompimiento con la firma Paramount. Por lo pronto, Eisenstein se convirtió en el personaje de moda en Hollywood. Es famoso su discurso ante la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, luego de la exhibición del *Potiomkin*. Allí resumió todas sus teorías esbozadas hasta entonces sobre el nuevo arte, y cuestionó en parte algunos de sus primeros trabajos teóricos, *El montaje de atracciones* y *El montaje intelectual*.

Montagu cuenta, en sus relatos sobre Eisenstein en Hollywood, cómo éste se dedicó a verlo y conocerlo todo, cómo entabló amistad con Walt Disney, George Cukor, Mary Pickford, Charlie Chaplin.

Del encuentro con Chaplin salió una amistad que se prolongaría hasta la muerte de Eisenstein. El *clown* invitaba al "ruso" a jugar tenis, a montar en su yate, a ver sus trabajos. Serguéi Mijáilovich asistió a varias sesiones de montaje de *Tiempos modernos*. Años después el "ruso" escribiría un ensayo sobre Chaplin que titularía *Charlie The Kid*. Allí analiza el humor chaplinesco casi desde un punto de vista psicoanalítico y, claro está, enmarcándolo dentro del ambiente social que lo facilita y lo produce. Para Eisenstein, lo risible en Chaplin, el sentido de su incomparable bufonada, radica en el choque entre *lo infantil* (aquello que todos conservamos de la niñez, aquello a lo que de una u otra manera buscamos retornar. Aquel escape a lo infantil, que es la propia libertad), y el sentido tremendamente pragmático de la sociedad estadounidense. Entonces se produce el conflicto entre el "infantilismo", la "ingenuidad" y el pragmatismo, que no acepta en Chaplin, el ver los fenómenos más terribles, más deplorables y más trágicos a la manera como los ven los niños.

LA TRAGEDIA AMERICANA

Pero volvamos a la aventura americana y cómo se convirtió en tragedia. Primero fue la selección del tema para presentar a la Paramount. Luego de muchas discusiones entre Eisenstein y Montagu se optó finalmente por basar el guión en una novela de Blaise Cendrars, *L'Or*, sobre la fiebre del oro en los Estados Unidos el siglo pasado. La Paramount proveyó al grupo de traductores, secretarias y de muchas resmas de papel. Montagu cuenta cómo trabajaban: Eisenstein se encerraba con Alexándrov y le explicaba el tratamiento que había planeado. Alexándrov lo escribía en ruso. Eisenstein lo miraba y reescribía. Tan pronto estaba listo lo mecanografiaban y lo traducían. Montagu tomaba el texto en inglés, lo leía, lo corregía y de nuevo se lo daba a los mecanógrafos. Luego Eisenstein lo corregía una vez más y lo devolvía a los mecanógrafos. De todo este laberinto surgió el guión de *El oro de Shutter*.

El guión incluía hasta la música. En aquel tiempo Eisenstein visualizaba las posibilidades totales de la música en el cine, donde ésta no funcionara como acompañamiento sino como parte integral de toda la creación. El guión jamás se llevó a la pantalla, los originales fueron a parar al Museo de Arte Moderno de Nueva York y el tratamiento musical previsto por Eisenstein sirvió de inspiración al compositor Alexander Gorhr para su cantata sobre el mismo tema de la novela.

El oro de Shutter no se filmó porque a la Paramount le pareció que el costo de la película superaría los cuatro millones de dólares. Era demasiado para invertirlos en un "bolchevique". Chaplin dice en sus memorias que a los productores les dio "miedo político" hacer la película. Ya se habían escrito cartas pidiendo la expulsión del "perro rojo".

La Paramount propuso entonces hacer un filme sobre la obra de Theodore Dreiser *Una tragedia americana*, tal vez sin caer en cuenta del subfondo social y político de esta novela, convertida entonces en *best-seller*. La propuesta de la Paramount desconcertó a Eisenstein. Se le invitaba a él, a un artista venido de la Rusia soviética, a hacer una película crítica sobre los Estados Unidos. Era una historia donde un muchacho pobre y por demás mediocre decide librarse de su novia e intenta asesinarla, intento que por casualidad se torna en accidente, pero que finalmente lleva al joven oportunista a la pena de muerte. La historia no ten-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

dría nada de extraño si en la novela original el criminal que provoca estos hechos no fuera un individuo sino toda la sociedad estadounidense.

Eisenstein asumió el reto. Advirtió que a la novela no se le privaría de su contenido social y que tampoco se harían concesiones comerciales. "Estábamos seguros de que la Paramount ignoraba el contenido de la obra", refiere Montagu. Cuando el guión estuvo listo, desconcertó a todos los que lo leyeron. Resultó que era espectacular y comercial. Se decidieron a hacer la película. Una tarde, sin embargo, llamaron a Eisenstein y a Montagu a la presidencia de la Paramount. "Señores, lo siento —les dijo el presidente—, nuestro contrato ha terminado", y les mostró un alud de cartas donde se le acusaba a él y a su empresa de traición a los Estados Unidos por invitar a los "rojos" a hacer una película crítica sobre "el país de la libertad".

La Paramount prometió no usar jamás el guión. Los originales fueron a parar al Museo de Arte Moderno de Nueva York y allí estuvieron años sin publicarse, por prohibición de los herederos de Dreiser.

MEXICO...

La postdata mexicana fue la última carta que Eisenstein escribiera desde América a sus amigos en la URSS. Se dolía de su soledad y sus fracasos en un mundo donde él no podía haber triunfado por razones más que personales. Su ambiente histórico era otro.

Hubo tres Méxicos en la vida de Serguéi Mijáilovich: aquél del espectáculo de Jack London *El mexicano* que pusiera en escena cuando era un artista afiliado al Proletkult, el grupo que soñaba en los días de *Octubre* con la utopía de un "arte proletario"; el otro fue el México de sus lecturas y estudios, y finalmente el de la realidad que encontró apenas cruzó la frontera, en los últimos días de 1930, cuando llegó allí para iniciar la filmación de su trilogía *Viva México*.

Upton Sinclair, el socialista y progresista escritor estadounidense, fue el promotor, financista y sepulturero de la aventura de Eisenstein en México, cuando le propuso hacer una película en la tierra de sus amigos, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, para lo cual consiguió veinticinco mil dólares. Eisenstein, acosado entonces por el Departamento de Estado, que exigía su salida inmediata de los Estados Unidos, luego de su rompimiento con la Paramount, escribió el guión en menos de quince días, y con su grupo se trasladó al vecino país. El guión se dividía en tres partes: una sobre el México prehispánico, otra sobre el México colonial, y otra sobre la Revolución.

La catástrofe estaba asegurada desde un comienzo, por errores de Eisenstein y Sinclair. El primero aceptó ser el coordinador de la producción, tal vez confiando en sus excelentes conocimientos de español. El segundo, nombró como su delegado financiero a un hermano de su esposa, Hunter Kimbroug, hombre burdo, ignorante en asuntos de cine y por demás alcohólico. En seguida chocó con Eisenstein.

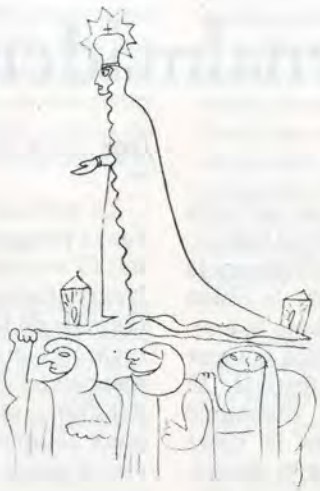
Acompañado en algunas oportunidades por Diego Rivera, Eisenstein se lanzó a la conquista fílmica del hombre, el paisaje, la historia y la cultura mexicanas. Rodó casi setenta kilómetros de película, cuyos despojos se guardan hoy en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en unas pocas cinematecas del mundo, y se muestran a los estudiantes de cine o a los especialistas como las reliquias preciosas de lo que pudo ser una acrópolis de la que sólo se erigieron sus primeras columnas.

El dinero para las filmaciones en México se acabó. Upton Sinclair vio los rollos en Hollywood y se aterró cuando encontró una película donde cada toma se repetía dos y tres veces. Jamás había visto un copión y suponía que las películas se filman tal como aparecen en la pantalla. Las consecuencias fueron brutales. Cuando Sinclair ordenó "parar", el filme estaba en Hollywood y el grupo en México. Eisenstein rogó, pidió, escribió, llamó por teléfono, suplicó que se le permitiera regresar para editarlo. Llegó a decir que el cine no tenía derecho a desperdiciar así un material que él consideraba único. No hubo respuesta. Jamás volvió a ver los rollos. Se le hizo creer que le seguirían en su viaje de regreso a la URSS. Nunca llegaron.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

También Stalin contribuyó a la catástrofe. Sinclair ofreció vender a las autoridades soviéticas los materiales, en los mismos veinticinco mil dólares que había invertido en su filmación. Stalin, en carta a Sinclair, replicó que nadie estaba interesado en Eisenstein, considerado desertor, pues su permanencia en el exterior se había prolongado más del año autorizado.

No obstante su enfado con Eisenstein, Sinclair rechazó, por temerario, el cargo que se le hacía al artista. Así se desprende de las cartas encontradas en el archivo de Sinclair —una de ellas del propio Stalin— que reposan en la Universidad de Indiana.



Boceto para Viva México: *la mirada totalizadora del cineasta.*

Los hechos demostraron la falacia de la supuesta deserción. Eisenstein regresó a la URSS, donde lo esperaban otras pruebas. De inmediato comenzó el trabajo en *Los campos de Beyin* que cayó bajo la "cuchilla de Anastasia". Bajo el espectro de su supuesta deserción y renuncia a los ideales revolucionarios, su filme "campesino" fue despedazado por los censores y finalmente pereció. Como un Galileo, debió hacer una autocrítica por su película y, como el italiano, apenas tuvo oportunidad se retractó.

En la URSS no se volvió a hablar del Eisenstein "desertor". Tampoco de los materiales de *Viva México*, que debieron esperar cuarenta años para ingresar en la Cinemateca Soviética. Su filme patriótico *Alejandro Nevski*, realizado en 1939, recorrió el mundo entre aplausos y comentarios de admiración. El propio presidente Franklin D. Roosevelt pidió en dos oportunidades la película para verla en la Casa Blanca. En Moscú el artista recibió las más altas condecoraciones y para Stalin volvió a ser "un buen bolchevique".

En realidad, Serguéi Mijáilovich jamás había dejado de ser patriota y revolucionario. Nunca, ni en los momentos más difíciles, ni en sus instantes de gloria, ni en Rusia ni en Occidente, renunció u olvidó sus ideales, aquellos que le habían nutrido con su savia creadora. Precisamente por estar tan inmerso en el ambiente de su patria, en su historia, y en la ideología de la revolución, fracasó en Hollywood.

Los materiales de *Viva México* sirvieron entretanto para varias películas que andan por allí exhibiéndose impúdicamente, como si con los planos de una catedral gótica se hubieran hecho varias capillas. Esas siete horas de copión sin editar siguen siendo hermosas para quien las viva, pues son las ruinas dispersas de una obra maestra. ☙

El director Luis Alfredo Sánchez efectuó estudios de especialización cinematográfica en la Unión Soviética. Esta es la conclusión de su artículo sobre S.M. Eisenstein iniciado en el número 2 de CINEMATECA.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Benalmádena

por Luis Ospina y Hernando Guerrero

Benalmádena está situada en la Costa del Sol andaluza; el hecho de ser el balneario preferido por los suecos y alemanes la convierte en el sueño estival de la libido hispánica. En el otoño, cuando baja la temporada, llegan cineastas y cinéfilos a tomar posesión de este confortable festival. El festival de Benalmádena se distinguió siempre como fortaleza contra la tijera franquista. La edición del 77 fue el desquite a la aberrante censura impuesta en vida del Generalísimo; significó la revancha, pues el público andaluz pudo ver en el cine lo que se le venía negando sistemáticamente: sexo y política. La edición anterior se convirtió en acontecimiento político, gracias a la presentación de dos excelentes películas cuyo mérito agitacional lo constituye el hecho de establecer un impresionante paralelo histórico que coincidía con el momento político español. Se trata de la película griega *El viaje de los comediantes*, de Theo Angelopoulos, y *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán. En la impúber democracia real el público pudo chiflar, aplaudir, reír sin guardia civil a la salida.

Benalmádena es el mejor y más combativo de los festivales peninsulares. De hecho superó al modelo italiano que lo inspiró: Pésaro. Este año, sin el peso de la censura, sus organizadores lograron democratizarlo, de manera que no quedase circunscrito a los festivaleros. Las nacientes juntas de vecinos organizaron múltiples proyecciones en los barrios y fábricas de la región.

EL FRENTE EROTICO–POLITICO

En el contexto español la lucha por romper todo tipo de censura tomó gran dimensión política. Por eso, creemos, fue gran acierto la retrospectiva sobre el realizador sueco Vilgot Sjoman. Pudimos ver diez de sus filmes, donde abarca desde los problemas sexuales del militante —la dicotomía entre el "correcto" quehacer político y el comportamiento reaccionario frente a su compañera— hasta la zoofilia. Todos los aspectos de la sexualidad son tratados abiertamente, sin pudor, de manera audaz y combativa.

La película más esperada por el público fue la programada para clausurar la Semana: *El imperio de los sentidos*, del japonés Nagisa Oshima, la cual se proyectó desde las ocho de la noche hasta el alba. El argumento es la historia auténtica del violento amor entre Sada Abe y Kichizo. La acción del filme se desarrolla como un acto de amor ininterrumpido; solamente los lugares en que se cumple cambian, intenso itinerario que prohíbe el reposo a los amantes. Descubrimos así veinte decorados diferentes, veinte cámaras de amor, lugares cerrados como una plaza de toros y consagrados en un rito mortal. El título original es *Ai no corrida* (Corrida de amor).

Kichizo, recluido en su hogar-harén, convive con su mujer, criadas y doncellas. Cuando Sada llega a la casa se inicia entre ellos dos el espiral del amor hacia la muerte. Se encierran jornadas eternas entre las paredes de la pasión y los celos. Ella lo amenaza de muerte si él hace el amor con su esposa. Sólo son permitidas las relaciones con los viejos. La gerontofilia se acepta en la medida que representa la presencia palpable de la muerte. El gesto es ilustrado en varias escenas: un vagabundo que había conocido a Sada cuando trajinaba por los burdeles la amenaza con dar a conocer su pasado. Ella accede, entonces, a levantar su kimono mientras el viejo termina su éxtasis onanista; en otra hermosa escena Sada le exige a Kichizo la sodomización de una anciana que ha venido a deleitarlos con la cítara. Sada conoce los placeres del masoquismo a manos de un viejo profesor que la azota a cambio de dinero. Las perversiones van siendo sucesivamente reivindicadas por Oshima: desde los candorosos juegos eróticos con niños hasta los "malos" olores. La pareja impide que la criada limpie el cuarto y cambie la cama, pues les excita convivir con la mugre, producto precioso de ardientes jornadas eróticas. En este vértigo apasionado todos los gestos cotidianos quedan implicados por el erotismo, absorbidos por el sexo hasta el punto que llegan a comerse un huevo duro, previamente introducido por Kichizo en la vagina de su amada, quien procede a "ponerlo".

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Sada, a su vez, cuando Kichizo está comiendo con los palitos, lo conduce cariñosamente a pasarlos antes por su sexo. Como en la vida real, la inventiva en la exploración erótica se agota rápidamente y la búsqueda del *fin* se torna exasperante. Lo que comienza como simple retozo amoroso culmina como dramático desenlace de la vida y de la película. El placer para Sada consiste en estrangularlo lentamente hasta producir un excitante movimiento autónomo del falo (el orgasmo del ahorcado) hasta que en una ocasión se excede y lo mata. En la secuencia final ella se lo corta y se pasea con El en sus manos durante tres días por las calles de Kioto. Sada cae presa, pero su pena le es conmutada. Su acto se considera como una forma de santificación dentro de los códigos de una tradición sexual admirablemente japonesa.

ELLAS TUVIERON LA PALABRA

Tres filmes representaron la lucha de las mujeres, en Benalmádena. En dos de ellos la temática es importante en la medida que tratan sobre dos reivindicaciones básicas de la problemática feminista: el orgasmo y el aborto.

Antonietta Pizzorno: reivindicaciones anatómicas.

Anatomía de una relación, de Antonietta Pizzorno y Luc Moullet, trata de un discurso típico del intelectual francés y frecuente en el medio estudiantil, trasladado mecánicamente a la pantalla. El filme, a pesar de las intenciones de los realizadores, resulta retórico y arrastra con los defectos y peligros que implica el hecho de intentar llevar al cine un discurso hablado y escrito, elaborado intelectualmente de manera minuciosa, pero sin respuesta en imágenes. De repeso, la película cae deliberadamente en la fastidiosa subjetividad autobiográfica. *Anatomía de una relación* fue concebida en una crisis sexual de los realizadores, e intentan utilizarla como costoso sistema de reconciliación. Luc Moullet, el *autocriticado* del filme, es sospechosamente el director, guionista, actor y productor de la misma. Creemos que no se salva ni el dinero, ni la película, ni la pareja. La anécdota es bastante banal. El es un director de cine; ella, profesora. A la vuelta de unas vacaciones ella replantea sus relaciones sexuales. Rechaza la penetración; su placer es clitoridiano. Intentan una relación de este tipo pero tampoco funciona. Se separan y pronto sienten la necesidad de volverse a ver. El, confuso y frustrado, termina cediendo a la relación clitoridiana. Así no siente la angustia de no hacerla gozar. Al final, por error del ordenador del banco, se encuentra él con mucho dinero y decide, en compañía de su amiga, contar su historia con esta película. Nos parece más interesante transcribir el discurso *escrito* por la Pizzorno:

"Como la mayor parte de las mujeres, reivindico el reconocimiento del clítoris como sexo de la mujer. Se me ha dicho que era una perversión.

"Debo decir, de paso, que yo estoy a favor de toda forma de lo que se llama perversión. La perversión se define únicamente por el hecho de que es rechazada o de que no es asumida. Las perversiones reconocidas por nuestra sociedad son lo que nuestra cultura rechaza y la sociedad quiere mantener como tales, porque es peligroso: la gente podría *aprender demasiado.*

"De hecho, no es el sexo el problema esencial. Conocer su sexo es sólo el primer paso. Hablar de sexualidad limitándose al sexo, es olvidar lo más importante. En el límite, me importa un bledo el lugar de mi sexo. Lo que cuenta es mi cuerpo. Quiero que mi cuerpo goce por entero".

Histories d'A, dirigida por Charles Belmont y Marielle Issartel, causó, en el momento de su estreno (1973), gran escándalo a raíz de la prohibición por el gobierno francés y el intento de condenar a sus realizadores. Este gesto despertó la solidaridad y la protesta general. Muchas personalidades se manifestaron a favor del aborto e incluso reconocieron haber abortado ilegalmente. Se publicó un manifiesto de 350 médicos en el que declaraban practicar el aborto al margen del tráfico mercantilista, gracias a las mujeres que los habían precedido y les habían llevado a tomar conciencia del problema.

Tres danesas integran el colectivo de producción llamado *Hermanas rojas.* Se trata de Mete Knudsen, Elisabeth Rygaard y Liv Vilstrup, realizadoras de *Tómelo como un hombre, señora*, su primera película de ficción, con un equipo técnico integrado exclusivamente por mujeres. La secuencia más interesante y divertida ocurre cuando la protagonista, una mujer que acaba de

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

entrar en la menopausia, sueña que los papeles se han invertido. Los hombres aparecen embadurnados de cosméticos masculinos y ocultan la calva bajo tupés; secretarios-hombres discuten sobre comidas y precios, van de compras, cuidan sus casas y sus hijos. Y hasta son objetos sexuales. Un *strip-tease*-macho provoca aplausos entre las mujeres del público. Las mujeres son jefes en todas partes. Discuten de carros y de la torpeza de los hombres para manejar. Pero confiesan también lo agradable que es tener un hombre cerca para mirarlo, para que haga el oficio casero, etc. Piensan: es muy confortable el matrimonio para una mujer ocupada...

ESPAÑA, 40 AÑOS DESPUES

A pesar de ser la Semana de Benalmádena un certamen español, la participación de este país fue mínima. *Entre la esperanza y el fraude*, de la Cooperativa de Cine Alternativo de Barcelona, la única película realizada completamente por españoles, relata cronológicamente los acontecimientos que tuvieron lugar en España entre el 14 de abril de 1931 y el 1o. de abril de 1939. Después de los tenebrosos años franquistas, películas como ésta rescatan documentos (noticiarios, fotografías, grabados, discursos, etc.) desconocidos para muchos españoles. El eje principal del filme es un texto muy elaborado de carácter didáctico respaldado por entrevistas rodadas en la actualidad por miembros de la Cooperativa con diferentes militantes de los partidos partícipes del conflicto español.

La corriente *gay* del cine español estuvo representada por Celestino (sic) Coronado, residente en Londres hace varios años, donde se ha dedicado a experimentar con el video transferido al cine. Su *Hamlet* utiliza hasta el abuso casi todos los recursos del video al servicio del cine. Uno de los logros del filme es haber conseguido un par de gemelos para el papel de Hamlet y que una misma actriz represente a Ofelia y a la madre del príncipe. La otra película de Coronado, *Lindsay Kemp circus* es simplemente un registro de varios *sketches* del famoso mimo inglés del mismo nombre.

Sin embargo el hecho más importante del festival resultó ser la primera presentación de *Tierra de España*, con la presencia de su autor, Joris Ivens, quien hacía 40 años no pisaba la tierra de España. El filme, como la guerra civil, constituyó un esfuerzo colectivo internacional. Entre los que participaron en su realización figuran muchas personas importantes del mundo del cine y la cultura: Helene van Dongen (montadora de la mayoría de los filmes de Flaherty), Virgil Thompson (compositor de varios documentales de Pare Lorentz) y Ernest Hemingway, a su vez escritor y narradro del texto en su estilo escueto característico. Originalmente se hizo una versión narrada por Orson Welles pero Hemingway no estuvo de acuerdo con el tono de ultratumba wellesiano y decidió narrarlo él mismo. La producción de *Tierra de España* estuvo organizada por la sociedad *Contemporar y Historians*, grupo de intelectuales estadounidenses como Lillian Hellman, John Dos Passos, Archibald MacLeish y el mismo Hemingway. Además de presentarse ante el presidente Roosevelt, el filme de Ivens se proyectó en casa de Frederic March en presencia de numerosas personalidades solidarias con la causa de la república: Joan Crawford, Dashiel Hammet, King Vidor, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Dorothy Parker, etc. En esa proyección se recaudaron fondos para comprar 16 ambulancias.

Joris Ivens también presentó en Benalmádena *Cómo Yukong movió las montañas*, la serie de doce filmes que rodó en China con su colaboradora Marceline Loridan.

Kemp y una nueva ola: cine español gay.

REALISMO SOCIALISTA

Sovexportfilm se limitó a enviar películas de la funesta década del 30, dentro de la "operación apertura" de la Semana. Se proyectaron *La fiesta de san Iorguen* (1930), de Yuri Protazánov, y la trilogía de Máximo del dúo Kozintsev-Trauberg: *La juventud de Máximo* (1934), *El regreso de Máximo* (1937) y *La barriada de Vuiborg* (1938). Debido a la inmensa popularidad del personaje Máximo —típico héroe positivo del realismo socialista— los realizadores, bajo órdenes de Stalin, continuaron su saga. En Benalmádena la primera de la trilogía ganó los aplausos del público "progre"; la segunda fue recibida más fríamente, y la tercera fue chiflada por ese mismo público, especialmente por los anarquistas, dado el carácter estalinista y hagiográfico de la obra.

LA HORA DE LAS CENIZAS

El cine latinoamericano fue el más representado en el certamen de Benalmádena; casi un cuarto del tiempo de proyección se le dedicó a películas enviadas por Cuba, México, Chile, Argentina, Ecuador, Perú, Bolivia y Brasil. Hubo dos minirretrospectivas: la de Santiago Alvarez (*Now, Hanói: martes 13, Morir por la patria es vivir*) y la

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

de Tomás Gutierrez Alea (*Las doce sillas* y *Cumbite*). *Now* y *Hanói: martes 13* han sido presentadas en Colombia. *Morir por la patria es vivir* es un homenaje de Alvarez a los que murieron en el acto terrorista perpetado por la gusano-*Cia* al avión de Cubana de aviación, en el que pereció la esposa del realizador. Las dos películas de Gutierrez Alea, inéditas en Colombia, están entre las primeras de la filmografía del realizador de *Memorias del subdesarrollo. Cumbite* es la adaptación de una novela haitiana sobre los problemas de la tierra y la superstición. El filme a veces se aparta de la narración y se vuelve casi un documental sobre ritos de origen africano, lo que hace perder fuerza al relato. *Las doce sillas* también es una adaptación, esta vez de una conocida novela soviética llevada años más tarde a la pantalla por Mel Brooks.

Las otras películas cubanas exhibidas fueron *El otro Francisco*, de Sergio Giral y *Puerto Rico*, de Jesús Díaz y Fernando Pérez. La primera —presentada hace dos años en el Festival de Cartagena— es la revisión de la novela histórica del siglo XIX *Francisco*, de Anselmo Suárez Romero, y describe el amor imposible entre dos esclavos de un ingenio azucarero. La segunda es un documental de largometraje en que se combinan materiales de archivo y entrevistas referentes a la lucha del pueblo borinqueño por su autonomía.

México se hizo presente con *Caminando pasos... caminando*, de Federico Weingartshofer, *Cuartelazo*, de Alberto Isaac, y *Las poquianchis*, de Felipe Cazals. No nos detendremos aquí en estos filmes, ya que no se diferencian mucho del acostumbrado producto mediocre del nuevo (?) cine (?) mexicano.

El suceso bochornoso del festival lo constituyó la presentación de *Vidas paralelas*, de Sergio Navarro y Luis Brensonch, filme chileno realizado en Canadá. Al cabo de media hora de proyección el director del festival, Julio Diamante, se vio obligado por el público a suspender la función debido al carácter reaccionario de la película y a su pésimo nivel técnico.

El *cinema novo* no ha muerto en el Brasil. *Xica da Silva*, del crítico Carlos Diegues, es una comedia sobre una esclava negra del siglo XVIII, amante del contratador de minas nombrado por la corona portuguesa. Xica se autoproclama la reina negra de los diamantes. La fortuna del contratador es cada día mayor y, con ella, satisface todos los caprichos de su amante: le construye un palacio y una lujosa galera. Cuando tales extravagancias llegan a oídos de la corte, Xica cae en desgracia y su repentino reinado termina. Xica da Silva, personaje real de la historia del Brasil, acabó por convertirse en un mito, sinónimo del *amour fou*, la sensualidad y la libertad. El ambiente creado por la exuberante puesta en escena de Diegues le da sabor macondiano de esta bella historia de amor. Mención especial debe hacerse de la música de Jorge Ben y Roberto Menescal, inspirada en canciones populares de la época.

La Semana de Cine de Autor contó con la presencia de varios cineastas latinoamericanos: Fernando Solanas, Octavio Getino, Antonio Eguino y el guionista Jorge Honig.

Los realizadores de *La hora de los hornos* sostuvieron una rueda de prensa con el público y los críticos después de la proyección del filme. Solanas hizo un recuento de las circunstancias muy particulares que afectaron la producción de su famosa obra. También se refirió a las teorías sobre el cine militante que nacieron a raíz de su realización. Se esforzó por aclarar muchos malentendidos creados tanto por sus declaraciones anteriores como las difundidas por la crítica internacional. En su momento, *La hora de los hornos* se constituyó en pauta casi obligatoria para todo el cine del tercer mundo y, en la mayoría de los casos, su efecto fue negativo, debido a que llegó a considerarse el *tercer cine* —término inventado por Solanas y Getino—, como única vía posible para el cineasta comprometido. Especie de callejón sin salida que sólo ahora parece abrirse con obras que se apartan del concepto excluyente y dogmático del modelo argentino. Getino reivindicó el cine de autor, tan criticado por él y su colaborador en el libro *Cine y descolonización*. En efecto, la obra que Getino presentó en Benalmádena es producto de este tipo de cine y del sistema de producción antes rechazado por él. *El familiar* no es un filme militante como *La hora de los hornos*; se trata de un intento de llegar a un público no necesariamente politizado pero de todas maneras un público especializado, es decir, el que acude a las salas de arte y ensayo. La última película de Getino, coescrita por Jorge Honig, se basa en una leyenda tucumana de principios de siglo en la que Zupay (el Demonio) hace un pacto de sangre con el Terrateniente, para que éste se enriquezca a cambio de la entrega de los

1936, España: Ivens y Hemingway (izq).

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

cuerpos y almas de los peones al personaje engendrado por dicho pacto: el Familiar. El lenguaje alegórico empleado por el director está muy emparentado con el de *Antonio das mortes,* aunque sin la fuerza poética y la imaginación desbordante de Rocha.

Hubo tres filmes latinoamericanos parcialmente hablados en quechua-aimará. *Kuntur wachana* (*Donde nacen los cóndores*) del peruano Federico García, ganador del premio de la prensa cinematográfica en el pasado Festival de Moscú (ver entrevista con el realizador, en Cinemateca 2), se refiere a la toma de tierras por los campesinos del Valle Sagrado de los Incas. García se apropia de los logros más superficiales del cine de Sanjines para crear una historia donde los buenos son *muy* buenos y los malos *muy* malos. Aunque el realizador le permite improvisar a sus actores los diálogos, no deja de sentirse el discurso impuesto por las exigencias ideológicas de los que están detrás de la cámara. En el final triunfalista, los campesinos se apoderan de las tierras después de la reforma agraria de Velasco Alvarado, a la que García rinde pleitesía. Vale anotar que la producción de *Kuntur wachana* corrió por cuenta de la cooperativa Huarán, organización creada después de la toma de tierras por los campesinos en 1972.

¡Fuera de aquí! es a la vez una ampliación y una revisión de *La sangre del cóndor.* Nuevamente Sanjines se interesa por el tema de la esterilización de una comunidad

Solanas y Getino: un tercer cine.

indígena campesina por agentes del imperialismo yanqui. También podríamos decir que el último filme de Sanjines, rodado en Ecuador, es una autocrítica de sus obras anteriores. Con *¡Fuera de aquí!* el cineasta boliviano ha intentado encontrar *soluciones* —estéticas y políticas— a un mismo contenido; desde *La sangre del cóndor,* pasando por *El coraje del pueblo* y *El enemigo principal,* Sanjines ha buscado un lenguaje correspondiente a su temática. El tratamiento de la imagen, del montaje y del tiempo son completamente distintos de los de su segundo largometraje. La planificación y el fraccionamiento de las escenas están construidos sobre la base del plano-secuencia. Según Sanjines, en un material del grupo Ukamau entregado en la Semana, el plano-secuencia "permite intentar una planificación más democrática, pues no se impone de la misma manera que un primer plano o de una fracción breve, y en su amplitud hace las veces del espectador participante... La cámara desempeñó el papel del participante y se abrió en planos generales atentos a moverse y centrar su atención sobre los que hablaban pero sin cerrarse en primeros planos que impidieran hablar a otros compañeros, sino lo suficientemente distantes como para permitir la participación espontánea y democrática en el interior del cuadro. Habíamos dicho alguna vez que en un primer plano no entra el pueblo, y aquí esto se comprobaba porque el pueblo, ese pueblo pujante y vital, estaba contenido en planos multitudinarios coherentes con el protagonista colectivo de toda la obra!!". Sanjines parece reabrir el debate iniciado por André Bazin entre el plano-secuencia y el montaje. El tratamiento del tiempo en *¡Fuera de aquí!* es completamente lineal para darle más coherencia al relato. En su estreno, *La sangre del cóndor* no fue comprendida por algunos espectadores debido a la utilización de *flashbacks* (Sanjines ahora prepara una nueva versión lineal de ésta). La fotografía de Jorge Vignati es más descuidada que la de Antonio Eguino, fotógrafo de los primeros largometrajes del grupo Ukamau, y está desprovista de casi toda búsqueda esteticista en el encuadre y en los movimientos. Para permitir "mayor posibilidad de reflexión al espectador" Sanjines ha recurrido a la voz en *off* de un narrador no identificado en el filme; su tono de misionero —portador privilegiado de la verdad y del marxismo-leninismo— no permite, en nuestra opinión, la reflexión buscada por el autor; por el contrario, es un cabestreo condescendiente al espectador. Lo más meritorio del último filme de Sanjines es la espectacular movilización de las diferentes comunidades indígenas.

Antonio Eguino encabeza otra corriente dentro el grupo Ukamau. El intenta realizar un cine progresista dentro de la estructura del cine comercial boliviano. De hecho, su última película, *Chuquiago,* es la más costosa que se ha producido en su país. Su popularidad entre el público boliviano ha sido inmensa; ha roto todas las marcas de taquilla.

La película parte de un esquema para narrar cuatro historias, cada una correspondiente a un estrato social-geográfico de la hondonada de La Paz. Por las características geográficas de ésta, la altitud determina el nivel social: cuanto más alto se vive, más bajo es este nivel y viceversa. *Chuquiago* comienza con Isico, niño aimará que emigra del campo para vivir en el Alto. Desde allá el chico es atraído por la gran ciudad, donde vive Johnny, el hijo de un al-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Edmundo Villaroel en Chuquiago: *éxito comercial del cine boliviano.*

bañil, que sueña con viajar a los Estados Unidos y dejar atrás su medio. Carloncho, empleado burocrático de clase media, vive frustrado por su trabajo y su mediocre vida familiar. Su único "escape" son los viernes de soltero, cuando se emborracha con sus amigotes. Al otro extremo social de estos tres personajes está Patricia, una chica de clase alta, que juega al tenis y a la "revolución". Cada uno de los cuatro personajes se forja la ilusión de que puede cambiar su destino. Pero sus deseos de cambio son frustrados y sus rumbos son condicionados por el engranaje social. Isico termina como cargador de bultos; Johnny se vuelve un delincuente; Carloncho muere absurdamente en un burdel; Patricia cambia la revolución por el matrimonio burgués. Eguino, al contrario de Sanjines, no pretende encontrarle soluciones a sus personajes; más bien, trata de ver cuáles son los límites del cambio social, cuando es emprendido desde una posición individualista.

Los episodios más logrados son los de Johnny y Carloncho. El de Isico cae un poco en el folclorismo, tal vez en parte por la música de Alberto Villalpando. El episodio de Patricia falla en varios niveles. Hay cierta tendencia a estereotipar con el diálogo a la clase alta y, cuando se tratan temas directamente políticos —como en la secuencia de los universitarios—, el filme peca de obvio y retórico. Las escenas entre Patricia y su madre bordean la cursilería de la novela rosa y la telenovela. Sin intentar ir más allá de una exposición fiel y comprensiva del esquema argumental, *Chuquiago* rebasa con mucho, en interés e intensidad, el mismo formato narrativo propuesto y supera los defectos que malograron el primer largometraje de Eguino, *Pueblo chico.*

El premio de la Semana de Autor lo recibió *La hora de la cosecha: 3.000 años,* del etíope Hailé Gerima, exhibida recientemente en la Cinemateca Distrital como parte del Foro del Cine Joven Internacional de Berlín. Al contrario de otros festivales, la selección de los premios de Benalmádena se efectuó mediante urnas colocadas a la salida de la sala en las que el público asistente calificaba las películas de 1 a 10.

Gerima realizó su filme cuando cursaba estudios de cine en la Universidad de California (Ucla) con un equipo de técnicos pertenecientes a la escuela y con presupuesto muy reducido. El rodaje duró dos semanas, esquivando la vigilancia del régimen de Hailé Selasié, el cual cayó durante los últimos días de filmación. *Cosecha:* 3.000 *años* relata la vida cotidiana de una familia campesina en 1974, su trabajo y su explotación por un terrateniente improductivo. Algunas personas se quejaron del ritmo lento del filme, sin comprender las razones que impulsaron al realizador para obtener esa progresión poética cuasidocumental digna de un Flaherty. Gerima no escogió arbitrariamente hacer una película larga (150 minutos) y lenta. El filme se adapta a la realidad etíope y a su contexto socio-político. Los 3.000 años del título se refieren al largo periodo de miseria y explotación del pueblo de Etiopía por uno de los imperios más antiguos de la historia. Gerima plantea varias alternativas de lucha: desde la revuelta individual del "loco lúcido" que asesina al terrateniente hasta la toma de conciencia del joven que abandona el campo al final. Es una película llena de esperanza en la que el cineasta evita la retórica y la simplificación tan comunes en el cine del tercer mundo. ☙

Luis Ospina estudió en la Universidad de California, está actualmente en Europa desde donde envió esta corresponsalia escrita conjuntamente con el periodista y cineasta Hernando Guerrero.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Con Luis Alcoriza

por Alberto Duque López

El mayor pecado de un cineasta es ser aburrido.

Luis Alcoriza se queda mirando a los periodistas que lo rodean en su papel de presidente del jurado en San Sebastián. No se quita las enormes gafas oscuras que siempre lleva, aun en los aposentos cerrados, y comienza a hablar:

"Una coproducción está en camino entre México y España. Hay un cambio de mentalidad —no la mía, por supuesto, porque sigo pensando lo mismo— pero hay cambios; hay renovación, que debe ser aprovechada, y vengo a hacer lo que creo que debe ser el cine español. Debe encaminarse hacia un cine corrosivo, de humor feroz, donde volvamos otra vez al aguafuerte, a la mala leche de Quevedo. Hay que sacar de nuevo toda la violencia agresiva y burlona a través de una crítica hiriente, feroz, visceral, que joda de manera tremenda pero

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

que entre un poco, también, si no por la risa, al menos por la sonrisa o por la burla, que creo es mucho más efectiva que cualquier otra forma de censurar".

Alcoriza tiene que trabajar en este jurado, en este festival, dentro de una atmósfera política cargada, que se manifiesta en los mítines a las puertas de los cines, en las esquinas, en los sindicatos, y él no pierde ocasión de solidarizarse con los vascos.

Le preguntan sobre la reacción en México ante su película *Mecánica nacional*, y dice: "Es una farsa abierta en la que el público se reía como loco, pero al salir a la calle ya llevaba las caras largas. Lo que pasó es que allí la tomaban como una crítica a la condición del mejicano, y eso no es cierto. En España las opiniones que he leído, y que son estupendas, coinciden en sentir que se trata de una crítica a la moral de la sociedad cristiana: la virginidad, el culto a la madre, el machismo, la hombría, etc., y entonces si tú cambias los taquitos y el mole por los filetes empanados y la tortilla de patatas, puede ser una solución española; digo, una situación española. Y lo mismo italiana o francesa, e incluso podría funcionar perfectamente en un ambiente sajón donde hay una moral puritana. Todo sería cuestión de cambiar matices, pero respetando las mismas bases. Seguimos en el culto a la madre, en la creencia de que los niños, aunque Freud los llame 'perversos poliformes', son angelitos del cielo purísimos; en que el honor está entre las piernas de las damas. Se acepta la mujer libre, siempre que no sea aquella con la que te vas a casar".

Vuelve a tocarse las gafas oscuras con la mano derecha, se arregla el mechón de pelo ya blanquecino, y agrega: "Parece mentira lo que sucede. Una persona se sentiría muy molesta por llevar un vestido algo pasado de moda y, sin embargo, considera lógico mantener ideas casi del milenio pasado. Y es porque vive una moral que se va trasmitiendo de madres a hijas y de padres a hijos".

Una periodista catalana de pelo rubio y ojos claros le pregunta a Alcoriza sobre su concepto del amor, y éste responde:

"Fíjese que hay una enorme confusión sobre el concepto del amor actual, y es que se llama amor a cualquier cosa: a un deseo, a un poco de simpatía, de ternura, a todo. Lo ves en la gente joven, y sobre todo allí, más que aquí, en España. Las nuevas americanas, que se liberaron en un momento, en realidad viven una falsa liberación, porque la basan en hacer el amor de cualquier manera, cosa que lo mata. Y la realidad es que al final de cuentas están esperando encontrar un caballero que les pague los 365 desayunos del año, les haga un hijito y les asegure el futuro. Esa liberación no ha partido del espíritu sino que ha entrado por vía sexual".

Un periodista vasco que tiene barba rojiza le pregunta a Alcoriza sobre las posibilidades de trasplantar ese humor corrosivo, que propugna el realizador, al cine español. Lo piensa dos veces, sonríe y responde:

"Hay enormes posibilidades de expresar el dolor, la guerra, los años de dictadura, de gente dominada, de personas que siguen con una mentalidad oscurantista de la que no se han podido liberar. Todo eso puede llevarse al cine con un aire de humor negro; realmente hay una riqueza tremenda, y es cuestión nada más que de empezar a observar y a incidir en los problemas. Insisto en que el humor corrosivo es el camino más viable y más efectivo; mucho más que decir las cosas en serio poniéndose trascendente, que es algo que me aburre y a la gente también. Con la broma y con una crítica feroz, llegas muchísimo más al fondo de las cosas, y eso es lo que voy a tratar de hacer aquí en España".

Uno de los enviados de un periódico mejicano que todos los días saca varias páginas dedicadas al cine, la televisión, el teatro y los espectáculos nocturnos, le pregunta si en ese aspecto es donde pueden coincidir las dos líneas del cine, que es, por una parte, entretener al espectador, y por la otra, darle motivos para que piense en algo. Alcoriza sonríe otra vez y otra vez se arregla el pelo, se ajusta las gafas y dice:

"Naturalmente... el mayor pecado que puede tener un cineasta es ser aburrido. Y lo aplico también a un novelista. Si yo tomo una obra de teatro o una novela y en la página veinte no ha llegado a 'prenderme', la dejo; para qué seguir, y si lo que busco es una tesis, entonces me voy directo al libro de ensayo. Pues en el cine es igual. Si un señor solamente pretende lanzar unas teorías muy aburridas y muy profundas, allá él, ¡que lo vea su padre! Lo primero que tienes que hacer es atraer al espectador, y luego es cuando, a través de eso, puedes filtrar o sugerir las cosas. Es como el sexo. A mí no me interesa para nada ver una pareja haciendo el amor en la cama, con todas sus señales. Yo me voy, porque el cine pornográfico me parece ridículo. Ahora, lo importante del erotismo es la sugerencia, llenarte el cerebro de ideas sin enseñar nada".

Se aclara la garganta y agrega: "En todo ocurre igual. En lugar de plantear las ideas mediante una tesis o con esa palabrita famosa de 'mensaje', creo que lo que debe hacerse es una obra muy entretenida, que atraiga mucho y en la que vayas metiendo toda clase de ideas".

Por supuesto, Buñuel asomó en la conversación: "Ahí tenemos, como ejemplo de esto, a Luis Buñuel, que de pronto gasta los chistes más burdos que hay. Es demasiado fino, demasiado sutil, y esas situaciones las presenta como diciendo 'Cuidado,

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Buñuel y yo nos parecemos, afortunadamente para mí.

señores, que esto es una broma', o quizás también porque le da la gana, porque eso lo divierte y puede divertir a un grupo de amigos. Repito, repito que ese es el camino, con un humor que ataca las cosas, que las degrada, y que por ello resulta totalmente efectivo''.

Y ya que Buñuel asomó con sus orejas de lobo, sigue en el tapete y le preguntan a Alcoriza si coincide con las ideas del otro, o ha absorbido sus ideas, o qué.

Alcoriza responde en forma seria:

''Buñuel y yo nos parecemos mucho, afortunadamente para mí. Aunque chocamos en matices. Cuando me preguntan si soy discípulo de Buñuel, he de decir que no. El nunca me ha dado clases. Hemos sido colaboradores y amigos entrañables, y lo seguimos siendo. Yo lo digo en el sentido de que si sé elegir un buen camino es gracias a Buñuel; si sé cortarme las uñas es gracias a Buñuel; si he logrado encontrar un camino es gracias a Buñuel; si tengo un estado de espíritu en la vida es gracias a Buñuel. Es decir, que ha tenido una influencia enorme, moral y fraternal sobre mi vida, muy grande y todavía, cuando preparo algo, me digo: cómo lo haría Buñuel o qué pensaría Buñuel. Es una influencia capital de mi vida, porque se trata de un hombre entrañable, de una bondad y una honestidad tremendas y de una gran fuerza y pureza en sus ideas, al menos en sus bases. Entonces, ha tenido una influencia tremenda en mi vida. En cuanto a nuestro trabajo en común, fue la colaboración de un hombre joven que había escrito muchos guiones y se encuentra con Buñuel. Me descubrió un mundo grande, y he de reconocer que, en toda la obra que hicimos juntos, el que pesa es él. Son películas de Buñuel en las que aporté un poquito. Ahora bien, mis películas, en las que me reponsabilicé plenamente, son películas de Luis Alcoriza. Nunca quise imitarlo. Pero hay, como dije, coincidencias. Por ejemplo, siempre se advertirá la falta de sentimentalismo, las ganas de agresión, la burla a todo lo sagrado e importante. Puede ser consecuencia de unas bases culturales similares: unas lecturas parecidas, una educación semejante, un exilio con las mismas características, amores comunes, etc. Además, soy el coletazo de la generación surrealista''.

Después se levantó, se despidió y se perdió. Ya era más de mediodía, y esa noche ponían en la sesión final... una película de Buñuel. ☙

La novela más reciente de Alberto Duque López, **Mi revólver es más largo que el tuyo,** *apareció en 1977. El autor es actualmente redactor de El Espectador, de Bogotá.*

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Con Fernando Laverde

por Lisandro Duque Naranjo

Fernando Laverde llegó al cine por el atajo de la televisión. Y posiblemente a la escultura por el del cine. Pertenece, además, a esa especie casi extinguida de los autores de muñecos animados, si bien trabaja con éxito y dominio en el cine de tomas reales, sean documentales o con puesta en escena. Aunque no quisiera sentirse atado de por vida a la técnica de la animación cinematográfica, sus mejores logros —el mediometraje *El país de Bellaflor* y el reciente largometraje *La pobre viejecita*—, están inscritos en ese género.

Fernando Laverde mordió el polvo de las coproducciones con México en la década del 60. Pertenece, por consiguiente, a una generación golpeada, de la que es preciso aprender muchas lecciones. Si no bastara como pretexto para esta charla una trayectoria de largos años tan interesante como la de Fernando Laverde, es indudable que *La pobre viejecita* posee la fuerza y los méritos para provocar la curiosidad de los lectores hacia su realizador. Basada —y enriquecida— en el poema de Rafael Pombo, es tal vez de los pocos productos fílmicos, y en todo caso el único largometraje, que en Colombia ha logrado suscitar el consenso unánime de admiración sin reservas de los realizadores y trabajadores del cine. Al estrenarse, sin duda, sucederá otro tanto entre el público de todas las edades, como suelen rezar las frases promocionales.

Pasemos a la charla con Fernando Laverde:

—Lo más normal en las entrevistas es comenzar con una reminiscencia sobre los inicios en la actividad fílmica. De modo que arranque, maestro...

—Mis primeros contactos con el manejo de la imagen fueron como productor de televisión, por allá en la década del 60. De ahí a la fiebre por el cine no hay sino un paso: me compré una Bolex de 16 mm, y me dio por hacer una peliculita animada con los juguetes que le regalaron a mi hija Ana María, que nació por esos días. Experimenté con un ciervito de felpa, moviéndole la cabeza y filmándola cuadro a cuadro. Con esta técnica hice que la habitación de la niña se fuera llenando de muñequitos. Cuando vi los resultados de esa primera experiencia en la pantalla, sentí como un asombro mágico.

—Los Lumière, hace ochenta y pico de años, también experimentaron filmando a sus niños. ¿Y qué vino después?

—La fiebre se me fue volviendo más seria. Adquirí otra cámara con óptica más completa, y me lancé a ensayar con encadenados, sobreimpresiones, cortinillas, etc. Ahí mismo también hice mis primeros comerciales para TV. Esta, por entonces, era una actividad virgen.

—Aclárenos el término productor de TV, porque en cine el productor es el que pone la plata.

—Son cosas muy distintas: un productor de TV es el que se sienta en la cabina y ordena a los camarógrafos desde allí. En aquella época el oficio consistía en hacer el montaje de los programas sobre la marcha: no había video y, claro, los programas iban saliendo simultáneamente al aire.

—Se supone que salían al aire también muchos errores...

—Obvio. Yo recuerdo un disparate horrible con esa cantante tan adorable que es Mercedes Simone. Ella nunca había hecho un doblaje, y menos en directo. Estaba nerviosísima, y para colmo le pusieron el disco que no era: se quedó desesperada ahí, en primer plano, frente a dos millones de televidentes, sin mover la boca mientras la canción salía por el audio. Mercedes salió llorando del estudio.

—Terrible. Volvamos a sus experimentos con el cine.

—Con Enrique Carrizosa, el caricaturista; con Karina, mi esposa, y con Frank Ramírez (el alcalde de *La mala hora*), que es hasta pariente mío, nos metimos a hacer una película de suspenso. Supongo que si no me acuerdo de los resultados es porque no salió del todo bien.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

—Esa década del 60 es la misma de las coproducciones con México. ¿Usted tuvo algo que ver en ese proceso?

—Claro que sí. Con semejante fiebre que le cuento, armamos una sociedad anónima. Nosotros pensábamos que José Caparrós, el director del teleteatro, era un Alfred Hitchcock y le encargamos el guión de lo que después sería *Semáforo en rojo.* Cada cual puso plata, y el mayor accionista fue Manuel Medina Mesa, quien aportó un millón de pesos. Llamamos al director mexicano Julián Soler y pusimos la condición de que los colombianos teníamos que desempeñar un papel creativo en el filme. ¡Pero qué va!: ellos se trajeron su gente, se tragaron el proyecto, hablaban inglés entre ellos, y a mí, por ejemplo, me embolataron con la *responsabilidad* de ser cuarto asistente de fotografía.

—Eso fue una humillación.

—Sí, hombre. Nos tomaron del pelo de la manera más ruin. Figúrese que un día me tuvieron con las manos en alto como una hora, teniendo una gasa, dizque para atenuar la luz de un reflector. Yo recuerdo que, cuando me cansaba, cambiaba de mano la gasa sin parpadear siquiera, para no tirarme el trabajo. Después supe que me habían puesto esa "tarea" solamente para burlarse. Unos imbéciles. Para colmo, esa película comenzaron a no exhibirla en México, y todo fue una quiebra.

—Después de semejante fiasco, debieron ustedes de desanimarse con su sociedad.

—No, porque ya teníamos en marcha otro guión: *Cada voz lleva su angustia.* Trajimos a Julio Bracho y su séquito. La primera desilusión vino cuando no quiso aceptarnos el guión que habíamos hecho. Nos dijo que él hacía "cine de autor" y demás embelecos. Ahí se nos hundió la esperanza de un trabajo de equipo, con siluetas, contrapicados y demás tentaciones de hacer algo por el estilo del Indio Fernández. La inversión ya estaba andando, y no podíamos romper el contrato. Así las cosas, yo me retiré del proyecto. Entre los mejicanos no venía sino un tipo interesante y simpático: Alex Philips. Julio Bracho, el director, se enamoró de Lyda Zamora. Todo aquello fue una mexicanada de mal gusto. Resultado: nuestra sociedad murió en esa película, y la mayoría de colombianos que arrastraron cables en ella terminaron hablando con sonsonete mexicano. Manuel Medina Mesa perdió un millón de pesos.

La pobre viejecita *vista por Laverde.*

—No deben de quedar deseos de repetir la experiencia.

—Claro que no: en estos días le dije a Manuel que si quería poner unos pesos para un cortometraje, y me contestó que no le volviera a hablar de esas vainas del cine.

—Cuéntenos de su experiencia posterior, en España, donde usted madura como cinematografista.

—Mi viaje a España fue una casualidad muy feliz. A mi esposa Karina la contrataron, con el Ballet Grancolombiano, para una gira por Europa, y ella no quiso irse sola. Así que feriamos todo y fuimos a parar a Madrid con los dos hijos. Yo, como para no sentirme muy parásito, justificaba mi viaje diciéndome que lo hacía por estudiar cine. Era el año de 1966, y los primeros seis meses de nuestra estadía yo me la pasaba cuidando los niños. Se abrieron luego los cursos en el Instituto de Cine; me presenté como aspirante ante un jurado del que formaba parte Berlanga. Yo no sabía que ese señor era el mismo que había dirigido *Bienvenido, mister Marshall,* pero aun así dije que esta película había gustado mucho en Colombia, y que era de lo poquito que nos

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

había llegado interesante de la producción fílmica española. Sin duda creyeron que yo les estaba echando cepillo, me hicieron algunas preguntas de mala leche, y finalmente fui rechazado. Entre los rechazados había un cubano, Enrique Nicanor, que cumplía un contrato con la TV española. Ese rechazo nos hizo muy solidarios, y como él hacía una cinta animada llamada *Las historias del toro Mumú*, pues me embarcó como auxiliar. Poco a poco me fue soltando la cámara, me hizo sentir útil y coger confianza, y un buen día me dejó solo y yo me lucí con mis experimentos. A su regreso, armó un alboroto: "¡Miren lo que ha hecho mi discípulo...!". Los monitos que se movían en la moviola habían quedado muy bien, y Enrique me nombró animador en propiedad.

—Con ese nombramiento se supone que usted despejó su horizonte.
—Claro que sí. El ballet en que cantaba Karina regresaba ya a Colombia, y mi mujer se dio el lujo de poder renunciar para radicarnos en Madrid. Enrique Nicanor y yo cogimos mucha fuerza en el mercado español, hicimos toda clase de películas para TV. Llegó un momento en que la TV española se asustó porque nosotros ganábamos demasiadas pesetas. Fueron dos años de buen dinero y buena experiencia cinematográfica, hasta que me entró la nostalgia por Colombia. Un día Enrique fue llamado al servicio militar, y aproveché esa oportunidad para decirle a Karina: "¿No extrañas mucho la comida colombiana?". Y nos vinimos.

—El que regresaba a Colombia no era ya un afiebrado del cine, sino un Laverde muy profesional y experimentado...
—Pues sí. A mi regreso, y mientras cogía el ritmo, volví a la producción de TV, concretamente en el programa *Yo y tú*. Fue entrando la década del 70, y por entonces la Unesco organizó en Buenos Aires un coloquio al que fui invitado. El temario imperante allí trataba sobre el compromiso político en el cine, y aunque había propuestas muy acaloradas, de alguna manera me surgió la idea de lo que habría de ser un poco más tarde *El país de Bellaflor*, cortometraje animado muy legible y directo sobre las condiciones de explotación a que son sometidos nuestros países por el imperialismo. Fue una película financiada con mis propios recursos, en la que creo haber logrado demostrar que el compromiso político en el cine no tiene por qué depender del desenfoque o los encuadres mal hechos. Con ella obtuve un primer premio en el Festival Latinoamericano de Cartagena. Al público le gusta bastante.

—Cierto: yo la exhibo con frecuencia a niños y adultos, y los foros con unos y otros son muy reveladores. Pero antes de El país de Bellaflor *usted realizó un trabajo con Alberto Giraldo.*
—Sí, en 1972 desempeñé la dirección fotográfica de *Una tarde, un lunes*, cuento perteneciente al largometraje de Alberto Giraldo del mismo nombre. Creo que logré una buena atmósfera. Tanto así, que la dirección fotográfica de esa parte obtuvo un premio.

—Después viene el sobreprecio, y usted hace La maquinita, *en 35 mm, que es una continuación comercial de* El país de Bellaflor. La maquinita *gustó mucho, pero es indudable que carece de la fuerza de Bellaflor. Con su producción posterior, al lado de Arzuaga, González y Saénz, en pleno sobreprecio, hay un descenso todavía mayor. ¿Qué nos dice de esto?*
—Todos caímos en eso. Era la primera vez que se le podía sacar algún dinero al cine en Colombia, y nos envilecimos en esa lucha por el peso. Aun así, en esa etapa de cortometrajes, con el grupo que usted cita hicimos experimentos de puesta en escena, armada de escenarios, doblajes, etc., que no son del todo despreciables. De todas maneras estoy en proceso de rectificación, y en mis próximos cortometrajes aspiro a desarrollar una mayor responsabilidad.

—¿Será una fatalidad del sobreprecio ese bajo nivel de los cortometrajes?
—No lo creo. Si se trata de cortos argumentales, por ejemplo, trabajos como *Enterrar a los muertos* y *Asunción* permiten albergar esperanzas de mejoramiento del género. En últimas, lo importante es superar ese carácter de improvisación que suelen tener en nuestro país los productores y los realizadores.

—Yo creo que es urgente planificar, sobre todo, el respeto al público. La gente ha comenzado a cogerle ojeriza al cine de sobreprecio.
—Sí, ése es un problema gravísimo. Los buenos trabajos de realizadores como Giraldo, Durán, Pinzón, Sánchez, Franco (que, por favor, me disculpen aquellos pocos que se me escapan de la memoria en este momento) se pierden entre toda esa hojalatería de cortometrajes mal hechos. Tal vez la solución es lanzarnos de una vez a los largometrajes. Es la única manera de medirnos en serio con el público.

—Usted ya dio la pauta con La pobre viejecita. *Hablemos de este trabajo. ¿Cómo se les ocurrió a ustedes (la adaptación del poema de Pombo fue obra de Laverde y Arzuaga) convertir en largometraje un poema cuya lectura no dura más de tres o cuatro minutos?*
—Muy sencillo: partimos de un criterio clásico, consistente en que tanto dinero y riquezas no puede tenerlos sino un ladrón, y empezamos por elaborar una historia sobre la manera como la viejecita feudal explotaba a sus vasallos.

—El decorado y el ambiente de la película es muy minucioso y preciosista. ¿Usted cree que tanta belleza llegue a tener éxito

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

económico frente a un público poco acostumbrado a la técnica de los muñecos animados, sobre todo en largometraje?

—Yo quería hacer algo que pudiera competir con Walt Disney, pero que se desarrollara a un nivel diferente, u opuesto, al de la ideología de las películas de Disney. A los niños hay que comenzar a decirles que en el mundo hay explotadores. Hay que

La solución es el largometraje: Laverde.

mostrar, además, cómo actúan. Creo que esta película motivará a muchos padres a llevar a sus niños, y viceversa, hará que muchos niños hagan ir a sus padres. En ese mecanismo residirá el éxito de esta película.

—Cuéntenos sobre todas esas miniaturas de la película: bacinillas, ventanas, pianos, relojes, armarios, lámparas y cien cosas más. ¿Quiénes hicieron todo eso y en cuánto tiempo?

—Nos llevamos casi seis meses seguidos entre el grupo familiar —Karina, Ana María, Fernando Enrique y yo— haciendo ese trabajo.

—Es una juguetería impresionante. La gente va a divertirse mucho. ¿Y los personajes tuvieron algún modelo real?

—Sí. La viejecita, por ejemplo, no sólo se inspiró en la de Pombo, sino en una terrateniente sabanera muy autocrática de cuyo nombre no quiero acordarme. Servilio, su criado, se inspiró física e ideológicamente en un personaje del que si dijera la profesión lo identificarían ahí mismo. Por eso no la digo. El cocinero chino, tan simpático, lo saqué de un restaurante del centro de Bogotá. Es mi homenaje a su gentileza y a su culinaria.

—Voy a serle muy franco: lo único que no me gustó de la película es que al final deja la sensación de que los explotadores se derrumban solos. A usted parece bastarle la certeza cristiana de que los ricos caerán, y en cambio carece de la esperanza de que los explotados son los encargados de esa demolición. Eso es escepticismo. ¿No lo cree?

—Yo también voy a serle franco: la película hubiera tenido otro desenlace si la hubiera comenzado después del 14 de septiembre de 1977.

—¿Cuál es su próximo proyecto de largometraje?

—Será una película ecológica, sobre los desastres que sobrevendrán a este planeta si no racionalizamos la utilización de nuestros recursos. La idea me vino de un simposio sobre ecología en donde Peter Ustinov expresó la convicción de que, si queríamos comenzar vivos el año 2000, teníamos que confesarles a los niños de hoy cómo era que habíamos convertido la tierra en basurero mortal. El propósito es que los niños de ahora sean los adultos que hagan habitable la tierra del segundo milenio en adelante.

—¿La técnica será con muñecos animados?

—Sí. Es un proyecto tan ambicioso como difícil. Figúrese que hay que fabricar ríos, paisajes, erosiones, etc. Algo completamente distinto de lo que he hecho hasta la fecha.

—Esa es la gracia. Y como es costumbre, ¿quiere agregar otras palabras?

—Sí, quiero expresar reconocimiento a Ricardo Saldarriaga, el gerente de Global Films, mi coproductor. Pienso que su aporte constituye una consigna para el resto de sectores de la distribución de que se vinculen al proceso de creación de la industria cinematográfica en Colombia. No lo digo por cortesía o formulismo. Simplemente creo que es lo justo. ☭

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Apuntes sobre el teatro colombiano

por Carlos José Reyes

La discusión sobre los problemas del teatro en Colombia no puede limitarse a la proliferación de comunicados y declaraciones apasionadas, ni mucho menos a los análisis que tienen como fundamento la defensa de buenos deseos y de ilusiones, así éstas provengan de las más nobles ideas.

El punto de arranque del debate sobre si el movimiento teatral colombiano está formado por un centenar de grupos a todo lo largo y ancho del país, o si, por el contrario, lo constituye apenas una docena de grupos que tratan de estabilizarse, es aspecto que vale la pena puntualizar.

En los últimos escritos sobre el tema se ha sostenido que las dos opciones revelan igual número de puntos de vista políticos: el uno aristocratizante y excluyente; democrático y revolucionario el otro. Vayamos un poco más despacio en el uso mecanicista de la analogía, que no puede pasar, de buenas a primeras, de procedimiento poético a recurso demostrativo de hipótesis pseudocientíficas.

Al crearse la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), con las mejores intenciones de fortalecer y afirmar el movimiento teatral, el objetivo primordial de su actividad se centró sobre la idea de estabilizar la actividad de los grupos, defender la profesión teatral y crear lazos de solidaridad y trabajo entre los conjuntos, con miras a lograr amplia difusión del teatro en los sectores populares. Desde luego, en el papel toda intención es válida, mientras la realidad no le juegue una mala pasada.

Observemos, entonces, la realidad con mayor detalle. En el boletín No. 1 de la CCT se presentaba una lista de los grupos con sus obras montadas, obras en preparación, trabajos e investigaciones. No se hacía como preludio a un festival ni a ningún tipo de competencia selectiva. Se hacía como tarea concreta del naciente gremio: informar sobre la realidad de sus actividades. Es interesante volver sobre esta lista, pues es reveladora de puntos de vista que hemos sostenido insistentemente.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

BOGOTA

Grupo de teatro de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Obra: *Arlequinada*, de Terence Rattigan. Dirección: Jaime Santos.
Grupo de teatro de la Universidad de América. *Colla-Cocha*, de Enrique Solari. Dirección: Luis Lozano.
Teatro acción. En preparación: *Sonata popular*, de Oswaldo Dragún. Dirección: Jaime Barbín.
Grupo de teatro de la Universidad del Rosario. Laboratorio de preparación del actor. Dirección: Guillermo Sandino.
Grupo de teatro Tehas. En preparación: *La sombra del valle*, de John M. Synge. Dirección: Enrique Hernández.
La Mama. *La serpiente*, de Claude van Italie. Dirección: Eddy Armando. En preparación: *El abejón mono*, de Eddy Armando.
Grupo de teatro de la Alianza Colombo RDA. Taller de preparación del actor. Director: Juan B. Martínez.
El Grifo. *Grupo de teatro de la Universidad Libre*. *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny*, de Bertolt Brecht, y *La maestra*, de Enrique Buenaventura. Dirección: César Cárdenas.
Paso de Vencedores. *Pluff, el fantasmita*, de María Clara Machado. Dirección: César Cárdenas.
Teal, del club Máximo Gorki. *La importancia de estar de acuerdo* y *Los siete pecados capitales*, de Bertolt Brecht. Dirección: José Aristides Osorio.
Casa de la Cultura. *El menú*, de Enrique Buenaventura. Dirección: Santiago García.
El Fucú. *Qué demonios es eso de que tengamos que vivir los días metidos dentro de un círculo rojo*. Escrita y dirigida por Genaro Torres Preciado.
Grupo de teatro de la Universidad de los Andes. *El retén*, de Samuel Jaramillo. Dirección colectiva.
Teatro Popular de Bogotá (TPB). *El inspector*, de Nicolái Gógol. Dirección: Jorge Alí Triana.
Grupo de teatro del Liceo Francés Louis Pasteur. *Los supermachos*. Dirección: Marceau Vasseur.
Teatro de la Universidad Externado de Colombia (TEX). *Gran imprecación frente a los muros de la ciudad*, de Tankred Dorst. Dirección: Carlos José Reyes. *Las monjas*, de Eduardo Manet. Dirección: Carlos José Reyes.
Grupo de teatro de la Universidad Nacional. *La fiaca*, de Ricardo Taleslik. Dirección: Carlos Perozzo.
Teatrino Don Eloy. Presentaciones infantiles.
La Urraca. Dirección: Humberto Dorado.
Teatro de la Universidad Grancolombia. (Sin Obra). Dirección: Sergio Gómez.
Grupo de teatro de la Universidad Santo Tomás. Dirección: Jorge Pérez.
Grupo de teatro de la Universidad Pedagógica Nacional. Dirección: Eduardo Osorio Cañón.
Grupo de teatro de la Universidad Social Católica de la Salle. Dirección: Daniel Bautista.
Grupo de investigaciones escénicas. *Ciudad Floralia*.
Grupo de teatro Juventud.
Grupo de teatro del círculo Jorge Zalamea. Dirección: Roberto Gómez.
Grupo de teatro de la Universidad Distrital. Dirección: Paco Barrero.
Grupo de teatro de la Universidad Javeriana. Dirección: Luis Fernando Orozco.
Acto Latino. Dirección: Sergio González.

Además, grupos teatrales de Cali (el Tec es el único que existe aún), Buga, Bucaramanga, Medellín, Cartagena, Barranquilla, Pasto, Ibagué, Armenia, Popayán, Montería, Sogamoso, Sincelejo y Manizales.

Esto ocurría a mediados de 1970. De los 29 grupos de Bogotá, tan sólo subsisten cuatro: el de la Casa de la Cultura (hoy teatro La Candelaria), La Mama, el TPB, y el Teatrino Don Eloy.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Aparte de estos, existía extraordinaria proliferación de grupos universitarios: 13 entre los 29, buena parte de los cuales (10 en Bogotá), con la ruptura entre la CCT y la Asonatu, se retiraron. ¿Pero qué pasó con los demás? ¿Qué acciones pudieron realizarse para evitar su desintegración? ¿Qué pasos se dieron para consolidar la profesión? Sólo sobrevivieron los que perseveraron en asumir la actividad teatral con todas sus consecuencias.

Desde luego, de esa situación todos somos responsables. Quien escribe este artículo se desempeñaba entonces como presidente de la CCT. Vivíamos una etapa a la vez de florecimiento y aprendizaje. La controversia política era apasionada y, en más de una ocasión, sectaria y enceguecedora. El avance del movimiento teatral se entendía cada vez más como toma de posición política directa. El "defínase, compañero" constituía el estribillo que se escuchaba en foros y asambleas. El movimiento universitario se había erigido en juez prepotente de la posición y del "mensaje" de los grupos. Por una u otra razón, éstos fueron desapareciendo, y nadie dio la voz de alarma. Si unos se desintegraban, en otros se formaban rueda de ilusiones fallidas y fenecimientos prematuros.

A nuestro modo de ver, al calor de las discusiones políticas, del constante desgarramiento interno de los grupos y de la inmadurez nunca superada de la mayor parte de sus integrantes, se daba un desfase del objeto mismo de la actividad y del gremio. En aquel entonces era imposible hablar de la profesión teatral, y otras denominaciones se encontraban en boca de todo el mundo: teatro experimental, teatro independiente, teatro universitario, teatro revolucionario; como los conejos que salen del sombrero de un mago, aparecían y desaparecían rótulos y grupos sin lograr la consolidación del movimiento, y ni siquiera de un diez por ciento de la actividad.

Inclusive en los mismos grupos que hoy existen, los integrantes son otros completamente distintos, siempre actores nuevos, sin formación, cuyas carencias se camuflan a medias por la habilidad de algunos montajes. Y cuando se quieren precisar estos aspectos crudos y reales, se nos responde con acusaciones de divisionismo, confusión política y falta de solidaridad gremial.

Los diferentes análisis nos han llevado a la conclusión de que el gremio teatral no existe como tal, pues no realiza ninguna tarea de carácter gremial. No lucha por ningún tipo de reivindicación concreta del trabajo artístico, confundiendo esta lucha con un apostolado de amor al arte que llevó a los artistas románticos del siglo XIX a morir de tuberculosis en un desván. La evaluación de los festivales se limita a mostrar cifras pantagruélicas, que se condensan en los días de las muestras y festivales no remunerados que, por lo tanto, se convierten para los grupos en un sacrificio, pero que nada tienen que ver con la actividad desarrollada a lo largo del año. ¿Podríamos comparar esto con otra profesión cualquiera? ¿Podríamos decir que en el mes de diciembre se realiza un simposio médico para que multitudinarias brigadas de enfermeros impreparados vayan a los barrios populares a sanear a una población que se está aniquilando en los otros once meses del año?

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Veamos de nuevo las cifras que tanto nos entusiasmaron en un primer momento y que crearon el espejismo del movimiento teatral más grande de América Latina y de uno de los más prestigiosos del mundo:

I FESTIVAL NACIONAL DEL NUEVO TEATRO

Grupos participantes: 98.
Actores: 1.470.
Salas y lugares de representación: 72.
Funciones: 418.
Espectadores: 147.700.

No queremos reconstruir la lista de los grupos, para no repetir el argumento de la rápida desaparición de buena parte de ellos. Interrogamos fundamentalmente sobre qué ha ocurrido, para los grupos y el gremio, con las 72 salas y lugares de representación. ¿Ha existido una política tendiente a dotar con un mínimo de recursos a estas salas? ¿Se han realizado ciclos de presentaciones de los grupos durante los dos años que han pasado desde el primer festival?

Nada de esto ha ocurrido, como no sean las actividades de unos pocos grupos, que paso a paso han luchado por su consolidación, dentro o fuera de la CCT pero, desde luego, sin que la organización tuviera que ver orgánicamente con este proceso.

¿LA CALIDAD ES UN PROBLEMA EUROPEO?

Frente a este panorama, cuyas cifras y datos son incuestionables y cuya proyección sobre la realidad del movimiento teatral a lo largo del año es tan incierta, ¿cómo podríamos hablar de un nuevo tipo de "calidad", o de "elaboración artística" realizada sobre la base de una improvisación escolar y de una total carencia de preparación de los actores en los niveles técnicos más elementales? ¿Cómo es posible sostener que los criterios de "calidad artística" están basados sobre patrones europeos, y poner como ejemplo producciones indígenas elaboradas durante siglos? Desde luego, no ignoramos las dificultades para definir lo que significa la calidad artística, y no desconocemos los debates que han surgido a lo lar-

go de nuestro siglo sobre tan interesante tema. Creemos, sin embargo, que defender ciegamente unas ideas acusando, a quienes no las comparten, de tener criterios "europeizantes" y metropolitanos contra una producción amorfa, cuantitativa y defectuosa, constituye otra piadosa ilusión que no quiere ver el problema en su realidad concreta.

Si resulta difícil evaluar la calidad con rigor matemático, no lo es, en cambio, darse cuenta de la total ausencia de calidad y de técnica en gran parte de los trabajos, que surgen sin adecuada preparación.

Fallas en la emisión de la voz, sin cuya adecuada proyección no existe comuni-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

cación posible, así se quieran decir verdades maravillosas; dureza y esquematismo en los actores; desorganización y pobreza en los textos, armados apenas sobre la superficie de los acontecimientos, y total carencia de complejidad en la actuación. Los personajes no existen y los actores se limitan a transmitir el texto de manera defectuosa y apenas legible en los mejores casos. ¿Podemos decir, entonces, que nuestro aporte, frente a la "cultura europea de museo", es un teatro que aún no ha aprendido a hablar?

No queremos insistir en este punto, pues creemos que los espectadores pueden comprobarlo en la mayoría de los espectáculos realizados. Tampoco queremos asumir una actitud negativa y apocalíptica, negando nuestra propia práctica de más de veinte años de trabajo continuo en la formación del movimiento teatral colombiano. Lo que no podemos es seguir diciéndonos mentiras piadosas, pues sabemos que quien huye de la realidad la sustituye por su espectro.

La salida posible y concreta es orientar la actividad hacia una verdadera profesionalización del trabajo teatral, logrando estabilizar a los actores con un criterio que no excluya las implicaciones estéticas, éticas y políticas de la actividad, desde la perspectiva específica del teatro, y no como sustituto de otras prácticas o como brigadas románticas de liberación que se dan el lujo de actuar por amor al arte mientras la familia logre mantenerlas. Pensamos que es hora de rechazar ese romanticismo iluminado con toda su terminología tramposa. Hablar de abnegación, entrega, concientización, frente a tareas de la envergadura de la lucha por la liberación nacional, significa fundamentalmente ponerse la sotana del franciscano descalzo para una batalla del siglo XX, y el resultado, por lo tanto, sólo puede satisfacer a un reducido círculo de correligionarios. Opinamos, por consiguiente, que el problema no puede seguirse planteando desde el punto de vista religioso.

LA PROFESION TEATRAL

Es indudable que necesitamos llegar a hablar algún día con propiedad como trabajadores de la cultura. Y hacerlo sin calambures. No basta con decir que "no vivimos de eso pero nos la pasamos haciendo eso", pues cualquiera, con todo el derecho, preguntará: "entonces, ¿de qué viven?". Y esta pregunta no puede responderse diciendo que la culpa es del sistema, del imperialismo, o que no se puede vivir del teatro por su beligerancia y combatividad, pues éstos siguen siendo sofismas que no dejan ver el problema de frente.

¿Cuál puede ser la estrategia del movimiento teatral, en un mundo tan concreto como en el que vivimos? Desde luego, no basta con proclamar que somos profesionales para serlo, y no basta con vivir del teatro indiscriminadamente, realizando cualquier tipo de obra que produzca dinero, para calificarse como artista. La reivindicación de estas palabras sólo puede producirse mediante una adecuada labor que integre los distintos aspectos artísticos, éticos y económicos, a fin de que el trabajador teatral no se llene de discursos a la hora de las asambleas y de disculpas a la hora de los ensayos.

La actitud verdaderamente profesional requiere definir la actividad teatral como la fundamental del actor, asumiendo sus diversas implicaciones. Es necesario, en consecuencia, producir obras de una calidad que permita interesar a un amplio sector de espectadores en situación de pagarlas. No se puede seguir haciendo teatro con una actitud miserabilista, regalando las entradas o cobrando por ellas precios irrisorios. La defensa de una taquilla razonable es una forma de luchar por la dignificación de la profesión.

Esto no quiere decir, en ningún caso, que estemos proponiendo la realización de un teatro comercial y vulgar, contra el arte "de entrega revolucionaria". De ninguna manera. Nuestro planteamiento busca dignificar la posición del actor con el objeto de que dedique la totalidad de su tiempo productivo a esta actividad, a fin de que su avance técnico y estético no contradiga el ejercicio de sus necesidades más elementales. Esta, por supuesto, deber ser una reivindicación concreta, luchada por un gremio de trabajadores que busque conquistas reales y concretas. Y esto, a la vez, no puede hacerlo una asociación cultural y política cuyos intereses sean otros.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Y, como en cualquier otro trabajo digno, la lucha por conseguir leyes y acuerdos de protección al teatro se hace indispensable.

En los primeros meses del año se llevó a cabo en Bogotá un encuentro de hombres de teatro de América Latina, con el objeto de discutir aspectos relacionados con la profesión. Juzgamos interesante reproducir las conclusiones que se desprendieron de este encuentro, y que hasta el momento no han sido estudiadas por el movimiento teatral colombiano.

SEMINARIO SOBRE LA PROFESIONALIZACION EN EL TEATRO

Organizado por la Federación de Festivales de Teatro de América.

Conclusiones y recomendaciones.

Los trabajadores del teatro de América Latina, participantes en el seminario sobre "la profesionalización en el teatro" organizado por la Federación de Festivales de Teatro de América con la colaboración del Instituto Colombiano de Cultura, tras discutir las distintas ponencias y analizar la situación del actual movimiento teatral en varios países de Latinoamérica en relación con la profesión, acuerdan las siguientes proposiciones y recomendaciones:

1. Entender la actividad profesional del movimiento teatral no comercial en América Latina no sólo como una posibilidad de vivir de la profesión, sino desde el punto de vista de un riguroso manejo del oficio, así como una gran responsabilidad del hombre de teatro frente a la sociedad, lo que implica la elaboración y desarrollo de una coherente política cultural.

2. A fin de lograr un auténtico profesional del teatro, tal como hoy se hace necesario en América Latina, resulta imprescindible la formación de un nuevo tipo de trabajador, que por una parte tenga una preparación calificada en cuanto se refiere a la técnica teatral en sus diversos aspectos y en su sentido más amplio, y por otra, que tenga una visión clara de una política cultural acorde con las condiciones específicas de cada país.

Este nuevo hombre de teatro debe estar preparado para trabajar fundamentalmente en el interior de un grupo, pues el trabajo orgánico de un grupo significa la elevación de la creatividad, de acuerdo con la multiplicidad de necesidades y aspectos que deben resolver los grupos teatrales de carácter independiente.

En este sentido, merece dedicar una atención especial a las escuelas y talleres existentes hoy en día y que trabajan en este sentido, y a la vez, propender por la formación de centros calificados en los sitios donde fuere necesario.

(Con este objetivo se celebró en Caracas, en agosto de 1977, un encuentro de directores de escuelas de teatro de distintos países de América Latina, organizado por la Federación de Festivales de Teatro de América, e igualmente se ha creado el Centro Latinoamericano de formación teatral —Cel-Cit, con sede en Caracas).

3. Considerando que la actividad teatral es un importante servicio público cuya tarea, entre otras, es la de elevar el nivel cultural de los pueblos, el movimiento teatral debe luchar por el establecimiento de una *ley nacional de protección a la actividad teatral*, o ampliar las leyes que existan al respecto. Esta ley podría comprender, entre otros aspectos:

a) Establecimiento de auxilios o subsidios económicos a los grupos que reúnan requisitos de idoneidad y estructuración, y que presenten planes concretos de trabajo.
b) Mantener la libertad de expresión en todo sentido, o luchar por ella donde fuere necesario, de manera que los grupos cuenten con total independencia y respeto en el desarrollo de sus actividades creadoras.
c) Lograr la exención de impuestos y cargas fiscales nacionales y municipales para todos los grupos de carácter independiente y sin ánimo de lucro, a fin de

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

que puedan desarrollar sin trabas sus actividades de carácter creativo y educacional.

d) Lograr una legislación que dé facilidades para la construcción, instalación y funcionamiento de salas teatrales, especialmente en el caso de salas manejadas por los mismos grupos como su herramienta fundamental de trabajo.

e) Lograr el establecimiento de leyes de protección social para el trabajador del teatro a través de sus organizaciones, que deben ser reconocidas legalmente para este efecto.

f) Propender por la defensa de los derechos del autor y del intérprete, aplicando los acuerdos y leyes internacionales de derechos de autor, vigilando su estricto cumplimiento y creando las instituciones que sean del caso en aquellos países donde no existan.

g) Lograr que en los planes de estudio a nivel de secundaria y universidad se incluya como materia obligatoria el estudio del teatro y que se propenda en los distintos centros educativos por la creación y desarrollo de grupos teatrales estudiantiles y universitarios, con la cooperación y orientación del movimiento de teatro profesional de los distintos países.

4. Procurar por todos los medios el incremento de los recursos necesarios para un ejercicio más digno de la actividad profesional en el teatro, tanto a través de la taquilla como del apoyo de las secciones de extensión cultural de universidades, municipios y otras entidades, planes económicos de los grupos, venta de funciones, giras, etc.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Igualmente, es importante subrayar la necesidad que existe de que los sectores obreros y los distintos gremios de trabajadores exijan, a traves de sus pliegos de peticiones, un aumento de las partidas para el desarrollo de actividades culturales, como una reivindicación muy importante en sus luchas.

5. Luchar por la defensa y el derecho de las actividades sindicales y gremiales de los trabajadores del teatro, haciendo énfasis especial en la necesidad de contar con gremios que desarrollen una coherente política cultural, en defensa de los derechos de los trabajadores del teatro, por la elevación del nivel artístico y por la proyección más amplia de su trabajo, especialmente hacia aquellos sectores que más lo necesitan.

En este sentido, es igualmente importante subrayar la necesidad de otorgar las mayores facilidades a los grupos o trabajadores del teatro que por una u otra razón tengan que desarrollar sus actividades en el extranjero, creando auténticos circuitos de trabajo para el desarrollo de giras, seminarios, cursos y talleres, a fin de incrementar el intercambio cultural entre los pueblos de Latinoamérica.

6. Procurar la vinculación de los grupos, gremios, sindicatos y organizaciones teatrales de todo tipo, a las organizaciones de carácter continental y mundial que propenden por los mismos fines.

7. Insistir en la necesidad de una efectiva y amplia unidad, desarrollada y enriquecida permanentemente a través de acciones y trabajos comunes, para el mejor logro de sus conquistas y por la superación del trabajo profesional.

8. Lograr una adecuada instrumentación a todo nivel, en los distintos aspectos locativos, técnicos, informativos y publicitarios, a fin de que la actividad teatral pueda ser conocida y proyectada a un mayor número de sectores.

9. Mantener una actitud vigilante en defensa de los instrumentos de trabajo y de las conquistas logradas por el movimiento teatral, y prestar una efectiva solidaridad internacional a través de las Naciones Unidas y de otros organismos internacionales, para la recuperación de los derechos perdidos.

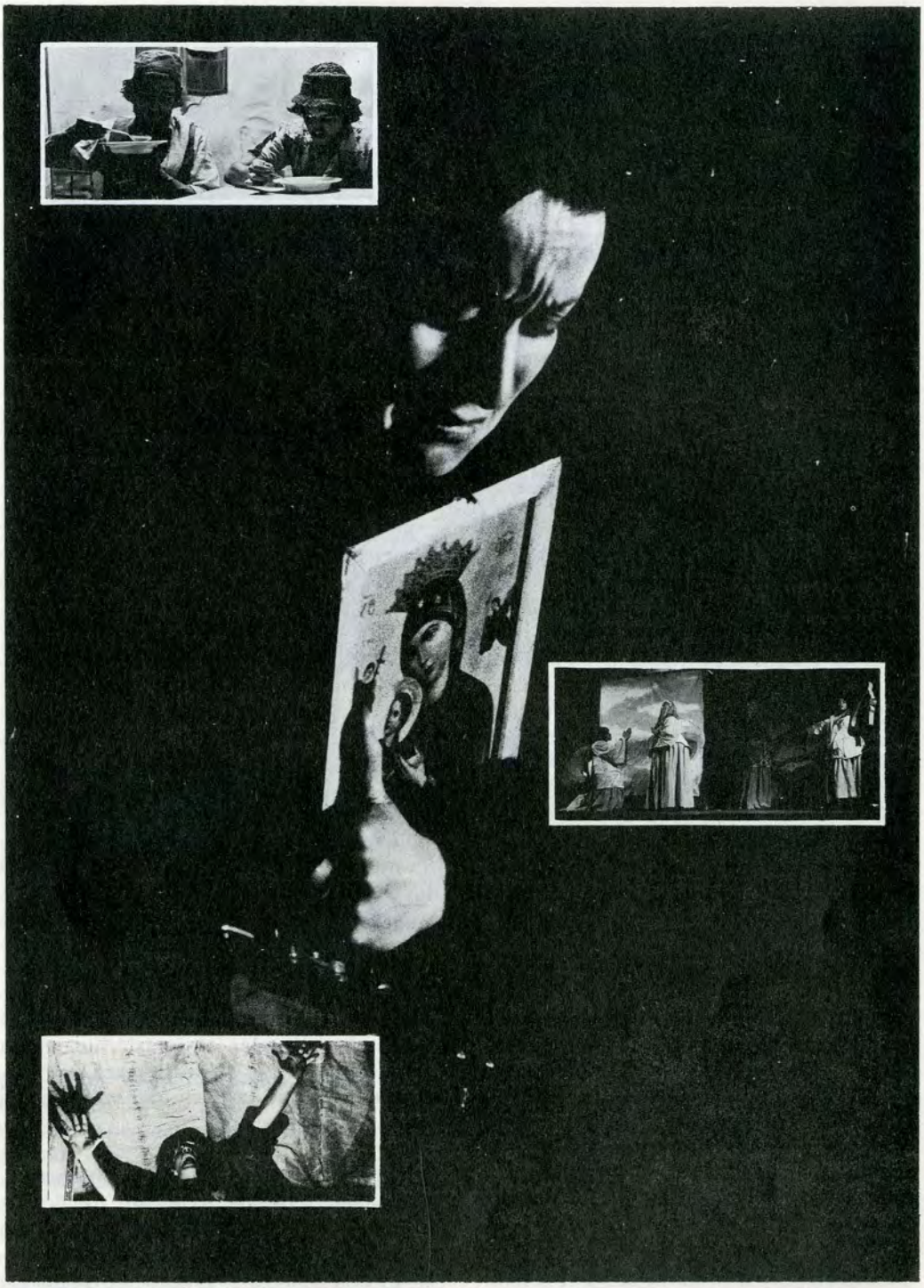
10. Así como anualmente se celebra el 27 de marzo el Día internacional del teatro, recomendar a las distintas entidades teatrales de América Latina proclamar el Día latinoamericano del teatro, a fin de celebrar en este día la lucha de los trabajadores del teatro en nuestro continente.

Finalmente, los participantes en este seminario queremos destacar la inquietud manifestada por los trabajadores del teatro colombiano por el estudio de esta problemática, y felicitar al Instituto Colombiano de Cultura por el apoyo brindado a la realización de este encuentro.

Como se observa en estas proposiciones, el problema es complejo y requiere definición integral. Dadas las condiciones de nuestro medio, los grupos estables, que cuentan con su propia sala en precarias condiciones, deben efectuar acciones conjuntas sobre tareas concretas que respalden sus actividades. Carteleras detalladas con la programación, venta de abonos colectivos por temporadas mensuales, unificación de los precios de la taquilla y de los precios de las funciones vendidas sobre la base de tarifas mínimas, así como la constitución de una ley nacional de teatro que garantice la defensa de estas luchas y conquistas. Todo esto no puede ni siquiera pensarse si no se lleva a cabo partiendo de la estabilización y coherencia de los grupos, y de su actividad permanente durante el año.

Estableciendo una clara política cultural y gremial, el desarrollo del trabajo estable no sólo no riñe con la actividad aficionada, estudiantil o universitaria, sino que puede complementarla y enriquecerla. Lo que no funciona de ninguna manera es la mezcla indiscriminada de grupos de distinta naturaleza, sobre la base de una democracia ilusoria en la que cada grupo, no importa cuál sea su índole, sólo vale por un voto. Aunque los intereses culturales o ideológicos sean los mismos, en tales condiciones la única unidad factible es la de firmar al mismo tiempo un comunicado. La unidad real sólo puede establecerse sobre lo concreto.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano



El redentor, *de Carlos José Reyes. Insertos:* ¿Quiere usted comprar un pueblo? *(Andrés Lizarraga).* El señor Mockinpott *(Peter Weiss),* Las monjas *(Eduardo Manet).*

La imagen del teatro colombiano como el más importante de América Latina ha correspondido en los últimos años a la actuación de unos pocos grupos en festivales internacionales, a los recientes premios Casa de las Américas, que sólo fueron otorgados a nuestro país a partir de 1975, a la publicación de obras y artículos en revistas internacionales y a la participación en encuentros latinoamericanos.

Para defender esta imagen no existe otro camino que el de profundizar las técnicas dramatúrgicas y actorales, formar un público que asista a las salas y, en fin, desarrollar la actividad teatral no como actividad diletante y esporádica, sino como profesión, en el mejor sentido de la palabra. ₵

Carlos José Reyes ganó en 1975 el premio Casa de las Américas, de La Habana. Es director del Centro Piloto de Educación Infantil (del Instituto Colombiano de Cultura) y director del grupo teatral El Alacrán.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Drácula

Cuando Tod Browning realiza *Drácula* en 1931, lo sostiene su admirable serie con Lon Chaney, a juzgar por *El club de tres* (The unholy three), que se vio el año pasado en la Cinemateca Distrital, y posteriormente su película más famosa, *Fenómenos* (Freaks), 1932. Y aunque *Drácula* fuera su segunda obra parlante, se observa cierta dificultad de expresión, un encuadre teatral y convencional dirección de actores, fallas inconcebibles en el experto narrador de *El club de tres* y debidas quizás a lo que sucedió a varios grandes directores del periodo mudo que nunca pudieron adaptarse al sonoro, que sólo se sentían bien en el cine mudo, de técnica menos exigente del parlante.

La adaptación de la novela original de Bram Stocker sigue en línea muy esquemática al tema que sufre los rigores de un guión típico del Hollywood de 1920 y 1930, que tomaba lo esencial del argumento, añadía acontecimientos inéditos, nuevos personajes, suprimiendo sin razón episodios claves, dejándolo al nivel comercial para que gustara al mayor número de personas. Tal "democratización" impidió un relativo análisis de los principales personajes del lúgubre drama, cierto lirismo de época presente en la obra original, anulado en la versión estadounidense, que en la inmensa fábrica de Hollywood producía guiones en plan industrial.

En *Drácula*, Tod Browning se encuentra con el camarógrafo alemán Karl Freund, tránsfuga del expresionismo, y quien, junto con los decoradores de la película, le da lo que hoy todavía constituye su valor: la ambientación de terror, sobre todo en el castillo de Drácula, al que llena de ruinas de las que brotan ratones y raras alimañas; de oscuros rincones especiales para las apariciones y desapariciones del conde; de espesas telarañas, que simbolizan la red que tiende el vampiro a sus víctimas, y demás elementos no de simple decoración del cuarto de trastos del terror, sino íntimamente integrados al tema que Karl Freund trata con elegancia visual, tanto en su planificación como en movimientos de cámara.

La construcción propia del género de horror la cimentaría el conde Drácula apoyado en sus frecuentes, y obvias, reencarnaciones en el murciélago, y en su coro de poseídas, encargadas con su amo de propagar el vampirismo a la manera de una peste, más la utilería de ataúdes, hierbas que repulsan a los vampiros y las sagradas cruces que anulan su poder, así como la estaca que, clavada en el corazón, terminará la aventura del conde. Entre sus conquistas femeninas se destacará Helena, representada por la rubia y lánguida Helen Chandler, que fija a Drácula fuera de su ambiente, en un mundo donde no se siente seguro, donde su poder es interferido por la prosaica ciencia, y que terminará por destruirlo, para que la peste del vampirismo nunca vuelva a renacer.

Inútil buscar en el Drácula norteamericano aquella "sinfonía del terror", evocadora de un poema sinfónico de Franz Liszt, o de una trágica balada de un romántico alemán por los lados de Heine o Chamisso, que logró el gran Friedrich Wilhelm Murnau en su *Nosferatu*, la más bella, y más de acuerdo con el texto original, de todas las versiones cinematográficas de *Drácula*. A Browning, gran narrador, lo que le interesa es la aventura, la pura acción, sin disquisiciones visuales que no sean parte integrante de esa acción; método que no le permite, en ningún momento, cualquier conclusión lírica o composición plástica que le hubiera dado la dimensión artística de que está llena la admirable versión de Murnau.

Definitivamente el periodo más ingrato del cine pueden ser los años inmediatamente posteriores a la adaptación definitiva del parlante, porque ya no es posible expresarse con la facilidad del cine mudo, y todavía no se sabe integrar la palabra a la imagen, por lo cual se producen películas que, como *Drácula*, 1931, parecen partici-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

par de los defectos mudo/parlantes, sin ninguna de las cualidades de los dos sistemas. Al espectador común le parecerá una película vieja "de espantos" y nada más, y al enterado (e incondicional admirador de *Nosferatu*), demasiado esquemática en personajes y situaciones no muy del refinado gusto de quien esperaba del *Drácula* de Browning una gran película y no la obra especial que es.

Aunque lo niegue el formalismo terrorífico del castillo de Drácula y el convencionalismo de la casa de Helena, la fecha de fabricación de la película inevitablemente, y sobre todo por las modas femeninas, hacen de ella una pieza *art-deco*, que reduce la mímica del acartonado Bela Lugosi a gestos más que convencionales de "malo" del género de horror, que ahora pueden parecer bastante graciosos, lo mismo que algunas frases del diálogo, tan comunes, tan de cajón, que también hacen reír. Y aunque Browning se las sabía todas en el género del que fue maestro, la adaptación "moderna" de su *Drácula* quita a la película la única oportunidad de codearse con el espíritu romántico de donde surgió.

Drácula continúa de modelo eterno del cine de terror a simple nivel estadounidense, de todas maneras modesta, sin pretensiones, inspiración de casi cientos que desarrollan toda clase de variaciones sobre el mismo tema, variaciones que recorren la gama del terror hasta lindar con la común comedia de risa. Este lejano y clásico conde Drácula, como los cómicos que no divierten, no va a causarle miedo a ningún espectador, lo peor que puede sucederle a un personaje fabricado especialmente para producir terror, porque siendo tan respetable, por misterios de distribución que impidió que nunca se viera en Colombia la versión de Browning, el conde Drácula se presenta después de que miles de imitadores han gastado su digna presencia.

DRACULA (1931) Director: Tod Browning. Producción: Carl Laemmle-Universal. Guión: Garret Fort y Dudley Murphy, sobre la novela de Bram Stocker y la pieza de teatro de Hamilton Deane y John Balderstone. Fotografía: Karl Freund. Actores: Bela Lugosi, Helen Chandler, David Manners, Dwight Frye, Herbert Bunsten.

por Hernando Salcedo Silva

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Frankenstein

Cuando a Mary Shelley se le ocurre *Frankenstein* en 1816, Goethe está entre el primero y segundo *Fausto*, temas más que diferentes en sus respectivas intenciones, pero que coinciden en medios misteriosos para investigar, por un lado, la juventud corporal y espiritual (clásico sinónimo de belleza), y por el otro, la "construcción" de la bondad. Si se gastaran algunos sobrantes de energía mental, del monstruo Frankenstein saldrían algunas ideas respecto a su nacimiento ilegítimo, bastardo, de la ciencia enciclopedista (fines del siglo XVIII, principios del XIX) y del romanticismo que muy tardíamente produce *Drácula*, de Bram Stocker, compadre, en fama cinematográfica, de Frankenstein. La imaginación romántica es ilimitada respecto a la superación de la prosaica realidad, y por eso se entrega al demonio para conceder el ideal de belleza poder faústico, o al correcto doctor Frankenstein, que comete la incorrección de fabricar un monstruo con desperdicios de cadáveres de románticos.

El encuentro del tema Frankenstein con el director James Whale (lo mismo que Tod Browning con *Drácula*) no es casual porque, según cuentan las crónicas contemporáneas de Hollywood, Whale era personaje bastante misterioso, que en 1941 rompe con el cine, y muere en la piscina de su ca-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

sa en 1957, misteriosamente, como le correspondía. El y su colegra Browning representan los dos mejores especialistas del género terror-fantástico del cine estadounidense, género todavía en cartelera, con nuevas aportaciones pero sin el candoroso brillo de algunas películas de la década del 30 realizadas con la convicción de que tanto Drácula como Frankenstein eran posibles, aun dentro de la sociedad con mentalidad de tenderos hoy imperante. La seriedad de los dos directores, con sus respectivos monstruos, contrasta con la interminable serie de parodias posteriores, donde cualquier espectador puede observar el poco respeto que inspiran ahora los dos monstruos, porque a lo mejor resultan más convincentes los Dráculas y Frankenstein de la vida real.

De modo que el "auténtico" *Frankenstein* de James Whale debe sostener la pesada carga de escepticismo y desprestigio que impusieron los falsos Frankenstein en sus periódicos irrespetos al gran personaje. El de Whale, encarnado por Boris Karloff, que le dio todo el siniestro contenido y hasta la equívoca ternura y el lirismo de alguna escena, no se aparta del original de Mary Shelley, quien "físicamente" lo debió imaginar poco más o menos como el maquillador de Boris Karloff, pero en cambio, concesión a los toscos guionistas profesionales del Hollywood 1920-30, superficializa la conducta de Frankenstein al volverlo un malvado por el injerto del cerebro de un criminal, en vez de seguir el texto original de la Shelley, que narra cómo el monstruo se volvió malo al contacto con un mundo igualmente malo. Algo del personaje original se adivina en el brusco corte de la escena con la niña y las flores; Frankenstein bondadoso que otro corte se encarga de volverlo a sus características maldades y violencia.

Se quisiera ser más riguroso en el empleo de algún término que definiera el encanto especial del cine estadounidense de 1920-1930, porque respecto al *Frankenstein* de James Whale puede aplicarse, para definir esa cualidad, el término de tener el "perfume" especialísimo del cine de su época. Un perfume especial también para olfatos, y en este caso, ojos, que sepan respirarlo en sus elementales movimientos de cámara, en el absoluto esquematismo de los personajes, iluminación plana o constrastada (residuos del expresionismo alemán), diálogo "deliciosamente" convencional y demás elementos de un cine muy bien construido pero, ante *La guerra de las galaxias*, también deliciosamente primitivo. Sin recursos de suspenso, ni propuestas psicológicas ni cibernéticas, el *Frankenstein* de James Whale ya no asusta a nadie, ni siquiera a los nerviosos, lo que no deja de ser humillante, pero en cambio el monstruo parece hasta simpático; símbolo, en su manía destructiva, de los funestos resultados de manosear la ciencia, de competir con Dios en el secreto perdido de la fabricación del hombre.

FRANKENSTEIN (1931) Director: James Whale. Producción: Carl Laemmle Jr.-Universal. Guión: Garret Fort, Francis Edward Faragoh y John L. Balderstone, sobre la pieza de teatro de Peggy Webling basada en la novela de Percy B. Shelley, Frankenstein o el Prometeo moderno. *Fotografía: Arthur Edeson. Maquillaje: Jack Pierce. Actores: Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clarke, John Boles, Edward van Sloan.*

por Hernando Salcedo Silva

Pantaleón y las visitadoras

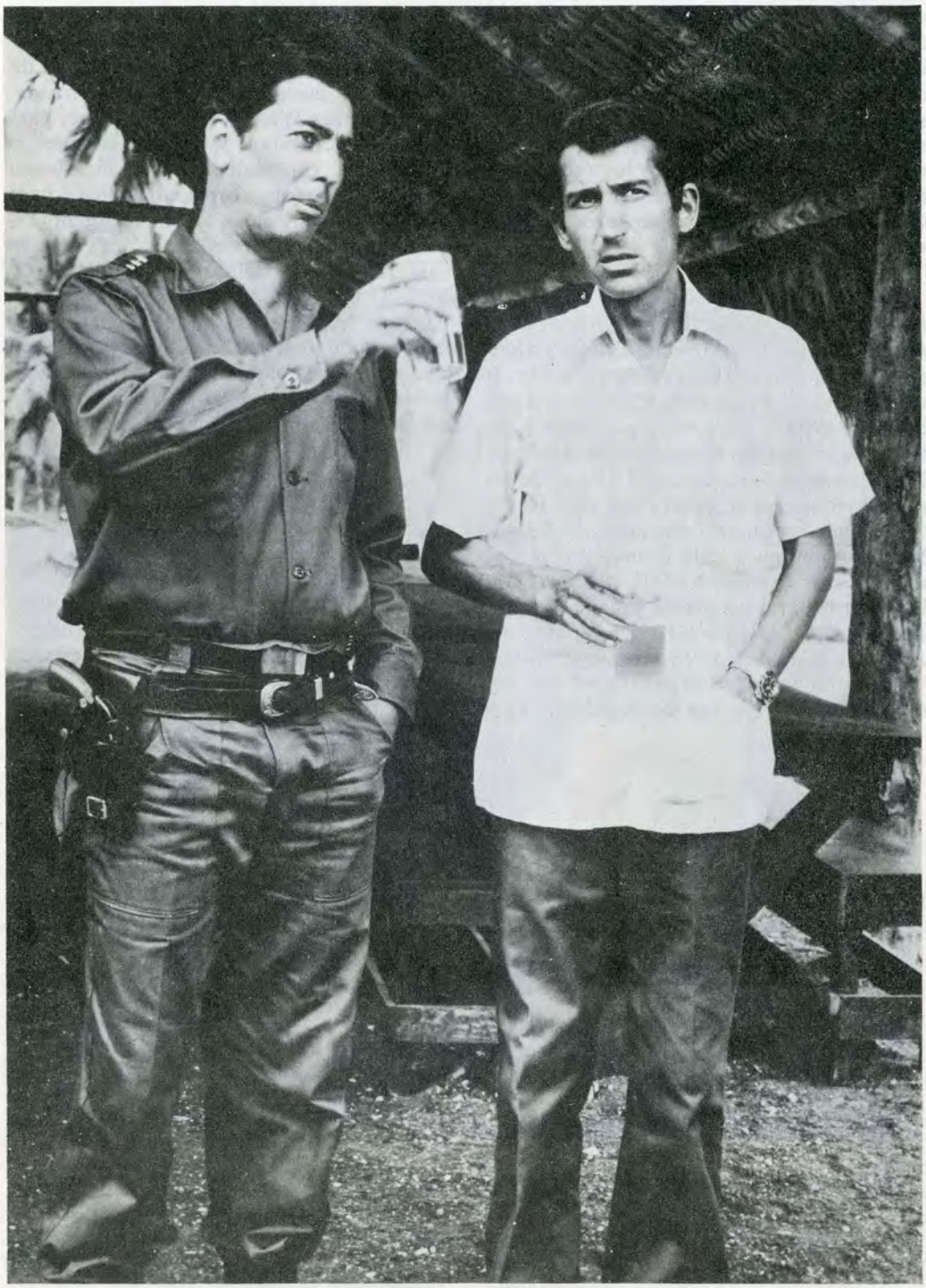
Pantaleón y las visitadoras, de Mario Vargas Llosa, basada en la novela del mismo nombre, es ante todo una película sencilla. Sin metalenguaje específico y completamente lineal, en su estructura es imposible encontrar elementos para una segunda lectura interpretativa (símbolos que descifrar, por ejemplo). Salvo contadísimos *flashback* e igualmente escasos planos que darían información simultánea, por la ya

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

conocida técnica de subdividir el cuadro proyectado en cuatro o mas subplanos autónomos, la película es narrativamente convencional; lo que podría decirse en la preceptiva tradicional: introducción, nudo y desenlace.

La historia del capitán Pantaleón Pantoja y sus visitadoras es ya conocida por los lectores de Vargas Llosa, ahora dedicado también, a ese difícil "oficio del siglo XX", según definiera Cabrera Infante la actividad cinematográfica. La novela retrata en forma crítica la casta militar del Perú. Así como *La ciudad y los perros* enjuiciaba la formación impartida a la juventud por los militares y desenmascaraba los mandos castrenses, acerbamente, sin una sola concesión al humor, Pantaleón —en las dos versiones: cinematográfica y literaria— rebosa mordacidad y sarcasmo, haciendo de la parodia el elemento crítico, antes casi desconocidos en los trabajos de este novelista-director.

¿En qué difiere la novela de la película?



Fundamentalmente en casi nada, y digo casi, porque los lectores del libro encontrarán algunas diferencias —nunca sustanciales— y notarán que la omisión de elementos valiosos de la novela en el filme no es significativa.

Ahora bien, es evidente que una obra cinematográfica tiene lenguaje propio. La imagen connota de distinta forma que la

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

palabra. Pantaleón, novela, está construida con base en cierto material directo (cartas, documentos) no reelaborado, en el sentido de que no existe descripción literaria de hechos por parte del novelista directamente, sino que los personajes dan su propia información, por los medios antes citados.

Es lógico suponer que la película no puede reproducir literalmente ese material informativo de la novela. El cine es un lenguaje de imágenes y no de palabras, orales o escritas; la ausencia de las cartas entre las comandancias y los altos mandos y de cuanto informe escrito contiene la novela, no sólo está justificado en la cinta, sino que los contenidos de tales mensajes están bien traducidos a esas imágenes.

La moraleja de la película es tan diáfana como su trama y anécdota. Pantaleón Pantoja desobedece órdenes superiores: comete acto libre como hombre y traiciona la confianza a la institución a que pertenece. En acto de orgullo militar, viste el uniforme, que es su mayor patrimonio, y que se le prohibió usar para no comprometer al ejército, en actividades prostibularias, y es degradado. El acto subraya la paradoja de afirmación y negación del mejor servicio prestado por las fuerzas armadas. El ejército es incapaz de asumir su mayor triunfo. El enorme y organizado burdel, que Pantaleón administra como el mejor gerente de empresas e insuperable economista del placer, no puede ser reconocido por quien sólo merece ostentar la paternidad.

Pantaleón y las visitadoras, película, tiene el mérito de poseer una de las mayores virtudes de Vargas Llosa como novelista: la pluralidad de enfoques narrativos. La visión particular de cada uno de los protagonistas es lo que le da el sentido global a la historia. Las defensas o ataques contra "pantilandia" confieren y justifican la verosimilitud de los hechos. Acumular la mayor cantidad de datos posibles sobre una realidad concreta, es lo que ha hecho Vargas Llosa en todos sus trabajos.

Con fotografía limpia y funcional, de buena factura, *Pantaleón y las visitadoras* debe verse sin prejuicios y juzgarse por sí misma. Podemos dejar la novela, ya leída, en la biblioteca: literatura y cine son cosas distintas. ☙

PANTALEON Y LAS VISITADORAS (1975)
Dirección: Mario Vargas Llosa, José María Gutiérrez.
Guión: Mario Vargas Llosa. Música: Cipriani.
Intérpretes: José Sacristán, Katy Jurado, Pancho Córdova.

por Luis Luque Lucas

Grupo de familia

Presintiendo la culminación inevitable de su existencia, tan compleja como fascinante, con aquella solemnidad propia de un réquiem y el lamento de algo trascendental que se extingue, Luchino Visconti entregó la desoladora meditación de un hombre próximo al crepúsculo. Su penúltima creación —que dirigió, paralizado, desde una silla de ruedas— agruparía magistralmente la temática envolvente y las líneas generales que trazaron una segunda gran parte de su obra cinematográfica. Enfermedad o agonía de una sociedad en decadencia, sujeta por raíces feudales y orgullo aristocrático: *Livia* (Senso), 1954, melodrama lírico enfrentado a posiciones patrióticas; *El Gatopardo* (Il Gattopardo), 1963, reflexiones melancólicas mientras irrumpe una nueva burguesía; *Los malditos* (La caduta degli dei), 1969, corrupción de una familia poderosa que se confunde con la crueldad misma del régimen nazi; *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia), 1971, la búsqueda infructuosa de lo bello absoluto y el fin irremediable. Crisis manifestada en la descomposición y autodestrucción del núcleo familiar que sustenta el poder social: en *Vaga estrella de la Osa mayor* (Vaghe stelle dell'Orsa), 1955, Sandra se obstina en descifrar el secreto vergonzoso que mató a su padre; acentuada por la incomprensión ante cambios histori-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

cos y su impotencia frente a ellos (presente siempre en meditaciones sobre la vejez y la soledad).

Quienes reconocen las obsesiones viscontianas pueden captar fácilmente el tono íntimo de confesión que emana de *Grupo de familia* (Gruppo di famiglia), guardando casi las proporciones de testamento vital. Al situarnos en un personalísimo universo cerrado, respiramos el vacío del personaje envejecido que se evade de la realidad para evitar conflictos con el mundo exterior. Burt Lancaster personifica a un refinado coleccionista de arte que vive voluntariamente aislado en su palacio romano, hasta cuando se ve importunado por una familia mundana (asociada con la gran burguesía industrial). Entonces, quien "prefiere analizar las obras de los hombres, antes que a ellos" es sacudido en su mutismo por escandalosos inquilinos y convertido súbitamente en observador de seres que se devoran: Silvana Mangano, en el papel de madre caprichosa cuyo joven amante hace parte de sus lujosos atuendos; Helmut Berger, como cínico *gigolo* que actúa de ángel exterminador; más una hija inmadura que alardea de su libertinaje y comparte caricias con la propiedad maternal. Durante un banquete apocalíptico, se presencia el desenmascaramiento de oscuras intrigas políticas. La muerte será fulminante, presentimiento palpable desde cuando, silenciosamente, desfilan los créditos sobre las oscilaciones del electrocardiograma, que al final se interrumpirán.

Para expresar la idea central de estratos sociales dominantes que bordean el precipicio, Visconti y su habitual guionista Suso Cecchi d'Amico mantienen una especial arquitectura familiar, insistente desde el título del filme, haciendo referencia explícita a pinturas clásicas inglesas que representan grupos linajudos (variaciones del tema decoran los muros del apartamento y simbolizan la exaltación del ocio distinguido). Aquí sus protagonistas rompen con relaciones respetuosas, se humillan y agreden constantemente hasta evidenciar la corrupción moral; al igual que en *Los malditos*, están divididos y juegan con intrigas fascistas: el esposo financia un complot anticomunista en la España de Franco, el *gigolo* tiene antecedentes como anarquista estudiantil en Alemania y caerá fulminado. El personaje principal irradia la necesidad de prodigar afecto paternal que jamás había podido satisfacer: "deseo un hijo adulto, alguien a quien enseñarle lo que sé"; incluso su nostalgia se remonta a recuerdos idealizados de la madre y la esposa. No olvidemos que este análisis tuvo precedentes de naturaleza diferente, orientado hacia pescadores, proletarios y campesinos emigrantes en *La tierra tiembla* (La terra trema), 1947, y en *Rocco y sus hermanos* (Rocco e suoi fratelli), 1960.

Plasmando una concepción estética de la visión fílmica, estilizando detalles y matices con exigente realismo, Visconti ingresó en la historia de la cinematografía. Su inmensa práctica lírico-musical y experiencia dramática lo convirtieron en ejemplo excepcional (20 puestas en escena operáticas, con inclinación hacia el melodrama verdiano; 40 obras teatrales entre tragedias —Shakespeare— y comedias —Chéjov—). Sólo comparable en la actualidad con Ingmar Bergman, siguió el estilo que inmortalizaría al francés Jean Renoir, al austríaco Erich von Stroheim o al franco-austríaco Max Ophüls. De este rico bagaje proviene la recreación visual que caracteriza su cine: esmerada preocupación por resaltar decorados, siluetas, gestos, movimientos, signos descifrables de una organización teatral en terminos cinematográficos.

Los interiores de un palacio barroco del siglo XVIII, totalmente reconstruidos en estudio, funcionan como única escenografía dividida en dos subconjuntos: colección plástica y selectas antigüedades dispuestas en el apartamento del gran señor, un espacio superior que será restaurado por los modernos forasteros. Utilería y estilos decorativos se integran a la trama fílmica, sugieren hábitos sociales y enmarcan una concepción del mundo (en esto radica la diferencia con ambientaciones preciosistas desaprovechadas, a lo Mauro Bolognini). Los movimientos de cámara se suceden con virtuosismo (especialmente cuando acompañan al protagonista en sus desplazamientos por salones y galerías); los encuadres implican una composición equilibrada y atrayente por sus adornos; el contrapunteo imagen-sonido se hace evidente al contrastar la apacibilidad de una alcoba adormecida por Mozart con vulgares melodías de un agitado piso superior.

El eje alrededor del cual gira la esencia cinematográfica viscontiana es el actor; por algo ha sido calificado como "director antropomórfico". Porque de un actor-hombre se pueden extraer posibilidades interpretativas que profundicen el sentido de los personajes que se le asignen. Al igual que logra integrar sus inquietudes temáticas, esta película concentra tres nombres asociados con las mejores creaciones del autor: el Lancaster del Gatopardo o príncipe de Salinas, lleno de nobleza y sensibilidad, confundido en sus meditaciones con el viejo Luchino, reconociendo honestamente su falta de compromiso social y el fracaso de toda una pasada generación de humanistas; la indescifrable y bellísima Mangano, quien indiscutiblemente sería el modelo más cercano a la duquesa de Guermantes imaginada por Proust, desde el orgullo imponente de *Muerte en Venecia* a la desfachatez de una arpía poderosa y bastante impulsiva; Berger, su último protegido, hecho famoso al asumir la maldición de un decadente apellido metalúrgico alemán y

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

los delirios extravagantes del rey-loco Luis II de Baviera, tratado entonces como cínico mundano que oculta un espíritu combativo e inteligente hasta ir alcanzando la sublimación del martirio político.

Si la unidad espacial persiste, se rompe bruscamente la linealidad temporal al insertar tres *flash-back* idealizados, con representación superflua de época y énfasis en reminiscencias proustianas (un poco artificiosos y mal incrustados dentro del texto): adormecido en una silla, ve cuando la madre (Dominique Sanda) lo conducía a un nuevo lugar; mientras escucha una sinfonía, su imaginación reconstruye a la difunta esposa (Claudia Cardinale), aparición fugaz y cubierta con velos blancos de novia; otra vez aparece su madre hablando sobre la vejez del abuelo.

Expresando un sentimiento vacío e impreciso, trasparentando cierto sabor amargo y exhalando pesimismo trágico, Luchino Visconti anunciaba su propia muerte. Ausente, se borraría la posibilidad casi única de "recuperar el tiempo perdido" en imágenes, según esa visión profunda y a la vez sutil que sólo él poseía. ☡

GRUPO DE FAMILIA (Conversation Piece - Gruppo di famiglia in interno, 1974). Dirección: Luchino Visconti. Guión: Suso Cecchi d'Amico y Luchino Visconti. Basado en una historia de Enrico Medioli. Fotografía: Pasqualino de Santis. Escenografía: Mario Garbuglia. Montaje: Ruggero Mastroianni. Música: Franco Mannino. Producción: Giovanni Bertolucci. Intérpretes: Burt Lancaster, Silvana Mangano, Helmut Berger, Claudia Marsani, Stefano Patrizi. Invitados especiales: Claudia Cardinale, Dominique Sanda, Romolo Valli.

por Mauricio Laurens

Tres mujeres

Resulta pedante empezar una reseña diciendo que no se entendió la película, para a continuación afirmar que es buena. Sin embargo, eso precisamente sucede con *Tres mujeres*. Ignoro completamente la dirección en que quiere ir Altman. Todo el simbolismo (si es que es simbolismo) se pierde para mí. Se ha escrito afirmando que Altman al hacerla se "sumergió en el inconsciente colectivo", así como se ha señalado en ella también la "dualidad de todas las escenas y personajes" y los "ciclos de muerte y resurrección". Desafortunadamente, esas explicaciones son tan arca-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

nas como la película misma. Sin lugar a dudas el agua cumple papel importante, pues gracias a ella se produce el "renacimiento" de Pinky Rose (Sissy Spacek) dentro de una nueva personalidad; es en el fondo de piscinas donde Willie (Janice Rule) pinta sus monstruos; y es dentro de ella donde los viejos pensionados esperan la muerte. Seguramente, si estuviera dispuesto a pensar larga y seriamente sobre el asunto, podría encontrar una explicación por lo menos coherente —aunque no necesariamente apropiada— sobre la presencia del líquido. Pero como únicamente he visto *Tres mujeres* en dos oportunidades, y la construcción de profundas teorías me es ajena, prefiero limitarme a pensar que el agua es importante porque la acción tiene lugar en una comunidad en medio del desierto (otra dualidad).

Pinky, joven transhumante texana, encuentra trabajo en un hospital geriátrico en una ciudad del norte de California. Allí conoce a Millie (Shelley Duvall), consumidora a carta cabal, que prepara las recetas recomendadas por las revistas populares y decora su pequeño apartamento con los colores y muebles mencionados por las publicaciones femeninas. Millie cree que siguiendo los consejos de la *mass media* se hará popular y querida, cuando lo cierto es que nadie la puede soportar, con la solitaria excepción de Pinky, quien la considera la persona más maravillosa que jamás conoció, y muestra esa admiración tratando de identificarse con ella en todo. La tercera figura de la trilogía está formada por Willie, esposa de Edgar, propietario del apartamento donde viven las dos, la cual pasa el tiempo pintando extraños murales. Pinky es desilusionada por Millie cuando ésta se acuesta con Edgar, y trata de cometer suicidio saltando a la piscina. Va a parar al hospital, sin sentido, y debido a ese accidente Millie abandona su actitud egoísta y se dedica a cuidarla. Al despertar, Pinky ha tomado las características de Millie. Hacia el final las tres mujeres salen de Edgar, y viven juntas como una rara trinidad femenina, con sus personalidades intercaladas.

¿Por qué suceden esas cosas? Lo ignoro, y francamente me tiene sin cuidado, pues la película me gustó por razones que poco tienen que ver con su confusa trama. Una de las virtudes de Altman es su capacidad para crear ambientes, atmósferas: las salas de juego de *Racha de suerte*, el pueblo a medio construir en *Del mismo barro*, la fiesta campestre en *Nashville*. Esas atmósferas dicen mucho acerca de los personajes y la cultura que los produce. Asimismo, en *Tres mujeres*, el apartamento de Millie con sus amarillos y ocres, el derruido bar donde beben y el ambiente del pueblo rodeado por el desierto están soberbiamente logrados. Gracias a ellos hay todo un tratado sobre la soledad de Millie Lammoreaux y su esfuerzo por ser aceptada. La actuación de Shelley Duvall es excelente, como siempre, y a pesar de que su papel podría ser fácilmente ridiculizado, Altman lo trata con cariño y afecto, inclusive con nobleza. Sentimos compasión por ella y rabia ante la incomprensión de los demás.

Tres mujeres, no es *Persona*, pese a que muchos afirmen que Altman trata de americanizar el filme de Bergman. Es una película más en la que trata de mostrar su amor por esas vidas rotas, esas existencias al margen. Ante eso, las otras interpretaciones carecen de validez. Es un fracaso pero, como siempre en Altman, sus fracasos son mucho más interesantes que las bien logradas obras de muchos otros directores. Cuando todo el mundo trata de seguir un camino trillado, y hacer películas artística y comercialmente seguras, por lo menos él está dispuesto a arriesgarse. ☙

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

TRES MUJERES (Three women) Dirección: Robert Altman. Producción: Robert Altman. Guión: Robert Altman. Fotografía: Chuck Rosher. Intérpretes: Shelley Duvall, Sissy Spacek, Janice Rule, Robert Fortier, Ruth Nelson.

por Alberto Navarro

Guerra de las galaxias

Lucas, en alguna entrevista, define con simplicidad los orígenes de la película. Las influencias confesadas son Alex Raymond y los buenos tiempos de Busck Rogers, la ciencia ficción de la década del 50, cuando los *comics* se dibujaban en serio y hasta Bob Kane tenía a su impotable Batman rodeado por una magnífica galería de villanos.

Por lo menos esta vez (desvergüenza de rocanrolero) las declaraciones de un director coinciden con lo visto en la cinta. En *La Guerra de las galaxias* es obligatorio recordar a Roldán el Temerario, al planeta Mongo y su príncipe Barín, a las computadoras de Zarkov y a las minifaldas de Dalia. Y no son solamente los personajes o la historia. La decoración, los paisajes, y ante todo la dialéctica entre Maldad y Bondad, la lucha entre el Villano y el Héroe, son puro Alex Raymond, pura tira cómica de la más clásica.

Uno podría encontrar sin demasiado esfuerzo antecedentes más viejos y más claros. La escena de la taberna tiene una verdadera confederación de monstruos, pero sólo faltan el letrero de *saloon*, las dos puertas batientes y la infalible pelea de todos contra todos para que el oeste sea completo. El piloto de la nave lleva su láser al estilo tejano, y el tiro por debajo de la mesa es de Sergio Leone y Stan Dragoti.

El cuento de los caballeros Jemi o Semi o Memi (no recordamos el nombre) se sustenta en la interpretación occidental de los samurais y sus ritos de sangre. Independientes de cualquier aparato estatal (?!), estos guerreros imparten justicia con una moralidad tan eficaz como su violencia. Tienen complicidad con la Fuerza, ese aliento metafísico que también acompañó (cristianamente) a los caballeros del rey Arturo y a toda esa variada gama de míticos policías que pretendieron ser santos.

La presencia del Mal es evidente. Viste de negro y tiene voz de negro o de blanco con enfisema. Trabaja al servicio de militares burocratizados de una frialdad siberiana. Para hacer el cuento más interesante, el Mal también tiene concubinato con la Fuerza y ha asesinado al padre del Héroe (oh, Hamlet). La magia blanca y la magia negra jugarán su partida de ajedrez de siempre. Para que ninguno se aburra, el combate experimentará altibajos; para que ninguno se afane, el blanco aporreará al negro. Basta agregar la princesa prisionera (¿futura enamorada?) y un Amigo del Héroe, y se tendrá la historia de hadas completa.

El director transita por todos los géneros que pueden impresionar: del *western* al *kung-fu;* del cuento de hadas a la canción de gesta. Esta mezcolanza (más aparente que real) revela una estructura descaradamente simple; ayuda a explicar la poderosa identificación que produce la película, los saltos en la butaca de infantes y adultos nostálgicos, la alegría final que una escena

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

tan floja como la de las condecoraciones no logra desteñir.

Precisamente por este encasillamiento en géneros tan vistos y leídos, *La guerra de las galaxias* es de una nostalgia aterradora. Para Lucas, como para Bogdanovich, el pasado es completamente obsesivo. La secuencia del basurero es de un serial de la década del 40; el bombardeo a la base *guerra de las galaxias* resucita dentro del espectador sensaciones y esperanzas muertas. Lo hace pensar que el Bien y el Mal existen y son diferenciables, que tienen sus agentes visibles e invisibles y que esta dialéctica simplona implica un ejercicio tangible en el cual se puede tomar partido por anticipado y sobre seguro en el bando que tiene la razón y que finalmente triunfa.

construye su suspenso como la película de guerra más ortodoxa. Nada importan los efectismos con que el director maquilla a su película para que luzca "moderna"; en ella lo único actual es el recuerdo.

Y podrá ser paradójico, pero este enclaustramiento de momia o fósil es lo que explica su éxito. Complaciente hasta el límite, sin plantearse ningún conflicto con el recuerdo en su forma más cavernaria, *La*

Un "mensaje" tan duro de tragar debe contener abundante condimento. En este sentido la película está muy bien dotada y no hay motivo de queja. La sola presencia de Artu-ri-to (indudablemente el mejor actor de la cinta) justifica cualquier elogio. Al fin y al cabo, el que el Mal *por esta vez* sobreviva es un "rasgo de honestidad" y... si uno sigue por este camino puede concluir fácilmente que *La guerra de las galaxias* es encantadora. ☭

GUERRA DE LAS GALAXIAS (Star Wars, 1977). Dirección: George Lucas. Producción: Gary Kurtz. Fotografía: Gilbert Taylor. Música: John Williams. Efectos escénicos: John Dysktra. Interpretación: Mark Hamill, Alec Guinness, Harrison Ford, Carrie Fisher.

por Luis González

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

La última investigación

Parece que Robert Benton llega con éste a su segundo largometraje; y lo decimos inseguros, ya que en la completísima sección informativa del último número de Ojo al Cine se habla de otro filme del que no se han vuelto a tener noticias. De todas formas la primera cinta de Benton es *Mala compañía* (1974), la que junto a *Billy el asqueroso* (1973), de Stan Dragoti, y *Sin ley ni esperanza* (1973), de Phillip Kauffman, integra una trilogía que, de cierto modo, cristaliza la reflexión sobre el *western* como género —manifestación cultural de una instancia histórica— prefigurada ya en algunos filmes de Peckinpah, al igual que en *El zurdo* (1957), primer largometraje de Arthur Penn, como también en su *Pequeño gran hombre* (1970); en todos estos *westerns* se ve el remover nostálgico de las claves establecidas por los maestros del género: Ford, Hawks, Mann, etc. Dicha reflexión, que a su vez constituye cálido homenaje, ha sobrevivido en dos filmes recientes: *Duelo de gigantes* (1975), del mismo Penn, y *El fugitivo Josey Wales* (1976), dirigida por Clint Eastwood pero notoria y positivamente demarcada por el guionista, P. Kauffman.

Contrario al fracaso comercial sufrido por Benton en su primera excelente realización, ha sido su trabajo preliminar como guionista. Al lado de David Newman escribió *Bonnie y Clyde* (1967), también de Penn, quien con ella colocó un filme en la historia del cine estadounidense contemporáneo. Recientemente colaboró con Newman y su esposa en el guión de *Supermán* (1977), de Richard Donner, de quien se vio, no sin esfuerzo, *La profecía*.

La atmósfera de añoranza presente en *Mala compañía*, que a su vez contiene toda una renovación en la forma como incursiona en todos y cada uno de los niveles que toca, no es ajena al tratamiento que de años para acá le vienen dando a sus filmes muchos de los realizadores estadounidenses. Agrupándolos de manera un tanto arbitraria, podemos ver que directores tan disímiles en lo específico de su obra como Ford, Coppola, Lucas, Spielberg, y éstos con el mencionado y nunca bien ponderado A. Penn, los nombrados al comienzo y, para no alargar demasiado el asunto, Robert Altman, encierran en buena medida las características anotadas. La influencia, entonces, para la cuestión que nos ocupa, se convierte en muchos casos en colaboración directa. Tal es el caso de Coppola con Lucas, como de la posible reunión de estos con Scorsese y el director de *Tiburón*. Por esto, también, encontramos en Benton la eficacia universalizante de los filmes de Penn, al igual que la inquieta y particular disección que viene practicando Altman en sus realizaciones. Salvando, por motivos obvios, el detalle de cómo todo esto cuaja en la particularidad de cada filme o cada autor, nos encontramos con que en esta película, en concreto, Benton aborda un género tan cimentado como el *western* e igualmente elaborado: la serie negra. El término, como toda clasificación, designa, vagamente y por igual, momentos de la literatura y el cine, particularmente estadounidenses. Huyendo deliberadamente de la dispendiosa trayectoria por el género, en uno u otro campo, nos limitaremos a mencionar al personaje de las novelas de Hammett y Chandler, el escéptico investigador privado que a su vez construye un personaje más globalizante: la ciudad, el ambiente donde trabaja. Estos elementos aparecen igualmente en los filmes más típicos del género dirigidos por Huston, Hawks y algunos otros, encarnados, de la forma más significativa, por Bogart. Así las cosas, una vez más, dejamos para otra ocasión las variaciones —que son múltiples— sufridas por este género, para detenernos en dos obras que consideramos como indicativas de la vuelta a sus raíces, así como también germen del filme de Benton. Pensamos en *El largo adiós* (1973), de Altman, basada en la famosa obra de Chandler, donde deliberadamente se traslada la acción a esta década buscando la coherencia entre el espíritu de la novela y la modernidad del ambiente donde se ubican los personajes; sin embargo, entre la intención

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

y el resultado asoma un vacuo agravante que hace de éste uno de los filmes menos fluidos de Altman, tal vez por la traslación un tanto forzada de los recursos del momento. La otra cinta, *Chinatown* (1974), de Polanski, construye, por el contrario, el universo preciso del género, explora meticulosamente en su estructura y, nos atrevemos a decir, lo retorna, sondeado, a su sitio, dejando en el trayecto la misma atmósfera que deja el leer *El simple acto del asesinato*, escrito donde Chandler enfrenta su materia de trabajo.

La última investigación, por fin, se nutre y sufre de lo anotado para los dos filmes. Reconocida en Benton la influencia de la cinta de Altman, quien en este caso también produce, trabaja asimismo la actualización del género pero agregándole la confrontación explícita de épocas: mientras que en Altman todo parece solucionarse con un cambio de decorados, vestuario y demás elementos de producción —tanto que hasta la guionista es traída de 1946— sin desconocer una pretendida búsqueda por el nuevo espacio urbano en que suceden las cosas, en el filme de Benton se parte de la confrontación entre el personaje básico —el investigador—, con todas sus características pero envejecido como el género, y la mujer, que aparece dueña de una vitalidad casi compulsiva. Todo esto ocurre, sin embargo, con el respeto necesario a la estructura de estos relatos: aunque la causa de todo sea la muerte de H. Regan (H. Duff), el motor de la acción es una mujer, Margo (Lily Tomlin), quien contrata al investigador, Ira Wells (Art Carney), para buscar a su gato. Con todos los matices que hacen de este filme una nueva historia, nos tropezamos con que también, como en los innumerables relatos precedentes, la explicación de todo se halla en el pasado, en las nada claras relaciones familiares de los implicados, las cuales tienen que ver, a su vez, con las oscuras actividades de éstos.

El filme parte de ahí para ofrecernos un investigador que bien podría ser Sam Spade, Phillip Marlowe o cualquiera de los personajes de la serie en su momento, sólo que sobreviviendo a los últimos 30 o 40 años. El homenaje es claro, más cuando aparecen recurrentemente imágenes y alusiones al pasado no sólo del personaje sino del género mismo. Lo que queda es sopesar hasta qué punto la nostalgia resiste o se diluye en el paso del tiempo, hasta dónde la confrontación sobrepasa el contrapunteo de parlamentos muy precisos, es cierto, pero tal vez demasiado predominantes, en fin, el ver hasta dónde la simple calidez y el amor con que se tenga un objeto de características tan precisas como las anotadas, soporte el trabajo implicado en la realización de una película. Perfectamente puede ser ésta una de las diez mejores películas del año anterior pero, ciertamente, no el mejor filme de Benton, quien prevalece aquí, en su propia película, como guionista más que como realizador. ☭

LA ULTIMA INVESTIGACION (The Late Show), 1977. Producción: Robert Altman. Dirección: Robert Benton. Guión: Robert Benton. Fotografía: Chuck Rosher. Música: Ken Wannberg. Intérpretes: Art Carney, Lily Tomlin.

por Diego Rojas R.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

La encrucijada del cine argentino

por Umberto Valverde

El llamado "nuevo cine" latinoamericano se inicia y encuentra su reconocimiento a partir de la década del 70 con el surgimiento del *cinema novo* en Brasil y el cine cubano respaldado por la revolución. Naturalmente, es un hecho producido por dos factores fundamentales: la búsqueda de una expresión cinematográfica nueva a través de una sintaxis narrativa propia y original y una necesaria concientización política, que implicaba renovación en los contenidos y acercamiento a las raíces sociales y culturales de una nacionalidad oprimida y explotada. También por estos años, un grupo de directores se plantea transformar una cinematografía adecuada a viejas fórmulas, esquematizada entre una corriente comercial, representada especialmente por Armando Bó y Lucas Demare, y otra tendencia, enmarcada en el "cine de autor", que encuentra su mejor expresión en Leopoldo Torre Nilsson y ocasionalmente en Fernando Ayala. Es preciso tener en cuenta un cine con características épico-histórico-nacionalistas, que coincide con la aparición del peronismo, por la década del 50, ejemplificada en Leopoldo Torres Ríos, Mario Soffici y Lucas Demare. A esto se puede agregar la presencia de dos directores que por primera vez pretenden hacer un cine inmerso en la problemática nacional: Hugo del Carril y Fernando Birri. En el primer caso, su filme *Las aguas bajan turbias* (1952) constituye el intento de formular una denuncia en términos sociales. Su obra posterior no certifica este antecedente inquietante. Posteriormente, cuando la Universidad del Litoral crea el Instituto de Cinematografía de Santa Fe, dirigido por Fernando Birri y Adelqui Camusso, "surgirá la primera obra realmente nueva del cine argentino, el cortometraje *Tire Die* (1955-58), documento directo de los estratos sociales marginados, que se define como una concentración de la realidad y que es, sin duda alguna, la apertura de un camino" (René Capriles Farfán).

Fernando Birri, en una esquematización de la cinematografía de su país, nos dice al respecto: "Un cine de sólida tradición industrial, que tiene su edad de oro entre las décadas del 30 y el 40 (*La guerra gaucha*, de Lucas Demare), que conquista los mercados de Latinoamérica, que se prostituye durante el peronismo, que 'se rescata culturalmente', con Torre Nilsson a la cabeza, durante la así llamada 'revolución libertadora' (léase 'gorila'), que evoluciona transformándose en movimiento independiente donde aparece gravitando la izquierda, coincidente con la subida de Frondizi al poder, que se afirma durante los años 61-62 con la incorporación de más de quince nuevos directores de largometrajes y muchos más de cortometrajes a las filas del cine nacional, y a que a partir del 'frondidazo' del 62 involuciona bajo la presidencia-títere de Guido, hasta que en el año 63 la producción 'dependiente' vuelve a dominar la plaza...". A esta caracterización de Birri (que puede ser discutible y polémica), es necesario agregar el deterioro del régimen peronista y la irrupción dictatorial a partir de 1973, al igual que en otros países, tales como Chile y Uruguay.

En la década del 60 dos obras marcan un cambio: *Shunko*, de Lautaro Murúa, y *Prisioneros de una noche*, de David José Kohon. El primer filme trataba de acercarse a una cultura primitiva, heredera de las tradiciones indígenas. Por otro lado, *Prisioneros de una noche* es la visualización de la problemática urbana, enfocada a través de la soledad de una pareja. Más luego, Torre Nilsson continúa su perspectiva de cine de autor con la realización de *Fin de fiesta* y *Un guapo del 900*, tal vez su obra más coherente y de mayor precisión dentro de su estilo. *Martín Fierro* (1969), por el contrario, constituye una caída lamentable dentro de una tendencia populista que se concretiza en una estructura épico-histórica.

De ahí para adelante, surgen una serie de realizadores con afán renovador dentro del esquema industrial. Podemos mencionar a Manuel Antín (*La cifra impar*), Rodolfo Kuhn (*Los jóvenes viejos*) y René

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Encolado *con escenas de las películas comentadas en este número de la CINEMATECA.*

Mújica (*El centroforward murió al amanecer*). Reaparecen Kohon con *Tres veces Ana* y Murúa con *Alias Gardelito*. Así mismo, Birri realiza *Los inundados*, influida por el neorrealismo italiano, pero en busca de una expresión más ligada al fenómeno social de una comunidad marginal. Es importante recoger aquí algunos conceptos que hoy pudieran emparentarse con los criterios de García Espinosa acerca del "cine imperfecto": "Las imperfecciones de fotografía y sonido se deben a los medios no profesionales con los cuales trabajamos, forzados por las circunstancias, las cuales al obligar a una acción y a una opción, hicieron que yo prefiriese un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido".

Con posterioridad, entra en escena otro grupo de directores, entre los que se cuentan Leonardo Favio, debutando con su primer largometraje *Crónica de un niño solo* (1965), para continuar al año siguiente con su segundo filme, *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966). Esta obra produjo positiva reacción, aunque bien se puede incluir dentro de una corriente "cultista" del cine argentino que trata de oponerse al populismo de la producción comercial. Recientemente hemos visto *Juan Moreira*, que no se aparta de esta línea, aunque es el filme de mejores valores estéticos de toda esa corriente que trata de ahondar en las raíces nacionales, en la historia de los gauchos.

El cine argentino, en términos generales, se ha desarrollado de acuerdo con esta falsa disyuntiva: una corriente populista que recae en los temas épico-históricos, mediante una fotografía costumbrista, y una visión idílica de la pampa, apegada totalmente al texto literario, sin lograr la independencia, la verdadera autonomía expresiva. Y por otro lado, una corriente "cultista", dependiente de la estética europea, colonizada por las formas y las modas del viejo mundo, convertida en una mala copia (a veces, decente, decorosa) de la concepción cinematográfica de los maestros; por ejemplo, de un Visconti.

No ha existido, entonces, una verdadera búsqueda de lenguaje, utilizando los medios cinematográficos como instrumento de análisis, de investigación y reflexión de una realidad. Por supuesto, algunos intentos se habían hecho en este sentido, pero nunca se llegó a la obra en plena madurez. Hubo, pues, un condicionamiento al aparato industrial, al mecanismo de la comercialización. Por esta razón, las pocas búsquedas se efectuaron dentro de este contexto, sin tratar de cambiarlo en definitiva, aceptando, por supuesto, mutuas concesiones.

A este dilema, a esta coyuntura, quiso enfrentarse otro grupo de directores que habían surgido al vaivén del llamado "nuevo cine" latinoamericano, en el auge político de los movimientos de liberación y en el ascenso de la lucha de clases en América Latina.

Se realiza en 1967 el documental *Ollas populares*, de Gerardo Vallejo, con duración de 5 minutos y considerado como uno de los filmes más precisos e inteligentes en la Muestra de Mérida (Venezuela), 1968. Así mismo, realizadores anónimos llevan a cabo *Ya es tiempo de violencia* (1969), testimonio sobre la insurrección de Córdoba. Aparece también el dueto de Fernando Ezequiel Solanas y Octavio Getino, quienes producen la conocida y polémica *La hora de los hornos* (1968) y a la vez lanzan un manifiesto en busca de un nuevo cine.

Solanas, en conversación con Jean Luc Godard afirmaba: "La cultura *oficial* argentina, la cultura de la burquesía neocolonial, es una cultura de *imitación*, de segunda mano, vieja y decadente. Cultura construida sobre los modelos culturales de las

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

burguesías opresoras, imperialistas. Cultura a la 'europea', hoy americanizada. Por ello, la mayor parte del cine argentino está construido sobre el modelo productivo, argumental y estético, del cine yanqui o del llamado cine de 'autor' europeo. No hay invención ni búsqueda propias [...] Esta búsqueda no surgía solo de una búsqueda cinematográfica, no surgía como una categoría estética, sino como una categoría de la liberación de nosotros y del país. Así fue naciendo un filme que abandonaba las apoyaturas del argumento-novela o del actor, es decir de un cine de historias, de sentimientos, para realizar un cine de conceptos, de pensamientos, de temas''.

En los festivales argentinos, como en el resto del continente, sólo se conoció la primera parte de este filme, que tiene como subtítulo *Neocolonialismo y violencia*. Naturalmente, más que reflexión y análisis, había una especie de masaje al espectador, por medio justamente de un montaje efectista que convocaba a la indignación, pero no del público en general, sino de los convencidos (público universitario preferentemente). Por esta razón, casi a diez años de esta película, podemos preguntarnos: ¿qué es, cuál es el significado de *La hora de los hornos* después de todo este tiempo? Sus planteamientos están revaluados, sus tesis corrieron la misma suerte, el filme se le mira con distancia y recelo, en fin, el entusiasmo desapareció, y el cine latinoamericano ha buscado otros caminos, menos espectaculares pero más convincentes. Además, ni siquiera tuvo continuación y por el contrario, se comprometió con el régimen de Perón, pues las dos restantes partes de *La hora de los hornos* eran decididamente partidarias del viejo líder populista.

La década del 70 se caracteriza por un renacer del cine industrial, aparentemente o con intenciones de ser crítico, de hacer un cine diferente, pero apegado a las formulaciones comerciales, a una tradición sentimental, a una decorosa factura técnica, a una cierta habilidad en el manejo del lenguaje cinematográfico. Como obras representativas podemos mencionar: *La Patagonia rebelde*, de Héctor Olivera; *La Raulito*, de Lautaro Murúa; *La tregua*, de Sergio Renán; *Quebracho*, de Ricardo Wulicher, y *Crónica de una señora*, de Raúl de La Torre. Así mismo, la línea épico-histórica continúa vigente con *Martín Fierro* y *El Santo de la espada* (1970), de Leopoldo Torre Nilsson; *Don Segundo Sombra*, de Manuel Antín; *Juan Moreira*, de Leonardo Favio, entre otros. Por otro lado, se mantiene la tendencia abiertamente comercialista, con películas como *La Mary*. Es importante señalar cómo el público argentino responde a este cine. Es así como en 1974, 9 de los 15 mayores éxitos fueron películas nacionales. Sin embargo, debido a la crisis política, la muerte de Perón, el deterioro del gobierno de Estela Martínez y, por último, el golpe militar y el regreso de la dictadura, la producción cinematográfica se paralizó. Obviamente, factor fundamental constituyó la inflación, del orden del 250 por ciento. Películas que se hacían con 400 millones en 1974 pasaban a requerir 800 a 1.000 millones un año después. Sin embargo, Leonardo Favio, respondiendo a una pregunta, nos confirma abiertamente cuál es su posición dentro de la política argentina: ''En vez de llorar hay que trabajar. Es la única manera de salir del pozo''. Naturalmente, sus palabras evaden el problema de la crisis económica.

Fuera de la industria, es preciso hablar de *Los traidores*, del grupo de Cine de la Base, dirigida por Raymundo Gleyser, quien hoy se encuentra ''desaparecido'', aunque se afirma que ha sido secuestrado por el propio gobierno. La situación se ha complicado tanto que aun directores como Murúa y Torre Nilsson han abandonado el país; con mayor razón lo han hecho Solanas, Getino y Vallejo.

En torno de sus planteamientos, Gleyser, en una entrevista para *Hablemos de cine*, nos dice: ''Cuando nosotros nos dedicamos a hacer un filme, el problema fundamental es plantearse *a quién está destinado este producto...* Pero el problema reside en *cómo llegar a la base* y no sólo en términos teóricos, que indican siempre que hay que hacer un cine para la base, un cine para la clase, etc., sino el método concreto, la práctica que lo permita''. Así mismo, en referencia a sus métodos, agrega: ''¿Qué hacemos nosotros, como grupo de Cine de la Base? ¿Cuál es nuestra actividad, aparte de hacer este filme, *Los traidores*, y distribuirlo? Estamos repartidos en tres divisiones: las dos primeras producen y la tercera se dedica al material gráfico, de modo que cuando la División No. 1 produce, la No. 2 distribuye, y viceversa''.

El cine argentino vive actualmente una situación dramática, difícil y compleja. En primer lugar, porque la dictadura militar y la represión no permiten un trabajo democrático. En segundo lugar, porque el mismo estado económico del país ha llevado a una paralización de la producción. En tercer lugar, porque, a pesar de los intentos, nunca se llegó a un trabajo concreto, de investigación y análisis, en busca de la reflexión, sin audacias espectaculares ni efectismos vacíos. Por supuesto, obvios problemas de distribución que impiden conocer la producción argentina de cerca, obstaculiza un análisis más detallado, que rebase la revisión histórica. Sin embargo, nada es más cierto que el cine argentino continúa siendo, por lo menos en Colombia, desconocido. Este mal tiene trazas, por ahora, de ser irremediable. Las cinematografías latinoamericanas parecen destinadas a ignorarse entre sí. ☙

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Resumen de un año

Aproximadamente 150.000 espectadores asistieron a la Cinemateca Distrital durante el año de 1977. Se presentaron noventa películas, además de las exhibidas durante los diferentes cursos y en el Cineclub, y se realizaron tres festivales de cine colombianos.

Entre las actividades del año anterior debe destacarse, en febrero, el I Festival de Cine de Super 8mm, con participación de 24 cortometrajes; se otorgó el premio al cineasta Luis Ospina por sus películas *Acto de fe* y *Autorretrato (Dormido)*. Ese mismo mes se efectuó, en colaboración con la embajada de Polonia, una muestra de cine polaco, que incluyó siete obras, entre ellas *Las bodas*, de Andrés Wajda, *Balance trimestral*, de Krzytof Zanussi, y *Anatomía del amor*, de Roman Zaluski.

En abril se exhibió *Escipión el africano*, de Luigi Magni, y se llevó a cabo, patrocinado por el Instituto Colombo-Italiano, un ciclo de tres películas neorrealistas italianas que hacía varios años no se veían en Colombia: *Obsesión*, *Bellísima* y *Roma, ciudad abierta*.

En mayo se celebró el II Festival de Cine Colombiano, organizado por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y la Cinemateca Distrital. El jurado —compuesto por Abraham Salzman, Alberto Aguirre, Jorge Nieto y Alvaro López— premió, en la categoría argumental, el cortometraje *Asunción*, dirigido por Carlos Mayolo y Luis Ospina; y en el género documental, *La patria de la soledad*, de Leopoldo Pinzón. Durante la segunda semana de mayo se dio comienzo a un festival de cine alemán, que comprendió películas de los directores Bernhard Wicki, Ulrich Schamoni, Werner Herzog y Wim Wenders, entre otros.

En junio la Cinemateca, conjuntamente con la embajada de Suiza, organizó un festival del nuevo cine suizo, hasta entonces prácticamente desconocido en Colombia. Entre los filmes exhibidos, cabe mencionar *Carlos vivo o muerto*, de Alain Tanner, y *Los agrimensores*, de Michel Soutter.

Durante julio y agosto, gracias a la distribuidora Artistas Unidos, se ofreció un ciclo de cuatro películas con el legendario actor estadounidense Humphrey Bogart: *Casablanca*, de Michael Curtis; *El tesoro de la Sierra Madre*, de John Huston; *Los turbulentos años veintes*, de Raoul Walsh; y *Convoy a Rusia*, de Lloyd Bacon. En septiembre y octubre les llegó el turno a los hermanos Marx, de quienes se exhibieron varias de sus obras más características.

A comienzos de octubre se mostró una selección de películas del Foro Internacional de Cine Joven del Festival de Berlín, 1977, en la que se incluyeron producciones de jóvenes directores de Perú, México, República Federal de Alemania, Etiopía, Italia, Senegal, Estados Unidos y Gran Bretaña. Se contó para ello con la colaboración del Instituto Goethe y con la presencia del cineasta germano Heiner Ross.

A fines del mismo mes, con motivo de los sesenta años de la Revolución de Octubre, la embajada de la Unión Soviética, el Gosfilmofond de Moscú y la Cinemateca Distrital ofrecieron un festival de cine de ese país. Por primera vez en Colombia se exhibieron películas del controvertido director y teórico cinematográfico Dziga Vertov, de quien se pudieron apreciar *Cine ojo*, *Cine verdad*, *Sóviet en marcha*, *La sexta parte del mundo*, *Canción de cuna*, *Sinfonía del Donbas*, *Tres cantos a Lenin* y *El hombre con la cámara*. Además se presentaron filmes —algunos también por primera vez en nuestro país— de Serguéi Eisenstein, Alexandr Dovyenko, Vselold Pudovkin y Lev Kulechov.

En noviembre la Cinemateca, conjuntamente con la embajada de Polonia, mostró cinco de las obras más representativas del director Andrés Wajda. Y, asimismo, durante ese mes se proyectaron las películas seleccionadas en el I Festival de Cine de Arquitectura, organizado por la Cinemateca Distrital y la Sociedad Colombiana de Arquitectos.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Se cerró el año con un festival del nuevo cine de la Argentina, efectuado en colaboración con la embajada de ese país, y la exhibición de *Mi tío*, del director francés Jacques Tati.

Durante 1977 se continuaron los cursos de apreciación cinematográfica, que con tanto éxito y por varios años han venido adelantándose en la Cinemateca. Los sábados por la mañana, estos cursos de apreciación se dirigían especialmente a los niños, y por la tarde a los adultos. En el primer semestre se llevó a cabo un breve curso de crítica cinematográfica. Y a fines de año se comenzó un curso de evaluación cinematográfica para profesores de enseñanza media y universitaria, bajo la dirección de Hernando Martínez y Lisandro Duque.

Cabe destacar la publicación de esta revista, órgano de divulgación de la Cinemateca, que trimestralmente publica artículos relacionados con la actividad cinematográfica en Colombia y el mundo. Asimismo, se inició un nuevo programa, el Cineclub en la Cinemateca, que se realizó con gran éxito los martes por la noche.

Cine colombiano en Cuba

Organizada por el ministerio de Cultura de la República de Cuba se celebró en La Habana, del 12 al 18 de diciembre de 1977, la I Semana del Cine Colombiano, certamen al que asistió una delegación de cineastas colombianos encabezada por Isadora de Norden, directora de la Cinemateca Distrital, y de la cual formaron parte los directores Jorge Silva, Marta Rodríguez, Carlos Alvarez, Julia de Alvarez, Lisandro Duque, Ciro Durán y el camarógrafo Gustavo Barrera.

Se presentaron 20 películas (17 cortometrajes y 3 mediometrajes), previamente seleccionadas en Bogotá por Miguel Torres y José Antonio González, miembros del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (Icaic). Después de ver la casi totalidad de la producción cinematográfica colombiana de los últimos años, los delegados del Icaic escogieron las siguientes películas: *Oiga, vea* (Carlos Mayolo y Luis Ospina); *El país de Bellaflor* (Fernando Laverde); *Chircales* y *campesinos* (Jorge Silva y Marta Rodríguez); *Madre tierra* (Roberto Triana); *El cuento que enriqueció a Dorita*, *Arte y política* y *El oro es triste* (Luis Alfredo Sánchez); *Favor correrse atrás* (Lisandro Duque); *Enterrar a los muertos* y *Dar de comer al hambriento* (Jorge Alí Triana); *Gamín* (Ciro Durán) y *Corralejas* (Ciro Durán y Mario Mitrotti); *Qué es la democracia* y *Los hijos del subdesarrollo* (Carlos Alvarez); *El carro del pueblo* (Leopoldo Pinzón); *La molienda* (Herminio Barrera); *Yo pedaleo, tú pedaleas* (Alberto Giraldo); *Camilo* (Diego León Giraldo); y *Monte calvo* (Gustavo Nieto Roa). Estaban también invitadas pero, por diversos motivos, no fueron enviadas *Asunción* (Carlos Mayolo y Luis Ospina), y *Arte tayrona* (Francisco Norden).

Los filmes se exhibieron en la Cinemateca de Cuba. Además, el cine Rialto, de Santiago de Cuba, presentó a partir del jueves 15 de diciembre una selección de estas películas. Al acto inaugural de esta segunda muestra asistió también la delegación colombiana.

El cine colombiano fue recibido entusiásticamente por la crítica cubana, que le dedicó varios artículos en diversas publicaciones de la isla. Sobre la muestra en general escribió así el periodista Carlos Galiano:

"Por primera vez el público cubano tiene oportunidad de conocer una muestra masiva y representativa de la más auténtica producción cinematográfica de Colombia, con la Semana de Cine Colombiano que, organizada por nuestro ministerio de Cultura, trajo a Cuba cerca de 20 cortos y mediometrajes de algunos de los principales realizadores de esa nación.

"El hecho es culturalmente relevante no sólo porque significa un nuevo paso en el conocimiento mutuo entre ambos pueblos, sus culturas y manifestaciones artísticas, sino también porque nos ha permitido entrar en contacto con un movimiento cinematográfico que, hasta ahora prácticamente desconocido en nuestro país, constituye una revelación de arte políticamente comprometido con la realidad social de su tiempo y su medio.

"Dentro de su diversidad temática y estilística, el conjunto de películas exhibidas descubre una preocupación central por abordar críticamente, en algunos casos con un mayor grado de profundización que en otros pero generalmente con la misma intención de indagar las causas de los problemas planteados, determinados aspectos de una realidad que presentan en la actualidad muchos países latinoamericanos. Cuestiones como la situación del campesinado, las condiciones de vida de los sectores marginales de la población urbana, el desempleo, las manifestaciones del subdesarrollo económico y cultural, la penetración del imperialismo norteamericano, el

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

trasfondo sórdido de ciertos acontecimientos de la vida nacional, son objeto de un examen incisivo y a veces descarnado que trasciende el análisis frío de las dramáticas situaciones vistas en pantalla para alcanzar el rango de denuncia".

Entre las múltiples actividades de la delegación colombiana se destacó una rueda de prensa celebrada en el Icaic, durante la cual los cinematografistas colombianos explicaron los mecanismos puestos en práctica en Colombia para el fomento de la industria cinematográfica, así como los diversos problemas encarados por ésta, poniendo particular énfasis en las dificultades de los realizadores independientes.

La presentación de esta semana de cine colombiano abre camino para un mayor intercambio cultural entre los dos países y sirve para reafirmar las sólidas bases de amistad con la nación hermana.

Curso para profesores

Los diarios, las revistas y algunos programas de televisión hablan todos los días contra los males del cine. Dejando de lado lo que tiene de falso tal planteamiento del problema, el equipo de trabajo de la Cinemateca Distrital resolvió no unir sus voces a las ya numerosas —algunas muy autorizadas— que proclaman que el mal está en el cine, sino organizar, más bien, un comienzo de preparación del público.

Nuestra actitud se basa en la convicción —producto del análisis— de que el cine es una forma de enriquecer el conocimiento que se ha adquirido de sí mismo y de la sociedad. Toda película es susceptible de análisis y de interpretación, y consiguientemente puede provocar una toma de posición que clarifica y enriquece el conocimiento.

El problema es, por lo tanto, muy distinto de como se lo puede plantear. Está no en el cine sino en el espectador y, en último término, en la sociedad. Ahí se ubica el curso: en la preparación del espectador para que se capacite en el análisis y comprensión del cine.

De ahí los dos grandes temas que planteamos: el lenguaje cinematográfico y su ubicación histórica. El primero caracteriza al cine como lenguaje artístico autónomo y conduce a la definición de una metodología de análisis. El segundo considera al cine como expresión de las condiciones sociales concretas en que se produce y se percibe. Este es el aspecto más importante, porque permite establecer la relación entre cine y realidad.

Como se ve, el curso no mira al cine como una "ayuda audiovisual" para la educación, sino que lo enfoca al interior de un concepto de educación como apropiación del individuo de sí mismo y de su ser social.

Proyección de películas, análisis, charlas, lecturas, debates y prácticas de dirección de foros constituyen los instrumentos con los cuales se busca configurar un trabajo dinámico y participante con el grupo de asistentes: todos los profesores de secundaria que esperamos salgan capacitados para educar cinematográficamente a los estudiantes de los colegios.

El paso siguiente, una vez exista un buen grupo de profesores de cine, será solicitar al ministerio de Educación que implante el estudio del cine —y de otros medios de comunicación— en los colegios.

Equipo de cursos de la Cinemateca

Tres películas de Jorge Sanjines

La historia de la cinematografía boliviana es breve. En 1929 se hizo *Wara-Wara*, largometraje mudo sobre la historia de una princesa indígena. En 1952 el gobierno de Paz Estenssoro creó el Instituto Boliviano de Cinematografía, cuyo objetivo era realizar cortometrajes y películas experimentales en 16mm. En 1958 este instituto encargó a Jorge Ruiz la realización de un largometraje, *La vertiente*, película sin mayor interés. Los cortometrajes filmados con auspicio de este instituto durante esos años son de poca importancia, casi todos de propaganda política.

A principio de la década del 70 regresa a Bolivia Jorge Sanjines, quien había pasado tres años en Chile estudiando cine en el

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Instituto Fílmico de la Universidad Católica, en donde se graduó en dirección. Con el tiempo la obra de Sanjines marcaría un hito en la historia de la cinematografía latinoamericana, pues trabajando con su grupo

Ukamau ha creado varias de las películas más importantes del continente. La Cinemateca Distrital presentará por primera vez en Colombia sus tres más recientes: *El coraje del pueblo, Jatun auka* (El enemigo principal), y *Llosky kaymanta* (Fuera de aquí).

Poco después de su regreso a Bolivia, Sanjines empieza a trabajar con un grupo formado por él mismo, el fotógrafo y montador Oscar Soria, y Ricardo Rada, quien hace las veces de productor. La primera película de este grupo se llama *Revolución*, cortometraje en blanco y negro de diez minutos de duración. Es una obra, según la crítica, de raras calidades poéticas y de gran impacto. *Revolución* recibió el premio Joris Ivens del Festival de Leipzig de 1964. Un año más tarde el general Barrientos invita a Sanjines y su grupo a hacerse cargo del Instituto Boliviano de Cinematografía. Aceptan el ofrecimiento, y después de algunos breves documentales comienzan el rodaje de *Aysa* (Derrumbe), cortometraje argumental, en blanco y negro, de veinte minutos. Película que con tratamiento extremadamente simple, fascina al espectador merced a la fuerza de las imágenes, la música y la autenticidad.

En 1966 el grupo se lanza a ejecutar su primer largometraje, *Ukamau* (Así es). Rodado con costo de treinta mil dólares, hablado en aimará y castellano, *Ukamau* es una de las obras más importantes realizadas en América Latina. Narrando la historia de una venganza, muestra el enfrentamiento de dos culturas opuestas y de dos clases en pugna: mestizos e indígenas. Esta película recibió el premio Flaherty del Festival de Locarno, y por ella, en 1967, el Festival de Cannes otorgó el premio Grandes Jóvenes Directores a Jorge Sanjines.

A pesar del éxito alcanzado por *Ukamau*, en 1967 el general Barrientos decide cerrar el Instituto Boliviano de Cinematografía. Debido a ello, y a la turbia situación política que atraviesa el país, el grupo de Sanjines tiene que volver a empezar desde cero y esperar a 1969 para su siguiente realización. Ese año, también sobre argumento de Soria y Sanjines, financiada por una productora creada por ellos mismos con dinero propio y de algunos amigos, ruedan *Yawar mallku* (Sangre del cóndor), única de las películas de Sanjines vista en Colombia. El gobierno boliviano la prohibió inicialmente pero, debido a intensa campaña periodística e incluso a varias manifestaciones callejeras, finalmente autorizó su presentación. *Yawar mallku* denuncia la criminal acción de un centro de maternidad montado por los estadounidenses del Cuerpo de Paz con el propósito de esterilizar quirúrgicamente sin su consentimiento a las campesinas de la zona. La película fue vista en Bolivia por más de cuatrocientas cincuenta mil personas y constituyó factor determinante de la investigación que se desató en el país sobre las actividades del

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Cuerpo de Paz y que llevaron a su expulsión en 1971. De acuerdo con el escritor sueco Bruno Anderson, "será muy difícil encontrar filme o libro que trate con tan gran realismo y precisión los problemas de la explotación, dependencia y subdesarrollo en América Latina". *Yawar mallku* recibió el premio Georges Sadoul de la crítica francesa a la mejor película extranjera, así como la Espiga de oro del Festival de Valladolid y el Timón de oro del de Venecia.

EL CORAJE DEL PUEBLO

Debido a la coyuntura favorable que representa el ascenso del general Juan José Torres al poder, Sanjines comienza otro largometraje, *El coraje del pueblo,* pero pocos días después de finalizar el rodaje, ocurre el golpe fascista que lleva al poder a Hugo Banzer. El equipo de Sanjines, con los rollos de negativo, sale del país. Meses luego, en Europa, financiado por la radio-televisión italiana, termina el montaje de la película.

El coraje del pueblo se filmó en el lugar de los acontecimientos que reconstruye, con la participación directa de testigos que interpretan sus propias historias. Reactúa el ataque sorpresivo que el ejército boliviano acometió, a principios de 1967, contra los centros mineros Siglo XX y Catavi, dando muerte a numerosas personas, apresando y fusilando a obreros y dirigentes. El objetivo de este ataque consistía en desbaratar con el terror la asamblea de trabajadores que debía efectuarse al día siguiente, descabezar el movimiento obrero y, por ende, impedir el apoyo moral y económico que los trabajadores intentaban dar a la guerrilla del Che Guevara, que operaba en esos días en la selva de Ñancahuasú.

Mediante testimonios de sobrevivientes se reconstruyen las experiencias de los días precedentes a la masacre, intentando dar un cuadro de las condiciones de vida de los sufridos trabajadores mineros de Bolivia. El crítico francés Guy Henebelle escribió a propósito de este filme: "Considero este tercer largometraje de Jorge Sanjines como una de las veinte películas más bellas de la historia del cine. En el plano estético esta película es de una belleza fulgurante. Raras veces se ha logrado la combinación entre una puesta en escena tan potente y un argumento político tan avanzado". En el festival de Pesaro fue declarada la mejor película, y recibió el premio OCIC del Festival de Berlín de 1972.

JATUN AUKA (EL ENEMIGO PRINCIPAL)

En 1973 el grupo Ukamau realiza en el exilio *Jatun auka* (El enemigo principal), largometraje en blanco y negro, inspirado en hechos históricos relativos a la lucha guerrillera en América Latina. La película puede dividirse en tres partes. La primera, el levantamiento de los campesinos contra el gamonal a raíz de que éste degüella a un campesino. Los campesinos conducen por la fuerza al gamonal ante el juez de la zona. Simulando interesarse en impartir justicia, el juez libera al gamonal y hace encarcelar a los dirigentes campesinos. La segunda parte muestra la llegada a la zona de un grupo de guerrilleros. En contacto con los campesinos, se informan de la situación y proponen llevar a cabo una acción conjunta contra el gamonal, al que apresan y someten a juicio popular junto con su cómplice, el capataz. La última acontece cuando, roto el orden establecido, hace su aparición el ejército asesorado por consejeros militares del imperialismo. Se desata la represión y persecución contra el grupo guerrillero.

El diaro *Le Monde,* de París, escribió a raíz de la exhibición en Europa de *Jatun auka:* "fábula brechtiana, discurso militante, obra de cuadros admirables y de estilización pujante al servicio de una ideología rigurosa: todo esto contribuye a hacer de esta película una nueva etapa decisiva en la historia del cine revolucionario de América Latina". *Jatun auka* recibió el gran premio del Festival de Benalmádena, el primer premio del Simposio del Festival de Karlovy Vary, y el gran premio del Festival de Figueira da Foz.

LLOKSY KAYMANTA (FUERA DE AQUI)

En 1977, trabajando mancomunadamente con cineastas de Ecuador y Venezuela y campesinos ecuatorianos, Sanjines dirige *Lloksy kaymanta* (Fuera de aquí). La película empieza com la llegada de un grupo de misioneros gringos a Kalakala, comunidad campesina ubicada en un valle alto de los Andes. Su propósito, dicen, es llevar "luz a las tinieblas" y advertir de la proximidad "del fin del mundo". Aprovechándose de la carencia de servicios médicos y del hambre generalizada en la zona, logran ser aceptados y construyen un dispensario médico con el que comienzan a prestar servicios y ganar adeptos. Pronto la comunidad debe afrontar el grave problema de la división. Los gringos, mientras tanto, inspeccionan el suelo y efectúan un trabajo exhaustivo de prospección minera. Reparten alimentos con esterilizantes y prosiguen su labor de confusión y debilitamiento ideológico de los campesinos que han logrado engañar. Cuando el resto decide expulsarlos, parten sin dar tiempo al hecho violento. Pero sus actividades tendrán graves consecuencias para la comunidad.

Lloksy kaymanta ha despertado grandes polémicas en los países donde ha sido exhibida. Pero partidarios y detractores de la película están de acuerdo en su innegable calidad artística, pues mantiene el mismo nivel alcanzado por Sanjines en sus producciones anteriores. La Cinemateca Distrital ofrece por primera vez al espectador colombiano la oportunidad de ver y juzgar la obra de este director boliviano, situado indudablemente en primera línea de la cinematografía mundial. ₵

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

CINEMATECA DISTRITAL
secretaría de educación

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano