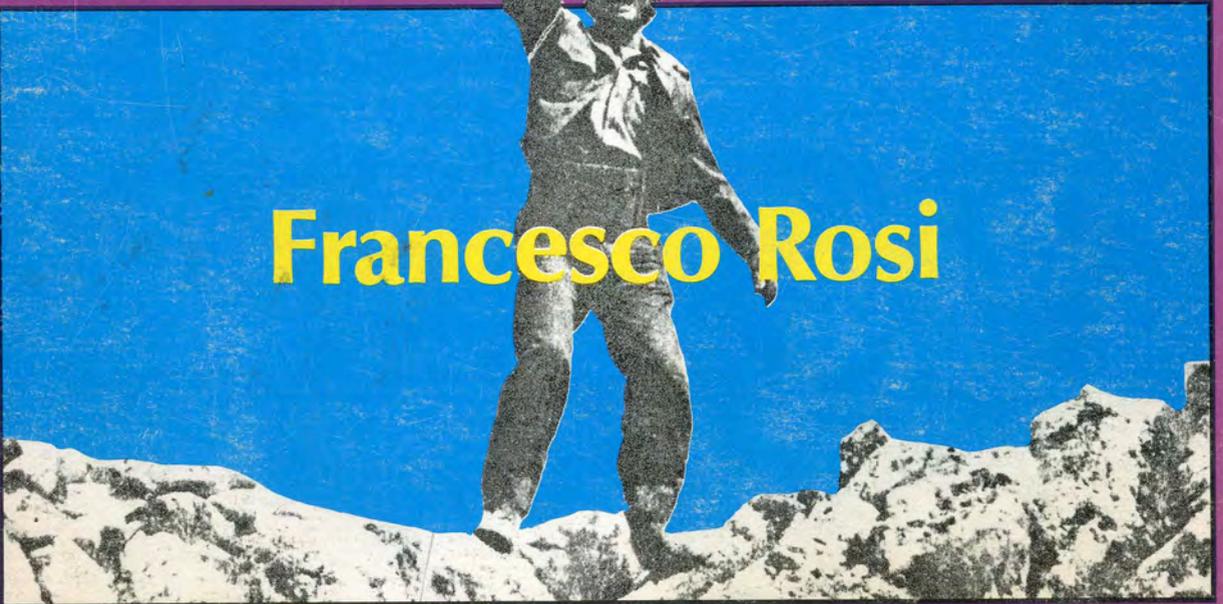


CINEMATECA



Francesco Rosi



Henri
Langlois



Raul
Ruiz

ORGANO DE LA CINEMATECA DISTRITAL

NUMERO 6-VOLUMEN 2-ENERO DE 1979-EJEMPLAR \$50.00

CINEMATECA

CONTENIDO

ENTREVISTAS	Con Raúl Ruiz, <i>por León Pizano,</i> <i>Hernando Guerrero e Ignacio Ruiz-Fuentes</i>	2
	Lotte H. Eisner habla de Henri Langlois, <i>por</i> <i>Laura Dessein y Hernando Guerrero</i>	13
	Con Hernando González, <i>por Lisandro</i> <i>Duque Naranjo</i>	20
	Con Selma Baccar, <i>por Guy Hennebelle</i>	24
DIRECTORES	Profundo sur: El cine de Francesco Rosi, <i>por Luis Alberto Alvarez</i>	27
	Francesco Rosi completa el mosaico, <i>conden-</i> <i>sado de Le Nouvel Observateur por María</i> <i>Teresa Rubino</i>	40
EL CINE EN COLOMBIA	El cuento en el cine y... el cuento del cine, <i>por Jaime Echeverri</i>	43
FESTIVALES	París, <i>por Luis Ospina</i>	49
	Nueva York: antes y después del festival, <i>por Alberto Duque López</i>	57
ENSAYOS	You Tarzán, <i>por Hernando Salcedo Silva</i>	66
	Mel Brooks, o la diversión sin emociones, <i>por Juan Diego Caicedo González</i>	72
	¿Qué fue del Nuria, el Regio, el Escorial? <i>por Alberto Navarro</i>	79
	El cine en pueblo: una experiencia personal, <i>por Alberto Ramos Garbiras</i>	85
CINE DEL TERCER MUNDO	Cine argelino: el más dinámico del mundo árabe, <i>por Guy Hennebelle</i>	88
CINEMATECA	Pierre Etaix, <i>por Patricia Restrepo</i>	90
COMENTARIOS	Nos amamos tanto	93
	El inocente	95
	Un día muy especial	97
	Furia	101
	El lugar sin límites	103
	Los duelistas	105
	La diva de los teléfonos blancos	106
COLABORACIONES	A la crítica con cariño, <i>por Lisandro</i> <i>Duque Naranjo</i>	108

Consejo Editorial
Hernando Valencia Goelkel,
Carlos Villar Borda,
Ernesto Samper Pizano

Dirección
Isadora de Norden

Coordinación
Alberto Navarro

Archivo y Fotografías
Zeneida Flórez

Portada
Artes y Diagramación
Nicolás Suescún

Agradecemos la colaboración en el material fotográfico a: Luis Alberto Alvarez, Laura Dessein, Alberto Duque López, Lisandro Duque Naranjo, Jaime Echeverri, Lotte Eisner, Hernando González, Sergio Navarro, Luis Ospina, María Teresa Rubino, Hernando Salcedo Silva, Teresa Saldarriaga, Alicia Schemper, Elsa Vásquez, Artistas Unidos, Cine Colombia, Cinema International, Fox Columbia, Global Films, Producciones Mugre al Ojo.

La responsabilidad de las opiniones expresadas en los artículos de CINEMATECA corresponde únicamente a sus autores.

Publicación trimestral editada por la CINEMATECA DISTRITAL del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, D. E., Carrera 7ª N°. 22-79. Teléfonos 2826361, 2837818, Bogotá, Colombia. Impreso y hecho en Colombia por Litógraficas Paloquemao, Bogotá.

cinemateca

y la

Cinemateca



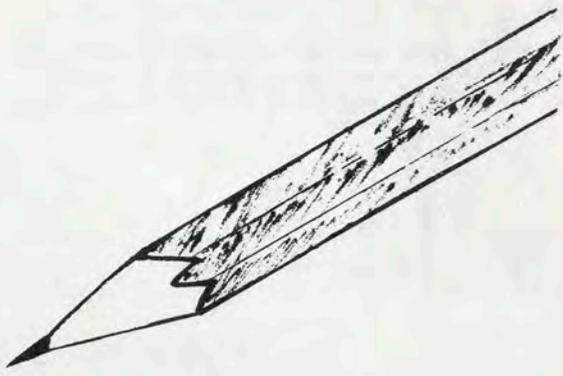
El año anterior fue presentada al Tercer Festival Cinematográfico Internacional de París la película del director chileno Raúl Ruiz *La confesión suspendida*, convirtiéndose en uno de los éxitos más extraordinarios de ese festival, y filme que ha dado lugar a innumerables polémicas y discusiones. El motivo de tanto interés no es difícil de suponer; en primer lugar está el hecho bastante inusitado, aunque no sin precedentes, de un director latinoamericano que logra en Europa un éxito mayor al que había obtenido en su propio país. Y, en segundo término, *La confesión suspendida* es una obra sorprendente respecto al cine de nuestro continente. Como una de las principales razones de nuestra publicación es informar al público colombiano de los sucesos cinematográficos mundiales, y más aún si se trata de realizadores latinoamericanos, incluimos en este número una entrevista con Raúl Ruiz, en la cual el director chileno habla de sus experiencias tanto en su país, como en Francia.

Queremos también invitar al lector a conocer los problemas de cinematografías muy parecidas a la latinoamericana, como son las de los países africanos y asiáticos. A pesar de las similitudes entre esos países y los nuestros, similitudes que van más allá del campo cinematográfico, esas cinematografías permanecen desconocidas entre nosotros. Por ese motivo incluimos un artículo sobre cine argelino, y una entrevista con la directora tunecina Selma Baccar. En nuestros siguientes números continuaremos publicando amplia información sobre el cine de otros países africanos y asiáticos.

En cuanto a las actividades de la Cinemateca Distrital es de destacar la presentación de tres películas del famoso director francés Pierre Etaix, quien hasta esta muestra era totalmente desconocido por nuestro público. También se exhibieron con gran éxito cuatro películas de jóvenes directoras alemanas, películas que fueron seleccionadas en el Foro Internacional de Cine Joven del Festival de Berlín, 1978. Con estas dos nuevas muestras cinematográficas la Cinemateca Distrital continúa con su política de presentar lo nuevo, pero sin descuidar tampoco el cine que por alguna razón no haya podido ser exhibido en Colombia.

Isadora de Norden
Directora

Con



Raúl Ruiz

por León Pizano,
Hernando Guerrero e
Ignació Ruiz Fuentes

— Raúl, contanos cómo entraste vos al cine, si es el mismo proceso de los cineastas latinoamericanos que se inician a través de un Cine-Club, esta especie de cinefilia ¿o fue una cuestión accidental puesto que venías del teatro y de la poesía?

— No, digamos que en la época en que yo estaba en la Universidad de Chile, había un grupo de Cine-Cluberos que no pasaba de cuarenta personas, quienes se juntaban todas las semanas a ver películas; esto no significaba que yo perteneciera al medio del Cine-Club, hablar de medio es mucho decir, como también lo es decir que yo venía del medio teatral; simplemente leía las obras de teatro publicadas por Losada y Losange. Escribí algunas obras de teatro que fueron representadas después en algunos festivales y en el medio teatral comercial, pero no llegué a formar parte del medio teatral, este era a su vez muy reducido. En todo caso el problema más importante en esa época era la subsistencia, porque ni del teatro, ni del Cine se podía vivir en la América Latina. Mi primera sorpresa fue cuando gracias a un grupo de amigos, me enteré que el cine podía ser una forma de expresión por lo menos tan seria como el teatro; para mí era ya una novedad. La segunda fue, que lo que ellos consideraban el buen cine, era el cine norteamericano. En esta época era el apogeo de *Cahiers de Cinéma*, era leído por este grupo de más o menos cuarenta, pues

me acuerdo muy bien que cuando fui a preguntar por la revista a la Librería Francesa me dijeron que los cuarenta ejemplares que llegaban se agotaban rápidamente.

Para mí las películas culturalmente válidas, eran solo las que trataban temas importantes, o sea las de Cayatte y las italianas que abordaban la vida cotidiana. Estos amigos me mostraron algunas películas y no creo que me haya dado cuenta lo que significaba una buena toma cinematográfica hasta mucho después de haber hecho mi primera, segunda y tercera película. Fue un poco por casualidad todo lo válido cinematográficamente que hice hasta ese momento.

— Tu aprendizaje de tipo técnico, el ABC de la mecánica, ¿cómo lo adquiriste?

— No lo tengo todavía, constantemente me doy cuenta que me falta mucho. Sucede que siempre parto con buenas intenciones, es algo que sucede durante el momento de la filmación. Si la película necesita de una escena dramática en determinado momento, la escena desde los primeros ensayos es banal, todo el juego consiste en que de repente, guardo esa banalidad y anulo todo lo que había pensado hacer al comienzo. Constantemente la película se hace en contra de las primeras intenciones, antes del momento mismo de comenzar a rodar y nunca antes del guión, exceptuando *La vocación suspendida* jamás realicé una película con guión.

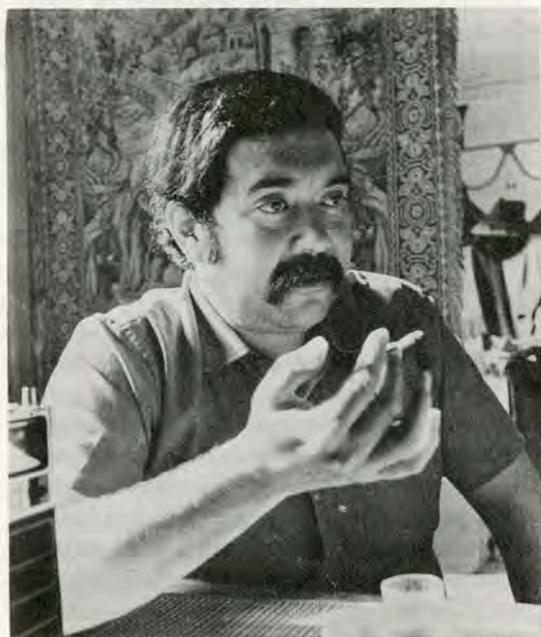
Hasta el momento de ir a filmar tengo un

diálogo escrito en la mañana, y se supone que ese diálogo cumple una función en la película, pero todo cambia cuando la filmo normalmente, y eso le da una especie de peso cinematográfico. Esto no alcanza a ser narración cinematográfica y de técnica sé muy poco.

— **El contacto con Miguel Littin y Helvio Soto y lo que se llamaría después El grupo chileno, ¿fue a través de un Cine-Club o en el terreno práctico?**

— Repito, nunca fui miembro de Cine-Club, los miembros eran Pedro Chaskel, Sergio Bravo, Jorge Leiva y otros; ellos trabajaron mucho en crítica y participaron en la Cinemateca, en el Instituto de Cine de la Universidad de Chile, pero al comenzar a trabajar en cine, ellos se replegaron a estas pequeñas Instituciones Cinematográficas y la gente que empezó a hacer cosas giraba en torno a Helvio Soto. El en esa época hacía radio en Argentina, cuando vino a Chile, fue nombrado director del Dpto. de Televisión de la Universidad de Chile que más tarde llegaría a ser el Canal 9. El agrupó a mucha gente, de ahí surgió Miguel Littin, quien venía del teatro pues estudiaba en la Escuela Nocturna de Teatro, y muchos otros que posteriormente fueron directores de la televisión en Chile. Se iniciaron haciendo televisión en directo, Littin hizo unos 30 o 40 Tele-Teatros y programas experimentales. En esa época yo era montajista del noticiario, lo fui por cuatro o seis meses, Littin ya era realizador... pero evidentemente a esta gente que hacía cine la despreciábamos un poco, porque a esas alturas me había dado cuenta que el cine norteamericano era el bueno y ellos creían que el cine de ideas era el

La materia del cine es el registro de esa vida cotidiana.



bueno. Todo cine que quisiera dar un mensaje lo condenábamos de antemano a ser mal cine. Era un poco la caricatura de las polémicas que en Francia tenían **Positif**, **Cahiers**, **Cinéma 68**, etc. Sin saberlo éramos un poco las marionetas de este debate.

— **¿En Los tres tristes tigres, tu primera película, hay influencia del neo-realismo italiano?**

— Influencia, influencia podía haber poca porque yo no había visto mucho, pero necesariamente en el **Partie Pris** tenía que haber influencia porque el **Partie Pris** mío era exactamente el mismo del neo-realismo: ubicarse desde el punto de vista de un espectador medianamente bien ubicado, respetar este punto de vista o sea cine sin historia pero con acontecimientos. Quiero decir que un acontecimiento de la vida cotidiana no estaba necesariamente ligado a una historia con progresión y sus reglas, como era lo sugerido por el cine americano o industrial. Mirándolo así, digamos que era el punto de partida del neo-realismo italiano pasado por el tamiz de la Nueva Ola de André Bazin. Todo esto hay que tomarlo con mucha distancia, pues había evidentemente otro tipo de incitaciones para hacer cine, que son ya propiamente latinoamericanas; como es el hecho de intentar de hacer un cine en español, que el cine en español está mal hecho, que todas las películas mejicanas están hechas en un solo plano de voz, muy chocante, casi insoponible y que en toda película norteamericana, a pesar de que uno no entienda ni el diez por ciento, el sonido y la manera de hablar de la gente era mucho más rica que todas las películas mejicanas o argentinas que se veían en ese momento.

Por otro lado se imponía formar una cinematografía nacional con un claro contenido político, en un momento en que toda una generación latinoamericana se siente llamada por el ejemplo cubano, por el ejemplo del Che Guevara, ejemplo un poco Crístico que induce a sacrificarse para crear una civilización latinoamericana. Solo después de muchos años, la misma gente comienza a darse cuenta que todo esto tiene un contenido más complejo, que estaba oculto por la pasión del momento, es decir, que en el fondo queremos fundar los Estados Unidos de Suramérica, el afán de crear una Cultura Latinoamericana conlleva a reproducir la misma mecánica cultural de los países que nos han dominado hasta ese momento: E.E. U.U. y el conglomerado del continente europeo. De repente uno empieza a darse cuenta que las cosas son más complicadas de lo que uno soñaba. Po-

líticamente las cosas no han cambiado mucho, han cambiado culturalmente porque se han complicado más, en aquel momento uno se siente llamado a liberar América Latina y eso tiene muchas instancias: Darle de comer a toda la gente, salvar a los doscientos y tantos millones de latinoamericanos, toda la humanidad que echa a andar, está la Declaración de la Habana, ¡qué sé yo!

Todo lo que se hace en Chile en arte adquiere una connotación política muy fuerte, cosas tan sencillas como hacerles sentir a los chilenos que los actores de Cine pueden — hablar en castellano con acento chileno, sin por eso ser ridículo, ni chocante. Por el contrario esto nos obligaba a mirar a Chile como un país, en ese momento era una instancia política muy importante. Ahora vista desde un poco más lejos sabemos que es una instancia más compleja, pues es algo por lo menos curioso intentar fundar una cultura dando la vuelta por el estereotipo cinematográfico.

— **Parece que tu gran descubrimiento consistió en darte cuenta que el cine era un medio de comunicación como el teatro...**

— Es evidente que el cine era un medio de expresión hasta ese momento pasivo pues no lo estaba haciendo. ¿Para un latinoamericano que es la cultura? Son iglesias, catedrales, cosas imposibles porque tú no las puedes hacer. A su vez el teatro tenía una serie de problemas: todas estas formas culturales un poco escleróticas o que para nosotros lo eran, después se descubrió que eran más vivas de lo que uno creía. En esa época no había todavía la nueva novela latinoamericana; la buena literatura era Sartre, Camus para los más reaccionarios, como yo. Poesía es Neruda, teatro es Ionesco. De repente resulta que se nos presenta un arte, que en su presupuesto parte de la base que haciéndolo uno es más viable. El cine es un medio de expresión muy fuerte y que no parte de la base de una gran formación. El cine tú puedes empezar a hacer inmediatamente, pero en el teatro... frente a los dramaturgos de la época tú no puedes competir, frente a los novelistas tampoco, pero ningún cineasta francés o norteamericano por bueno que sea podrá competir en tu terreno, en tu casa, con tus amigos, en tu medio; la materia del cine es el registro de esa vida cotidiana, la prueba más importante es el neo-realismo italiano. Cuando tú ves una película de la nueva ola o neo-realista te das cuenta que esta última solo las puede hacer un italiano y el que no lo es, está frito. En tanto que nosotros hagamos películas chilenas, nadie podrá ganarnos, en el sentido que nadie podrá ir tan a fondo como

nosotros mismos, por otro lado, descubriendo la perspectiva política y diciendo: estamos en Chile en un momento en que hay que afirmar la nacionalidad, que significa liberar al país.

— **¿El acceso a Chile del cine cubano, brasileño, el cine de Sanjines determina una influencia?**

— ¡Atención!, allí hay una simbiosis pues nosotros descubrimos el cine brasileño junto con los cubanos, por lo tanto de ellos no percibo la influencia, al revés, nacimos conjuntamente con el cine cubano, aunque ellos ya tenían su revolución, su industria cinematográfica naciente y hacían películas, nosotros no, sin embargo el nivel de crítica era equivalente. Realmente lo que nos hace ver la posibilidad de hacer cine con nuestros medios es: La nueva ola, una parte del cine argentino y sobre todo el cine brasileño. Sanjines es alguien que estudió en Chile y nosotros como buenos sub-imperialistas lo consideramos como un sub-producto de la cultura chilena.

— **¿Pero crees que él se considera así?**

— Claro que no, porque el pasado cambia todos los días, como dice Kundera.

— **¿Cómo nació el Festival de Viña del Mar?**

— La ventaja de Chile es que queda muy lejos de Europa, es su desventaja también puesto que venir a Europa salía realmente muy caro, la alternativa era hacer un festival de cine que lo pagara el gobierno. Se ideó Viña del Mar que se constituyó en el primer festival latinoamericano en reunir a sus cineastas. Comenzó como un festival de cine aficionado, luego semi-aficionado hasta que llegaron los brasileños, los argentinos y por primera vez se acepta la presencia de los cubanos, teniendo en cuenta que Chile no tenía relaciones con Cuba. Creo fue en el 66, pudimos ver **Dios y el Diablo en la Tierra del Sol**, recuerdo muy bien porque escuché unos gritos, que después descubrí que eran los de Miguel Littin, quien estaba en galería y pedía silencio porque había alguien que estaba haciendo un hoyo en la calle durante la película. Entonces dije: ¡Caramba! Miguel está interesado, y después me dijo: ¡hay que hacer cine!, entonces yo dije, bueno.

Ese primer encuentro fue el más logrado e interesante que hubo. En el otro, en cambio, ya había gente con la misma meta; en el primero había gente que tenía intereses variados. Recuerdo un cineasta argentino que tenía toda una teoría sobre la relación entre las estrellas de cine y los extras, llevé una película sobre los extras que no era mala por cierto. Estaba el argentino Verú que llevaba una película sobre el

tango. Estaba el grupo brasileño de Farcas, fueron los muchachos de **Hablemos de cine** del Perú y por supuesto los cubanos que se constituyeron en **vedettes**, eran lo prohibido, todos fuimos a verlos, escucharlos, tocarlos, sí, sí, tocarlos. Me acuerdo que Alfredo Guevara repetía mucho una frase: "Qué difícil es cantarle a algo, criticar es fácil", parece que era difícil cantarle a la revolución.

— **¿Y los debates de Viña del Mar cómo fueron?**

— Estaban todos de acuerdo, excepto los chilenos, como siempre. Yo me reñí con Miguel Littin, no me acuerdo muy bien por qué, habían como diez tendencias y nos peleábamos a toda hora, nos sacábamos la cresta porque ninguno había hecho películas, ¡cuando hagamos cine vamos a ver cómo va a ser esto! Ya en el segundo, todos teníamos algo que defender y hablábamos como ministros consejeros. Recuerdo que llegó una extraña película mejicana sobre una huelga, una película muy violenta; había un jurado y un anti-jurado y se ganó el gusano de plata del anti-jurado, una película muy izquierdista en la época en que todavía había mucho humor, extrañamente fue traída por una cañonera mejicana. Un buque de guerra desembarca una película subversiva, lo que ahora llamaríamos una película terrorista —llamado a la subversión total—, los cubanos estaban muy asustados —ahora sería peligrosísima. Era sobre una huelga de tranvías en alguna parte de Méjico, que no recuerdo bien, nosotros como latinoamericanos ignoramos absolutamente todo lo que ocurre en el resto del Continente. Ese festival me gustó mucho, llegaron algunos argentinos, como Guanacina, que se quedaron, él hizo la fotografía de algunas películas chilenas entre ellas **Los tres tristes tigres** y más tarde organizó la escuela de Cine.

— **A propósito hablanos de ella, parece que fue producida con dinero familiar, ¿fue tu padre quien te prestó el dinero?**

— Había un grupo interesado en hacerla, todos aceptaron trabajar prácticamente por nada (mil escudos). Se compró película Ferrania de 35 mm. filmamos durante tres semanas. Chile Films colaboró con los estudios y mi padre quien es de la marina mercante puso su jubilación y la de tres capitanes amigos que estaban entusiasmados, esto hacía aproximadamente diez mil dólares.

— **¿Y por qué el nombre de Los tres tristes tigres, aparte de tu historia de tus tres amigos?**

— La tomé de una obra de teatro, que me sirvió como punto de partida, conservé

pocas cosas de la obra. Me gustó porque ella mostraba toda una parte de la vida cotidiana en un sector lumpen. En Santiago hay mucho parentesco involuntario con la obra de Cabrera Infante, cuya novela vine a leer durante la filmación.

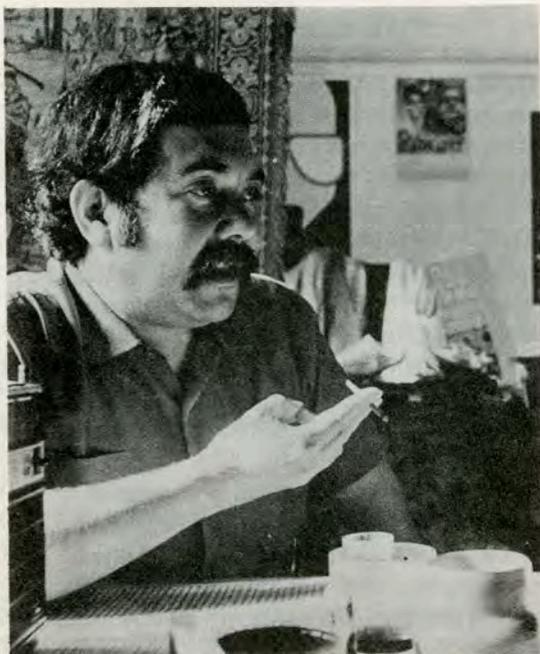
Es real que haya cierta similaridad pero no estoy tan seguro que la atmósfera de Santiago sea tan parecida a la de La Habana. El medio es el mismo, pero evidentemente, La Habana de los años 50 era un ambiente mucho más fuerte y libre. Chile es una metáfora del tiempo muerto del sub-desarrollo; Santiago representaba lo que son en este momento Lima o Bogotá: ciudades mucho más consumidas por su propia condición de marginales... hace mucha circularidad, todos los días son iguales, uno empieza algo para terminar y la única salida posible es creando un sentimiento de catástrofe.

— **Algo interesante en tus películas es que todas tienen una base de infraestructura que parte del bajo presupuesto...**

— En Chile, para todas las películas, había poco o nada. He constatado una paradoja y es que cada vez que tengo mucha plata tengo menos que nunca. Entonces prefiero tener poco; nunca hemos tenido tanta plata como cuando hicimos una película con los gringos y es la única vez que no he tenido dinero para una Pilsen. Esa película costó más que ninguna otra. Una película no se puede hacer si mientras se filma, la gente no se hace amiga. Si la plata no nos alcanza para comer y tomar tranquilamente durante la filmación y para no matarnos trabajando, de ninguna manera nos vamos a complementar los unos con los otros. Evidentemente la relación nuestra va a influir en la película y ésta va a tener una cotidianidad que es la de la filmación misma, que le va a dar un valor distinto al de una hecha en la máquina industrial. Ahora yo empiezo a conocer algunas películas de esta máquina y tiene otras reglas... yo prefiero trabajar en chico.

— **Encontrás una dicotomía entre lo que querés decir cinematográficamente y la producción misma. ¿El tipo de compromiso que te puede crear una gran producción?**

— En cine uno no quiere tanto **decir** como **mostrar**. La gente con la que uno está trabajando, está viviendo un hecho excepcional, después uno se pone más fino y dice: ¡bueno!, estamos haciendo una película sobre hechos cotidianos y no excepcionales. Cuando tú te empiezas a interesar por esto y en la medida en que la gente ve en la televisión un producto que debe ser lo mismo pero con ligeras variaciones. Necesariamente hay un problema de diferencia del producto puesto que el



Una película no se puede hacer si mientras se filma, la gente no se hace amiga.

mercado va desarrollándose, volviéndose más sutil, entonces el producto va siendo digerido. Las películas de Cassavetes, las francesas, las inglesas que hablan de hechos cotidianos están siendo aceptadas. Uno está contra la industria pero una de las reglas de la industria es que uno tiene que imponer nuevos productos.

— ¿Qué es el cine?

— Puesto que solo estamos viendo un mínimo de lo que se hace en el mundo partimos de lo que existe en el cine y es el cine norteamericano. En realidad volvemos a lo mismo que dice **Cahiers de Cinéma** pero en un sentido negativo: el cine norteamericano es el cine, los demás son especializaciones. **Cahiers** decía que el cine norteamericano había propuesto todos los problemas pero que los otros cines estaban encargados de solucionarlos. No estoy tan seguro que los americanos hayan propuesto todos los problemas, hay otros que quedan por solucionar e incluso por proponer. El cine americano, aunque no sea el cine, lo es de hecho, porque ha invadido todos los mercados y estamos obligados a verlo.

Las películas norteamericanas, desde las más de vanguardia hasta las más industriales, tienen más o menos en común, en que en todas se cuenta una historia directa o indirectamente. En todas hay un protagonista, cualquiera que él sea, hay un antagonista y ambos se enfrentan, uno quiere algo, el otro se le opone, luchan, hay un agente exterior o interno a esta lucha que resuelve la batalla. El protagonista gana o pierde y sobre este esquema, que es lo que se llama una historia bien contada, está articulada un buen 90% de la industria

americana y colateral pues los otros son sub-productos de esta. Aclaro que las películas **underground** americanas no son tanto cine como pintura, es un trabajo sobre la materia misma de la fotografía.

— Podríamos establecer una división entre tu periodo latinoamericano y el europeo; la manera de estructurar tus películas ha cambiado, antes trabajabas con plano-secuencia y diálogos torrenciales mientras que en las dos últimas se nota más elaboración a nivel de guión, montaje, puesta en escena, etc. ¿Desapareció la improvisación?

— La **vocación suspendida** es ante todo un guión puesto en imagen, cada día está hecho como una materia y filmé lo que tenía adelante. Es cierto que ningún teórico me tomó muy en serio cuando dije que el cine directo no existe, lo que pasa es que en



En castellano tú puedes fotografiar el idioma.

realidad en Francia no existe. Si tú ves **Fiebre de sábado en la noche**, es una película que tanto la imagen como el diálogo tienen el mismo espesor. No digo que sea una gran película, lo que pasa es que la imagen tiene cierta libertad de movimientos y en el diálogo hay una serie de sonidos que entran y salen. Advierto que era doblada al argot francés, el argot tiene una capacidad de transparencia que posee la lengua francesa, se dice algo y tiene que ser eso.

Me di cuenta que cada vez que en Francia quise hacer cine en sonido directo fue una catástrofe. Son pequeñas vacilaciones en torno a un discurso que de todas maneras permanece muy preciso. No encuentras ninguna diferencia entre una película francesa hecha en sonido directo y otra

hecha en doblaje, en cambio si se hace en Chile, es abismal la diferencia, por una razón muy simple: Un chileno comienza a pensar lo que va a decir después de haber hecho unos doscientos ruidos. Tú le preguntas algo y empieza a hacer ruidos, a hablar que le llaman y entonces trata de ligar las cosas. Los norteamericanos también lo hacen pues van construyendo el discurso en la medida que va avanzando. En cuanto al francés, no quiero hacer muchas diferencias, porque ya empiezan a existir muchos idiomas dentro de uno solo como son los idiomas españoles. El francés tiene tendencia a volverse transparente más rápido que el castellano. En castellano tú puedes fotografiar el idioma, tiene una especie de humareda, son palabras que saltan en todas direcciones conformando una especie de masa. En castellano coloquial un diálogo es una escultura, tú lo puedes fotografiar como lo haces con la imagen, eso te da reglas de narración distintas. Si en francés fuera posible, yo no sería capaz de hacerlo, porque no puedo escuchar esos cuartos de tono y en cuanto no soy capaz, no tengo otra salida que la retórica, que es la que hemos aprendido desde chicos y con la cual nos podemos conectar con los países que nos han invadido culturalmente, para bien o para mal, pero es un hecho y nosotros hemos aceptado esa invasión. Esta retórica me ha servido para hacer cine en Francia. En **La vocación suspendida** tomé imágenes de **El cardenal** de Preminger, recuerdos de la Iglesia en mi infancia, de la militancia política y películas de Cayatte, con todo eso se construye algo.

Todo eso es retórico, no sé si estoy exage-

Estoy orgulloso de ser afrancesado.



rando pero al menos en Chile ser católico es un acto retórico. Ser militante es casi ser católico, en la época en que yo era militante, se trataba sólo de cambiar de Iglesia, estoy hablando estrictamente de la militancia en el campo cultural. No estoy hablando de combatientes por la liberación de la América Latina, ni tampoco de alguien que quiere un mínimo de independencia económica, de libertad, por lo que hemos luchado todos nosotros.

La manera como impostamos la voz cuando nos ponemos de izquierda, no es muy distinta de cuando nos ponemos católicos. Adoptamos esquemas religiosos y eso entra en contacto con los esquemas culturales de los cuales estamos invadidos, como los estereotipos cinematográficos. Esta es una película hecha sobre estereotipos; tuve la suerte de encontrarme con una novela que trabajaba los estereotipos en cuanto a tales, que los destruía y jugaba en torno a ellos. Es lo que hace Pierre Klossowski en **La vocación suspendida**. De repente la posibilidad de hacer una película sobre la Iglesia significa hacer una película sobre la América Latina, una especie de **Status** cultural. Como el juicio a un grupo de intelectuales soviéticos durante el proceso de Moscú, fueron acusados de "Internacionalismo", de "Espalda a las masas", "Ironía frente al proceso", "Escepticismo político". Pura instancia retórica.

Estoy orgulloso de ser afrancesado, digamos partidario de Pepe Botella y en contra de nuestro Bien Amado Fernando. Es uno de los grandes problemas de la polémica anarquista-marxista. Simplemente cuando vino el Segundo Congreso de 1848, Engels escribió algunas cosas para este congreso, habló de la identidad nacional, de la liberación de los pueblos eslavos. Todo esto promovido por los anarquistas a favor de las ideas más retrógradas; los marxistas en cambio estaban a favor de las ideas progresistas, es decir a favor del Imperio Austro-Húngaro. Eso adaptado a España: Pepe Botella, enviado de Napoleón que viene con la consigna, ¡Rompe las Cadenas!, se ve enfrentado con todo el pueblo español que grita ¡Vivan las Cadenas! En ese momento, quizás yo hubiera tenido la ingenuidad de gritar ¡Abajo las Cadenas! Quiero decir que tengo una tendencia a dejarme fascinar por las ideas modernas. Cegarme al hecho de que probablemente en nombre de ideas cavernarias, hay una dinámica política positiva a la larga. El leninismo, en el fondo, se hizo en nombre de las ideas cavernarias... todavía no soy anti-leninista, ahora voy a pasar vacaciones a España, a la vuelta quizás he cambiado...

— **Hablanos un poco de la experiencia chilena durante el periodo de la Unidad Popular, cuando los americanos bloquearon el envío de películas...**

— Exhibidores no hubo, fue un caos completo, ¡eso fue lo bueno que tuvo! Nosotros como buenos afrancesados tenemos cierta tendencia a la simetría, por lo tanto utilizamos material soviético, pero como las buenas películas soviéticas son distribuidas por los americanos, nos tocó distribuir las malas, eran unas comedias caucásicas de mal gusto y del mejor verde soviético.

— **¿Y del mismo cine chileno?**

— No se llegó a pasar prácticamente cine chileno. Desde el punto de vista del cine hay una continuidad entre la época de Frei y la de Allende, de hecho toda la gente que era Freísta se volvió Allendista; el esquema siguió más o menos igual, el gobierno de Frei era un **cocktail** donde había una buena cantidad de gente de izquierda y que tenían todo el legítimo derecho de seguir en el gobierno de Allende, puesto que ellos se sentían progresistas. Hablo de cuadros medios en el campo cultural, ellos se interesaban por una serie de reivindicaciones que parecían de cajón, como fundar una cultura nacional. La única gente que defendía este tipo de conceptos era la izquierda, ni la democracia cristiana, ni la derecha los defendía. Desde mi punto de vista tendrían que haberlo hecho si fueran fieles a los principios que están escritos en los estatutos de sus partidos. Esta gente empezó a trabajar en los organismos de la Unidad Popular, a la buena de Dios, como se dice en Chile, pues no habían los medios de crear un Instituto de Cine, de ahí su originalidad. Fue así como surgió lo bueno y lo malo del cine chileno, lo malo porque las películas realmente nunca se distribuyeron, lo bueno porque al no haber planificación se ganó en originalidad. Nos evitamos la banalidad que es normal en los primeros años de planificación.

Pongo el ejemplo de la revista infantil

Cabro Chico,

editada por el estado. El primer número tirado con medio millón de ejemplares, tuvo aceptación extraordinaria, el segundo bajó a la mitad y terminó en menos de veinte mil. Simplemente lo que ofrecía el estado no era aceptado, operaba como un estado que planificaba una cultura y una economía socialista pero a su vez estaba actuando en un medio liberal. Por la razón que sea, la gente al tener la libertad de elección, opta por lo que le gusta más... yo defendiendo el derecho de esta gente a elegir la mierda que sea en la medida en que no sea obligada, condicionada a seguir escogiéndola. En

este sentido nosotros fracasamos, porque no les ofrecimos algo que fuera una alternativa cultural, mostrar a Caperucita Roja gritando: "el que no salte es momio" o vivas a la reforma agraria, no era una opción.

— **Hiciste películas de propaganda política, ¿de qué se trataban?**

— Hice una película para promover la ley que eliminaba todas las instituciones que "protegían" a los indios y los convertían en ciudadanos chilenos comunes y corrientes. La hice con el uruguayo Mario Handler, quedé muy satisfecho, no la reniego; después hice unas para la TV, de las cuales no estoy satisfecho pero tampoco las reniego. Eran para la campaña electoral del partido socialista al cual pertenecía, fui responsable de Comunicaciones de Cine del Partido Socialista, pero no fui miembro del Comité Central, fui adjunto; sigo siendo militante teóricamente, antes, durante y después de la Unidad Popular.

— **¿Qué nos contás de los extranjeros que fueron a trabajar a Chile, por ejemplo el colectivo norteamericano de Saul Landau?**

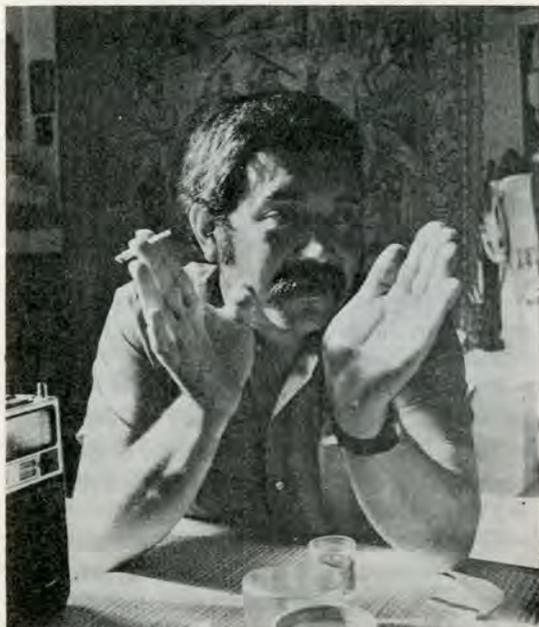
— El punto de partida era muy bueno: Respecto a una situación concreta, oponía a los chilenos frente a los norteamericanos, para discutir libremente sobre dicha situación. El diálogo a un nivel puramente cultural no era posible, los norteamericanos eran menos cinéfilos pero mucho más finos políticamente. El resultado fue muy negativo, se produjo una especie de asamblea constituyente donde todos se insultaban.

— **¿Se estudiaba en equipo los proyectos cuando se iba a filmar?**

— Nada de eso existió, empezó a darse en el momento del golpe pues todas las cosas llevan su tiempo. En Chile trabajábamos con las leyes de la época de Frei, fue también una continuidad legal. Chile Films venía del gobierno de los Radicales pero Frei la activó pues ellos llegaron al poder por treinta años y les falló...

— **¿Trabajaste con los comunistas?**

Siempre tuve un buen diálogo con los camaradas; cuando hay tanto desorden en un país la gente que es un poco organizada te interesa. Los comunistas eran gente que llegaban puntuales o como máximo media hora atrasados, se ponían rápidamente de acuerdo, había una resolución que después se cumplía y eso era ya una gran novedad. Su gente no tenía muchas ideas sobre lo que tenía que hacer en el cine, pero honestamente nadie la tenía. Entre muchos modelos posibles para hacer cine no llegamos a encontrar ninguno válido y discutimos bastante.



Ya no sabemos si Marlon Brando imita la manera de ser del americano medio o el americano medio lo imita a él.

— Vos decías hace rato que la lengua latinoamericana te parecía más filmable que la francesa, explicáanos un poco...

— El discurso se va construyendo mientras se hace, y es bastante evidente la manera como estamos hablando nosotros, uno va en una dirección, cambia bruscamente y todo eso queda fotografiado en una especie de gran instantánea que es dada por estos quiebres lógicos que se producen mientras uno habla. Son muy evidentes una vez grabados, a pesar de que uno cuando los practica, no los siente. Un francés tiene un ejercicio lógico mucho más exhaustivo desde niño, es una persona que ya sabe lo que va a decir desde el momento que empieza a hablar. Esto hace que la lengua se vuelva más transparente puesto que la influencia del acento es menor, los malentendidos que se crean durante el diálogo son menores. Es un diálogo menos polifónico. Un monólogo hecho por cualquiera de nosotros es polifónico, son muchas voces las que se van juntando. Tú estás hablando lo que estás pensando, también de lo que te estás acordando, además hay un chiste que se te ocurre en el momento pero que no lo alcanzas a decir, pues siempre llegas un poco atrasado. Todo eso se va mezclando, es más accidente, por lo tanto fotografiable. Cuando doy entrevistas en francés es un diálogo de retórica a retórica, a los amigos franceses que tengo les cuesta distinguir entre su retórica y su vida cotidiana, está menos separada. Nosotros que no tenemos una cultura que nos limite tanto, tenemos mucho más personas que viven en cada persona, nos ponemos incultos y después vivimos nuestra vida, hay más voces que juegan en este contrapunteo.

— Es extraño que vos concibás el cine como un lenguaje filmable, ¿aparece como una comparación entre el lenguaje oral y el filmable?

— ¿Han visto una película que ocurre en los campos de concentración, **He sido, soy y seré?** En esa película el protagonista es el jefe de un campo de concentración. Desde el punto de vista de un portavoz de gobierno, nos dice una serie de aberraciones. Sin embargo, él cree en su trabajo y no en la ideología del gobierno. Él está entusiasmado con sus presos, dice que allí hay verdaderos artistas. El tipo no se ha dado cuenta que se ha convertido en un individuo que pierde todo valor como portavoz. Es manipulado por el director y se revela como una persona sin discurso.

Yo he hecho una película sobre un barrio en París, en directo con gente de la calle y he observado que esta gente, cuando ellos saben, hablan como portavoces de sí mismos, hablan de sí mismos como un presidente de la república le hablaría a su país, porque en su vida personal hay un desarrollo coherente.

En todo el espectro del comportamiento del ser humano en una sociedad como la que vivimos, se intercalan tres formas de simulaciones, tres piezas de teatro: en una de ellas, nosotros nos tomamos por nosotros mismos, tú eres tal persona, yo soy tal persona y hablamos en tanto lo que somos (este comportamiento está de alguna manera decodificado y analizado por el psicoanálisis). Hay otro nivel de simulacro en el cual nosotros, formando parte de esta sociedad, cumplimos una función social y como tales representamos otra pieza de teatro muy distinta, en la cual nos comportamos todos, como pequeños-burgueses progresistas. El tercer simulacro aún no está decodificado y analizado por el marxismo; es el comportamiento nuestro como **masa**, el cual es detectado de alguna manera por las estadísticas, o las encuestas, en sondeo, en el cual uno se comporta de una manera aún no definida, donde tenemos un comportamiento polivalente que debe tener su lógica aún no definida. Se me hizo muy evidente cuando hice la película; me dije, voy a hacer un diario de filmación, sobre un cineasta, que soy yo, que filmo una película sobre las elecciones en mi propio barrio. Es una película donde hay una voz en **off** que se limita a decir: tal toma irá adelante de tal otra, esta toma va a ser cortada aquí, esta allá, pero se va estableciendo un grupo de lo filmado.

Efectivamente en ese barrio tú constatas detalles interesantes, pongo el ejemplo del vendedor de diarios quien dice que no

conoce a nadie que haya cambiado de periódico en los últimos veinte años, o sea que es un barrio conservador pero que vota mitad de izquierda y mitad de derecha, luego es un barrio moderado y como tal se conserva hace un siglo. Esto nos indica que es un barrio conservador porque dentro de su moderación la izquierda no ha modificado su opinión desde hace un siglo, es un barrio de mayoría de viejos donde la movilidad ideológica es mínima. Incluso el ritmo de votación es siempre el mismo, cien personas por hora; su comportamiento estadístico, el social y el personal es completamente distinto y sin embargo se imbrican.

Para mí la voz en **off** es un sonido como cualquier otro, es una convención que me intriga mucho, en la película sobre las elecciones hay un juego de voces en **off**. La película está hecha a la manera de un diario de filmación. Hay una voz que dice: "Primer día de rodaje, hoy haremos tres entrevistas, un **travelling** en la calle que pondremos en tal parte y un plano general de la ciudad". El segundo día tendrá otro **travelling**, toma interior, etc. El narrador dice: "Esta película tendrá la forma de un diario de vida", aquí rompe la versión de un diario y propone la idea de una película futura que tendría la forma de un diario de vida. Tercer día: Hay una nueva voz que señala que habrá otro comentario que pretenderá que las anteriores son señalizaciones técnicas respecto a otra película que tendrá la forma de un diario de vida. En un momento hay una triple superposición pues surge alguien que dice: "mediante tres superposiciones de voces se tratará de hacer entender que la manipulación posible, es hecha por la voz en **off**". En seguida hay una nueva voz que cubre la anterior y afirma que este juego de superposiciones de voces debería incluso llevar a desconfiar al espectador, si de verdad se trata de una manipulación. La utilización de la voz en **off** al menos sirve para crear la incertidumbre.

Al mismo tiempo el diario de filmación se confunde en un diario de montaje, que dice que se podría incluir otros documentales, dado que lo específico de este documental es la dispersión, esta dispersión se trataría de hacer sentir agregando otro documental que aparentemente nada tendría que ver con este. La película comienza con las elecciones en mi barrio parisino y termina en la Edad de Piedra con los negros de Nueva Guinea.

Todo el mundo le tiene confianza a la voz en **off**. Las dos alternativas que se le ocurren a quien trabaja la voz en **off** son: o es la Voz

de Dios que nos dice lo que debemos pensar, o es la voz de alguien como nosotros que puede equivocarse también y al cual le tenemos confianza y en él delegamos nuestra manera de pensar. En los dos casos hay una delegación, tú puedes entregarle el poder a un super-hombre o alguien que se equivoca como tú y se lo entregas precisamente por esto.

— **¿Qué opinas de la alternativa propuesta por Carlos Alvarez sobre el cine de los cuatro minutos?**

— Influencia del Coto Berenjena: el Primero para Dios, el Segundo para los Universales, el Tercero para los Particulares y el Cuarto para la Causa Causal Natura Naturata.

— **¿Y el espectador quién es?**

— Creo que hay dos tipos de espectadores, dos actitudes combativas posibles, una de ellas es el espectador de Mac Luhan, el que se deja llevar y condicionar. El espectador no es pasivo y a su vez el aparato de televisión es activo. Uno padece los sueños, le acontecen pero de alguna manera los sueños son lo que uno es, hay una relación de círculo vicioso. El otro es el espectador teólogo, su primer plazo de placer es dejarse llevar, salirse fuera de sí y ponerse en otro estado; el segundo plazo consiste en ponerse en actitud crítica, mirar de reojo como el eterno ateo. El ve una película y dice: "¿Yo la entiendo, pero... la entenderá el pueblo?". Esto no acontece solo entre los católicos y los comunistas, ocurre con los capitalistas; hay un famoso chiste de **Playboy** donde se ve un dibujo de dos señores fumándose un puro y mirando a una niña desnuda. El uno le dice al otro: ¿es maravillosa para ti y para mí, pero el hombre de la calle la va a entender?



Es lo que yo llamo el espectador teólogo, el que se pone en la posición de Dios, del Censor de Torquemada, del Inquisidor, es el que dice yo la entiendo pero eso no significa que sea buena para todo el mundo. Es un espectador que no saca ningún placer de lo que ve, lo que él ve es lo que él entiende y lo que él cree que es el mundo. El placer lo saca de los errores de lo que él está viendo. Mirando las cosas de reojo dice: esto no estuvo bien desde el punto de vista político, no tiene eficacia, comercialmente es un desastre... en las representaciones que hago, es sobre este espectador que me interesa trabajar.

En los medios culturales de América Latina encontramos casi solo a este tipo de espectador, es muy fácil detectarlo cuando se trata de cuestión política pero también



existe cuando se trata de cine comercial pues el que dice que la película no va a andar porque la gente no se va a entretener.

El espectador real no es ni uno, ni otro, el real es el mundo. Son dos estereotipos de espectadores a los cuales hay que combatir; son dos aberraciones, dos esquemas, es la actitud que uno toma frente a una película, el que se deja llevar o el que se queda por fuera. Cuando tú dices que yo hago películas que toman una actitud irónica, su ironía consiste en tratar de escaparse como espectáculo a este tipo de espectadores. Yo me siento triunfante en la medida que voy en los cincuenta minutos de silencio. He tenido cinco debates sobre **La vocación suspendida**, en cada uno de los cuales ha habido diez minutos de silencio, después la gente se ha ido... pienso llegar a la hora y



media para completar un largometraje de silencio.

— Diálogo de exiliados ha sido la película tuya más violentamente atacada...

— Esa película es realmente un mal entendido, pues fue hecha con la mejor buena fe para ayudar a los exiliados; me quedé muy sorprendido cuando los teólogos demostraron que no correspondía, siendo que para ellos era una excelente oportunidad de encontrar todos los errores posibles. Yo estaba convencido de que era una película militante, un llamado a la unidad, una especie de previsión de todos los errores que podrían cometerse y que tendríamos que evitar. En la película no se transpela el dinero del MIR, lo que está claro ahí es que el dinero para una causa puede desaparecer sin necesidad de ser robado, si te han gastado cinco mil francos en teléfono y te llega una plata que pertenece a la gente que te los ha gastado; tú dices, yo tengo derecho a recuperar esa suma. De tal manera que la plata circular por el solo hecho de ser utilizada correctamente puede desaparecer. Después supe que Brecht había tenido los mismos problemas; me dije, con Brecht estoy salvado pues es intocable, después supe que era muy tocable. Utilizando los principios de él, se podían llegar a crear situaciones muy conflictivas; hablo de su pieza de teatro donde se ajusticia a un militante, que no ha traicionado sino que simplemente es una especie de cuerpo extraño del grupo. La película fue hecha cinco meses después del golpe de una manera prospectiva, diciendo: esto es lo que podría pasar, hasta ese momento nada de eso había ocurrido. No era por el gusto de ser profeta, era

justamente por hacer una película militante, de acción política.

— ¿Es que tú, como hombre de cine, estás satisfecho con lo que has podido mostrar, el cine como vía te ha dado una respuesta a inquietudes más profundas?

— Es difícil decirlo, pues uno se habitúa a poner la cámara de una cierta manera y eso se va volviendo directamente una retórica en el sentido que uno sabe que está produciendo cierto efecto, hay determinados **tics** que uno va agarrando... sucede es que en este momento yo me siento muy lejano de todos los teóricos del cine directo, todas las grandes esperanzas que significaron en un momento. Cuando se inventó el registro directo con **regie** cotidiana, tú podías irte con la cámara, meterte en un lugar y registrar su cotidianidad. Luego se descubrió que esta cotidianidad era un estereotipo tan fuerte como el de Valentino; fue un choque para toda la gente que hizo cine directo. Un golpe que todavía dura porque no hace mucho tiempo que la gente empieza a darse cuenta de eso. Solo después que la televisión y el cine industrial comenzaron a hacerlo, nos dimos cuenta que entramos demasiado rápido en el directo, que nos fijamos menos en las modulaciones y en las variaciones. En directo sabemos de antemano lo que va a suceder, esto quiere decir que el todo se va a organizar en estereotipo, más grave aún que la gente ya se ha visto en televisión, sabe lo que eso da, sabe representarse y se conforma a eso. Se ha cerrado el circuito, ya no sabemos si Marlon Brando imita la manera de ser del americano medio o el americano medio lo imita a él. El circuito se va cerrando cada vez más, se creó a nivel de **vedettes** pero después se empieza a crear a nivel de pequeños **tics**.

Ya que estamos en Francia podemos citar a Valéry. El decía que uno de los grandes **shocks** que ha sufrido la humanidad es el saberse descubierta... el globo terráqueo estaba cerrado, por ahí quedaban algunas islas pero ya todo está descubierta: no hay más, desaparece la noción de **Terra incógnita**. En el cine también esta noción desapareció, para nosotros tal vez en los años 60, ¡para nosotros!, pues también somos europeos puesto que vivimos en función de ellos. Cuando los europeos supieron que nosotros existíamos, que existían los africanos, los asiáticos y otros, cinematográficamente, se produjo la redondez, hay

pequeños territorios por descubrir pero ya redondeamos la tierra desde el punto de vista cinematográfico.

Ahora estamos en una etapa mucho más compleja, en que el registro de las cosas va siendo cada vez más fino y este registro influye cada vez más, en las cosas que uno registra. Hay un acontecimiento que me ha impresionado mucho y lo incluí en el último documental que hice sobre las elecciones. Se ve a la norteamericana Margaret Mead entrevistando a un indio de la Nueva Guinea que vive perfectamente en la edad de piedra. Mientras fuma un **Lucky Strike** le dice a ella: "bueno, como Ud. sabe nosotros pertenecemos al pasado y Ud. pertenece al futuro, porque nosotros somos la edad de piedra". El hecho de que esta persona lo diga frente a una cámara me parece un caso del efecto de los medios de comunicación sobre esta persona en las estrictas reglas de juego, esta persona no debería saber que ella pertenece a la edad de piedra, pues en dicha edad no existía la televisión. Ahora hay todo un sistema de relaciones muy relativo, entre lo que se filma, el que es filmado y el efecto que él sabe que va a provocar.

Una acentuación de la simulación de sí mismo que esa persona hace.

— ¿Los pintores y los cineastas tendrían la misma inquietud?, ¿podemos decir que el pintor fue una especie de génesis del cine?

— Somos todos especuladores, gente que maneja el espejo, somos sus servidores; claro que ahora los pintores se han dedicado mucho al tacto visual. Estoy viendo a Da Vinci para mi próxima película, quien hace todo un elogio del espejo y de todo reflejo. Para filmar **La hipótesis de los cuadros robados**, trabajé en un castillo donde habían muchos cuadros; estuve buscando la perspectiva en un cuarto que me gustaba y donde había un gran cuadro. Le dije al camarógrafo "búsqueme el ángulo de ese cuarto incluyendo el cuadro", pero resultó que éste no se podía filmar porque observando el cuadro nos dimos cuenta que la parte superior estaba hecha con un lente 25, la del medio en un 60, y en seguida había una partecita en un 16 y todo el centro hecho en 5,6; dentro del cuadro habían distintas nublaciones, hechas con todos los lentes posibles, pero de manera arbitraria en distintas zonas del mismo. ☺

León Pizano vive en París desde 1963. Esporádicamente participa en los colectivos de cine marginal con películas en super-ocho. Hernando Guerrero colaboró con Andrés Caicedo en el Cine Club de Cali antes de radicarse en Francia. Actualmente exhibe en Colombia una muestra fotográfica sobre el Oriente. Ignacio Ruiz-Fuentes es quizás el colombiano que más ha visto cine parlante; veterano de todos los festivales europeos.

Lotte H. Eisner

habla de

Henri Langlois

por Laura Dessein y
Hernando Guerrero



Lotte Eisner, autora del famosísimo tratado sobre el expresionismo alemán *La pantalla demoníaca*, nació en Berlín hace 82 años. Licenciada en Historia del Arte, se dedica a la crítica de cine y teatro de 1927 a 1933, año en que se ve obligada a refugiarse en París. Al acabar la guerra es socia-fundadora, junto a Henri Langlois, de la Cinemateca Francesa, en la que trabaja hasta 1972 como conservateur en chef y estrecha colaboradora de Langlois.

Henri Langlois (Esmirna 1914-París 1977), cinéfilo desde su infancia, fundó la Cinemateca Francesa en 1936. Según la leyenda fue el inventor del concepto mismo de cinemateca y quien salvó miles de películas de manos de los nazis durante la Ocupación; sin él poco o nada quedaría del cine mudo e incluso se hubieran perdido aquellas películas que, con o sin razón, en su momento fueron juzgadas como definitivamente sin interés. Según sus detractores, la idea de conservar películas había sido acuñada muchos años antes que Langlois la enunciara, y si bien es gracias a él que muchísimos filmes han sobrevivido, también es debido a él que muchos de estos se encuentran en un estado lamentable. A casi dos años de su muerte su memoria es venerada por unos y vilipendiada por otros. Nos propusimos develar "el misterio Langlois" y este es el resultado de la entrevista que nos concedió Lotte Eisner ("Eisnerin", como la llamaba cariñosamente Brecht). Nos habló del hombre, nos contó la historia de la Cinemateca Francesa, del Museo del Cine y su propia versión de los hechos de 1968. Todo ello entremezclado con su historia personal, la cual está íntimamente ligada a la de Henri Langlois y la Cinemateca que este fundó.

De Berlín a Francia

El 31 de marzo de 1933 los nazis ocuparon el *Film Kurier* (periódico de cine y teatro) para el que trabajaba. El 1º de abril llegaba a París. Porque además poco tiempo antes

el *Volkische Beobachter* me había acusado de "judía bolchevique" y había amenazado con que "cuando cayeran cabezas, la mía también iba a caer".

Hitler

Un día de 1932 Leni Riefenstahl (que era mitad judía) me invitó a tomar el té con "un hombre maravilloso". Louis Trenker me había contado muchas cosas sobre Leni y yo desconfiaba de sus "hombres maravillosos". Le pregunté de quién se trataba. "Adolf Hitler" me contestó. Le dije que no me interesaba conocerlo. En realidad hubiera debido ir con un frasco de veneno y echarlo en su taza, pero entonces no estaría aquí y sería una Juana de Arco desconocida.

París

Una vez en París lo único que hacía era escribir para un periódico checoslovaco publicado en alemán. Hasta que un día oí hablar de dos jóvenes que se dedicaban a salvar películas mudas — en esa época el cine sonoro había desplazado por completo a las películas mudas, al punto que estas últimas eran utilizadas para fabricar esmalte de uñas, etc. y eran destruidas sistemáticamente. Se trataba de Georges Franju y Henri Langlois. Este último, que sólo tenía 22 años, ya había creado un cineclub en su casa, el **Cercle de Cinéma** donde exhibía las películas que había podido recuperar y de paso, ganaba algo de dinero para seguir adquiriendo otras. Las buscaba por todas partes: recorría tanto el mercado de las pulgas como las tiendas de segunda mano y las antiguas salas de cine que aún conservaban algunas películas mudas. Fue así como consiguió **El gabinete del doctor Caligari** y **Los nibelungos**, por ejemplo. Las proyecciones se hacían en un departamento de los Champs-Élysées, pero como el Cercle no tenía locales propios Langlois archivaba las latas de película en la bañera

de su casa. Su madre vendía las entradas. El público era maravilloso, se trataba de gente realmente interesada en el cine. Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre y Simone Signoret eran asiduos espectadores. Recuerdo que en esa época Langlois tenía los ojos completamente quemados de tanto ver cine porque en París se proyectaban 3 sesiones de 2 películas diarias y él, por supuesto, veía las 6. Así fue como nunca terminó el bachillerato. En esos tiempos Henri era muy delgado y tenía ojos muy grandes. Según L'Herbier parecía un arcángel personificado. Y ya a esa altura Langlois tenía tres enormes maletas repletas de viejos programas y affiches que guardaba con vistas a la creación de un museo del cine.

Brecht

Lo conocí de una manera muy graciosa. En 1921 invitaron a una amiga mía a una fiesta de disfraces — a mí aún no me permitían ir — y yo le hice el vestido (todo sujetado con alfileres porque detesto coser) como lo hacía con todas mis amigas. Al día siguiente me contó que uno de los invitados, un poeta joven, le había dado un manuscrito. Me pidió que lo leyera y que le dijera si era interesante. Pasé toda la noche leyendo **Baal**; cuando la volví a ver le pedí que me lo presentara porque "iba a ser el mayor poeta y dramaturgo alemán". Nos hicimos muy, muy amigos; nos reuníamos a menudo en su casa y él me permitía asistir a sus ensayos. También conocí muy bien a Slatan Dudow que trabajó con Brecht en **Kühle Wampe** (Vientres helados), que después Dudow regaló a la Cinemateca. El también se había refugiado en París, pero como era comunista los franceses lo encarcelaron. Langlois lo sacó de la cárcel, lo hizo pasar por Suiza a Italia y lo envió a casa de dos directores de cine amigos suyos: Alberto Lattuada y Luigi Comencini. Henri fue maravilloso con nosotros durante la guerra, nos ayudó muchísimo a todos los refugiados alemanes. Pero él estaba por encima de la política y nunca se interesó particularmente en ella. Jamás votó. Se reía de mí porque yo era (y soy) socialista.

Avenue de Messine

Cuando acabó la guerra Langlois me propuso que trabajara con él puesto que ya tenía un local para la Cinemateca. Fue nuestro primer local. Quedaba en el número 7 de la Avenida Messine. Esos tiempos fueron maravillosos. La sala que teníamos era muy pequeña, siempre estaba llena y la



gente tenía que sentarse en el piso. El público estaba compuesto fundamentalmente por jóvenes, gente de la **Nouvelle Vague**: Truffaut, Godard, Resnais, Rivette. Yo avisaba "Queda un puesto en el suelo, venga **petit** Truffaut, siéntese ahí". Langlois fue el padre de la **Nouvelle Vague** no sólo porque les permitía ver cine sino porque también les ayudaba a filmar. Renoir lo quería muchísimo.

En el hall de entrada Henri instaló el primer museo del cine. El había nacido para montar exposiciones. Nadie más ha sabido recrear una atmósfera como él. Sus exposiciones no eran simplemente técnicas, como puede serlo el Museo de Praga. En lugar de poner una cámara al lado de la otra, se dedicaba a mezclar elementos para recrear el ambiente de una época. Colocaba lado a lado un viejo programa, un affiche, un traje, la ampliación de una foto; no se limitaba a exponer sino que amueblaba, tal como se puede ver en el actual Museo del Cine. Era realmente un artista. Gozaba al contacto de un objeto, a veces, mientras acomodaba los pliegues de un vestido, sonreía con un dejo de malicia. Yo siempre me ponía triste cuando desmontaban sus exposiciones. Pero por suerte existe el Museo del Cine que testimonia esta capacidad de Langlois.

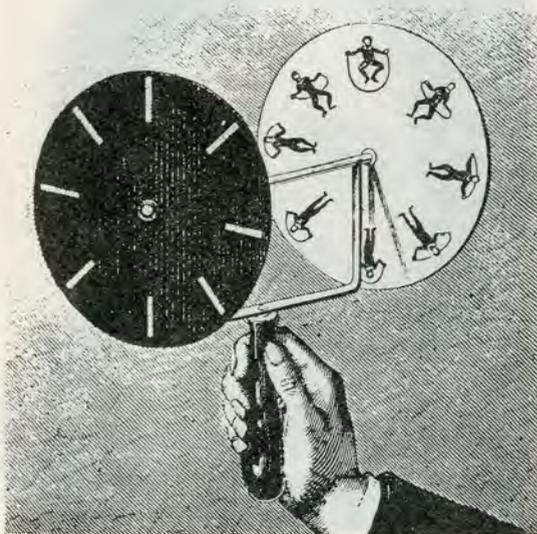
La historia del cine

El cine siempre me interesó. Antes de la guerra colaboré con el **Internationale Filmshow** pero eso terminó cuando los nazis mataron al director. Después trabajé como corresponsal en París del **General Post Office** de Londres, junto a Grierson, Cavalcanti y Humphrey Jennings. Cuando acabó la guerra no volví a escribir hasta que conocí a Jean G. Auriol, director de la **Révue du Cinéma** con la cual empecé a

colaborar regularmente. El siempre había insistido en que escribiera un libro sobre el cine alemán, sobre el carácter alemán y sobre todo lo que había visto en Alemania. Pero no me decidí a hacerlo hasta después de su muerte. Escribía los sábados y domingos, cuando disponía de un poco de tiempo libre porque al mismo tiempo trabajaba como **conservateur en chef** de la Cinemateca. Una buena amiga mía y de Langlois, Julia Veronese, conocía a un editor italiano interesado en la publicación de un libro que se llamaría **Dieci anni de cinema tedesco**. Cuando lo terminé — escribo muy despacio — ¡la firma había quebrado! Entonces J. Veronese me habló de un editor francés que quería publicar un panorama del cine alemán y se lo ofrecimos. En ese momento yo ignoraba que se trataba de un colaboracionista. Uno de sus lectores, cuyo nombre he olvidado, lo encontró "excelente pero manifiestamente anti-alemán", lo que no era cierto. El libro fue censurado, le quitaron todo lo que decía sobre los alemanes. Pero como yo era muy joven acepté esas condiciones. Esto sucedió en 1952 o 53. Creo que ese libro se lo dediqué a Langlois, porque gracias a él pude volver a ver muchas películas alemanas. Cuando estaban a punto de publicarlo el editor me pidió que incluyera al cine parlante y que le buscara un título especial. No quise hablar del sonoro porque — como lo dije en su momento — desconocía el cine nazi y tampoco me interesaba conocerlo. Finalmente aceptó que sólo me refiriera al mudo. En cuanto al título, mi correctora de estilo me aconsejó que le pusiera algo así como "Cine diabólico". Me negué, no quería que fuera diabólico sino demoniaco, en el sentido de Goethe y cambié cine por pantalla. Así es como surgió el bello título **La pantalla demoniaca**.

Actividades en la Cinemateca

Siempre preferí ocuparme de las escenografías porque soy historiadora del arte. Conocía a todos los escenógrafos alemanes de mi época y gracias a Henri había aprendido qué era coleccionable y qué no. Un momento muy difícil para la Cinemateca fue cuando un banco compró la casa de la Avenida Messine. Como disponíamos de muy poco dinero nos mudamos a un local de sólo tres habitaciones en la Avenida de la Opera. Fue terrible. Por suerte a Langlois se le ocurrió hacer una gran exposición en el Museo de Arte Moderno adonde llevamos todo lo que teníamos porque no había dónde guardar las cosas. Henri me envió a ver escenógrafos para que nos

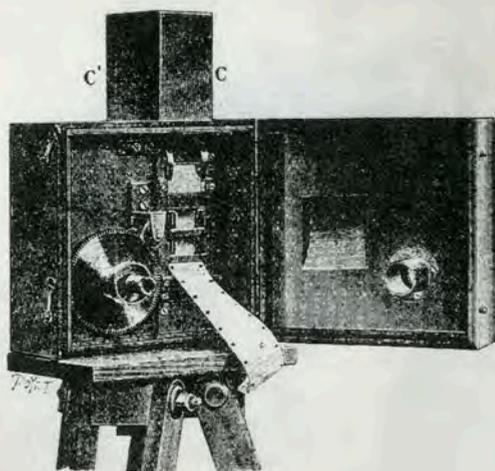


presentaran decorados para la exposición y me sugirió que dejara a Max Douy para el final porque era amigo suyo y no dudaría en colaborar con nosotros. No sé por qué — el sexto sentido quizás — fue el primero a quien visité y escogí muchísimas cosas suyas. Douy me acusó, en broma, de estarle robando sus decorados, pero a mí me gustaba mucho lo que él hacía. Al día siguiente, en casa de otro escenógrafo, me enteré que el depósito de Douy se había incendiado y que el fuego había destruido todo. Sólo se salvó lo que yo me había llevado. Douy estaba tan contento de que algo hubiera sobrevivido que decidió cederlo a la Cinemateca. Esas fueron las primeras escenografías francesas que tuvo la Cinemateca.

Un día, mientras tomábamos el té, André Andrejev, a quien había conocido en Berlín y que había sido escenógrafo del Teatro de los Artistas en Moscú, me contó que durante la guerra su **valet de chambre** — era un gran señor, como todos los rusos — había tenido que quemar sus dibujos para poder calentarse. Me indigné y en nombre de la historia del cine lo conminé a que buscara si aún le quedaban más bocetos. Al día siguiente me telefoneó para decirme que había encontrado 85 bosquejos en el sótano. Cogí un taxi, me fui a buscarlos y los llevé a la Cinemateca. Langlois se puso contentísimo porque habían decorados del expresionismo, de **La ópera de cuatro centavos** y todas las maquetas que ahora están en el Museo del Cine.

En ese momento decidí que en mi próximo viaje a Alemania iría a visitar escenógrafos. Y encontré las maquetas de **Metrópolis** y de **Los Nibelungos**.

Las escenografías de Lubitsch las encontré en Inglaterra, por casualidad. Mi cuñada sabía que la viuda del profesor Stern — el escenógrafo de Max Steiner — todavía vivía. La encontré en un hospital, muy enferma. Seguí investigando y descubrí que tenía una hija casada con un inglés. Como me gustan las cosas complicadas la busqué hasta encontrarla. Todavía conservaba escenografías de su padre que compré para Langlois. Así fue como obtuvimos **La mujer del faraón** y **La llama**, última película que rodó Lubitsch en Alemania y que ha debido ser una maravilla. Desgraciadamente sólo se conserva un fragmento en Alemania Oriental. La hija del profesor Stern me regaló el boceto de **La llama** y me hizo jurar que no se lo daría a la Cinemateca. Es lo único que tengo en mi casa, porque siempre he dado todo al Museo.



Langlois y el cine

Henri nunca quiso hacer cine. Sólo una vez empezó una película sobre Chagall, pero nunca la terminó. Es una lástima, creo que hubiera sido muy buena. Le gustaban demasiado las que hacían los demás. Él decía que las películas deben vivir como sus personajes y que para que tuvieran buena salud había que mostrarlas a menudo. Soñaba con alojarlas en casas, con hacerlas vivir como si fueran personas. Verlo juzgar una película era extraordinario. Sabía qué opinión le merecía al cabo de unos pocos minutos. Pero dejaba de tener opiniones propias en cuanto se trataba de coleccionar. Sostenía que había que guardar todo, porque una película que hoy no nos parece interesante puede serlo dentro de 10 años.

El fue el primero en proponer que había que guardar todo, pero antes de Henri ya había coleccionistas en Alemania, Inglaterra y EE. UU. Langlois ayudó a sus amigos Lattuada y Comencini a fundar la Cinemateca Italiana. Y también ayudó a muchas otras jóvenes cinematecas. Pero siempre hubo algo que distinguió a la Cinemateca Francesa de las demás: su brillo. No sólo en Francia sino también en otros países. Hemos recibido directores de muchas nacionalidades. Y ellos sabían que aquí serían bien acogidos. Además teníamos un público maravilloso, el mismo que siguió viniendo hasta el final de los años 60. Al comienzo de los 70 durante un cierto tiempo empezaron a venir hijos de papi, drogadictos que venían más para mostrarse que para ver cine. Y estos niños de papi rompieron la pantalla, agujerearon la moqueta, escribieron en los asientos. El que rompió la pantalla era hijo de un abogado y como su padre estaba muy



enfermo Henri — que era una maravillosa persona — no quiso denunciarlo. ¿Por qué vinieron? Nunca lo supimos. Esos jóvenes drogadictos hicieron aparición en todas las zonas verdes. Tal vez quien los atrajo fue el jardín que nos rodea. Wim Wenders me dijo un día: “Conocí el público de la Cinemateca de los años 60, era fantástico; pero de pronto, en los 70, había cambiado completamente, la gente venía **to show off**, buscando alboroto y no por amor al cine”.

Febrero de 1968

“Haré que la Cinemateca sea la más rica y la más bella”, había dicho Malraux. Alrededor de Henri siempre hubo envidiosos que lo denigraban, que lo acusaban de desordenado y de descuidar las películas que se le habían confiado. No era cierto. Siempre hubo orden.

Todo empezó así: en 1945 nosotros depositábamos las películas inflamables en los sótanos del Trocadero. Un día la policía descubrió que el Ministerio de Educación tenía películas inflamables allí y elevó una protesta. El Ministerio de Educación respondió que la Cinemateca tenía muchas más en el mismo sitio. Nos conminaron a cambiarlas de lugar lo antes posible, pero nosotros disponíamos de muy poco dinero — no como el British Filme Institute que estaba financiado por el Estado, por ejemplo — y no teníamos a dónde llevar las películas. En ese momento el Ministerio de Guerra nos ofreció un **blockhaus**, situado en Bois d'Arcy, construido durante la guerra de 1870-71 y que, como ellos bien dijeron, “es un poco húmedo pero está entero”.

Lo cogimos porque no teníamos otra opción. Aunque Langlois ubicó allí las películas, nunca dejó de reclamar un

blockhaus en buen estado; incluso dibujó los planos para que lo construyeran, pero en el Ministerio se hicieron los sordos. Mientras tanto la gente comenzó a acusarnos de tener las películas mal instaladas, en desorden. Era mentira. Langlois tenía un fichero muy ordenado, pero como varias veces dijo bromeando, que tenía todas las fichas en la cabeza, la gente lo acusaba de desordenado. Porque evidentemente la Cinemateca era algo muy vivo, nada burocrático. Nosotros no actuábamos como empleados públicos. Y eso fue lo que desagradó a Malraux. Malraux había sido un aventurero y ahora intentaba mejorar su imagen frente a De Gaulle; él sí se había transformado en un empleado público. No quería que fuésemos independientes. Ya había tomado la misma actitud con el Teatro del Odeon cuando Jean-Louis Barrault declaró: “soy un servidor del Estado, no su siervo”. Malraux lo echó de su teatro y quiso hacer lo mismo con la Cinemateca, pero en ese momento se levantó toda la **intelligentsia** e incluso el pueblo. Los problemas del 68 empezaron cuando Malraux reemplazó a Langlois por Barbin. Se produjeron varias manifestaciones y muchísimos directores retiraron sus películas de la Cinemateca cuando se la entregaron a ese hombre servil, tonto, que no entendía nada de cine, para que pusiera orden. Todos nosotros nos fuimos con Langlois. Barbin me propuso que me quedara, pero le contesté: “La Cinemateca le queda demasiado grande a Ud. Me voy”. Godard, Truffaut y otros escribieron en la entrada del Museo “Ex-Museo del Cine”. Yo les pedí que no lo hicieran con pintura roja o azul porque estaba segura de que la íbamos a recuperar y nos iba a tocar limpiarlo a nosotros. Ese horrible Barbin quiso proyectar una película anodina de la Sociedad de Geografía, pero Godard lo llamó por teléfono para advertirle que si la llevaba a cabo tendría que atenerse a las consecuencias. Barbin no se atrevió a hacerlo. Tampoco tuvo el valor de decir por qué no se hacía la proyección. Se limitó a colgar un cartel en la entrada que rezaba “Cerrado por reformas”. Truffaut lo filmó y en una de sus películas aparece la Cinemateca cerrada con el cartelito. Al cabo de tres meses Malraux tuvo que devolvernos a Langlois, ya no podía hacer otra cosa. Pero para conseguirlo tuvimos que renunciar a la subvención del Estado, que de todas formas no era muy importante. Durante muchos años vivimos con grandes dificultades. Jamás disponíamos de dinero suficiente para traer películas de otros países. Además teníamos sueldos

muy bajos; ninguno de nosotros se hizo rico nunca, pero ¡nos gustaba trabajar para esa maldita Cinemateca!

Si nos quedamos durante tanto tiempo en el **blockhaus** de Bois d'Arcy no fue culpa de Langlois. El había pedido al **Centre de Cinéma** que nos diera un **blockhaus** en buen estado. Y el nuevo **blockhaus** se acabó de construir justo cuando Barbin estaba en la Cinemateca. Cuando Langlois volvió no quiso utilizarlo porque desconfiaba, no quería que el Estado controlara la Cinemateca.

No fuimos nosotros quienes arruinamos las películas. Eso había sucedido antes de que nos las entregaran. Cuando había donaciones, Langlois aceptaba todas las películas en el estado en que estuvieran, las aceptaba para poder salvar lo que quedaba de ellas y de esa forma salvó muchísimas. Es una desgracia que Langlois haya muerto. Ahora que, gracias a ciertas personas razonables que intentan financiarnos, hemos salvado la Cinemateca desde el punto de vista económico, falta el alma. Fuimos un buen equipo. Algunos están muertos; otros son demasiado viejos, como yo.

Muerte de Langlois

Yo estaba muy preocupada por Henri. La última vez que lo vi noté que había vuelto a engordar. El día de su muerte me llamó por teléfono y le recomendé — al igual que muchas otras veces — que viera a mi cardiólogo. Me respondió: "Lotte, voy hacia la muerte con serenidad". Y agregó: "De todas maneras Nostradamus dijo que en 1980 algo horrible iba a suceder en el mundo". Hablamos mucho rato, lo regañé por ser supersticioso y por decir esas cosas. Cuatro horas después moría de un ataque al corazón.

No lo supe hasta el día siguiente. Escuché las noticias a las 7 de la mañana y oí que Clouzot había muerto; iba a apagar el receptor cuando dijeron "Henri Langlois", pensé que iban a hablar de la exposición que estaba montando en Tours. En cambio dijeron: "Ha muerto a los 62 años de edad". Me quedé atontada. Al día siguiente me llamó Roberto Rossellini para darme el pésame; hablamos largo rato. Nunca se me hubiera ocurrido, mientras me contaba sus proyectos, que él también iba a morir ese mismo año.

Después de su muerte mucha gente habló mal de Henri. En particular ese Raymond Borge de Toulouse. Incluso lo acusó de

haber colaborado con los nazis para salvar sus películas. Pero cuando los nazis lo invitaron a Berlín, Langlois contestó que iría cuando ellos ya no estuvieran en el poder. Eso prueba que nunca colaboró con ellos. En cambio salvó muchísimas películas de sus manos, americanas sobre todo, que después devolvió a los EE. UU. Los nazis nos robaron un tesoro, la **Thérèse Raquin** de Jacques Feyder. Cada vez que voy a Alemania, Françoise Rosay, su mujer, me pide que haga lo imposible por encontrarla. Pero me temo que ha sido bombardeada. Por otra parte tengo la certeza de que hay películas que están en la Cinemateca de Moscú con el nombre cambiado; si tuviéramos acceso a ella es seguro que recuperaríamos muchas de la época muda.

Lotte Eisner hoy

Estoy escribiendo sobre unas películas alemanas que la Cinemateca va a proyectar en el Centro Georges Pompidou. Y también estoy trabajando en un libro sobre Louise Brooks. Somos muy amigas. La conocí en 1928 cuando filmaba **Das Tagebuch einer Verlorenen** con Pabst. Yo iba a menudo a los estudios — cosa que los críticos franceses ya no hacen — porque aprendía mucho sobre el cine. La fui a ver a su camerino y la encontré leyendo a Schopenhauer. Pensé que era una maniobra publicitaria de Pabst, quien sabía que yo iría ese día. No creí que una joven tan hermosa pudiera ser al mismo tiempo tan inteligente. En 1958 Henri la invitó a la Cinemateca. Le pregunté si realmente había leído a Schopenhauer y me contestó: "Mi querida Lotte, mi padre lo tenía en su biblioteca". No sólo es una excelente actriz, sino que también escribe y pinta muy bien. ☺



Laura Dessein, uruguaya, licenciada en Historia, realizó esta entrevista en colaboración con Hernando Guerrero.

Con Hernando González

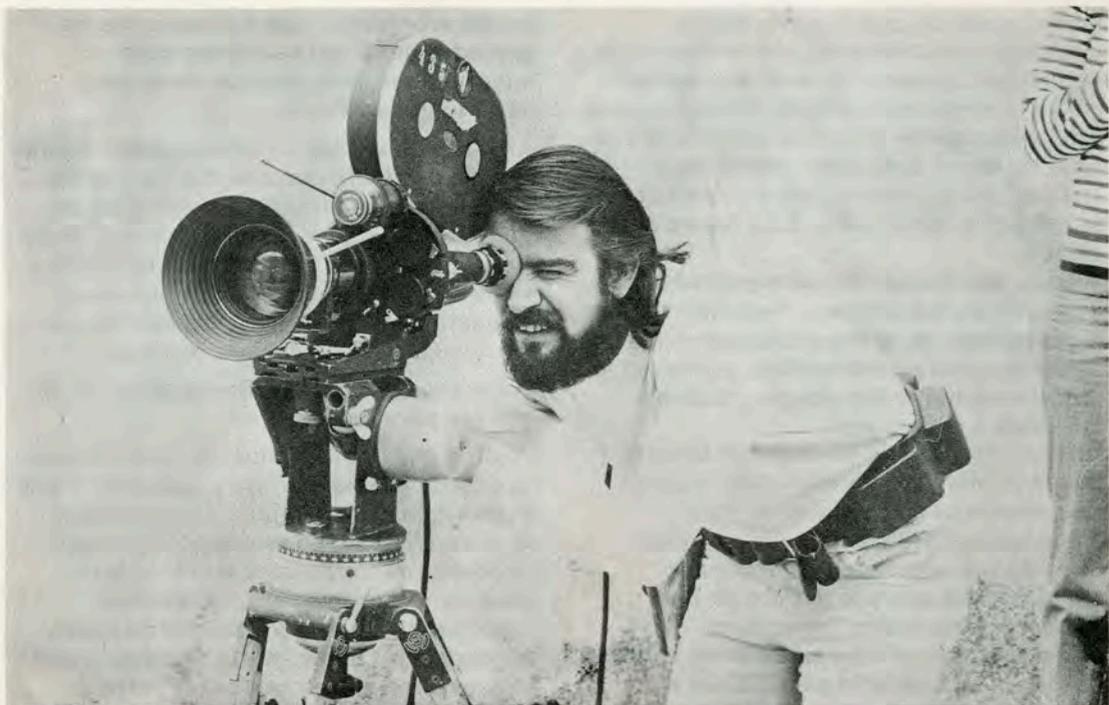
por Lisandro Duque Naranjo

Hernando González ganó el premio al mejor director de fotografía en el pasado concurso de Cine de Colcultura. El galardón sirve de coyuntura para esta entrevista, pero no es lo único que la justifica: González lleva mucho rato metido en el cine — más de veinte años —, y eso basta para que merezca nuestra curiosidad. Su sobrevivencia en un medio con tanto **enfant terrible**, con “genios” como arroz, con zancadillazos por todas partes, no puede ser sino el resultado de una actitud muy responsable detrás de la cámara. Es más: puede que haya sido ese artefacto negro — ya sea una Arriflex, una Bolex, una Eclair — el que le haya servido para burlar, como desde una trinchera, toda esa guerra de nervios que ha sido el cine colombiano en los últimos años. Pero hay algo más: aquel estar siempre “al pie de la cámara”, prestándoles a todos el ojo y a muy pocos la labia (como diría Shakespeare), le ha servido a González, poco a poco, no solo para conocerle cada secreto a cualquier cámara — hasta el punto que es hoy uno de los más calificados directores de

fotografía — sino para ir comprendiendo mucho de lo que le ha sobrado a la discusión sobre el cine en Colombia, y bastante sobre lo que todavía le hace falta. Con semejante visión de conjunto, González se ha convertido en un formidable activista gremial desde su cargo en la ACCO y en COPELCO. Al revés de ese personaje de **Cien Años de Soledad** que un día decidió no hablar nunca más, Hernando González ha comenzado a hablar sobre todo aquello que se había tenido callado hasta la fecha. No son revelaciones espectaculares, porque Hernando González no es un “perdonavidas”, sino testimonios desde un punto de vista muy inédito aún en Colombia: el de la Cámara. Si hasta el momento por los creadores técnicos siempre habían hablado los que no lo son, en este reportaje González habla desde detrás de la cámara y hasta sobre los que merodean por ella. De su conciencia como trabajador habla muy bien esa respuesta suya que dice: “¿Quién consiguió la bicicleta de **Ladrón de bicicletas**?”. Se nos pareció mucho a aquel verso

Hernando González (centro) durante el rodaje de Isla de ensueño (1963).





de Brecht: "¿Quiénes construyeron las pirámides: los faraones? ¿Ellos cargaron las piedras?"

Tiene la palabra González:

Tú eres un trabajador precoz del cine colombiano: tienes como veinte años de experiencia y solamente como 36 años de edad...

No me quites años de edad ni de experiencia: hace 37 que nací, y 23 que comencé a familiarizarme con el cine, cuando visité las instalaciones de Procinal en 1955, y vi las pruebas de **Colombia Linda**, un largometraje de Camilo Correa.

¿Estabas ahí por casualidad, o alguien te llevó?

Me llevó un cuñado, Gonzalo Arteaga, quien era asistente, camarógrafo y de todo en Procinal. En ese entonces esta empresa tenía la pretensión de ser una especie de "Hollywood" en Medellín, y había muchas personas vinculadas. Hasta lustrabotas había de accionistas. Era una empresa cívica.

Y ahí mismo ¿comenzaste a trabajar...?

No. Pero aquella visita me despertó esa inquietud por el cine que todavía me persigue. Cada que salía a vacaciones me iba a Procinal aunque fuera a cargar baldes con reveladores o a estorbar...

¿En qué momento ocurre una vinculación más o menos seria con el trabajo cinematográfico?

Cuando fui ayudante de laboratorio en el procesamiento de **Halcones de la ruta**, una película documental sobre la sexta vuelta a Colombia que les dio por filmar a mi cuñado Gonzalo, a don Tulio Jaramillo, Francisco Tabares, Ignacio Puerta y Guillermo Isaza.

Tu trabajo como camarógrafo ¿cuándo empezó...?

Yo era actor de teatro y componente de un

grupo de danzas en el momento en que se fundó **Colombia National Films**. En ese momento un gestapo alemán, Alejandro Kerk, quiso filmar un corto llamado **Amor y Bambuco** con la actuación del grupo, y como le dijeron que yo estaba familiarizado con el cine, pues me puso de asistente de cámara y de actor también. Eso ocurrió en 1958. El alemán me contrató de una vez para posteriores trabajos, yo abandoné los estudios y me embarqué en una empresa en la que a veces no me pagaban y el resto de ocasiones tampoco.

¿En qué momento comenzaste a manejar solo una cámara?

En el año 61. Fue muy curioso ese comienzo, porque yo había sido contratado como actor para un largometraje llamado **Chambú**, y como uno de los productores se antojó de actuar pues yo salí del elenco. Entonces el director de fotografía, para no desairarme, me puso de asistente a hacer solos de cámara de 35 milímetros. Eduardo Botello fue el hombre que me dio esa oportunidad. En el 63 llegué a Bogotá.

Esos años son ya los del Boom de los maestros Angulo, Norden, Pinto, González y Luzardo. Una élite completa. ¿Cómo recibieron al joven paisa?

Solo diez años después, ya en los años setentas, trabajé con algunos de ellos: Pinto y Luzardo. Angulo ha sido un buen consejero mío, pero no hemos hecho nada juntos. En esos años sesentas ellos estaban demasiado encumbrados para fijarse en un paisa con la boñiga pegada a los zapatos. Ellos vivían en otro paseo, sin duda. Mi inicio en Bogotá fue por los lados de **Y la novia dijo...** producida por Los Tolimenses. Como en Medellín el "Hollywood" ya se había hundido, pues yo me quedé aquí a ver qué podía hacerse. Sabía más cosas de

la cámara de las que la gente estaba dispuesta a reconocerme, me refugié en la publicidad, de vez en cuando hice comerciales y cositas esporádicas. Mi reintegro al cine propiamente dicho fue con el largometraje **Un ángel de la calle**, donde Julio Luzardo era el camarógrafo y yo su asistente junto con Luis Cuesta. Esto fue en el año 67.

Bueno, pero hasta 1967 siempre te ha tocado en oficios subalternos. Todavía no aflora el profesional de la fotografía que se las arregla para crear ambientes, y poner el toque personal en los planos. ¿Cuándo comienza a ocurrir eso?

Un poco después de **Un ángel de la calle**. A uno le tocaba ingeniárselas para impedir que directores de películas de aquel entonces metieran la pata. Se cuajaban discusiones, ocurrían expulsiones de camarógrafos sobre la marcha de una filmación, etc. Había "directores", por ejemplo, que eran más expertos en conseguir al financista de la película que en dirigir un plano siquiera. Esos se brincaban

las del sobreprecio que figuran como fotografiadas por ti, tal vez no son solo fotografiadas, sino casi que dirigidas y hasta editadas. Por ti...

Algo hay de verdad en esa sospecha, sobre todo en el género documental. La euforia del sobreprecio provocó una inflación de "directores" y un déficit de técnicos. Hubo casos en que esos "directores" ni siquiera viajaron a las locaciones de rodaje, y se contentaban con hacer visitas apenas a la moviola donde uno hacía el montaje.

O sea que hay algunas filmografías por ahí que son pura mentira...

Yo diría que por lo menos hay gente que se ha echado mucha mentira a sí misma. Y ese lastre sigue pesando mucho en el presente, porque el cine no es una charlatanería. La prueba de fuego para este estado de cosas será el ingreso al largometraje argumental. En esta modalidad no podrá imponerse la charlatanería. Para quienes acostumbran a decir que aquí "no hay técnicos", habrá qué responder, por parte



En aquellos días había veces en que no me pagaban, y otros en que tampoco...

el eje, y claro, uno tenía que rebelarse y alegar que tal toma tenía que filmarse así o así, pero jamás como ellos decían. Mucha de esa gente desapareció finalmente. Menos mal. El hecho es que de toda esa época fui afincando mi capacidad como profesional, un poco antes del sobreprecio. Siempre he sido muy estudioso, en mis prácticas y en libros. Yo no me descuido con eso...

Agrediendo un poco tu discreción, quisiera decirte que nunca me he podido quitar de la cabeza la sospecha de que algunas pelícu-

de los técnicos, que "aquí lo que hace falta es directores". Quiero aclarar que hay una minoría de gente estudiosa y preocupada por el lenguaje cinematográfico. Esa minoría es la que va a dirigir las buenas películas. No creo que todos los llamados al cortometraje vayan a ser los escogidos para el largometraje. Con esto no pretendo desconocer la importancia inmensa que ha tenido el cortometraje como escuela. Sin el cortometraje no se sabría jamás quiénes van a ser los técnicos, los guionistas, los artistas, los directores del largometraje. El



Durante el rodaje de Chambú.

sobrepeso ha sido, pues, un semillero. Y tiene que seguir siéndolo...

¿Tú crees que los cuatrocientos cortometrajes que se han hecho hasta la fecha han ocupado a todos los técnicos de cine que hay en Colombia?

No. La baja rentabilidad impuesta por la distribución y el mercadeo para los cortometrajes, han determinado que no se ocupe a mucho personal técnico que existe en Colombia. Los utileros, ambientadores, jefes de producción, tramoyistas, electricistas, etc., no se han logrado vincular al cortometraje. Los pocos profesionales de estas modalidades tienen que esperar a que haya coproducciones para poder ocuparse. Me pregunto qué irá a hacerse cuando haya cinco largometrajes en rodaje simultáneo: bastarán dos de ellos para reclutar a la totalidad de expertos que tenemos en esas especialidades. ¿Y el resto qué?

¿Pero algunos de esos profesionales no remiten a una idea muy artificiosa y académica del cine?

No necesariamente. Hasta en las películas neorrealistas hubo que construir puertas, romper cielorrasos para colocar la cámara, crear enchufes de emergencia, etc. Alguien tuvo que conseguir la bicicleta de *Ladrón de bicicletas*, y alguien tuvo que cuidar el perrito de *Humberto D.* En cine latinoamericano, por ejemplo, alguien tuvo que conseguir los uniformes de cura, militar, presidiario, etc., para *El chacal de Nahueltoro*.

No te causa escrúpulos de conciencia el ser director fotográfico de un tema, por ejemplo, reaccionario?

Sufro mucho en esos casos. Pero cumplo profesionalmente, como un asalariado. En

Lisandro Duque Naranjo es colaborador habitual de CINEMATECA.

compensación, pongo mucho amor cuando se trata de un tema de esos que me llegan al fondo. En estos casos me compenetro con el tema y me fluye mayor creatividad...

¿Cuál es el secreto para una buena dirección fotográfica...?

Entender el tema que se va a fotografiar; conocer la atmósfera de ese tema; amar la pintura y manejar la luz y la sombra; dominar la física de la cámara y la química de los implementos para que las imágenes queden impresas tal y como se han programado...

¿Tú consideras que en Pasos en la niebla hiciste una buena dirección fotográfica?

Yo creo que logré en un 80% la atmósfera que el tema merecía.

Pero muchos espectadores consideran que la película quedó con partes muy oscuras...

Eso fue un problema de post-producción que no tiene nada que ver con el negativo.

¿En cuántos cortometrajes has hecho la dirección de fotografía?

En unos 98 cortometrajes, sin contar 23 números de la revista *Cine-Noticias*. He trabajado también en nueve largometrajes, pero no en todos he hecho la dirección fotográfica...

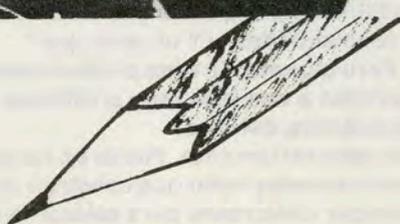
Hay mucho trabajo premiado nacional e internacionalmente entre esas películas...

Sí, como unos 18 hasta la fecha. Aunque no he sido el beneficiario, me siento contribuyente de esos éxitos.

¿Tú crees que Colombia está lista para dar un salto definitivo al largometraje?

Sí. Hay técnica y talento. Lo que hace falta es que el Fondo Cinematográfico llegue al fondo del problema, y escuche a los gremios del cine. 



Con 
Selma Baccar

por Guy Hennebelle

¿Cómo llegó usted al cine?

SELMA BACCAR: Empecé a trabajar en la Federación Tunecina de Cine Amateur.

Hice parte del club cinematográfico

Hamman-Lif en el que pude realizar el cortometraje **El despertar**, premiado en el

Festival de Cine Amateur de Kelibia en 1968, que trataba ya sobre la emancipación de la mujer en Túnez. Después seguí cursos en el Instituto de Formación Cinematográfica en París y de regreso a Túnez, fui asistente en la televisión durante cinco años.

Su primer largometraje Fatma 75 despertó grande controversia en su país...

Fatma 75 es una película sobre la liberación femenina en mi país. Aproveché el Año Internacional de la Mujer y pensé que, siendo el primer filme tunecino sobre este tema, no se necesitaba recurrir a la ficción sino que bastaba con realizar una obra analítica sobre la situación pasada y presente de la mujer en mi país. Me entregué a una serie de investigaciones históricas, particularmente sobre la participación de la mujer en la lucha por la Independencia de Túnez y luego sobre los derechos adquiridos por las mujeres en el proceso de liberación. Uno de los objetivos de la película es el de desmistificar lo que hasta ahora se ha llamado "el milagro" de la situación de la mujer tunecina. En efecto, a menudo se piensa que si la situación de la mujer en mi país es más privilegiada que la de las demás mujeres árabes, es por un hecho "milagroso". Yo demuestro que es la consecuencia perfectamente lógica de un proceso cuyo **leitmotiv** ha sido su lucha permanente. Para una mejor documentación sobre este asunto me he basado en las investigaciones hechas por un escritor tunecino: Tahar Haddad, que en los años 30 estudió las estructuras sociales y familiares de Túnez y denunció el destino injusto al que estaba sometida la mujer. Haddad demuestra que pese a que la mujer desempeña desde siempre un papel esencial en el seno de la familia, nunca tuvo la posibilidad de expresarse, ni de ejercer la función que le corresponde en la sociedad.

¿Puede explicar la estructura de su película?

Este largometraje comprende una introducción de cinco **sketches** y luego se subdivide en dos grandes partes. Los **sketches** muestran a cinco personajes femeninos célebres en la historia de Túnez: (1) Sophonisbe, princesa púnica que organizó el movimiento de resistencia durante la invasión romana. (2) Otra princesa, la esposa de Asdrúbal, que prefirió quitarse la vida — junto con sus dos hijitos — antes que entregarse al invasor romano. (3) La Kahena, guerrera bérbera que luchó contra el invasor árabe. (4) La esposa de un príncipe que fundó la primera escuela de niñas en Keruan, en el siglo noveno. (5) La humanista Aziza.

El hilo conductor de la película en sí trata de una estudiante que prepara un ensayo sobre las diferentes etapas de la liberación de la mujer tunecina. La primera parte de

la película se divide a su vez en tres secciones: (a) La época entre 1930-35. (b) La constitución de la Unión de Mujeres Musulmanas de Túnez en 1938. (c) La famosa manifestación de las mujeres de Beja, en 1952, contra el colonialismo. La segunda parte describe la situación actual, insistiendo en el abismo que existe entre el Estatuto de la Mujer y su aplicación en la práctica, sobre todo en el campo. **Usted demuestra que durante el colonialismo la mujer tunecina estaba doblemente explotada.**

En absoluto. Lo que demuestro es que durante el colonialismo tanto el hombre como la mujer sufrían la misma opresión.

Lucharon conjuntamente contra esta situación pero, a la hora de la verdad, fue sobre todo el hombre quien obtuvo la independencia.





Selma Baccar.

¿Qué puede decir de la forma como rodó la película?

Hago el análisis de la situación a través de algunos cuadros de ficción. Pensé que la realización de una película de una hora sobre el tema de la mujer, basada solamente en escenas documentales podía volverse aburridora. Por esta razón escogí ciertos cuadros de ficción y ciertas escenas actua-
das que resumen el problema a través de una historia ficticia.

¿Cuál es el público al que se dirige la película? ¿Pensó usted en la T.V.?

No especialmente. Yo estaba consciente de que esta cinta no era una producción comercial destinada a las grandes salas de cine. Sin embargo me pareció que sería útil pasarla masivamente para provocar ciertas discusiones.

¿Cuáles fueron los problemas que usted tuvo a causa de Fatma 75?

Cuando presenté el libreto, tanto la Unión de Mujeres como el ministerio me apoyaron moral y económicamente. Sin embargo, un mes y medio antes del Festival de Cine de Cartago, en 1976, cuando estas dos entidades vieron una copia de la película, cambiaron de parecer. La Unión de Mujeres la rechazó y el ministerio no se quiso pronunciar...

Circuló el rumor de que usted subestimó el papel del presidente Bourguiba en el proceso de liberación de la mujer tunecina.

¿Qué piensa de esta versión?

Yo traté de hacer una película objetiva. No estoy de acuerdo con la apreciación de que subestimé el papel de Bourguiba; creo que le di un tratamiento real, ni más, ni menos. Considero que Bourguiba fue uno de los

muchos elementos positivos en ese proceso de liberación. Nada más.

¿Qué colaboración femenina tuvo usted durante el rodaje?

Mi equipo estaba compuesto por hombres y mujeres. En Túnez aún no existen muchas mujeres expertas en tecnología, como para realizar un trabajo solo con elementos femeninos.

¿Cómo adelantó usted las investigaciones?

Me puse en contacto con gran cantidad de mujeres, pero me di cuenta de que la mayoría está todavía tan alienada que declaró sentirse perfectamente satisfecha con su situación actual. El hecho de que pueden salir solas, vestirse a la occidental y trabajar, les hace pensar que ya son libres.

¿Qué problemas específicos evoca usted en la película?

Yo muestro básicamente tres tipos de problemas: primero la educación: las estadísticas muestran que en los medios rurales las escuelas aceptan más fácilmente a los varones que a las niñas. Cuando se trata de escoger siempre se prefiere al hombre. Segundo el problema sexual: en la cultura árabe, más que en cualquier otra, la adolescente soluciona sus problemas sexuales en la soledad más absoluta. Nunca se habla libremente de "esas cosas". En la película muestro hasta qué punto el sexo sigue siendo un tabú en mi país. Durante una mesa redonda entre colegialas sobre el tema, por ejemplo, se da uno cuenta de que las niñas prefieren expresarse solamente en francés por qué no se atreven a pronunciar las mismas palabras en árabe. Y por último el trabajo: en este sector también la mujer desempeña papel secundario y subalterno.

¿Cómo está, en su opinión, el cine tunecino?

Bastante mal. No existe una voluntad política para crear un verdadero cine nacional, profesional e industrial (utilizo la palabra industrial porque considero que ya es tiempo de superar el chamboneo). Lo que bloquea el desarrollo del cine tunecino son los impuestos: el 52 por ciento es realmente una locura. En estas condiciones es imposible hacer películas rentables en el territorio nacional. Mi opinión personal es que al gobierno no le interesa tanto que el cine arranque de una vez por todas ya que así puede ejercer un control cultural muy estricto sobre las películas. Existe, desde hace poco, una sociedad de economía mixta entre Túnez y Libia que, se dice, asegurará el 75 por ciento del presupuesto de las películas. Veremos...

¿Cuántos cineastas hay en Túnez?

La Asociación comprende, en general, 280 cineastas y técnicos, de los cuales 30 son independientes. ¶

Este artículo fue traducido de la revista Afrique-Asie por María Teresa Rubino.

directores

Profundo sur: El cine de Francesco Rosi



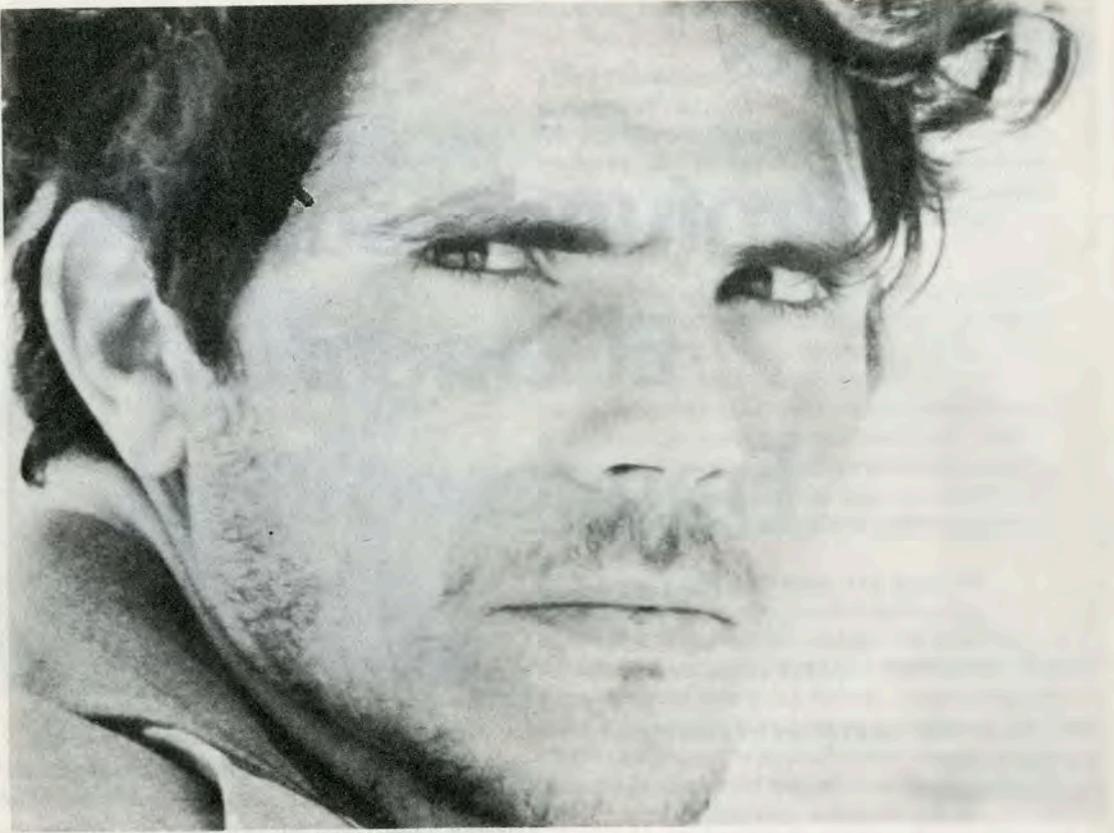
por Luis Alberto Alvarez

*Faire la révolution
c'est aussi
remettre en place des choses très anciennes
mais oubliées.*
Charles Péguy

Dado el reciente *boom* de publicaciones sobre Francesco Rosi (proliferación de análisis y entrevistas, a más de dos excelentes monografías por Michel Ciment y Jean A. Gili) este artículo no puede pretender ser algo más que divulgación. Divulgación, porque se trata de presentar una obra con una cierta organicidad, a un público que no ha tenido la oportu-

nidad de conocerla sino por retazos — ¿pero a cuál autor le ha ido mejor entre nosotros?—. Divulgación, porque se trata de separarla a toda costa del contexto en el que se la ha introducido, el del *western* político *alla italiana*, *alla Boisset* o *alla Costa-Gavras*. Divulgación porque es necesario que el público no pase por alto ciertas increíbles barbaries, como el hecho de que *Cadáveres excelentes* no haya sido estrenada en ciudades como Medellín, mientras que la copia, que está en Colombia hace más de dos años, ha sido puesta en circulación como material de segunda para dobles dominicales de





Salvatore Giuliano.

provincia. En Medellín, y hablo desde aquí porque es lo que conozco, la última película de Rosi que recibió un tratamiento más o menos decente fue *El caso Mattei*. *Lucky Luciano* pasó como un suspiro y *Cadáveres excelentes* tuvo que contentarse con un rescate no comercial de dos días en la Cinemateca El Subterráneo. Estamos, pues, de nuevo, en la tarea de llenar con palabras escritas las lagunas cinematográficas que nos deja el monopolio de la distribución y la exhibición, una de esas entidades a las que Francesco Rosi sabría convertir en tema de sus películas sobre el abuso de poder. Divulgación, entonces, porque es necesario decirle a nuestro público de cine que esos tres o cuatro encuentros casuales con el universo de Rosi, le han permitido entrar en contacto con uno de los verdaderamente grandes y originales del cine contemporáneo. Considerando que Visconti ha muerto y que Fellini y Antonioni se debaten elegantemente en la repetición de sus respectivos mundos, considerando también que Bertolucci (el mayor de los talentos de la última generación) tiene que madurar todavía en muchos aspectos considerando que contemporáneos de Rosi como Petri, Ferreri, Pontecorvo o De Seta han dado más pruebas de brillantez que de verdadero genio, podríamos concluir que Francesco Rosi es, con Ermanno Olmi, el autor del cine más importante que se esté haciendo en Italia en la última década y un director a la altura de los grandes de todas las épocas en el cine uni-

versal. Que casi nadie se atreva a proclamar este hecho puede residir en que el tipo de cine que Rosi hace, unido a su honesta y serena modestia, no parece tener mucho que ver con lo que, normalmente, recibe el nombre de arte o de cine artístico. A fuerza de insistir en que se trata de un "documentador", un recopilador de datos, un reportero o, si acaso, un historiador, a nadie se le ha ocurrido pensar que lo que Rosi ha inventado es una nueva forma de hacer cine, un lenguaje en el que excelle por la sensibilidad y a veces por la grandiosidad, por la exactitud de un estilo que no se puede llamar de otra manera sino arte. El mismo Rosi dice: "me siento, en primera línea, un artista". El cine de Francesco Rosi, nace después de una larga experiencia en el medio, un noviciado más largo del que se suele acostumbrar. Por eso puede decirse que si su generación artística es la del posneorrealismo (como negación o continuidad), su aprendizaje está anclado en los productos cumbres del neorrealismo por una parte (asistencia de Visconti en *La Terra Trema*, *Bellissima* y *Senso*), en el teatro popular y dialectal napolitano (obras de Salvatore Di Giacomo, dirección teatral de Ettore Giannini, trabajo con Patroni Griffi) y en la tradición melodramática en su vertiente cinematográfica (encarnada en Raffaele Matarazzo, de quien fuera también asistente). Había nacido en Nápoles el 15 de noviembre de 1922. Infancia, adolescencia y primera juventud transcurrieron, pues, bajo

el signo del fascio. Desde muy joven su tendencia va hacia las artes figurativas y nace en él muy pronto el interés por el espectáculo. En 1940, junto con Achille Millo y Antonio Ghirelli, con Raffaele La Capria (el guionista de *Manos sobre la ciudad*, *Había una vez y Hombres en contra*) y Giuseppe Patroni-Griffi (importante autor teatral, realizador de pésimas películas como *Adiós hermano cruel* e *Identikit*), todos napolitanos y coetáneos, comienza una pequeña actividad teatral en el "teatroguf" de su ciudad natal. Como soldado en Liguria lo sorprende el ocho de septiembre, el día de la gran desbandada del ejército y del régimen. Retorna a Nápoles en septiembre del 44 y comienza de nuevo a trabajar en el espectáculo, en Radio Nápoles, bajo el control de las tropas americanas. Para la radio hace de guionista, actor, asistente de dirección y director en revistas dialectales. Como Fellini (quien también comenzó en la radio) Rosi trabaja además como caricaturista y dibujante. Hace una *Alicia en el país de las maravillas* que es muy alabada por quienes la conocen. Después de varias peripecias, por 1946, Rosi se instala en Roma y encuentra allí al director teatral Ettore Giannini, paisano y

ya conocido en la radio partenopea. Giannini le promete hacerlo colaborar en el montaje de *Il Voto* de Salvatore Di Giacomo. Con Giannini Rosi aprende todo lo concerniente a la dirección de actores y al movimiento escénico. En *El voto* Rosi no solo es asistente de dirección sino también actor, en un pequeño papel.

El contacto con Giannini le deja experiencias importantes pero poco dinero. Rosi tiene que bajar de actor a comparsa y este es su primer contacto con el cine. En una oscura película de Simonelli, Francesco Rosi hace, en 1947, el papel de camarero del popular intérprete Nino Taranto. Una gira de seis meses con una compañía de revistas (acompañado de nombres que serían importantes en el cine italiano como Paolo Panelli, Luciano Salce, Alberto Sordi y Vittorio Caprioli), lo lleva a conocer toda Italia, lo que Rosi considera como un enriquecimiento fundamental. Después de la gira Rosi comienza a prepararse para el ingreso al Centro Sperimentale di Cinematografia, pero su amigo Achille Millo le pide que lo reemplace en la asistencia de tres documentales que han de filmarse en Sicilia. En 1947, diez años antes de filmar su

Salvatore Giuliano.



primera película como director, Rosi recibe en la oferta de Millo la gran ocasión de su vida. Los tales documentales resultan ser una única película, *La Terra Trema* de Luchino Visconti, la obra más perfecta e importante de todo el neorrealismo italiano. El largo y durísimo trabajo en esta película es para Rosi el gran aprendizaje y el verdadero comienzo de su carrera. Visconti y Rossellini por una parte, la literatura americana de Melville y Joseph Conrad, *El extranjero* de Camus, el cine realista americano de los años treinta y cuarenta, películas como *Naked City* y *Thieves Highway* de Jules Dassin o *Scarface* de Hawks y *Asphalt Jungle* de Huston, son los elementos que pueden llamarse definitivos en el universo de Rosi, todo ello unido, naturalmente, a su sólida y documentada formación teórica y política.

Las asistencias de dirección a realizadores tan diversos como Emmer y Matarazzo, Visconti y Monicelli, los primeros ensayos en la escritura de guiones, el ser testigo de un neorrealismo que se desvirtúa cada vez más y se reduce en sus últimos productos a un cronaquismo azucarado, hacen de los diez años que pasan entre la filmación de *La Terra Trema* y el momento del arranque de las propias películas, una época invaluable de reflexión y reconocimiento. Rosi comienza a hacer películas con un concepto claro de lo que quiere, aunque ese concepto no se plasme por entero en los dos primeros productos. La parsimonia en el trabajo, el implacable ritmo investigativo, la planificación minuciosa de cada película nos han dado una obra de rara consecuencia a través de sus diez capítulos; nos han dado a un gran



Manos sobre la ciudad.

A partir de su experiencia en *La Terra Trema* Rosi comienza a participar de un movimiento en magnífica ebullición. El neorrealismo italiano no es solo una forma de hacer cine sino el canal más importante de la cultura italiana y de las inquietudes de un pueblo en aquellos años. Cesare Zavattini dirigía el Circolo Romano del Cinema, con proyecciones todos los domingos a las diez en el Teatro Barberini, siempre con la sala llena. Rossellini, Visconti, Zavattini, De Sica, De Santis asistían cada domingo, los unos a ver las películas de los otros, con la conciencia de estar participando en algo muy importante.

director y a un artista de absoluta honestidad, que hasta ahora no ha capitulado a exigencias de prostitución comercial, pese a lo que algunos, en su momento, escribieron de una película como *Había una vez*.

El cine de Francesco Rosi inaugura una nueva forma de hacer cine, una forma que no reside solamente en la expresión de nuevos contenidos sino, fundamentalmente, en una forma nueva adecuada a esos contenidos. Cuando Rosi comienza a hacer cine pululan ya en la teoría cinematográfica las teorías y disquisiciones sobre realidad y realismo, los rescates de la realidad física de Kracauer y las aproxi-

maciones socioantropológicas de Rouch y Morin, el *cinéma-vérité* y su fetichismo de autenticidad. El neorealismo había caído en el *tic* de ponerse a aplicar historias prefabricadas y ficticias a un ambiente realista y puntillosamente “auténtico”. Su comercialización era irreversible. Rosi rescata con sus películas, en germen en las dos primeras y plenamente en *Salvatore Giuliano*, la tradición verdaderamente renovadora del neorealismo, tomando sus historias de la realidad misma. El rigor de su cine tampoco tiene nada que ver con el *cinéma-vérité*, ya que a Rosi no le interesa un realismo de crónica ni de entrevistas, ni filmar “en directo”. En sus

pero que tienen necesidad de ser continuamente relevadas, confrontadas, verificadas, reportadas a la luz de nuestra actual verdad, repropuestas válidamente al incesante camino evolutivo de la civilización”.

Para Rosi el proceso es el siguiente: “primero es necesario el momento emotivo de conmoción artística; después el examen lúcido, crítico de esta emoción y después el contacto con la realidad que ha provocado esta emoción”. El mismo Rosi niega la denominación de cine “documental” para sus películas y prefiere, en su lugar, la de cine “documentado”. Rosi no toma la cámara y se va a la calle



La sfida.

películas la documentación no aparece con sello de notario, con el fin de decirle al público que lo que se está viendo es la verdad y que el director ha sido más astuto que todos nosotros y, por lo tanto, que sabe más que todos. Rosi reconstruye los hechos basado en su documentación, emplea actores (a veces estrellas) sin preocuparse de darse ínfulas de improvisador brillante. Nada hay más lejos de la improvisación que estas películas, realizadas con minuciosa exactitud y preparación, casi penosamente. Las películas de Rosi son cine de historiador, de historiador plenamente comprometido con la realidad que presenta e interpreta. Podría resumirse esta actitud en una frase de Leonardo Sciascia: “...el trabajo que reduce la historia a poesía y esta a aquella en una constante ansia de adecuación a las verdades del hombre que están en la historia,

a recoger todo lo que pasa delante de su objetivo; todo lo contrario. Después de haberse documentado meticulosamente viene la reconstrucción ante la cámara, una reconstrucción que no esconde su artificialidad y que equivale a la de un historiador. Su objetivo es el de iluminar intelectualmente, no el de crear impresión de autenticidad. En cierta forma se trata de una vertiente nueva y creativa de lo que en los comienzos del cine se llamaba “actualidades reconstruidas”, cuando Méliès, impedido de entrar a la Abadía de Westminster para la coronación del rey Eduardo, hacía surgir, bajo la dirección del maestro de ceremonias de la corte, una réplica en estudio que sirviera de documento y registro. Lo importante en este cine que rompe las cronologías y se monta con criterios opuestos a los de la narrativa tra-



Imagliari.

dicional es que los cuadros reconstruidos, aparentemente sin conexión ni orden, terminan adquiriendo una singular e iluminadora coherencia, una coherencia que adquieren los hechos dialécticamente sin ser sometidos a manipulación alguna de parte de la mente ordenadora.

Esta última característica es la que hace del cine de Francesco Rosi uno de los más honestos que existan. A pesar de que es imposible clasificarlos como neutros o indiferentes, los filmes de Rosi no sufren la más mínima violencia interpretativa. En el llamado "cine político" francés o italiano (estilo *Z* o *El atentado* o *Investigación de un ciudadano*), el director cree saberlo todo... más que nosotros y más que los protagonistas. Su clarividencia política dice ser total. El sabe quién planeó el atentado al diputado de izquierdas y quién movió los cordones más invisibles para el mortal común y corriente. El personaje positivo aparece con rostro iluminado y sus sicarios a sueldo están destinados a la antipatía del público. El mundo de los policías y ladrones adquiere en este género una nueva seriedad. En cambio en Rosi la cosa no es tan fácil. Las intrincadas situaciones políticas son mostradas como lo que son: no con base a antipatías o simpatías sino con su ambigüedad fundamental. Nottola es en *Manos sobre la ciudad* un personaje simpático, una energía vital inmensa canalizada hacia el pésimo servicio de la explotación y la especulación. Salvatore Giuliano es un hom-

bre que crea simpatías populares y que, sin embargo, es el instrumento de la ambición y las formas de poder más diversas. Enrico Mattei está al servicio del estado en una forma poco usual y muy creativa, pero su ambigüedad consiste en que termina convirtiéndose en un estado dentro del estado, en una peligrosa forma de poder. Rogas es un policía honesto en *Cadáveres excelentes* y desprecia métodos policiales que él mismo emplea si es necesario. En *Lucky Luciano* vemos solamente a un hombre de negocios muy discreto y decente, al que imaginamos gran cabeza de la Mafia por una serie de indicios. Pero si los documentos oficiales mismos no pueden dar pruebas contundentes, es inútil que el cineasta se sienta un dios sabelotodo. La profunda madurez del cine de Rosi consiste en que el espectador tiene la posibilidad de sacar las propias conclusiones porque, por fin, un realizador de cine lo ha creído apto y se ha abstenido de paternalizarlo. En el cine de Rosi no hay vida íntima de los protagonistas porque lo que importa es su función social, no hay psicología porque Rosi no se siente siquiátra de sus personajes, no hay detalles superfluos ni tonos de sentimentalidad colateral (a no ser en las primeras dos películas), porque son inútiles en una encuesta rigurosa sobre la realidad, sobre las relaciones entre el individuo y la sociedad. Lo admirable es que este rigor, esta negación a los alifios fictivos, no eliminan absolutamente la capacidad de poesía. Todo el que ha visto el

paisaje desolado de *Salvatore Giuliano*, las batallas nocturnas de *Hombres en contra*, los docks de *Lucky Luciano*, el edificio derrumbado de *Manos sobre la ciudad*, ha experimentado el sabor de una poesía profunda, de una belleza figurativa completamente propia.

El método de Francesco Rosi supera, con mucho, al de los intentos contemporáneos de hacer cine político. Este método que no es crónica, ni documental, ni agitación, tiene la historia que "narra" como punto de partida. Pero la contingencia de dicha historia y su significación para un determinado momento son superadas por algo más profundo y más permanente: y es que cada película de Rosi resulta ser un ensayo en profundidad sobre las reglas de un juego, el juego del poder. El cine de Rosi no es, pese a sus apariencias, una simple denuncia. La denuncia es insuficiente y el mismo Rosi nos dice que para denunciar están los periódicos y la televisión, como vehículos de actualidad inmediata. La denuncia en un medio como el cine termina por volverse sermón y eso lo demuestran los comicios cinematográficos de todas las épocas. Entre los cines políticos el de Rosi es el único que pone en claro las ambigüedades del poder en sus raíces más profundas. A este respecto, y citando a Gramsci, Michel Ciment nos habla del "pesimismo de la razón y el optimismo de la voluntad", como síntesis fundamental de la actitud artística e ideológica

Salvatore Giuliano



Foto auténtica de la muerte de Salvatore Giuliano.

ca de Rosi. Esta actitud se plasma en un cine cuya forma surge del contenido pero que es impensable sin la forma originalísima en la que ese contenido se expresa.

Esa forma y a partir de ese contenido corresponde la presencia constante del *Mezzogiorno*, del profundo sur de la península itálica en toda su obra. La carrera que comenzó centrada en la cultura napolitana y con una obra





Manos sobre la ciudad.

cinematográfica profundamente sureña y siciliana como es *La Terra Trema*, se ha manifestado permanentemente en todas y cada una de las películas de Rosi. Es Nápoles y los fenómenos de camorra y especulación de la construcción en *El desafío* y *Manos sobre la ciudad*, así como la Nápoles histórico-legendaria de *Había una vez* y la Nápoles a la que se va a vivir el italo-americano Lucky Luciano en aparente retiro de los negocios; es Sicilia en el caso Giuliano, encontrada con todas sus contradicciones y arcaísmos, como suelo de la Mafia y es Sicilia, Palermo como punto de encuentro de los jefes del bajo mundo también en *Lucky Luciano*. Es el sur en España, que dominara por siglos en Nápoles y que Rosi siente como prolongación de la propia cultura en *El momento de la verdad*; es Sicilia el país imaginario de Leonardo Sciascia que Rosi tiene que concretizar en *Cadáveres excelentes*; son sureños los soldados que mueren en la inútil guerra de *Hombres en contra* y sureños los *magliari* que van a buscar su fortuna en la fría Alemania. La perspectiva meridional es permanente e inseparable de la obra de Rosi, un hombre del sur, de ese mundo ajeno y diferente a la Italia del "milagro económico" (que se refleja en *El caso Mattei*), ese mundo del subdesarrollo, de la pasión, del poder subterráneo y violento.

Con pasión lúcida y con ascética calidez Francesco Rosi nos ha dado en su obra el retrato de su ciudad, de su región, del sur de Italia, de la nación, en forma de capítulos que

iluminan cada vez aspectos diferentes del mismo problema: la actitud ante el poder y la forma de ejercerlo, los mecanismos que mueven a la sociedad en la que él vive y la situación de los individuos dentro de ella.

Este análisis supera completamente cualquier actitud de costumbrismo o regionalismo y se hace patente y comprensible para cualquier tipo de público dispuesto a ver. Las diez películas de Rosi, particularmente siete de ellas —*El desafío*, *I Magliari* y *Había una vez* no corresponden plenamente al Rosi ideal— son uno de los pocos cines que se dirigen a un espectador maduro y juicioso, sin por ello tener que dirigirse a una élite intelectual. En películas como estas es el espectador quien puede sacar sus propias conclusiones, recibir ilustración abundante sobre el tema y ser maestro de sus propios juicios. No hay en ellas héroes, ni siquiera verdaderos protagonistas. Al personaje principal Rosi le añade siempre una serie de caracteres con actitudes diferentes, todos ellos polos dialécticos para la aclaración del verdadero protagonista: la realidad, la época, los mecanismos que se están analizando. Este hecho es el que me mueve a considerar el cine de Francesco Rosi como el único —dentro de la producción comercial y no marginal— que pueda llamarse político. Todos los otros, incluidas las óperas laudatorias de los países socialistas, no lo son sino por vaga analogía. Estas son las etapas, esbozadas en brevedad, de la obra cinematográfica de Rosi:

EL DESAFIO (LA SFIDA, 1958)

Punto de partida para la historia fue un hecho periodístico, lo que demuestra la pasión de Rosi, ya en los comienzos, por el análisis de los datos de la vida misma. El fondo de la historia lo confiere la situación de las galerías centrales de Mercado en Nápoles y la especulación con las verduras llevada a cabo por la *camorra*. Como "opera prima" *El desafío* está bajo la fuerte influencia del cine realista americano y a propósito se han citado siempre *Thieves Highway* de Dassin y *Nido de ratas* de Kazan. Pero su punto de partida es, fundamentalmente, el de su experiencia como napolitano, vista a través del filtro literario de Salvatore Di Giacomo y otros autores dialectales partenopeos. *El desafío* está marcada por una clara voluntad de estetizar sus imágenes realistas. El elemento melodramático adquirido en las películas de Matarazzo se refleja todavía en esta y en la siguiente película, si bien la carrera dramática del protagonista, Vito Polara, no está conducida por un destino irracional sino por la lógica implacable de los mecanismos sociales. Rosi es ya lúcido en su primera película y muestra a Vito como típico fruto de su ambiente, con una revuelta individual que nada puede ni por sus motivos ni por su procedimiento.

I MAGLIARI (1959)

Como en *El desafío*, hay en *I Magliari* el sórdido ambiente en el que la pequeña

El momento de la verdad.

delincuencia se convierte en organización y donde los intentos de independencia tienen que terminar mal y brutalmente castigados. Esta vez la pequeña *camorra* se organiza en la Alemania del milagro, en las ciudades de la era Adenauer que atraen mano de obra sureña. Los *magliari*, los vendedores ambulantes, los que intentan hacerse una vida en el frío norte y se ven muy pronto envueltos en las pequeñas jerarquías y manejos de poder. *I Magliari* es una película que sufre con la presencia demasiado invasora de su estrella, el cómico Alberto Sordi. La cinta no se decide entre el realismo escueto y descarnado de sus modelos americanos y la comedia frívola que dejaría suponer la presencia de Sordi. Con todo se trata de una obra de profunda resonancia humana y (pese a sus defectos y concesiones comerciales) es germen de algunas de las mejores cosas del cine italiano posterior, aunque el del mismo Rosi tomaría caminos propios y muy diferentes.

SALVATORE GIULIANO (1961)

Indudablemente una de las películas más importantes y definitivas de las últimas dos décadas. Su forma, su cronología, su exploración de la verdad le han abierto campos nuevos al cine y han hecho una obra de singular madurez y belleza. En Rosi se supera la tentación de la balada romántica y se tiene ante los ojos un trozo de historia sin novelar,



en el que cuentan más las premisas políticas y sociales para la existencia y el éxito del bandido que su leyenda. *Salvatore Giuliano* es el anti-*Bonnie and Clyde*, como *Lucky Luciano* sería, años más tarde, el anti-*Padrino*. La película que comienza con la imagen de Giuliano muerto en Castelvetro, prescinde desde este momento de toda tensión superficial y logra su distancia crítica con abruptos cambios de los niveles temporales. Giuliano no es, ni siquiera, el personaje principal de la película. Su imagen, sin glorificación ninguna, aparece de vez en cuando al margen de los verdaderos acontecimientos, los motivos de los que utilizan el mito para sus fines. Que haya cosas que no puedan explicarse, que no se conozcan todas las conexiones de Giuliano es para Rosi un hecho no negado, que contribuye por sí solo a iluminar ciertos manejos políticos. La cámara magistral de Gianni di Venanzo plasma en la película la luz cegadora de la blanca Sicilia, pero no solo la fotografía contribuye a hacer de la película, pese a lo que su rigor podría hacer suponer, una obra de extraña poesía. La película, nacida en medio de dificultades de todo género, es la culminación de la lección de *Paisa* y *La Terra Trema* y un punto al que el neorrealismo, en su momento, no logró llegar.

MANOS SOBRE LA CIUDAD (LE MANI SULLA CITTA, 1963)

En esta película Rosi da, en cierta forma, un paso atrás con respecto a la metodología

empleada en *Salvatore Giuliano*. Esta vez se trata de aplicar una historia a la realidad y de narrarla en forma más convencional, con menos rupturas formales. En todo caso está presente la documentación con la misma fuerza, un estudio de la especulación de la construcción que ha logrado en pocos años convertir a una de las más bellas ciudades del mundo en una especie de cementerio de monstruosos apartamentos. *Manos sobre la ciudad* es la película más denunciatoria de Rosi y su discurso va, más allá de la especulación con la construcción y las tierras, a señalar la plaga de la mezcla de los intereses privados con la responsabilidad política. De nuevo Rosi muestra a sus personajes exclusivamente en la esfera política, nunca en la privada. El espectador debe reconocer dónde están los intereses de los que solo son agentes de su propio bienestar. El problema fundamental de la película es que en ella, a semejanza de los productos del género "político" el interés reside solamente en la denuncia y en el discurso político, mientras que la forma es solo una función de ese discurso. La novedad de *Salvatore Giuliano* consistía en que el intercambio de una estructura artificial con las imágenes veristas constituía un mundo novedoso en el que la forma era expresión necesaria del contenido. Rosi mismo dice que "todas las personas y hechos de esta película son ficticias, pero las condiciones sociales y económicas que permiten que surjan no lo son".

Había una vez.





El caso Mattei.

EL MOMENTO DE LA VERDAD (IL MOMENTO DELLA VERITA, 1964)

La primera película de Rosi en color, la primera en la que Pasqualino de Santis reemplaza a Gianni di Venanzo, Rosi ha evitado la fascinación apoteósica por la fiesta brava, pero también la posición de "europeo culto en contra de la barbarie". El suyo, como siempre, es un registro sobrio, casi frío, analítico. Lo importante es demostrar cómo el juego con la muerte es, con frecuencia, la única ocasión de ascenso social y de supervivencia. La primera parte, en la que Rosi es más maestro que en la descripción de las corridas, nos muestra el ambiente del campo y de los barrios bajos en los que se arrastra Miguelín en busca de fortuna. Es el contrapunto de estas imágenes, el típico montaje rosiano, el que lleva *ad absurdum* la fascinación ritual de los toros. Pero *El momento de la verdad* no es, en primera línea, una película sobre los toros, ni una película sobre España.

De nuevo tenemos aquí una variante sobre el poder, sobre otro tipo de mafia: la que organiza el juego, la que saca partido de la figura de Miguelín como otras mafias se aprovechaban de la de Giuliano. El irracionalismo mítico del hombre mediterráneo lo predispone a ser víctima de todas las variantes mafiosas.

HABIA UNA VEZ (C'ERA UNA VOLTA, 1967)

Rodada en un momento difícil del cine italiano, un momento en el que el cine empeñado era evitado como la peste y única ocasión entonces para Francesco Rosi de proseguir su trabajo, *Había una vez* representó para los admiradores de Rosi una profunda decepción. Pero tanto las intenciones como el resultado no son tan despreciables como podría pensarse a primera vista. En *Había una vez* hay toda una tradición pictórica y poética a la que se enlaza el Rosi de tendencias figurativas. La historia fabulesca está basada en una colección de cuentos del napolitano Giambattista Basile, un clásico de su dialecto y pretendía ser el retrato poético pero real de las tradiciones y mitologías populares del sur, a la manera de lo que quiso hacer Pier Paolo Pasolini en sus películas. El resultado solo cuenta con una hermosa fotografía y un entretenido sartal de historias románticas y humorísticas, en todo caso suficientemente dignas de cualquier buen director. Si no resultó como relato poético de una época y de una clase social (más estrechamente ligado a la temática de Rosi) se debió a las exigencias del productor Carlo Ponti (¡filmar en inglés!) y a la presencia excesivamente ponderosa de dos estrellas como Sofía Loren y Omar Shariff, quienes, pese a los



Lucky Luciano.

esfuerzos de Rosi, terminaron robándose el *show*. De ahí en adelante Rosi no estaría dispuesto a compromisos de esta clase. *Había una vez* es, en todo caso, un interesante fracaso.

HOMBRES EN CONTRA (1970)

La primera adaptación literaria de Rosi, inaugura la última época de su trabajo, una época que continúa sin altibajos, caracterizada como la más madura y productiva. El libro es *Un anno sull'altipiano* de Emilio Lussu, una de las pocas obras italianas sobre la primera guerra mundial (y la película de Rosi se convirtió en una de las pocas películas italianas sobre la primera guerra mundial, así como en la única película antimilitarista salida de la península). *Hombres en contra* es, naturalmente, cine de guerra, con acciones militares, con fuego de fusiles, con granadas, con suciedad que salpica los rostros, con heridos. Las películas de guerra, también la de Rosi y las películas cubanas, caen todavía en el error de creer que los motivos de una guerra se encuentren en la representación misma de la guerra. Con esta limitación, la película de Rosi es una de las mejores que se hayan realizado sobre este tema. Para Rosi el enemigo está en el propio campo, el que mueve a anónimos campesinos a hacerse matar por los intereses expansionistas de la nación y de la burguesía que la conduce. El coronel Ottolenghi (Gianmaria Volonte) es el portabanderas de esta idea. El general Leone (Alain Cuny), no es ningún

loco de poder y de sangre. Rosi lo trata con la finura dialéctica que caracteriza todas sus películas. Se trata de un hombre sacrificado, admirable en muchos aspectos, pero completamente al servicio de una ideología, la de la victoria, la del imperialismo, la que entusiasmó a D'Annunzio y a los futuristas de Marinetti, la que prelude el fascismo tan claramente. En *Hombres en contra* Pasqualino de Santis ha realizado uno de sus más hermosos trabajos fotográficos.

EL CASO MATTEI (IL CASO MATTEI, 1970)

Una masa de energía, un autócrata, un tribuno popular, un ser inteligente y gustoso del poder: Enrico Mattei, "*Citizen Mattei*", el "hombre más poderoso de Italia después de Julio César", jefe del Ente Nazionale Idrocarburi (E.N.I.), político, manager, editor. Contra él se levantan las "siete hermanas" del petróleo, la mafia, la O.A.S. franco-algerina, la prensa, los partidos políticos, los servicios secretos. En 1962 muere en un misterioso accidente. Un caso para Francesco Rosi, para que se efectúe el retorno al estilo, parcialmente abandonado, del *Salvatore Giuliano*. En *El caso Mattei* cada escena deja entrever el empeño y las investigaciones del autor. El espectador se siente desafiado a comprobar por sí mismo los hechos, las investigaciones o las sospechas que se le transmiten, hasta un punto en que se ve envuelto (sin perder su claridad mental) en los acontecimientos y se siente interpelado por ellos directamente. Una película sin

fábula ni mujeres, una película solo sobre trabajo, ambición, ideas, sobre la carrera pública de un hombre, sin trastiendas psicológicas ni cámaras oscuras íntimas. El "porqué" interesa más que el "quién". Una película para Francesco Rosi.

LUCKY LUCIANO (1973)

En la gran masa de películas sobre la mafia ítalo-americana, *Lucky Luciano* es la única verdadera, la única humana, la única que debería subsistir para la historia. El cine de Rosi, a diferencia del cine de *gangsters* (con el que no comparte sino la temática de la que con frecuencia se sirve), no tiene una dramaturgia definida por la acción, no tiende a activar las emociones sino a lograr claridad sobre relaciones políticas y una ilustración sistemática del espectador. En este sentido *Lucky Luciano* es el polo más opuesto que pueda pensarse del cine "de mafia", prácticamente el anti-*Padrino*. El emigrante siciliano Salvatore Lucania, alias Charles Luciano, figura como reformador de la mafia americana, como superador del concepto patriarcal de las "familias" e introductor del *management* empresarial en la organización. La película es una descripción minuciosa del contexto social, político e histórico de una organización que se convierte en potencia nacional e internacional.

CADÁVERES EXCELENTES (1976)

La larga maduración del estilo de Rosi ha permitido lo imposible: que una película de *Cadáveres excelentes*.

ficción, con elementos de caricatura, casi una obra de "política-ficción", empate a perfección y sin cicatrices en su obra anterior, sea igualmente verosímil y honesta en sus propósitos, no sacrifique absolutamente nada de su empeño moral y estético. *Cadáveres excelentes*, basada en una novela (*Il Contesto*) de Leonardo Sciascia con quien Rosi tiene íntimos lazos ideológicos, es, como todas las otras películas, un caso de "dramaturgia abierta". En un país que no se menciona, pero que es sin duda alguna Italia, sucede una cadena de asesinatos a jueces. El culpable es un condenado injustamente. Pronto el policía Rogas tiene que reconocer que el estado no tiene ningún interés en aclarar el caso. El partido de gobierno, los militares y la alta justicia desean continuar la tarea eliminatoria. Desde la perspectiva de Rosi, *Cadáveres excelentes* es una película triste, una película más sobre el poder, sobre cómo el poder corrompe. Un rompecabezas inteligente y al parecer disparatado, termina dando al final una imagen clara; *Cadáveres excelentes* no es una película demagógica o declamatoria, no es una tesis que quiera forzar al espectador a la correcta comprensión de la realidad italiana. Rosi, de nuevo aquí, es campeón defensor del espectador emancipado. Sus películas plantean siempre cuestiones, otorgan material para las respuestas, pero no dan las respuestas mismas. Rosi hace películas que luchan por la verdad, sin quitarle al público su libertad filmica. ☞

El sacerdote Luis Alberto Alvarez vivió largo tiempo en Italia.



Francesco Rosi

completa

el mosaico



(condensado de Le Nouvel Observateur por
María Teresa Rubino).

El año que terminó dejará en la historia del cine una nueva obra del director Francesco Rosi: *Cristo se detuvo en Eboli* (Cristo si e fermato ad Eboli), basada en la novela del escritor Carlo Levi.

¿Qué representa esta nueva película en relación con el resto de su obra? Si se analizan las anteriores creaciones nos damos cuenta de que *Salvatore Giuliano* representaba a la Italia mafiosa ligada a la democracia cristiana: *El caso Mattei* describía a una Italia involucrada en asuntos de comercio internacional y *Cadáveres ilustres* mostraba, antes de tiempo, a un país bajo la presión del terrorismo que en la península tiene nombre propio: Brigadas Rojas. Con *Cristo se detuvo en Eboli* Rosi completa el mosaico consagrado a 30 años de poder de la democracia cristiana en su país. Esta película, como todas las demás del famoso director, se está rodando en los lugares originales. Rosi escogió una pequeña aldea del sur de Italia para representar la región donde, según Carlo Levi, Cristo se detuvo, dejando al resto del país en mano de la miseria, la superstición, la resignación. En otras palabras, del mal.

Dentro de las múltiples escenas de la película se puede apreciar un prodigioso y alucinante desfile según la estricta jerarquía musoliniana: en primera fila los Hijos de la Loba, con

pantalones negros, botas negras y gorro del mismo color. Detrás siguen las juventudes fascistas llevando un estandarte con una calavera negra con el letrero "me ne frego" (nada me importa); luego avanzan los vanguardistas, con botas negras y, por fin, la milicia de los voluntarios —de una agresividad desafiante— que comprende a los fascistas más fanáticos. A la cola del desfile llegan dos grupos humanos muy distintos entre sí: "i galantuomini" (burgueses afiliados al fascismo) y "i cafoni" (los campesinos).

Entre los actores que Rosi escogió para su película figuran Gian Maria Volonte quien interpreta el papel de Carlo Levi, François Simon que encarna al cura del pueblo e Irene Papas, la bruja Giulia. Sin embargo, los actores más importantes y más inesperados son los mismos campesinos de la región: ancianas flacas y secas con la piel amarillenta por el paludismo y los ojos opacos; hombres vestidos en harapos con sombreros de solapa ancha, niños descalzos pacientes y atentos; el actual alcalde del pueblo con camisa negra y anillo morado interpreta el papel del secretario fascista en esa localidad.

Rosi explica: "En esta película los campesinos del lugar interpretan a los campesinos, la gente del sur a la gente del sur y los actores

profesionales desempeñan los principales papeles de los pequeño-burgueses. Para mí ha sido un descubrimiento la naturalidad con que actúan los campesinos; no tienen ninguna inhibición. Todo lo contrario de lo que pasa con los pequeño-burgueses”. Al comienzo sin embargo los habitantes del pueblo vacilaron en participar en la película. “¿Qué ocurre?”, preguntó sospechoso un anciano cuando vio llegar la *troupe* de desconocidos “¿ya se vienen las elecciones?”.

La primera persona que aceptó participar en el rodaje fue Francesca, una anciana de 77 años; luego la siguieron 120 aldeanos atraídos por una pequeña suma diaria que para ellos era como caída del cielo. La experiencia de trabajar con la gente del lugar fue una verdadera revelación para el equipo. La gente tomaba su papel muy en serio, identificándose con él y dispuesta a recomenzar la escena cada vez que fuese necesario sin quejarse ni fatigarse. Durante las pausas descansaban sobre unas viejas bancas situadas bajo de los árboles. Una de las escenas de protesta rodadas sorprendió positivamente. Todos tenían que desfilar con los bastones al aire exigiéndole al alcalde nombrar a Don Carlo (Gian Maria Volonte, en el papel fundamental), como médico del pueblo. El desconcierto fue grande cuando, en un momento dado, alejándose del libreto y entusiasmada por el calor de la película, la multitud de campesinos comenzó a gritar “¡queremos trabajo!” revelando así la angustia que viven diariamente. La Lucania es, en efecto, un mundo desolado, una tierra hostil y montañosa que en esa

época —hace 40 años— estaba invadida por el paludismo y el tracoma.

Cuando Carlo Levi llegó aquí en 1935, enviado en confinamiento por el fascismo, descubrió el mundo de la “escisión absoluta”. Un mundo “encerrado en su dolor y sus costumbres, rechazado por la historia y el Estado. Un pueblo eternamente paciente”. Era el dominio de las moscas, de la malaria; una tierra quemada por el sol, presa de la superstición, en el que las brujas hacían filtros mágicos con la sangre de las menstruaciones. Un mundo de barro agrietado por el sol ardiente donde las mujeres, negras como talegos de carbón, deambulaban silenciosas por las calles. Los hombres que regresaban del trabajo daban la impresión de estar saliendo de las entrañas del infierno. Un país donde el amor se confundía con maleficios funestos y donde las palabras más oídas eran “niente” (nada) y “crai” (mañana), o sea nunca... Y donde no había sitio para la religión, porque como dice Carlo Levi en su libro: “aquí todo hace parte de la divinidad, todo es magia natural, a tal punto que hasta las ceremonias religiosas se vuelven ritos paganos”. A este propósito los campesinos le decían al escritor: “Nosotros no somos cristianos” —entendiendo humanos— “Cristo si e fermato ad Eboli”.

Y aún hoy quien desciende por la bota de la península italiana se encuentra con una tierra cada vez más olvidada. Después de la pequeña ciudad de Eboli, al sur de Nápoles, el viajero tiene que abordar un tren destartado y crujiente para perderse en las montañas de

Rosi dirigiendo Cristo se detuvo en Eboli.



la Lucania. Aquí empieza ese mundo de desolación, donde parece que no hay esperanza. Es cierto que Cristo no viajó más allá; y el Estado tampoco. Este se encuentra aún más lejano que el cielo y parece hacer parte de las calamidades naturales junto con el granizo, los relámpagos y las enfermedades.

NI DEMAGOGIA NI SENTIMENTALISMO

¿Por qué Francesco Rosi fue hasta esa tierra desgraciada y lejana y qué lo impulsó a llevar a escena ese libro de más de 30 años? “Porque, precisamente, es actual” —dice Rosi—, “el Sur de hace 30 años no es tan distinto del Sur actual. Claro que hoy las callejuelas están asfaltadas, no hay ni malaria ni tracoma, hay más pensionados y *le ragazze* no están clavadas en la casa. Pero lo fundamental, el trabajo y la vida en general, sigue exactamente en el mismo plan”.

Para el rodaje de esta película en los lugares originales ha sido indispensable para el equipo de Rosi estudiar a fondo la “cuestión meridional” y el mismo director lo logra a través del encuentro entre el hombre del norte de Italia Carlo Levi, encarnado por Volonte, intelectual burgués, civilizado, con acento piamontés, quien permanecerá siempre *un signore* y “que tendrá siempre la impresión de haber caído del cielo como una piedra en un charco”. “Quiero mostrar la diferencia física que existe entre la gente del Norte y la del Sur”, explica Rosi.

Metódico, organizado, terco en sus propósitos y en sus intenciones, Francesco Rosi ha

calculado todos los pequeños detalles del rodaje; repite las escenas indefinidamente, discutiendo acaloradamente con los campesinos y a veces hasta entrando en conflicto con ellos. Ha visitado todas las casas de la región esculcando todos los rincones con el objeto de entender mejor la vida de la gente. Ningún detalle ha escapado al ojo escrutador de este Sherlock Holmes del cine. Con su gorro de cuadros y sus anteojos negros, Rosi se ha mezclado con los habitantes de la aldea sin demagogia ni sentimentalismo.

Cristo se detuvo en Eboli es una película que llega en un momento preciso de la situación política y social de la Italia moderna. Describe el problema de los jóvenes desocupados que, aun teniendo toda clase de diplomas y títulos de estudios, siguen sin trabajo. Esta situación explosiva que la cinta recoge y explica magistralmente puede volverse incómoda para el gobierno italiano. Gian Maria Volonte declara: “El problema del Sur es todavía más grave que el de las Brigadas Rojas porque tiene que ver con nuestra civilización y nuestra cultura en general. Yo me pregunto si es una buena táctica la del gobierno el estar desarrollando una economía moderna en el país, cuando por otro lado se dejan las tierras cultivables de estas regiones en el abandono más absoluto”.

Itinerario atormentado de un hombre del norte tratando de entender la cultura del Sur, esta nueva película de Francesco Rosi es tal vez la obra cinematográfica más comprometida del cine italiano de 1978, destinada a generar más de una polémica. ☞

Una escena de *Cristo se detuvo en Eboli*.



cine en Colombia

El cuento en el cine... y el cuento del cine

por Jaime Echeverri

Cuando el cine hace pareja con la literatura ocurre con frecuencia —como en algunos matrimonios— que, por el carácter de cada uno, los testigos no puedan asegurar quién desentona. Y, al igual que los matrimonios entre estrellas, el pasado de uno de los dos se impone sobre el otro y la boda espectacular termina en llanto. En principio, diríamos, toda unión es un acto de fe y una esperanza, pero la felicidad anhelada se oculta y para ser descubierta se requiere cierta dosis de genialidad, si se quiere evitar que la frustración sea la argolla del enlace. La historia, el pasado glorioso de uno de los dos, por empolvado que esté en el álbum de recortes, termina por imponerse y armar líos.

Las relaciones entre el cine y la literatura son con frecuencia críticas, no solamente por ser diferentes, sino porque sus sentidos enfatizan aspectos distintos de la realidad. Y también, claro está, porque su lenguaje toma distintos rumbos y, aunque pretendan llegar al mismo punto, nunca concuerdan sus enfoques. Esto es natural. Pero quizás el factor determinante de las crisis sea, precisamente, que la literatura es anterior a la película, salvo contadas excepciones. Se impone, por lo tanto, su manera de ver al mundo y al hombre, de atrapar esa sustancia móvil y huidiza que llamamos realidad. Y los gestos, luchas y frustraciones del hombre en contacto con ella.

Toda relación de pareja exige el “ojo por ojo”, ese equilibrio fugaz donde una diferencia intenta borrar otra. En este caso, cuando los ojos tienen distinto alcance y los de uno son hipermetropes y miopes los del otro (teniendo en cuenta que el ojo por ojo pretende siempre poner en desventaja al primero en manifestarse), la visión conjunta sólo puede producir confusión. La literatura intenta ver más allá de los sentidos, atravesar las superficies y desentrañar esas formas vaporosas, casi informes, que el ojo no alcanza. El ojo, en su prolongación a través de una cámara, necesita una super-

ficie donde detenerse. Los objetos de la visión, por espejísticos que sean, componen una suerte de superficies tendidas por el color, por la luz. Y la conjunción de estas superficies conforma su significación, establece su sistema lingüístico. Puede llegar más allá de una superficie relacionándola con otras y fijando gestos. Mientras la literatura intenta “comprender”, el cine “aprehende”. En la literatura ocurre como si un ojo mayor, detrás de los ojos, tuviera un campo de visión tan profundo que no necesita superficies ni límites. Porque para él la superficie no es más que un velo que se tiene que cruzar, el fragmento de una totalidad o de una idea que se quiere atrapar. Hemos tratado la visión como sentido, pero es bueno conservar el concepto de “lenguaje”, tratado —y no siempre con buenos modales— en los escritos sobre cine y arte. Hace algunas décadas un estudioso inglés de los asuntos estéticos, organizó sus análisis sobre lo que llamó la “correspondencia de las artes”. La idea como tal no es descabellada, pero flaquea cuando se empiezan a evaluar los resultados. Porque en el arte el medio condiciona y hasta determina el fin. Sin embargo, a pesar de su utilidad relativa, la delimitación de espacios resulta inconveniente por el momento, porque si concedemos que el arte persigue una totalización del mundo, o la manifestación de la totalidad en el fragmento, hallamos que en su razón inicial las artes tienen esa “correspondencia”. El arte, en cuanto vehículo de conocimiento diferente al científico, al intentar explicar lo inexplicable, salta las cercas de la parcela que quieren asignarle y rechaza el objeto físico de análisis —tan apreciado por el positivismo subsistente— en la proporción de su conciencia de que su materia es informe, gaseosa, volátil, intangible. Como quien dice, carece de perfiles. Además, no es el análisis de ese material el objetivo del arte, sino su comprensión global, el agarramiento del hilo conductor que une la parte con el todo y a

los fenómenos entre sí.

En el fondo de todo el arte palpita una sensación de fracaso. Y esa palpitación es tanto más fuerte en cuanto comprueba que sus alcances son siempre inferiores a sus pretensiones. Pero esto no coloca a la vía artística en un nivel inferior al de la ciencia o la técnica. Aunque sí ha originado cierta tendencia a la cientifización del arte o a su tecnificación.

Pese a su obviedad, no resulta inútil considerar que en todo arte hay una técnica, surgida de las necesidades específicas y de los objetivos que cada arte se traza. Pero ésta difiere del concepto popular sobre ella.

Eso que la gente ve como una nebulosa poblada de computadoras, máquinas, tabulación, cintas. En fin, esa idea vaga sobre la palanca del mundo moderno y del progreso: la utilización práctica y cotidiana de los sueños y los descubrimientos de los científicos —y con mucha frecuencia, también de artistas y visionarios— y que se traduce en confort, rapidez de movimiento y desplazamiento, perfección en las diversiones y el trabajo, velocidad, economía de tiempo. La diversión más moderna, es la misma técnica. Y este séptimo arte está en medio de la física, la química, la electrónica, la matemática sutilmente aplicada, la psicología y la sociología en su proyección sobre los espectadores, ojiabiertos y pasivos, terriblemente pasivos, que reciben todo lo que la pantalla les muestra, moviéndoles secretos resortes mágicos, restos de un arquetípico pasado lleno de superstición y de fantasmas. Son ellos la verdadera pantalla del cine.

A la mente del ser humano caen las imágenes en su chorro de luz. Y esto encierra las claves y límites de su procedimiento. La captación visual es vertiginosa. Aún no se sabe con certeza hasta dónde puede captar el ojo imágenes no codificadas en el plano de la conciencia. El descubrimiento de la visión subliminal no resulta sino un primer paso para futuras sorpresas. El ojo parece tener una velocidad mayor que el pensamiento. Y sobre esta piel cristalina actúa la cinta proyectada a velocidades que intentan acercarse a la de la captación ocular. Esto permite el desarrollo de la imaginación, de la relación y superposición de imágenes y de la penetración a planos profundos de la mente humana. Pero solamente en teoría, porque todavía el cine anda buscando su expresión, su lenguaje. Y como la técnica de alguna manera posee ya el suyo, puede decirse que la técnica supera al cine en su expresión estética.

Si trasladamos esta suposición a terrenos donde el cine es prehistoria, donde aún no ha aparecido como industria, encontramos que su sistema de signos aún no es dominado, que el ojo supuesto detrás de las filmadoras es demasiado inocente, ingenuo, candoroso, que pestañea apenas intentando buscar objeto de visión, superficies dónde

posarse. Es un ojo perdido entre objetos borrosos que intenta fijar y aclarar para afirmarse como sentido. Es el ojo balbuciente, sin lenguaje, del subdesarrollo en búsqueda desesperada de un código coherente y auténtico y que encuentra el obstáculo inmenso de unos ojos adultos que han descubierto cierta lengua comercial, en los países ultradesarrollados, donde la imagen se estereotipa para permitir la aparición de la producción en serio y, así el desarrollo industrial del séptimo arte. O con el ojo peligroso y nocivo que aplica refinadas técnicas motivacionales para inducir al consumo masivo de la mercancía acumulada. Distintos dialectos que hasta ahora han rendido beneficios económicos, impulsado el cine-mercancía e impedido el cine-arte. El verdadero lenguaje cinematográfico entrevisto por algunos directores, muy respetados por el público refinado, que en sus inicios se proyectaban en salas semivacías, pero que a la larga se van dejando seducir por los productores para hacer películas sofisticadas para las clases medias. Como puede observarse, las lecciones visuales que reciben los cineastas del tercer mundo no son precisamente bien intencionadas. Vienen cargadas de vicios, traen su deformación y distorsión de los objetos.

Lo literario se encuentra a veces fuera de la escritura, más allá del papel impreso, y llega a acomodarse en la vida cotidiana. Su sistema verbal transforma las cosas, actúa sobre volumen, espacio, perfil, relieves, en fin, convierte su dimensionalidad en algo que es ese mismo objeto y, a la vez, es otra cosa: palabra pura, significación, poder. El verbo del comienzo conserva su poder transformador. *Vak*, la poderosa palabra, está en el comienzo explicando el origen del universo en los mitos de los Vedas, con la misma comodidad y desenvoltura que en el Génesis. En ambos casos —entre innumerables mitos coincidentes— es la palabra misma la que se justifica y se coloca en el inicio del mundo. Ella misma se asigna un lugar —por la maleable vía oral o por la precisa escritura— y no es precisamente modesta su ubicación. Pero al hacerlo está demostrando su poder. Si el origen de las culturas es verbal, por decisión de la palabra, no es menos cierto que su evolución posterior continúa siéndolo, hasta el grado de que manifestaciones no verbales imitan su sistema de significación, vale decir, el "lenguaje". No es casual, entonces, el empleo de este término para designar la expresión específica de un arte o una ciencia. El material básico de la literatura es la palabra. Este instrumento sirve también para callar, dar una imagen, o ir más allá, al núcleo del concepto. O sea, al espacio anterior a la imagen. Lo hablamos insinuado ya. Y cuando hay una historia verbal, cuando la vida se desenvuelve en un relato o una novela encontramos, además del argumento



Lucero siempre me espera, de Erwin Goggel, cortometraje basado en un cuento de Hernando Téllez.

o la anécdota, cierta manera de tratar el lenguaje —esa torpeza que alguien definía como estilo— cierto tipo de armonización de las palabras, alguna armonía del sonido. Fuera de los recursos habituales del arte, los puntos de visión, el tiempo, la espacialidad y los esquemas de relación, hay en la literatura la tendencia al virtuosismo, una tendencia incontrolable presente en cada frase, que hace que lo que se cuenta sea *esa historia*, pero a la vez *la historia de ese lenguaje*. Esta relación estrecha entre el escritor y la palabra establece el triángulo historia-lenguaje-escritor y la vinculación definitiva del hombre con su obra.

Relaciones de esta clase suceden en cada manifestación artística. El trompetista de jazz cuando emprende un fraseo improvisado, el pintor cuando multiplica la imagen en una serie infinita. Pero es distinta en cada arte. La diferencia aparece casi en el mismo momento de concebir la idea. Se crea para un tipo de expresión determinado. Así ese virtuosismo no puede trasladarse de un arte a otro sin deteriorarse. Por mucho que intente una narración literaria, por ejemplo, hacer escuchar el fraseo de una trompeta en diálogo con un saxo tenor y los enmarques de la batería con la escobilla zumbándole al cuero, el sonido no llega. El texto sería descriptivo, aunque pueda llegar más allá de la música misma, a donde ésta no alcanza a acceder.

El problema de los matrimonios está en su manera de entenderse. Con mucha frecuencia es un “simple” problema de lenguaje. El entendimiento es algo frágil precario. Son mayores los esfuerzos de comprensión que la comprensión misma.

En el caso del cine y la literatura el problema se crece. Y aquí, visto esto, como todo apareamiento hace surgir la pregunta: ¿qué razón hay para que se unan?

En nuestro caso, donde el cine empieza apenas, existe una razón que se impone sobre las otras: no hay verdaderos guionistas. Hay una ausencia de hombres dedicados a escribir historias con criterio cinematográfico, es decir, visual y algo más.

No porque se desconozcan los secretos de la elaboración técnica de un guión, sino porque el ojo se pierde en los objetos que percibe. Y, aún más, porque, por falta de acostumbramiento visual y por tradición verbal, la imagen se les convierte en palabra. Y esto no sería tan grave si la palabra se usara en su equilibrio máximo. Pero, desgraciadamente, sucede que el lenguaje verbal se vuelve retórico y grandilocuente.

Se ha repetido hasta el fastidio nuestra tendencia a la formalidad, al abuso de la palabra creyendo que la rimbombancia es la clave de la poesía. Esta puede ser la clave de la confusión, el núcleo donde se invalida el lenguaje. La confusión entre palabra y poesía y, sobre todo, la creencia en que ciertas palabras son “poéticas”, haciendo una falsa disociación entre lenguaje prosaico y poético, como si fuera fácil o siquiera posible establecer esta diferencia. Por este camino únicamente se puede llegar al retoricismo, en el peor de los sentidos. Si este mal afecta a nuestra literatura desde hace largo tiempo, el cine nacional se ha contagiado de tal manera que su verborrea es terriblemente retórica. Quienes lo han padecido, quienes han soportado tantos

documentales en la etapa inicial, pueden dar fe y testificar a favor de esta apreciación.

Al hablar de matrimonios es imposible sustraerse del divorcio. El cine nacional, marginal o de sobreprecio, oficial o "revolucionario", tentado por la retórica ha creído que el discurso —generalmente en *off*— tiene que decir, y decir poéticamente, más que la imagen misma, creando de este modo una zona muerta, un distanciamiento agresivo donde palabra e imagen agarran cada una por su lado confundiendo al espectador. Y esto, teniendo en cuenta que los textos han sido escritos por periodistas y escritores profesionales. Lo cual no garantiza nada y más bien justifica el gusto por la palabrería y la devoción por el fracaso. Porque este ha sido el resultado para los realizadores, aunque pretendan ignorarlo. La secuela que ha dejado en el espectador es una aversión profunda por ese cine que le imponen a la brava. La silbatina en los teatros, al empezar la proyección del cortometraje nacional, por el que le han exigido un sobreprecio, resulta una prueba suficiente y con mayor elocuencia que el parlamento que recita la voz oculta —y a veces horriblemente radial— desde la parte oscura de la pantalla. En sí mismo, el culto por la palabra no encierra nada grave. La complicación viene cuando se olvida que el cine actual —y creo que desde hace varias décadas— es parlante. Lo que significa que la palabra complementa al gesto, que puede subrayar y hacer resaltar una imagen, pero que así, lo verbal adquiere otras características. Este olvido debe ser problema de aprendizaje, probablemente.

De repente se pasa al argumental. Se intenta contar historias después de que los documentos, los testimonios y las noticias han aburrido a tanta gente. Se ocurre entonces al viejo culto por la palabra, y se empieza a leer. El cine nacional, como afirmaba alguien en un ternísimo arranque de sinceridad, está hecho por autodidactos. Todos, como el autor de la confesión y de una adaptación cinematográfica de un cuento, se enfrentan al cine con muy buenas intenciones. No se descartó la posibilidad de que esta formación no académica pudiera rendir resultados sorprendidos, que —por físico azar— se descubriera cierta manera de "ver", incontaminada, fresca. Pero la creatividad es escasa. Y tenemos, por circunstancias precisas, este panorama.

La ausencia de guionistas y la precaria formación de casi todos los cinematografistas en su propio campo, crean la atmósfera adecuada para que las malas lecturas conduzcan a la adaptación de textos literarios. Entramos al epicentro del desastre, donde unos mueren por exceso de fidelidad y otros, porque su veleidosidad les impide concentrarse.

Es saludable observar con detenimiento lo que ocurre:

La deformación del gusto, en nuestro medio, es asombrosa. Periódicos, revistas, radio, televisión, pedagogos y sistema escolar se han encargado de hacerlo, con excelentes resultados. Esta es una de las causas del culto por lo retórico. En un medio deformante como este es imposible —o casi— ponerse a salvo, o siquiera vacunarse contra la epidemia del mal gusto. Lo que equivale a decir que, en realidad, se condiciona a la sociedad para que, o lea mal, o, sencillamente, le coja fobia hasta a la simple mención del acto de leer. Obviamente, la lectura no es patrimonio exclusivo de lo literario. En nuestra sociedad se encuentran pocas personas capaces de leer un cuadro, una sinfonía o una pieza de teatro. Las clases altas, según su dinámica, quieren mostrar un refinamiento que no les es propio y recurren al esnobismo, que entre nosotros se convierte en una fastidiosa sacralización del *kitsch*. Lo chillón, estridente, incoherente e incomprensible, más el dudoso gusto desarrollado por los publicistas, crean el caldo de cultivo donde se degenera el gusto estético. Y esto puede empeorar con su visible ausencia en la "clase verde" que ahora emerge. En este sentido no se puede ser democrático. Cuando una mayoría está equivocada, su creencia no se transforma en verdad. El mal gusto es eso y nada más que eso, por generalizado que esté.

Las clases medias están sometidas a la influencia perniciosa del sistema educativo, la publicidad, la orquestación de los medios de comunicación y el mal gusto exhibido por las clases ostentosas. La mayoría de los artistas e intelectuales proviene de allí... y sólo muy pocos evaden ser reproductores, continuadores o multiplicadores de la degeneración de la apreciación y el sentido estéticos, de la corrupción de la sensibilidad y de la tergiversación de los conceptos. Incluso la rebeldía y la conciencia social se tiñen del mal gusto combinado con una buena porción de maniqueísmo que hace aún más triviales sus producciones. Donde hay problemas de lectura hay también pérdida del sentido crítico. El material aparece plano, sin relieves. Todo parece igual. Existe, entonces, una falta de criterio para la elección. Se hace imposible distinguir dónde hay arte o dónde hay basura que lo suplanta. Un buen criterio de selección de temas, o de textos literarios en su ausencia, exige una sólida preparación, cierta disposición personal y un alto grado de sensibilidad, para que, en principio, la dignidad se salve por una escogencia adecuada.

De idéntica manera, cuando existen problemas de lenguaje, es natural que aparezcan problemas de traducción. Si partimos de la base de que cada sistema de signos construye sus propias leyes y les da su configuración, que él mismo se define como lenguaje autónomo y tiene la capacidad de adaptarse

Jorge Luis
Borges (Foto:
Alicia Schempert)



y variar sus características cuando otro sistema le exige participación, enfrentamos dos problemas agudos. El primero sería de traducción. El traslado de un sistema de significación a otro, resulta siempre una aproximación y nunca una exactitud. Aun en la traducción de un idioma a otro la correspondencia de significación de las palabras resulta forzada. No encajan con exactitud la una en la otra, una trasciende en extensión o volumen a la otra, una queda estrecha de sentido, otra queda incómoda y así, en una sucesión interminable. El sentido riguroso de una palabra —y de frases completas—, de los signos que la componen, es capturado por otro sentido

que no es nunca el mismo. Eso que llamamos matiz es algo así como un grado de sentido, una unidad de medida de la significación. Si la traducción es difícil en sí misma, al carecerse de elementos que permitan el dominio de un lenguaje el resultado es la tergiversación involuntaria, pero condenable. De allí que, si las películas documentales andan desequilibradas por afición a la verbalidad, los argumentales apoyados en la literatura generalmente se estancan en lo verbal y, cuando se quieren aproximar al lenguaje visual, obtienen imágenes débiles, insignificantes. El otro problema también lo habíamos esbozado antes. Es la discordancia entre

palabra e imagen y que denota la precariedad de dominio del lenguaje cinematográfico. Y no porque se ignoren teorías o reglas, ni porque se desconozca lo que dicen sobre el arte los grandes del cine, ni porque se haya dejado de ver obras maestras.

El problema continúa siendo de lectura, de falta de experiencia visual, de mala educación de los sentidos y desvirtuación permanente de la sensibilidad. Resulta útil reconocer que el cine nacional está en edad pre-escolar, que atraviesa una época de aprendizaje, que hace, si se quiere, las primeras letras y las películas realizadas hasta hoy —con raras excepciones— son simples planas de palotes, ejecutadas con mano temblorosa e insegura y con ojos inquietos que no alcanzan a distinguir las figuras, que ven el mundo borroso todavía. Es preciso considerar otras limitaciones. Las dificultades en el proceso del rodaje. Generalmente se hace casi artesanalmente, "con las uñas", como suele decirse. La falta de destreza técnica y la deficiencia del instrumental. Y, ante todo, la limitación del tiempo. Los cortometrajes nacionales duran entre 8 y 16 minutos. El tiempo promedio para películas que pretenden contar una historia es de trece minutos. Esto, fuera de las limitaciones aportadas por el financista que, aunque quiera aparentar lo contrario, ignora aspectos fundamentales del trabajo filmico y, con seguridad, todo sobre el ser humano y sobre la literatura, porque el signo \$ pesa demasiado sobre sus párpados.

Otro aspecto conflictivo surge de la puesta en escena. Nuestro país carece de tradición teatral, en su sentido real. Y, aunque el teatro surge sorpresivamente en los últimos diez años, se convierte en un discurso político que, como tal, acoge el maniqueísmo explotadores-explotados, o represores-reprimidos, hasta el punto de que al público le basta ver una sola pieza y asegurar sin temor que no se perdió ninguna en los últimos años. El Tec, el Tpb y la Candelaria son honrosas excepciones, pero de vez en cuando... No hay, pues, actores de carácter. Existe un buen número de personas dedicadas a la actuación, pero su desenvolvimiento en la escena peca por defecto de matices o por el estereotipo. Sus personificaciones si pueden llamarse así, son planas, estériles y sin gracia. Cuando por una vocación testaruda se forma, contra la corriente, un actor dramático la televisión se encarga de volverlo chillón y de lanzarlo al melodrama. Comúnmente los productores se empeñan en contratar a algunos "luceros" de la pantalla chica, pensando que nombres familiares a la clase media garantizan de alguna manera la inversión.

Con estas limitaciones al frente se ha marchado contra viento y marea, buscando desesperada y febrilmente las claves de ese

lenguaje que se escapa. Y se ha hecho lo que se ha podido. Ni más ni menos.

LOS CUENTOS Y UN CUENTO DE BORGES

Muchos de los conceptos emitidos han sido suscitados por la visión y revisión de textos literarios y filmes, entre los que figuran: *La hamaca*, de Carlos Mayolo sobre el cuento *En la hamaca* de José Félix Fuenmayor. *Rodillanegra*, del mismo director. El cuento pertenece a Umberto Valverde.

Genoveva siempre me espera, es un cuento de Hernando Téllez llevado al cine por Erwin Goggel como *Lucero siempre me espera*.

Dar de comer al hambriento, sobre el cuento *Lo que es de Dios* de Carlos Bastidas Padilla, realizada por Jorge Alí Triana.

Alberto Duque López realiza cinematográficamente dos textos literarios suyos:

Paloma y Cenizas.

Cadáveres para el alba cuento de Roberto Burgos Cantor en versión cinematográfica con el mismo título ejecutada por Carlos Sánchez, quien también es responsable de *La canoa*, sobre el texto *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* de David Sánchez Juliao.

Un hombre de palabra es la versión en cine de una leyenda santafereña transcrita literariamente por Enrique Restrepo, realizada por Julián Sánchez.

La visión en conjunto de estas películas permite observar tintos y diferencias, búsquedas de lenguaje visual; algunas muestran afición por lo verbal, otras muestran problemas de selección y de elección de texto, problemas de lectura. Otras exhiben la dificultad en la traducción de un sistema a otro. *Lucero siempre me espera* de Erwin Goggel, *La hamaca* de Carlos Mayolo y *Cadáveres para el alba* son trabajos que se acercan a un buen criterio de selección y versión a otro lenguaje de un texto literario.

Son fuertemente visuales y la verbalidad está contenida y enmarca y puntualiza la historia que se forma ante los ojos.

Antes de cerrar el cuento del cine y el cuento, vale la pena recordar, por su gran sabiduría lo que cuenta Borges que dijo a quienes fueron a pedirle autorización para hacer *El muerto*, un cuento suyo, en cine: Borges pidió que "no respetaran el texto de mi relato. Les recordé que una cosa es la literatura y otra el cine, y que no se atuvieran a las palabras. Insistí en que tomaran el cuento como punto de partida, nada más, y que luego dejaran volar su imaginación. Y les pedí que no figurara mi nombre, o que pusieran simplemente 'sugerido por el cuento *El muerto*'. Pero que no me hicieran responsable del guión...".

Jaime Echeverri acaba de terminar su primer libro de relatos.



BALANCE

El Cuarto Festival Cinematográfico Internacional de París se celebró del 4 al 12 de octubre. Este año el Festival sufrió algunas modificaciones y amplió su radio de acción. Por primera vez en su corta historia se otorgaron premios.

Los premios a las mejores interpretaciones y a la mejor película fueron otorgados por medio de un sondeo que se hizo a 100 espectadores parisinos, 62% de los cuales tenían entre 16 y 24 años. **Blue Collar** del realizador norteamericano Paul Schrader fue escogida como ganadora del Gran Premio. Geraldine Chaplin ganó el premio a la mejor interpretación femenina por **Remember my Name** de Alan Rudolph y Nino Manfredi ganó el premio a la mejor interpretación masculina por **In Nome del Papa Re** de Luigi Magni.

El premio de "Puesta en Escena", adjudicado por un Jurado Internacional compuesto por Luis Berlanga, Milos Forman, Imre Gyongyossy, Mario Monicelli, Gleb Panfilov, Alain Tanner, y André Techiné, lo ganó la realizadora belga Chantal Ackerman por **Rendez-Vous d'Anna**. **Messer im Kopf** de Reinhard Hauff recibió el premio de la Crítica Internacional. **La Nuit Claire** de Marcel Hanoun y **Third** de Yoichi Haigashi obtuvieron menciones especiales.

EN COMPETICION

El premio a **Blue Collar** fue, sin duda alguna, un acierto del Jurado. De todos los filmes exhibidos, fuera y dentro de concurso, **Blue Collar** fue el más vigoroso. Desde la impactante secuencia de créditos, dise-

ñada por Dan Perri, Schrader nos introduce al ruidoso e implacable ambiente de una fábrica de automóviles de Detroit. Las imágenes de la producción en cadena son contrapunteadas por un blues urbano (**Hard Workin' Man**) interpretado al estilo de Muddy Waters y compuesto especialmente para la película por Schrader, Jack Nitzche y Ry Cooder, estos dos últimos responsables también de la excelente banda sonora de **Performance** de Nicolás Roeg.

Jerry Bartowsky (Harvey Keitel), Zeke Brown (Richard Pryor) y Smokey (Yaphet Kott) son tres empleados **blue collar** (obros) de una fábrica de automóviles y, como tales, sus condiciones de vida y trabajo son muy duras. En casa las agencias de crédito, la administración de impuestos y el FBI les hacen la vida imposible. En la fábrica el capataz no los deja tranquilos un instante y el sindicato ignora las reivindicaciones que ellos piden. Para escapar este infierno Smokey organiza rumbas que duran hasta la madrugada y en las que no hay ninguna medida en los excesos: alcohol, cocaína y sexo. Al salir el sol los invade la atroz lucidez del insomnio y buscan una salida rápida a su desesperada situación. Deciden llevar a cabo un plan descabellado: robar la caja de caudales del sindicato. Pero cuando abren la caja descubren que solo hay 600 dólares y algunos papeles administrativos. Luego se enteran que el sindicato evalúa el robo en 20 mil dólares. Entre los papeles administrativos Zeke encuentra un cuaderno en el que están anotadas las maniobras financieras ilegales y los préstamos del sindicato a organizaciones criminales de Las Vegas. Se reúnen los tres amigos y optan por chantajear al sindicato. Comienza

la persecución; por un lado los secuaces del sindicato tratan de recuperar el cuaderno y por otro lado la policía intenta esclarecer el robo. Cuando los sospechosos se reducen a "dos negros y un blanco" los tres amigos inseparables se ven obligados a tomar rumbos diferentes. Zeke se reúne secretamente con los dirigentes del sindicato y estos le ofrecen el puesto del antiguo delegado sindical a cambio del cuaderno. Zeke acepta la oferta con la condición de que no se le haga ningún daño a sus amigos. A los pocos días Smokey muere en un "desafortunado accidente de trabajo", encerrado en un taller de pintura, muere ahogado por los gases tóxicos. Jerry, aterrorizado por la muerte de su amigo y asediado por los asesinos a sueldo del sindicato, se entrega al FBI después de haberse enterado que Zeke los ha traicionado. Escoltado por los agentes federales, Jerry regresa a la fábrica a recoger sus pertenencias. Nada ha cambiado en la

*Yaphet Kotto,
Harvey Keitel y
Richard Pryor en
Blue collar.*



fábrica; el nuevo capataz trata a los obreros de la misma forma que el anterior y Zeke parece estar muy a gusto en su nuevo empleo. Viene entonces la confrontación final. Se cruzan insultos racistas y, cuando van a llegar a las manos, se congela la imagen y se oye en *off* la voz de Smokey que repite una frase que oímos en la mitad del filme: "Ellos enfrentan al viejo contra el joven, al negro contra el blanco, para mantenernos en nuestro lugar".

Aunque con **Blue Collar** Paul Schrader debutó como realizador, su nombre ya había aparecido en los créditos de guión de varios filmes: **Yakuza** de Sidney Pollack, **Taxi Driver** de Martin Scorsese y **Obsesión** de Brian de Palma. Además fue editor de la revista **Cinema** de Los Angeles y crítico del **Los Angeles Free Press**. En 1972 publicó un

libro, "El Estilo Trascendental en el Cine: Ozu, Bresson, Dreyer", que fue su tesis de grado de UCLA. Desde **Blue Collar** Schrader ha dirigido **Hard Core** con George C. Scott y prepara **American Gigolo** con John Travolta.

Sobre su filme dice Schrader: "Cuando comencé a escribir **Blue Collar** no era mi propósito hacer un filme 'marxista' pero durante la filmación me pareció evidente que esa era la única conclusión lógica. Que esto haga de **Blue Collar** un filme marxista o no, no podría decirlo. Tal vez no. Por lo contrario, **Blue Collar** expresa lo que pienso sobre todas las organizaciones grandes —sean gobiernos, compañías, iglesias, sindicatos— todas están constituidas por un grupo de personas que le dicen a los otros qué es lo que deben hacer. Estas organizaciones emplean todas las astucias imaginables para mantener a los otros divididos e indefensos. La más vieja de estas astucias es el racismo".

El gran **suces de scandale** del Festival lo constituyó el último filme de Chantal Ackerman **Rendez-Vous D'Anna**, que dará pie para muchos estudios **despistemológicos** en los próximos números de **Cahiers du Cinéma**, **Ça**, **Screen**, y **Camera Obscura**. Los **rendez-vous** de Anna ocurren en un viaje en tren desde Alemania hasta París, pasando por Bélgica. Cinco personas escogen a Anna como confidente de sus problemas en monólogos monótonos y estáticos. La puesta en escena de Chantal Ackerman se reduce al mínimo: encuadres planos y simétricos, **travellings** laterales y planos fijos. Las actuaciones son **desdramatizadas** al máximo; los actores se pasean como **zombies** por escenarios fríos poblados de puertas movedizas, televisiones y respondedores telefónicos automáticos.

Este filme, así como los de Benoit Jacquot y Gerard Blain, es un sub-Bresson, producto de una influencia mal digerida del inimitable autor de **Mouchette**.

Alan Rudolph, coguionista de **Buffalo Bill y los Indios** de Altman y asistente de dirección del mismo en **California Split**, **The Long Goodbye** y **Nashville**, trajo su segundo filme **Remember my Name** al Festival. En este Rudolph logra quitarse de encima la influencia de su padrino Altman más que en su debut **Welcome to L.A.** La película es básicamente la puesta en escena de un **blues**:

Cuando desperté esta mañana
Lágrimas salían de mis ojos
Cuando desperté esta mañana
Lágrimas salían de mis ojos
Soñé que el hombre que quiero
consiguió otra mujer.

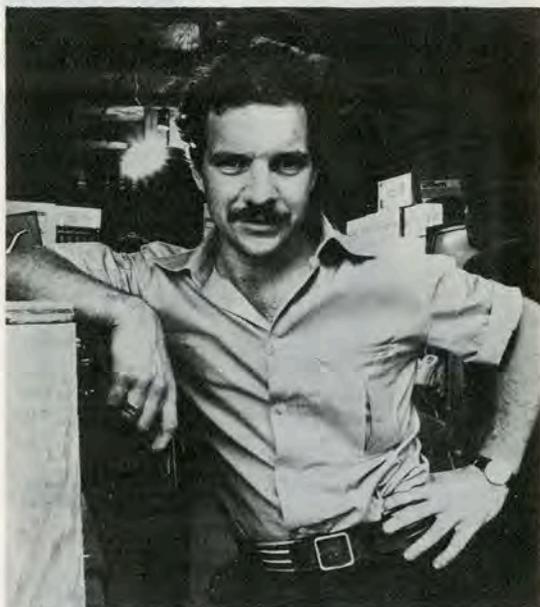
Te olvidaste que me dijiste que me amabas
Juraste que nunca me harías daño
Te olvidaste que me dijiste que me amabas
Juraste que nunca me harías daño
¿Por qué me olvidas?

Recuerda mi nombre.

La letra y la música son de Alberta Hunter, **blueswoman** de 83 años que trabajó con Louis Armstrong y que influenció a la madre del **blues** Bessie Smith. Rudolph utiliza las canciones de Alberta Hunter para comentar la acción de la película. Geraldine Chaplin sale de la cárcel después de pagar 12 años por haber asesinado a la amante de su hombre/cómplice (Anthony Perkins). Su único propósito al salir de la cárcel es encontrar a Perkins, hacer el amor con él y destruir su vida para vengarse por todos los años que pasó en la "sombra" pensando en él. Cuando lo encuentra, Perkins está perfectamente instalado en un barrio suburbano, viviendo con su esposa y trabajando en la construcción. Geraldine entonces comienza una especie de guerra psicológica contra la pareja; les hace llamadas anónimas, les destruye el jardín, merodea por la casa. En esta parte la película adquiere características de cine de terror y suspenso muy bien logrados pero desafortunadamente desaprovechados por Rudolph con un final truculento. Geraldine logra su cometido: Perkins abandona a su esposa y se va a un bar con Geraldine. Allí se emborrachan y luego van a la casa de ella. Hacen el amor y, cuando él duerme, ella se va de la ciudad dejándolo encerrado con llave.

Ecoute Voir... es la segunda película que Hugo Santiago ha hecho en Francia. La primera había sido **Les Autres**, en cuyo guión trabajaron Bioy Casares y Borges, los que también colaboraron en **Invasión** de Santiago pero rodada en Argentina. El género escogido por Santiago en su última película es el **thriller** pero con algunas innovaciones y subversiones. Catherine Deneuve es una detective privada, una

especie de Philip Marlowe femenino, contratada para encontrar una joven que ha desaparecido. Como sucede en los **films noirs** tradicionales, la investigadora se ve envuelta en una situación que va más allá del trabajo encargado. No solamente se trata de una desaparición sino también de una conspiración de una secta religiosa tipo Niños de Dios que anda detrás de la invención de un científico loco que por medio de ondas sonoras puede controlar a la gente. El **thriller** tradicional se mezcla con la ciencia ficción para convertirse en algo, que por falta de otro término, podríamos catalogar como **thriller "tecnológico"**. Las innovaciones de Santiago no solo se limitan al aspecto temático sino también al técnico. **Ecoute Voir...** fue rodada con sonido estereofónico, aprovechado al máximo para demostrar el poder de la invención diabólica, y se emplearon rayos láser para algunas secuencias. La elegancia formal del realizador argentino se evidencia en los largos **travellings** sinuosos que siguen a los personajes por decorados barrocos plenos de sombras y misterio. Es curioso que el filme de Santiago, así como los de otros latinoamericanos residentes en París (**La Vocation**



Paul Schrader, director de *Blue collar*.

Suspendue de Raúl Ruiz — **thriller "teológico"** — **Les Apprentis Sorciers** de Edgardo Cozarinsky, **Serail** de Eduardo de Gregorio, sea una exploración de un universo paranoico.

Perceval le Gallois de Eric Rohmer era la película francesa más esperada y por eso, para algunos, fue una decepción. Esta adaptación de más de dos horas de la primera novela francesa fue traducida del francés antiguo por el mismo Rohmer en verso y puesta en escena totalmente en estudio. La teatralidad de las actuaciones y de los decorados, sumados a la insoportable inocencia del protagonista hacen del último Rohmer una experiencia solo digerible para



Geraldine Chaplin.

los concedores de la novela de Chrétien de Troyes y/o los incondicionales defensores de Rohmer.

Sobresalió sobre la mediocridad del Festival **Messer Im Kopf** de Reinhard Hauff, del que solo una película se conoce en Colombia: **Matthias Kneissel**, presentada hace más de tres años como parte de una muestra de cine alemán. Aunque a primera vista el filme recuerda a los **thrillers** "políticos" italianos, el propósito de Hauff es diferente. No se trata, pues, de un exorcismo político sino de un cuidadoso estudio psicológico de un hombre, interpretado a la perfección por Bruno Ganz, que ha perdido la memoria víctima de una bala de un policía en una redada a un centro de activistas de izquierda. Ambos bandos —la policía y los activistas— tratan de utilizarlo para sus propios fines cuando él lo que trata es de salir del limbo en que se encuentra.

PREMIERES OEUVRES

Dentro de esta sección la única película sobresaliente fue **Newsfront**. El cine australiano ha ocupado un lugar prominente en los últimos festivales europeos. El año pasado en el Festival de París tuvimos la oportunidad de ver **The Last Wave** de Peter Weir. En el pasado Festival de Cannes hubo una muestra bastante exhaustiva del nuevo cine australiano. Incluida dentro de esa muestra estaba **Newsfront**, debut del joven (28) años realizador Philip Noyce. El filme es un proyecto ambicioso de recrear 8 años de la historia australiana, de 1948 a 1956, siguiendo las vidas de dos camarógrafos de actualidades. El mayor acierto de Noyce es la fusión habilidosa de la realidad y la ficción, el noticiero y la recreación.

REGARD SUR LE CINEMA FRANÇAIS

Escribiendo en el **Paris Metro** el crítico David Overbey decía que "...la crisis del cine francés no solo se debe a los problemas económicos sino también al carácter insular de la industria cinematográfica francesa. En Francia, la diferencia entre el gusto de la crítica y el gusto del público es enorme. Los críticos y los realizadores viven del mutuo elogio. Los unos sirven el vino mientras los otros sirven la carne, y así se la pasan todo el tiempo congratulándose los unos a los otros sobre la calidad de la comida. Desafortunadamente es el público el que tiene que comérsela".

La crisis de inspiración que atraviesa el cine francés actual nunca fue tan patente como en el Cuarto Festival de París. **Ce Respondeur ne Prend pas de Messages** de Alain Cavalier, por ejemplo, fue otro enojoso y estéril experimento formal. Cavalier, antiguo asistente de Malle y Molinaro y responsable de productos tradicionales mediocres como **La Chamade**, no quiso quedarse atrás. Decidió lanzarse al cine de

Catherine
Deneuve en
Ecoute voir...



vanguardia realizando un filme sin montaje. Lo rodó en 7 días en orden cronológico y sin repetir un solo plano. Luego empalmó todas las tomas de "cabo a rabo", incluyendo velones y **camera stops**, de manera que la película proyectada tuviera el mismo metraje que la película impresionada. Y como si esto fuera poco le vendó la cabeza al actor y solo nos lo muestra de cuerpo entero entrados veinte minutos de proyección. El propósito de Cavalier era "...suprimir todos los intermediarios (guión, montaje, sonorización, mezcla) entre la idea cinematográfica y su realización definitiva... Es un filme sin correcciones, un intento de fabricar un cine inmediato". Pero, ¿qué es un filme si no hay ni actores, ni montaje, ni guión? Tal vez la crítica francesa tenga una ingeniosa respuesta.

El polifacético Marcel Hanoun nos brindó otra interpretación de Orfeo con su **Nuit Claire**. Nuevamente nos encontramos ante una obra de un **avant garde** bastante **passé** con actores pinturrateados interpretando juegos piradellianos en medio de decorados de mal gusto y rodeados de la iconografía surrealista-trasnochada que abunda en filmes de principiantes de escuela de cine. **Le Chien de Munich** de Michel Mitrani pertenece más bien a la televisión que a un festival de cine.

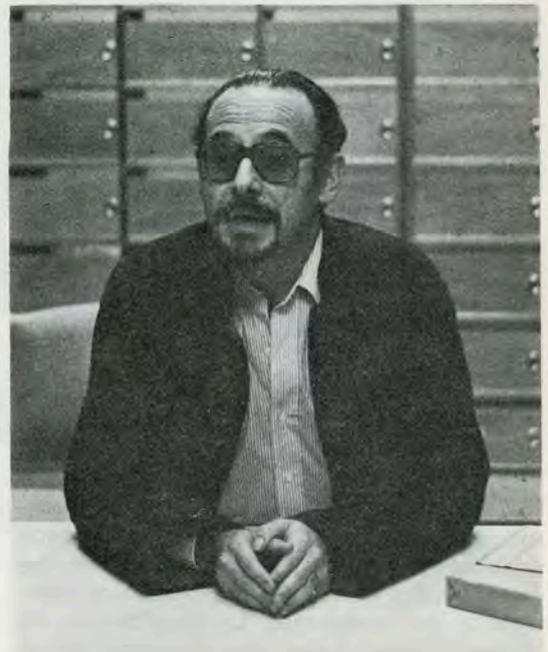
Notables excepciones dentro de la muestra fueron **L'hypothese du Tableau Vole** y **Flammes** de Raúl Ruiz y Adolfo Arrieta, respectivamente, ambos extranjeros residentes en París. El filme de Ruiz continúa la exploración que éste comenzó en **La Vocation Suspendue** del universo klossowskiano. En sus escasos 65 minutos de duración Ruiz nos plantea un enigma que puede o no tener solución según el rol que adopte el espectador. Los cuadros del pintor imaginario Tonnerre son recreados en **tableaux vivants** por Ruiz y la magnífica fotografía en blanco y negro de Sacha Vierny.

El filme de Arrieta, sin ser una obra maestra, por lo menos logra su cometido de crear un mundo imaginario, entre sueño infantil y despertar erótico. La película además cuenta con la maravillosa actuación de Catherine Loeb. La estética **kitsch** de Arrieta a veces produce risa y a veces alcanza momentos sublimes como en la escena que oímos **Chains of Love** de Pat Boone.

REGARD SUR LE CINEMA ALLEMAND

Este año la muestra de cine alemán no descubrió nuevos talentos. El único filme de debutante fue **Liebe und Abenteuer** de Gisela Stelly, sobre la "generación perdida" del milagro alemán. La dirección de la Stelly es bastante pedestre y confirma que poco terreno se ha avanzado desde **Masculino femenino** y **Los dedos en la cabeza**.

Halbe Halbe de Uwe Brandner también se *Hugo Santiago, realizador de Ecoute voir...*
(Foto: Luis Ospina).





sitúa en la Alemania contemporánea, pero desde una óptica más fresca y más lúdica. Cuatro personajes en crisis, cuatro pequeñas historias que juntas nos dan una idea de la angustia producida por el acelerado crecimiento económico de post-guerra. La fotografía en blanco y negro nos recuerda en cada encuadre que hay otra Alemania: la de los desadaptados, la de los que no quieren marchar a su ritmo.

La presentación de **Schwarz und Weiss Wie Tage und Nacht** coincidió con el campeonato mundial de ajedrez entre Korchnoi y Karpov en el que transcurrieron situaciones similares a las narradas en la película. Bruno Ganz, otra vez magistral, interpreta a un matemático experto en computadores que abandona su oficio con la idea fija de convertirse en el campeón mundial de ajedrez. Los delirios de grandeza a la Bobby Fisher de Ganz llegan a un grado delirante cuando éste logra derrotar al campeón mundial ruso. Antes de la revancha Ganz se sume cada vez más en la paranoia y su comportamiento se hace cada vez más errático. Cree que todo el mundo, incluso su mujer y su maestro, forman parte de una conspiración organizada por el ruso. Ganz, creyéndose en peligro de muerte, se encierra. Finalmente es recluido en un sanatorio donde hace figuritas de ajedrez con pan y exige que Dios sea su adversario.

Las otras películas de la muestra fueron realmente mediocres. Max Willutzi y Christian Ziewer de la escuela de "cine proletario" de Berlín, autores de **Die Faust in der Tasche** y **Aus der Ferne Sehe Ich Dieses Land**, respectivamente, optaron por la vía sentimental. La película de Willutzi tiene como tema el desempleo de la juventud alemana. Gran parte del filme sucede en un club cristiano donde se reúnen los jóvenes para tratar de encontrar una solución a su problema. La inspiración de Willutzi parece haber sido aquellas pelícu-

las americanas de los años cuarenta en que los curas Bing Crosby y Barry Fitzgerald ayudan a la juventud. El título del filme de Ziewer traduce "De lejos veo este país" y es eso: la visión que tiene de Alemania un joven chileno exiliado. Ante la lucidez de **Diálogos de exiliados** de Raúl Ruiz el filme de Ziewer resulta naif.

REGARD SUR LE CINEMA JAPONAIS

Los nuevos filmes japoneses fueron en su mayoría una decepción. Sobresalió **Third** de Yoichi Higashi, basado en un guión de Shuji Terayama, del que vimos el año pasado en el Festival de París **The Boxer**. Los mejores momentos de **Third** como los mejores del cine de Terayama (especialmente sus cortos), son aquellos en que se abandona la narración y la imagen se vuelve una metáfora del alma de los personajes. Así en **Third** Higashi nos muestra al personaje principal corriendo en largos **travellings** que trascienden lo mostrado; el personaje corre porque toda su vida, de correccional en correccional, ha sido una huida, una carrera sin fin como la del muchacho de **The Loneliness of the Long Distance Runner** de Richardson. Corre también en sus sueños, más allá de las rejas de la prisión. Corre como el tercera base de **baseball** (de ahí el título) que tiene que defender su posición. Aparte de estas escenas poéticas el filme contiene una larga secuencia en que vemos la razón por la cual **Third** va a prisión por primera vez. Para conseguir dinero, él y su amigo deciden prostituir a sus novias todavía adolescentes, consiguiéndoles clientes en la calle. Todo va bien como si se tratara de un juego inocente hasta que un día un cliente grotesco, tatuado de pies a cabeza, maltrata a una de las niñas y solo matándolo pueden los muchachos deshacerse de él. Ahí comienza la "carrera" de **Third**, carrera que no lo lleva a ninguna parte en particular, carrera circular como el interminable último plano de la película.

El veterano Kaneto Shindo le rinde homenaje al gran baladista ciego Chikuzan Takahashi en **Chikuzan Hitori Tabi**. Shindo enmarca el filme con una entrevista documental con el viejo cantante que sirve de punto de partida para relatarnos su juventud. La narración un tanto episódica de las peregrinaciones por todo Japón de Takahashi (interpretado por Ryuzo Hayashi) se vuelve un poco monótona después de hora y media (la película dura más de dos horas), a pesar del cuidadoso tratamiento de la imagen y de la bellísima música **shamisen**.

Hoshizora no Marionette de Hojin Hashiura es una especie de transposición del género de motociclistas al Japón. Las obvias intenciones sociales del director son derrotadas por la profusión de escenas de violencia, sexo y drogas. Preferimos las producciones del clan Corman a injertos como este.

Para **Sonezaki Shinju** Yasuzo Masumara se basó en una obra de Chicamatsu, autor de la obra que inspiró una de las producciones maestras de Mizoguchi **Los amantes crucificados**. Se trata de una clásica historia de suicidio doble pero en manos de Masumara la tragedia de Chicamatsu se convierte en un dramonón de gritos y sangre en primeros planos acompañados por una inepta banda sonora de jazz/rock.

PREMIERE MUNDIAL

El filme sorpresa fue **La sonata de otoño** de Ingmar Bergman, con Liv Ullmann e Ingrid Bergman. Es el mejor de Bergman desde **Gritos y susurros** y contiene sus temas habituales: la soledad, la humillación, la falta de comunicación, etc.; pero sin agregar mucho a lo ya dicho en sus anteriores películas. Con **La sonata de otoño**

Bergman parece haber llegado a un punto de saturación, repitiéndose a sí mismo hasta el cansancio, cansancio que se le contagia al espectador ya harto de presenciar escenas como la de la larga noche ebria en la que la hija (Liv Ullmann) confronta a la madre (Ingrid Bergman) por todo lo que le ha hecho la vida miserable desde la niñez. Las actuaciones de las dos mujeres (sobra decirlo en un filme de Bergman) son excelentes pero los personajes son tan faltos de humor y la cámara tan claustrofóbica que el espectador no puede evitar sentirse encerrado en un interior que ya conoce. Ojalá en su próxima película Bergman intente algo nuevo aunque con mejor suerte que en **El huevo de la serpiente**.

CLAUSURA

En **A Wedding** Robert Altman continúa la "mecánica nacional" iniciada con **M.A.S.H.**, pasando por **Nashville** y por **Welcome To L.A.** —esta última de su protegido Alan Rudolph pero en la misma línea. Ya no son 24 personajes como en **Nashville** sino 48; ya no son tres días sino uno solo. Un solo día en que sucede de todo: un matrimonio, tres muertes (una natural y dos accidentales), dos roces homosexuales (uno lésbico y otro sodomita), dos copulaciones (heterosexuales), varias meadas, y un ataque epiléptico. El modelo de Altman —o más bien uno de los modelos porque el filme tiene obvias referencias a otros como **Philadelphia Story** y **Las reglas del juego**— esta vez parece ser la comedia italiana, tan en boga hoy en día, especialmente en Francia donde la crítica la ha "re-descubierto" como si fuera la segunda venida de Cristo. (Cosas de la

Lillian Gish y Robert Altman durante el rodaje de A Wedding.



crisis del cine francés). Para que no queden dudas del modelo Altman incluye una escena en italiano entre Vittorio Gassman y su hermano, gesticulando y gritando como en cualquier película de Risi. El problema de Altman parece ser el mismo de la comedia italiana: no sabe dónde parar. El reparto de **A Wedding** es bastante heterogéneo: Desi Arnaz Jr. (¿se acuerdan de "Dino, Desi and Billy"?), Geraldine Chaplin, John Cromwell (el veterano director de muchos thrillers y melodramas), Nina van Pallandt (del *affaire* Howard Hughes-Clifford Irving), Mia Farrow, Dina Merrill, Howard Duff, y Lillian Gish (!), entre otros.

AL MARGEN

Paralelo al Festival se celebró el Mercado del Filme y se organizaron 12 programas diferentes en las salas de arte y ensayo de la ciudad.

Entre las películas interesantes que se proyectaron en el Club 13 de Claude Lelouch, escenario del Mercado, podríamos citar **Who's that Knocking at my Door?** 1968, primer largo de Martin Scorsese, **Martin** (1977) de George Romero, **Private Road** (1970) de Barney Platt-Mills, y **Was Ich bin Sind Meine Filme Portrait Werner Herzog** (1978) de Christian Weisenborn y Erwin Keusch.

Martin es la tercera película de George Romero, realizador de la escalofriante **Noche de los muertos** y **The Crazies**, todavía inédita en Colombia. Martin es un vampiro de la edad moderna, un muchacho descendiente de una familia de vampiros de Transilvania; duerme a sus víctimas con una inyección y luego les corta las venas del brazo con una cuchilla Gillette para poder saciar sus instintos ancestrales. La modernización del vampiro, con algunas variaciones, no es totalmente conseguida; el ritmo de la película es disparejo y Romero nunca logra igualar el terror de la escena que abre el filme. Esperábamos más del realizador del mejor filme de horror de la última década.

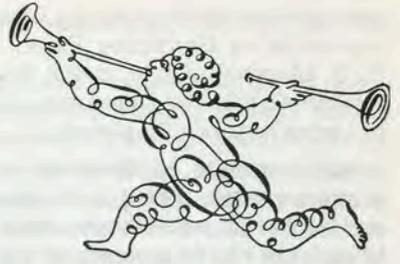
Private Road es de un realizador relativamente desconocido fuera de Inglaterra pero que es de los pocos que le inyectan vitalidad a un cine que prácticamente ha dejado de existir, víctima del exilio no siempre afortunado de sus directores y de la crisis económica de la isla. La película de Platt-Mills sigue la línea trazada por el **free cinema** y el **kitchen-sink-school** de los años cincuenta y sesenta en su tratamiento de la pareja de clase media. Bruce Robinson es un escritor que se deja absorber por el mundo de la publicidad para satisfacer las demandas de la familia de su compañera adolescente. El es consciente de su caída y

reacciona al final contra todo ese mundo arribista cuando encuentra a uno de sus antiguos compañeros. Termina robando una máquina de escribir como el Antoine Doinel de Truffaut. **Private Road** y la posterior **Broncho Bullfrog** merecen una distribución más amplia que la que han tenido.

Mis filmes son lo que soy traduce el título del documental sobre Herzog producido por el canal WDR de la televisión alemana. El filme comienza observando a Herzog durante el rodaje de **La balada de Bruno**. Luego sigue una larga entrevista, que junto con fragmentos de la obra de Herzog, constituye el resto del documental. El entrevistador trata inútilmente de "psicologizar" a Herzog, preguntándole sobre su niñez y sobre las experiencias que lo han impresionado. Herzog se muestra incómodo ante este método y arremete contra la psicología diciendo que "uno no debe saber todo; un cuarto completamente iluminado se vuelve inhabitable" y concluye diciendo que sus filmes son él. Wesienborn y Keusch entonces abandonan el psicologismo y proceden a ilustrarnos las palabras de Herzog con ejemplos de sus filmes. La conversación se vuelve anecdótica y Herzog habla con tranquilidad y desprendimiento. Es aquí donde radica el valor del documental pues descubrimos a un hombre visionario poseído por una idea fija: hacer cine, así como hay hombres que se empeñan en escalar el Everest o arriesgar sus vidas en aventuras descabelladas. Tal vez la mejor secuencia es la que muestra a Herzog oyendo una grabación hecha subrepticamente por el sonidista de **Aguirre** durante el rodaje. Oímos a Klaus Kinski, más delirante que nunca, insultar a Herzog, llamándolo "director enano" y negándose a seguir instrucciones. Durante todo el rodaje se presentaron situaciones como esta en que Kinski gritaba incesantemente hasta ponerse histérico. Herzog entonces aprovechaba estos momentos para rodar y lograr la insuperable actuación de Kinski. Herzog escucha la grabación sin ningún rencor, sino con humor y admiración por el único hombre que, según él, ha sido la única persona que le ha enseñado algo sobre cine. Prueba de esto es que ha vuelto a trabajar con él en **Nosferatu** y **Woyzeck**.

Los doce programas del **Festival éclate** fueron: (1) retrospectiva de Robert Altman; (2) Jeanne Moreau a través de sus filmes; (3) Simone Signoret a través de sus filmes; (4) homenaje a Kenji Mizoguchi; (5) homenaje a Marcel Pagnol; (6) retrospectiva de Henning Carlsen; (7) las Artes Marciales; (8) panorama del cine japonés; (9) seductores de la pantalla; (10) panorama del cine árabe; (11) homenaje a Tolstoi; y (12) festival Julio Verne. ☞

Luis Ospina escribe desde París sobre los más importantes festivales cinematográficos europeos.



Nueva York

por Alberto Duque López

La primera sorpresa que uno se lleva al asistir al Festival de Cine de Nueva York (después de presenciar la seriedad de los moscovitas y la agresividad de los vascos y el desorden de los cartageneros), es su simplicidad total, su informalidad a toda prueba, su organización de hierro y el ambiente cálido que se comparte con quienes alcanzan a comprar las boletas para estar cuatro veces al día en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center, en medio de jeans y camisetas y cabellos revueltos y mochilas al hombro y revistas y libros en las manos, y saber que eso es lo único que hay que hacer, sin las preocupaciones formales de los otros festivales, y que después de cada función se encenderán las luces y allá, en el escenario, aparecerá el realizador (Altman burlón, Truffaut tímido, los japoneses corteses, los norteamericanos chistosos), y hablará durante una hora, respondiendo las preguntas que le quieran hacer y después firmará autógrafos y libros que les pongan por delante.

Pero, la permanencia mía en Nueva York, en este increíble otoño del 78, no estuvo señalada solo por las películas de este festival, sino también por los descubrimientos en las salas de arte y ensayo, y los estrenos comerciales que, de vez en cuando, deparaban una sorpresa. Fue así como entre función y función del festival, corriendo de un lado al otro de Manhattan alcanzamos a mirar entre otros, estos títulos, antes y después del Lincoln Center: **La muerte en el Nilo** de Guillermin, **Los niños del Brasil** de Schaffner, **Interiores** de Woody Allen, **Pan y chocolate** de Brusati, **Lola Montes** de Ophuls, **La saga de Anathan** de Sternberg, **Days of heaven** de Terecen Malick, **Los ojos de Laura Mars** de Irving Kreshner, **Pretty baby** de Malle, **Doña Flor y sus dos maridos** de Bruno Barreto, **The wiz**, de Sidney Lumet, **La una canta y la otra no** de Agnes Varda, **Decisión de mujer** de Zanussi, **Midnight express** de Alan Parker, **Wholl stop the rain** de Karen Reisz, **The golem** de Duvivier, **Death by hanging** de Naguisa Oshima, **Bonaparte** de Abel Gance, **Cockfighter** de Monte Hellman, **Kiss me deadly**

de Aldrich (en doble con el **Marlowe** de Altman), **Los siete samurais** de Kurozawa, **American Friend** de Wim Wenders, **Ricardo III** de Laurence Olivier, **Vampiro** de Dreyer, **El fantasma de la ópera** con Lon Chaney, sin contar las películas que veía a las doce, a las dos y a veces a las cuatro de la madrugada en los distintos canales de televisión.

Entre estas películas, además de **Days of heaven**, fotografiada por Néstor Almendros, una historia de amor a principios de siglo en medio de campos de avena, dorados, llenos de polvo y la presencia ominosa de una invasión de langostas cuyos sonidos son ampliados por el nuevo sistema Dolby de seis bandas, entre ellas, digo, está, por supuesto, la película de Woody Allen.

Fotografiada por Gordon Wills en tonos secos, emparentados con los interiores logrados por Stven Nykvist para las películas de Bergman, **Interiores** es la historia de una familia judía.

Si alguien busca el humor acostumbrado en sus películas anteriores, pierde el tiempo porque acá las intenciones van por otro lado: analizar las relaciones que existen entre el amor y la muerte, entre la soledad y la complicidad con los demás, entre el egoísmo y la felicidad ajena.

El personaje central es la madre, a quien el padre abandonará por otra mujer. La madre se ha especializado en decorar interiores con tonos sobrios donde predominan el blanco, el gris, el azul tenue, los volúmenes discretos, las líneas no agresivas. Meticulosa, ha educado a sus tres hijas en esos moldes donde un florero jamás estará fuera de su sitio. Una mañana el padre anunciará que hay otra mujer y ahí la película se raja en dos partes: la nueva mujer es todo lo contrario a la madre, es alegre, viste de rojo, es vulgar, adora los bailes extravagantes, da besitos en público.

Entonces todas las nociones que las hijas tenían sobre el amor, el matrimonio, la familia, los celos, se vienen abajo con la irrupción de este elemento extraño que

convierte la vida familiar en otro infierno. La madre es Geraldine Page, el padre es E. G. Marshall, las hijas son Diane Keaton, Kristin Griffith y Marybeth Hurt, la otra mujer es Mauren Stapleton.

Lenta, intimista, violenta (la escena de la primera vez que las hijas conocen a la nueva esposa del padre es tremenda), sugestiva, la película ha desencantado a algunos que esperaban quizás los chistes judíos de Annie Hall o la desfachatez de sus películas anteriores. Aquí, Woody Allen se sienta, mira todo el cine norteamericano que se ha realizado sobre la familia, sobre el amor, sobre la soledad y se lanza a contar esta historia tan limpia, tan directa, tan personal sobre el desmoronamiento de las tres muchachas cuando descubren una mañana, junto a la playa, que la muerte también puede ser más incómoda que una pequeña piedra en el zapato.

PREPAREZ VOS MOUCHOIRS

Interior de un pequeño restaurante.

Un hombre (Gerard Depardieu) y su mujer (Carol Laure), comen, en silencio, con los gestos mecánicos que da la costumbre, con los movimientos mínimos para que el mantel se eternice y las conchitas de pan queden memorizadas.

El hombre alza la cabeza del plato, mira a la mujer y arranca este diálogo, palabras más, palabras menos:

El hombre: **¿Por qué no comes?**

La mujer: **estoy comiendo.**

— **No, no estás comiendo.**

— **Sí, estoy comiendo.**

— **¿Qué te pasa?**

— **Nada, estoy bien.**

— **No, no estás bien.**

— **Estoy comiendo...**

— **Comes, pero estás en otra parte.**

— **No, estoy aquí contigo.**

— **No, no quieres comer y estás en otra parte.**

— **No fastidies.**

— **Lo que pasa es que la costumbre nos está matando.**

— **¿Qué quieres decir?**

— **Quiero decir que estás acostumbrada a esta cara, mi cara, y ya no resistes más.**

— **No se trata de eso.**

— **Sí, lo vengo observando desde hace varias semanas.**

— **Mejor me voy.**

— **No, no te vas y vas a escucharme ahí sentada.**

— **No, quiero irme, ya no quiero comer más.**

— **No, no te vas y tienes que escucharme.**

— **Déjame tranquila.**

— **Lo que pasa es que quieres cambiarme por ese hombre que está ahí.**

— **¿Cuál hombre?**

— **Ese que finge leer una revista mientras te hace ojos disimuladamente.**

— **No lo había visto...**

— **Pero él sí y desde hace rato, largo rato, no hace sino comer, leer y mirarte.**

— **Estás loco.**

— **No, no estoy loco.**

Entonces, el hombre se levanta de la mesa, llega hasta donde está el otro (Patrick Dewaere), quien lee y come, se sienta a su lado:

— **¿Le importa?**

— **Bueno, hay más mesas desocupadas, pero siéntese...**

— **¿Es interesante lo que lee?**

— **Música.**

— **¿Qué clase de música?**

— **Clásica.**

— **¿Ah, Chopin?**

— **No, Mozart...**

— **Ah...**

— **¿Qué quiere decir con ah?**

— **Nada, pensé que era otra cosa...**

— **.....**

— **¿Ve aquella muchacha que está allá?**

— **¿Cuál?**

— **Cómo cuál, si hace rato usted no hace sino mirarla...**

— **Usted está loco.**

— **No, no estoy loco, lo que pasa es que a usted le gusta y quiero que la detalle...**

— **No entiendo.**

— **Tiene bonita cara y pelo negro y senos grandes y las piernas, no alcanza admirarlas las piernas pero le digo que son agradables.**

— **¿Qué me quiere decir con eso?**

— **Se la cedo.**

— **¿Cómo?**

— **Que se la cedo por un rato, es mi mujer.**

— **Oiga, váyase y déjeme terminar mi almuerzo con tranquilidad.**

— **No, escúcheme, tengo un grave problema y necesito que usted la tome por un tiempo.**

Con ese tono sarcástico se desarrolla la película francesa **Preparez vos mouchoirs** de Bertrand Blier, donde todos los conceptos que uno pueda tener sobre la moral, el amor, los celos, la fidelidad, el sexo, la ternura, la amistad, todo ello es volteado al revés con esta crónica amarga, punzante y muy personal sobre los dos hombres y la muchacha que hacen vida marital, juntos, turnándose, sin alardes de perversión, sin la fórmula a lo Mazurski de **Bob y Carol, Ted y Alice**, sino planteando otras posibilidades para descubrir hasta dónde pueden ejecutados con la simplicidad de quien tiende una cama o parte un pedazo de pan.

Hay que decir que los asistentes a sus dos proyecciones en este festival, y a la charla informal con el realizador gozaron con este alarde de ingenuidad y frescura que permaneció desde las escenas iniciales.

Ahí el descase de la muchacha con todo cuanto lo rodea, sus desvanecimientos, el rechazo de su organismo a la preñez salvadora, los pactos entre los dos amigos, la carencia absoluta de nociones vulgares como el egoísmo o los celos, la implantación

de nuevas reglas para el sentimiento y la pasión mientras los dos hombres intentan rescatar a la muchacha de esa zona peligrosa donde se halla, inaccesible para cualquier caricia, convertida en **zombie** que teje suéteres (pronto cada uno irá por la calle con una prenda del mismo color y la misma moda como manifestación inequívoca de que en el fondo, para ella, los dos cuerpos de los dos hombres se reducen a uno solo, un solo cuerpo, un solo objeto que ni logra sustraerla a la apatía que la carcome).

Tierna, contagiosa, la película está concebida con un lenguaje tan simple, tan elemental que uno recuerda en algunos momentos las primeras películas de Truffaut y como ejemplo, la escena del vecino que no conocía a Mozart:

ces empuja la puerta del edificio y sube las escaleras...

— Y comienza a subir los peldaños en la oscuridad, despacio porque la ropa le pesa y entonces siente frío y siente hambre pero se olvida de la incomodidad porque también siente que por debajo de nuestra puerta la música se cuele, rueda por las escaleras, entonces sabe de dónde viene la música, se siente feliz y llega hasta nuestra puerta y acezante se detiene y pone la mano sobre el picaporte...

— Entonces se queda oyendo la música y golpea la puerta...

(En ese momento, justo en ese momento, cuando ellos imaginan la aparición de Mozart, tocan a la puerta, duro, con violencia y los tres saltan).



*Prepárense
vos mouchoirs.*

Están los tres en la habitación, contentos, tomando vino, alumbrados apenas por una lámpara mientras ella teje los suéteres inacabables. En el aparato gira un disco de Mozart. Nadie habla. Todos contemplan cómo la música se convierte en algo denso y pastoso que les entrecierra los ojos de placer:

— ¿Sabén qué...?

— ¿Qué...?

— Imagínesen que una noche lluviosa y fría como esta, el camarada Mozart fuera caminando por la calle, con hambre, echando de menos el fuego y unas pantuflas calientes y un plato de sopa y viene caminando por la calle y de lejos, oye música, oye su música, oye nuestra música y apura el paso y viene por esta calle y desde la esquina descubre la ventana iluminada y se queda parado ahí, en la oscuridad, temblando de frío, pero feliz de escuchar su música en medio de la lluvia, en medio de la noche, en medio de la oscuridad, en medio del frío y entonces decide que nosotros somos sus amigos, que con nosotros puede encontrar un plato de sopa y el fuego y las pantuflas y enton-

Aparece el vecino que viene a quejarse por el ruido que ellos tienen.

La aparición de un escolar que satisface sexualmente a la muchacha (lo que ninguno de los dos hombres había logrado a pesar de sus intentos y los viajes a contemplar los nevados suizos y a pesar de Mozart y todo lo demás), habrá de cambiar brutalmente la situación de este trío inmoral, pero la película seguirá siendo tan ácida, tan incómoda para quienes viven en la normalidad, tan tierna y tan emotiva con toda su carga de aparente ingenuidad.

SKIP TRACER

El título original de esta película canadiense, dirigida por Zale R. Dalen (su primer largometraje), se refiere al ingrato oficio de cobrar las deudas pendientes, las cuotas amargas que los hombres y mujeres hipotecados a esa agencia tienen que cubrir todos los fines de mes a ese hombre bien vestido, que supuestamente no pierde la calma y para quien las lágrimas, los sentimientos, la ira de quienes se ven importunados tan temprano, la frustración y la vergüenza de

quienes no quieren pagar, apenas hacen referencia a números que alimentan una computadora.

La película rastrea la jornada diaria de este cobrador que es un auténtico cazador de piezas, utilizando todos los métodos, amparándose en una máscara de dureza que lo convierte en el mejor de su género. La violencia, la muerte, la venganza, la ira, la envidia son los elementos que conforman este oficio ingrato mientras, enfrentado a un nuevo cazador, un joven empleado que quiere aprender el trabajo, un muchacho que quiere convertirse en otro enemigo de los deudores morosos, el personaje se va desmoronando cuando comienza a entender, ante la vista de esa familia que se ha suicidado porque no alcanzó a obtener el rescate de su casa, que la cacería forma parte de una explotación más compleja, más sofisticada, manejada por personas a quienes él jamás alcanzará y que él, el mejor cazador de deudores, el mejor rastreador de fugitivos, el mejor verdugo para los clientes indeseables, también, a su modo, es cazado, también, a su manera, es manipulado, también, a su estilo, es utilizado como pieza explosiva de ese proceso de destrucción en el cual todos reciben órdenes de una computadora.

Toda la película es triste, llena de desesperanza, nunca hay el menor gesto de ternura o alegría, todo está marcado por el ceño amenazante de este cazador quien aparece en las escenas iniciales con el gesto salvaje que habrá de caracterizarlo: baja del coche y coloca, a golpes, en el jardín de una casa, el letrero de "Se vende" mientras por las ventanas asoman rostros compungidos.

Testimonio de una civilización que se devora a sí misma, eliminando los últimos vestigios de solidaridad y ternura para que el progreso material aumente, **Skip tracer** tiene todos los caracteres de una obra

madura que sin especulaciones gratuitas logra una semblanza actual sobre el hombre y sus cosas.

LA CHAMBRE VERTE

Pequeño, delgado, con el pelo entrecano, hablando con un inglés trabajoso, François Truffaut le dijo esa tarde del domingo a quienes se quedaron después de mirar su película con Nathalie Baye: "No le busquen muchas interpretaciones, quería contar simplemente una historia de amor, me apoyé en algunos personajes de Henry James pero no le busquen trazas donde solo emerge una crónica de amor y muerte".

Más contenido quizás, más austero en la exhibición de sus sentimientos, menos alegre, menos tierno, más áspero y también más intelectualizado, Truffaut ha construido una película tan personal, tan cerrada que hay que apelar a la memoria y sus declaraciones para seguirle el hilo a este viaje entre los muertos, a esta excursión tremendista junto al recuerdo de sus muertos queridos a quienes va ubicando en diálogos y retratos colgados de las paredes. Ya no es la felicidad de los niños que descubren el amor en la forma del beso furtivo en una escalera, ni es la nostalgia de esa muchacha caminando por las calles de una isla mientras trata de exorcizar el fantasma del padre ilustre, ni es tampoco la ingenuidad contagiosa de ese loco enamorado de todas las mujeres, ni siquiera tiene que ver con las crónicas de gente que se busca a través de los celos y la infidelidad para comprender las auténticas y únicas razones del amor. Ahora es la muerte, no a la manera de Bergman, sino más simple, pero conservando los caracteres de un ritual tortuoso que irá devorando al protagonista lentamente, con la complicidad de esa muchacha para quien esa otra mujer, la desaparecida, la adorada, la memorizada

Midnight Express
de Alan Parker.





adquiere los contornos de una necesidad inaplazable.

Truffaut es de los directores europeos que con más lucidez, con más profundidad, con más imaginación ha enfrentado un tema que en otras manos se ha convertido en simple recurso oportunista: la muerte y sus relaciones con el amor y la vida, no una muerte que implica la destrucción de los huesos y la sequedad de la saliva y la sangre, sino la otra muerte, la congelación en la memoria de todos los gestos, todas las palabras, todas las hojas pisadas en el parque, todos los deseos pulverizados junto a la madera y el fuego y el agua. Y es ahí donde el realizador de **La piel dura** adquiere otro sentido en ese su cine tan repleto de bromas y claves para sus amigos y los amigos de sus amigos, en este caso los espectadores, quienes se sorprenden con esta obra donde el análisis de la vida como sostén de los deseos y los sentimientos, se alimenta con esa otra dimensión que es obsesiva y mortal para el protagonista, dedicado a agotar todas las relaciones posibles entre los dos extremos, los cuales, a la manera de Truffaut, se encuentran y se convierten en uno solo, eternizados, suspendidos en esa atmósfera iluminada por los cirios, concentrada en la pequeña capilla, testigo de esos diálogos sugestivos entre este hombre, vivo, y sus amigos y su mujer, muertos, pero presentes en esa ceremonia interminable.

BLOODBROTHERS

Todavía algunos recuerdan al Robert Mulligan de **Matar un ruiseñor** y **Verano del 42**, recuerdan su lenguaje simple para contar historias más simples todavía, mientras los personajes se movían en una atmósfera cargada, ominosa, remedo quizás de un infierno particular y temido.

Bloodbrothers con Paul Sorvino y Richard Gere es otro descenso al infierno, pero en esta ocasión el que soportan los italianos y sus hijos que viven en Nueva York, los que trabajan en las construcciones como obreros o electricistas o choferes, los que tienen seguro de vida, pólizas mensuales por el

carro, la nevera y el médico de la mujer histérica, los que saben que todos los días son iguales y que sus hijos también tendrán días iguales en esas calles llenas de cines con películas de **kung fu**.

Mulligan quiere ser ingenuo, como antes, y ya no lo logra del todo porque hay tanta violencia en los diálogos (con un despliegue de palabrotas increíble), hay tantos gritos (para remarcar el carácter italiano de los personajes), hay tantos gestos de aburrimiento y desesperación (para que el espectador se contagie con el infierno), hay tantos elementos de desastre a lo largo de la historia que al final el espectador se siente incómodo en esa butaca cada vez más estrecha.

¿Qué quiere contar Mulligan con estos personajes del padre (Tony Lo Bianco), la madre (Lelia Goldoni), el tío (Paul Sorvino) y el hijo mayor (Richard Gere), quien protege al hermanito que se niega a tomar los alimentos como protesta contra la madre que lo tiraniza y violenta? ¿Qué busca con esa atmósfera que gira entre el pequeño apartamento, los bares, la visita al cementerio donde ya tienen dos pequeños espacios para cuando les toque y el edificio donde todas las mañanas tienen que olvidarse del frío o el calor para ayudar al crecimiento de la obra? ¿Para qué esa acumulación explosiva de choques entre el hijo y el padre, cuando el muchacho se niega inicialmente a seguir ese trabajo, cuando se niega a formar parte de ese grupo anónimo que ya ha perdido toda esperanza de ser otra cosa?

Lo que Mulligan quiere narrar, es en parte lo mismo que Scorsese ha trajinado con menos pudor en varias de sus películas: los elementos de esa subcultura de la "pequeña Italia" que agoniza entre los rascacielos neoyorkinos, esa subcultura de la pasta hervida de prisa y las mujeres buscadas sigilosamente y el dinero que no asoma, mientras uno siente que Mulligan se quedó al otro lado, como un voyerista.

La película agarra porque está bien contada, los personajes son verosímiles hasta la medida en que el espectador sienta que



tales conflictos también le pertenecen, pero en medio de tanta violencia, tantos golpes, tantos gritos hay algo que está descasado y es la misma fragilidad de la anécdota, ante lo cual el espectador siente que debe esperar un poco más, espera y descubre que no, que la película no cambia de tono ni densidad ni lo que uno quiera encontrarle a la historia del muchacho musculoso que se marcha de casa.

A WEDDING

Aunque la frase, formulada por Robert Altman cada vez que le preguntan por su penúltima película, es ya suficientemente conocida, es bueno repetirla: "Solo en las bodas y los sepelios conoce uno mejor la condición humana...", y conociendo las posibilidades del humor altmaniano ya desplegado y concentrado en sus películas anteriores, hay que acercarse a esta película de dos horas, que se desarrolla en una sola jornada, con la seguridad de que esa condición humana será pulverizada mediante el ejercicio de la burla contra una de las pocas instituciones que le quedan a esta civilización de taimados.

Sobre un guión escrito por el mismo Altman en compañía de John Considine, Patricia Resnick, Allan Nichols, la película se convierte desde las secuencias iniciales en una farsa donde la vulgaridad, el tremendismo, la suciedad, la hipocresía, la perversión, las exageraciones todas no le dejan un momento de descanso al espectador, quien siente (hablo del público que tuve durante el festival y luego en una proyección comercial), cómo se están burlando de cosas en las cuales él cree con seriedad: a diferencia de otras películas que buscan entusiasmar al espectador con títulos que sugieren otras historias, otros conceptos, Altman siempre dice lo que viene, anticipa lo que sucederá y en este caso tenemos, pues, la historia de una boda, con 48 personajes que van integrando este rompecabezas en el cual el único que sabe lo que quiere es el mismo Altman.

Son dos familias, los Sloan y los Brenner. La novia (Amy Stryker), pertenece a la

segunda familia, nuevos ricos, arribistas y se casa con ese muchacho de origen italiano (Desi Arnaz Jr.), vinculado a una vieja familia cuya cabeza principal (Lillian Gish), agoniza y muere en la primera bobina de la película, y su cadáver será uno de los elementos claves para estos despiadados propósitos de Altman.

Pocas veces (antes, quizás en las películas de Cecil B. de Mille), habíamos contemplado tanta gente en un mismo sitio: son dos escenarios, la iglesia y la casa, y dentro de ésta juegan una atmósfera opresiva, los jardines, los dormitorios, los baños (son elementos claves sobre todo cuando los invitados y familiares regresan de la ceremonia y todos quieren ocupar los sanitarios), los salones, la cocina y solo al final hay una breve toma de la autopista.

Pocas veces tanta gente reunida: Lillian Gish, la abuela del novio; Ruth Nelson, la hermana de la abuela; Desi Arnaz Jr., el novio; Belita Moreno, hermana gemela del novio; Vittorio Gassman, el padre del novio; Nina Van Pallandt, la madre; Dina Merrill, tía del novio; mientras que por el lado de la novia tenemos a Carol Burnett, como la madre; Paul Dooley, el padre; Amy Stryker, la novia; Mia Farrow, la hermana; a los cuales hay que añadir, así como a la otra familia, varios tíos, primos e hijos.

A esta parentela, Altman agrega funcionarios, empleados y otros personajes que van apareciendo sin ser invitados.

Así hay que situar a Geraldine Chaplin como la coordinadora de la boda y quien dos horas más tarde revelará su lesbianismo; Viveca Lindforde, proveedora de bebidas y comidas; Lauren Hutton como la realizadora del documental encargado por los padres del novio; los guionistas Resnick, Considine y Nichols aparecen como guardias de seguridad los dos primeros y camarógrafo el tercero; Howard Duff, es el médico de la familia del novio y el encargado de proveer los vicios privados; John Cromwell, el veterano director interpreta al obispo que oficia la boda (ya en **Tres mujeres**, Altman lo había utilizado como el

anciano padre de Pinky que copula con su vieja mujer en una de las escenas más duras de la película) y así hasta completar ese medio centenar de personajes que irán enredándose cada vez más, mientras la banda sonora (característica fundamental del cine de Altman), registra una sobre-ubicación de diálogos que por momentos confunde al espectador ya que hasta ocho y diez personajes llegan a hablar simultáneamente.

Pero, bueno, la boda para que sea realmente altmaniana tiene que complicarse más, tiene que pervertirse más y así en medio de las confusiones creadas por la sordera del obispo, la muerte de la abuela (apenas conocida por la enfermera que habrá de copular con el médico), las restricciones de seguridad (los guardias le caerán encima al tío italiano del novio confundiendo con un ladrón), y otros problemas menores, tendremos a la madre de la novia asediada por uno de los tíos del novio, y al médico de la familia del novio entregando la dosis de droga a la madre para calmarla por la muerte de la abuela, y después tenemos que la hermana de la novia revela con ingenuidad su preñez, producto de su liberalidad con todo un batallón y así sucesivamente en cuadros aparentemente aislados que conforman un fresco descomunal de la sociedad norteamericana la cual es objeto, como siempre en Altman, de una ferocidad y un sarcasmo que incluyen hasta al director quien es simbolizado por un ángel de piedra negro que cuida el jardín de la casa.

Menos acabada que **Nashville**, menos cálida que **El largo adiós**, menos densa que **M.A.S.H., Wedding** (en Colombia seguramente se titulará **Una boda**), tiene, para fortuna de los seguidores de Altman, toda la carga de veneno que uno quiere o espera en una obra suya. Y aunque sabemos que las bodas elegantes y los sepelios lujosos seguirán teniendo lugar, porque la vida es más disparatada que el cine mismo y la gente se complace con ejercer el sado-masochismo en tales ceremonias, también es cierto que después de esta película nadie

seguirá viendo y asistiendo a las bodas con los mismos ojos y el mismo humor de antes, antes de Altman, y ese es el elemento complicidad que este realizador nos demanda más que otros.

LA TORTUE SUR LE DOS

El protagonista de esta película francesa dirigida por Luc Beraud se llama Paul, es un escritor profesional y cuando se inicia la historia, lleva seis años bloqueado, es decir, seis años sin poder reanudar su trabajo.

La mujer (Bernardette Lafont), trabaja en una ebanistería y lo deja en casa, sentado ante la impotencia de la cuartilla en blanco y el lapicero suspendido en el aire y el único sonido de vida que logra establecer alguna comunicación con él, es la cerradura de la puerta, abierta desde adentro por la mañana cuando ella se va al trabajo y abierta desde afuera por la noche cuando regresa, con el pan y el periódico en la mano, con los dedos manchados de tinta de los muebles y con el cansancio que le deja preguntarle cómo va el trabajo.

Poco a poco la impotencia para volver a escribir lo afecta sexualmente y necesita de la prueba facilitada por una prostituta para asegurarse que el problema no está aquí, en la cintura, sino acá, en la cabeza.

La película está contada con ese desenfado en su primera parte, hasta cuando el escritor se marcha de casa (ella facilita las cosas con una violenta escena de celos) y se marcha a un hotel donde compartirá la pieza con un negro.

Beraud, terriblemente joven, dijo esa tarde en el escenario del Avery Fisher Hall que su película era melvilleana, es decir, era todo un homenaje al autor de **Las encantadas** y aseguró que esa búsqueda de la inspiración, esa cacería de los temas, ese intento frustrado por regresar a la captura de la esquivia palabra, era en el fondo una alegoría de ese capitán Ahob que anda en busca de la ballena blanca, y agregó que ese negro que el espectador podía interpretar como real o como simple imaginación de

La Chambre verte.





cada uno, era una reminiscencia del ballenero negro en **Moby Dick**.

Paul acepta su infierno particular, se marcha de casa, pasa hambre, elude a la portera que le cobra a gritos, trabaja en un libro sobre historia africana y después, poco a poco, se inicia el reajuste, no sin incluir el rechazo que el escritor hace ante el mecenazgo de una señora millonaria, quien ingenuamente, pretende amarrarlo en una casa con abundante ración de lápices y papel en blanco, ubicados hasta en el sanitario.

Hay un hilo sutil que une esta dura y violenta película con el **Ocho y medio** de Fellini. En el francés la radiografía de la impotencia es menos intelectual, menos erudita y más accesible aun para quienes no sospechan todo este proceso interior que se produce mientras alguien tiene por delante una cuartilla sin llenar.

Aunque la película mira con simpatía el problema grave de este escritor, aunque le tiende en ocasiones el recurso de la complicidad para comprenderlo mejor, uno sabe que la violencia, la dureza, esa inclemencia del medio, ese aislamiento, ese desmoronarse día a día mientras contempla a la mujer que regresa del trabajo con el pan y el periódico bajo el brazo, irán tomándose gradualmente la película hasta esas escenas finales donde el mismo realizador

Lauren Hutton y Amy Stryker en A Wedding.



admite que exageró la nota (el protagonista cae en manos de la policía, sin papeles, sucio, vagabundo y más tarde es golpeado por un grupo de hombres y mujeres que son, sin saberlo, los protagonistas de su libro), para que los contornos del drama fueran más concretos, más reales.

CINCO PELICULAS JAPONESAS

Con la presencia de los realizadores, pequeños, corteses y parcos en sus declaraciones, fueron exhibidas cinco películas dentro del festival, como una muestra de las nuevas corrientes que animan esa industria, ahora en manos de la generación que remplazó en parte a maestros como Kaneto Shindo, Mizoguchi, Kobayashi, Kurozawa y otros mientras cualquier espectador, acostumbrado a encontrar en el cine japonés temas relacionados con samurais, suicidios, monarcas destronados y otros temas característicos, se topan con estas cinco películas con un lenguaje nuevo, con preocupaciones que emparentan estas obras con lo más avanzado del cine occidental.

Pastoral Hide-and seek de Shuji Terayama, **Third** de Yoichi Higashi, **Sanrizuka, the skies of May** de Shinsuke Ogawa, **Preparation for the Festival** de Kazuo Kuroki y **The Pornographer** de Shohei Imamura, todas ellas animadas por una misma preocupación: enseñarle al espectador, en

OTRAS PELICULAS

ocasiones con un lenguaje excesivamente recargado, personajes y problemas que también pueden darse en otros lugares, en otras circunstancias, pero señalados por estos elementos característicos que son analizados de acuerdo con las intenciones de cada realizador.

Pastoral Hide-and seek recrea la infancia de un hombre, quien en determinado momento de la historia (es el mismo director), se ve enfrentado por ese pasado como mirándose en un espejo, cargado con las contradicciones de la cultura que le han impuesto, tratando de escapar a esas tradiciones que lo sofocan. Rebelde, improvisado, convencido de la necesidad de echarse a volar a pesar de contar con todo lo necesario en ese pequeño pueblo, el personaje tendrá que asumir esa ruptura con humor y nostalgia.

En el festival también exhibieron **The Left Handed Woman** de Peter Handke, alemana; **Dossier 51** de Michel Deville, francesa; **Despair** de Fassbinder con Dirk Bogarde; **Elective Affinities** de Gianni Amico; **The Shout** de Jerzy Skolimowski, con Alan Bates; **Perceval** de Eric Rohmer; **American Boy** de Martin Scorsese dentro de su serie sobre la "pequeña Italia" neoyorkina; **Violette** de Chabrol, entre otras.

Dentro del nuevo cine norteamericano exhibido en la muestra, se destacaron dos documentales, **Cates of Heaven** de Errol Morris y **Manimals** de Robin Lehman, gente independiente que trabaja con becas de universidades, con las uñas, y cuyas dos obras coinciden en analizar con acidez y humor una de las preocupaciones funda-



American Boy

Third es contada con amargura, con la violencia que nace del ambiente sofocante de un reformatorio juvenil donde el protagonista, arrestado por haber matado a un hombre, organiza mentalmente su recuperación mediante el símbolo de ese juego de béisbol donde él es el tercera base, hábil corredor, robador excelente, mientras el concepto de libertad, mirado a través del muchacho, adquiere otro sentido.

Preparation for the Festival, también se refiere a los conflictos que los jóvenes japoneses enfrentan mientras tratan de decidir si aceptan todas las tradiciones paternas o se largan a buscar su propio destino. El escenario, un pequeño y miserable pueblo pescador donde el muchacho, hijo de una mujer abandonada por el marido (éste es un mujeriego empedernido y quiere que el hijo siga sus pasos), quiere escapar a los amigos que solo piensan en las mujeres y el juego, a esa muchacha idiotizada en un prostíbulo y a quien el abuelo tratará de proteger inútilmente, todo ello dentro de los contornos de un infierno particular que lo obligará a escapar.

mentales de los norteamericanos: los animales domésticos, las mascotas, esos animales que se convierten en una prolongación de la familia.

Gates of heaven presencia cómo dos cementerios desarrollan sus actividades en beneficio de los propietarios de animales domésticos, pero mientras el uno va extinguiéndose por la competencia y los gastos, el otro se mantiene floreciente.

El otro documental, **Manimals** es más virulento porque se introduce a los hogares de centenares de neoyorkinos para enseñar qué animales, qué mascotas mantienen ellos en esos espacios en ocasiones demasiado reducidos.

Es así como tigres, serpientes, caimanes, loros, perros, gatos, arañas, escorpiones, hormigas y todos los animales que el lector pueda imaginarse están ahí consentidos, cuidados, alimentados, acariciados en un rito que forma parte clave de esa civilización que gasta en alimentos y cementerios y vestidos y medicamentos para estas mascotas que se sienten parte importante de esas vidas. ☾

El escritor y cinematógrafo Alberto Duque López ha colaborado en CINEMATECA desde el primer número



You Tarzan

por Hernando Salcedo Silva

En forma impositiva, antipática, se quisiera que a la entrada de salones de cine que exhiben películas antiguas, se sometiera al espectador no a un vulgar examen de conocimientos, sino a "pruebas de afecto": algo por el estilo de... "¿ama Ud. el cine?" Lo que quiere decir amar al cine desde los Hermanos Lumière hasta Werner Hertzog, sin caer en la falta de amor de despreciar a los Hermanos en nombre del alemán, o al contrario. Es que eso de amar al cine de verdad implica casi que aceptarlo en sus grandes y pequeñas obras y a través del tiempo, de la misma manera de las amadas románticas que siempre parecían lindas y buenas a sus amadores. Ahora se trataría de preguntar a la entrada del teatro donde las exhiban... "¿le gustan las viejas películas de Tarzán?". Claro que los eruditos saltarían afirmando que esa antigüedad se refiere a Elmo Lincoln u otros de los Tarzanes



mudos, pero cualquier persona de buena voluntad y sin más explicaciones sabe que se trata del único y auténtico Tarzán que figura en el Olimpo del cine, que llenaba el personaje física y espiritualmente, que le dio una plástica especial que nadie antes ni después pudo encontrarle: el gran Johnny Weissmuller que fue más Tarzán que el mismo Tarzán si de verdad hubiera vivido en las selvas africanas rodeado de árboles y orangutanes, ingenuo hasta la bobería y dizque colonialista a juzgar por ciertas interpretaciones radicales que lo juzgan al nivel de pantanos de arenas movedizas que engullen a los malos de sus películas.

La serie Tarzán de la Metro fue insuperable para la definición ideal del personaje que exige entre él y su público un intercambio de candores. Tarzán se escapó de ser victoriano por algunos años pero de acuerdo con su

conducta con las mujeres y los "buenos", de innata corrección, corresponde a los *gentilemens* que aparecen en las novelas de Henry James y escritores contemporáneos. Y además es héroe desvestido del Hollywood de los 1930, lo que obliga a doble candor y gentileza, en una producción cinematográfica donde el caso de una simple divorciada (*La divorciada* con Norma Shearer), es una película escandalosa, que tiene problemas con la oficina de Hays de censura, y en casi todos los países la explotan con el mote "estrictamente prohibida para menores". En otro género vestido, el gran vaquero Gary Cooper seguía la norma que inmediatamente que besaba a la niña de turno, le proponía matrimonio para que no cupiera la menor duda en la maliciosa mentalidad de algunos espectadores. Y así por el estilo de esta escena: en *Susan Lenox* el peligroso Clark Gable se le ven las malas intenciones de entrar en la alcoba donde está nada menos que Greta Garbo, pero un simpático perrito que mueve la cabeza como negando la mala acción, salva de la manera más oportuna la equívoca situación. Entonces, ¿por qué admirarse del gentilísimo trato que da Tarzán a Jane que muy femeninamente lo tiraniza, sin darse cuenta de la clase de San Francisco de Asís de la selva que tiene junto?

Quien no se conmueva ante la sacramental frase "Me Tarzan, you Jane", acompañándola con un golpe a Jane y otro a él, no es digno de ver la famosa serie ni de gozarla en sus múltiples atractivos. Que se enfurezcan los profesores de inglés a nivel Chicago o "London", porque el inglés de Tarzán es el único que se comprende desde que las películas vinieron habladas en ese idioma, y para gran consuelo de tanto espectador que lo masculla casi exactamente como Tarzán. Hombre de pocas palabras y por lo tanto, de mucha acción, toda la que se necesita para llenar las horas y horas de proyección de la serie Metro, al que se le nota la dificultad en expresar su pensamiento en palabras, esfuerzo a favor de las dotes histriónicas de Johnny Weissmuller, aunque algunos y algunas calumniadoras insistan en su apariencia de retrasado mental. Linda tesis para un complicado lingüista con la suficiente imaginación, para tratar con el dogmatismo necesario el "habla" de Tarzán, eficiente ejemplo de un "primitivo" que solo conoce pocas palabras, pero que en cambio, su cuerpo le sirve de perfecta, hasta de retórica expresión. La identificación con el inglés de Tarzán es inmediata por lo afirmado antes; los que hablamos y pronunciamos el inglés como Tarzán cuando intentamos hacernos entender, nos sentimos respaldados por el gran héroe que lo balbucea de manera tan graciosa, lo que me obliga a insistir sobre el "Me Tarzan, you Jane", frase-pasaporte que

lo hace a uno digno de admirar precisamente a Tarzán y Jane.

En imagen, se comenzó a admirar a Tarzán en las bellas historietas gráficas de los 1930 creadas por el gran dibujante Harold Foster (el mismo de *El Príncipe Valiente*), quien entre tantos ilustradores del gran personaje, le dio belleza física y cierta aura de epopeya. Pero fue Bruce Hogarth quien en los 1950, lo plasma en creaciones tan asombrosas por la perfección del dibujo, que algunos entusiastas, llegaron a compararlas con las de Miguel Angel, por la fuerza y dinamismo de la composición. Sin forzar el paralelismo, los Tarzanes Metro inevitablemente tienen construcción de tira cómica por el rígido montaje que parece dividir cada secuencia en los tradicionales cuadritos de las tiras cómicas, cuando en cada uno sucede una acción casi independiente de la anterior y posterior. Además, el esquematismo de los personajes, la reiteración de algunas aventuras, los paisajes parecidos, pertenecen indistintamente al cine (7° Arte) o a las Tiras Cómicas (8° Arte). Si se repasaran las historietas diarias y dominicales de nuestro héroe anteriores a *Tarzán el hombre mono* (la primera de la serie Metro, 1932), con seguridad se encontrarían varias similitudes, teniendo en cuenta que la tira cómica tuvo un gran éxito desde su aparición en 1929, dibujada por Rex Maxon que a propósito, su Tarzán se parece bastante a Johnny Weissmuller, coincidencia fácil de explotar para que el lector-espectador no extrañara la representación física en el cine, de uno de sus personajes favoritos en las tiras cómicas. Ya se sabe que proliferaron los diferentes Tarzanes en el cine y la tira cómica, pero lo

Tarzán contra el mundo.



mismo que en esta última expresión, gustos radicales solo aceptan los dibujados por Foster Hogarth y ninguna persona sería puede comentar los Tarzanes del cine sin referirse solo a los de Johnny Weissmuller, de la misma manera definitiva, insustituible, que Sean O'Connery, encarnó de manera tan completa a James Bond. Campeón de natación en las Olimpiadas Mundiales de Los Angeles en 1932, físico perfecto y rostro pasivo, Johnny Weissmuller fue el Tarzán ideal de todos los Tarzanes de la misma manera que Maureen O'Sullivan (insólita mamá de Mia Farrow), lo fue de todas las Janes. Obvio que sería casi un abuso de confianza el exigirle que además de maravilloso nadador, fuera tan buen actor como Humphrey Bogart, bailara al estilo de Fred Astaire o cantara como Nelson Eddy. Sería desconocer la propia naturaleza de Tarzán encarnado por Johnny Weissmuller que con gran acierto, se la pasa en todas sus películas recordando el nombre de Jane, saltando de árbol en árbol y luchando contra los leones, panteras y caimanes que alternativamente querían devorarlo. Y estas acciones las cumplió perfectamente y el "arte" (para darle gusto a los filisteos que ante todo piensan en el arte), podría sugerirse por los lados de la expresión corporal de Johnny Weissmuller que por ejemplo en sus vuelos vegetales expresa una indiscutible plasticidad, aunque es de figurarse que solo en las "arrancadas" y "aterrizadas" porque en los planos generales, sería doblado por acróbatas profesionales.

En grado menor pero con la misma firmeza, proclamar a la linda Maureen O'Sullivan (por favor: no confundirla con la no menos linda aunque posterior, Maureen O'Hara), la más perfecta, la más completa Jane entre todas sus imitadoras. Su nombre y apellido están indicando la pura cepa irlandesa y sus derivados de una muchacha de la categoría de Maureen: fervorosa católica, delicada puritana (que siempre echa en cara a Tarzán la tosquedad selvática de sus aproximaciones), trajeada como para la misa dominical y otro montón de virtudes propias a su medio. Fue la Jane ideal para un Tarzán también ideal, dulce, comprensiva, adaptándose sin mayores quejas a las incomodidades de la selva y hasta buena profesora de idiomas porque le enseña a su salvaje amado a chapurrear el inglés. En la época de los Tarzanes de la Metro todos los muchachones querían tener por lo menos una novia que se pareciera a Maureen O'Sullivan, sentimental anhelo nunca alcanzado. En la primera de la serie, *Tarzán el hombre mono*, aparece tan fresca como cualquiera de los elementos, flores, río, viento y los animalitos y animalotes de la selva, encanto que conser-

vó en películas posteriores a pesar de su manifiesta *macfactorización* cuando por ejemplo, después de un buen rato de nadar con su compañero, surgía del agua como salida de un salón de belleza. Maureen O'Sullivan actuó en muchas películas después de ser la Jane de Tarzán, siempre en su papel de niña buena irlandesa, pero ante todo, se le recordará en su personaje de insustituible compañera del rey de la selva.

Por allá en mis recuerdos infantiles, tenía la idea que el mejor actor animal del cine fue Rin Tin Tin, el prodigioso pastor alemán de los 1920. Pero el repaso de las películas de Tarzán comprobaron de la manera más rotunda, que el mejor actor animal del cine fue Chita, la orangutana compañera de Tarzán que durante la serie va perfeccionando sus medios expresivos hasta que en *Tarzán contra el mundo*, deja atrás a los "racionales" en una serie de escenas que merecían, por lo menos, el Oscar de Interpretación Secundaria por el increíble "registro" de sus actuaciones. En la selva ya es una buena actriz cuando se salva de las persecuciones de los animales feroces, o se ríe de manera mucho más espontánea que muchos humanos, o se angustia porque no la comprenden en los momentos de peligro, o las maliciosas gesticulaciones cuando hace alguna travesura. Pero es en la ciudad cuando se supera hasta el grado de volver secundarios a sus amos Johnny y Jane, cuando se lanza a toda clase de monerías, de la manera más natural, o sea, en el mismo estilo de una actriz innata como pudo serlo Sarah Bernhardt o Doña María Guerrero. Chita es la tercera en concordia junto con Tarzán y su compañera, y dignísima representante de la selva con la que se integra de la manera más natural. No se sabe la opinión de sus congéneres los orangutanes, aunque es de figurarse que todos, si vieron sus películas, quedaron prendados de Chita, de la misma manera que los jóvenes de Maureen O'Sullivan.

Los personajes secundarios y dentro del maniqueísmo más absoluto, se dividen en buenos y malos en las películas de Tarzán. Los buenos no tienen discusión porque desde el principio están calificados por Tarzán, que era un sicólogo nato que en la selva podía ganarle a Don Sigmund Freud, porque cuando con su característico golpe sobre el pecho de su interlocutor, pronunciaba un definitivo "you bad", "you good", todo estaba decidido desde el punto de vista moral. Y un plato para los semiólogos que andan a caza de signos de la misma manera que otros se ocupan de las mariposas: signo de perfecta maldad en los Tarzanes Metro es el bigotico fino que llevan todos los malos, porque en ese tiempo, solamente el gran John Gilbert lo podía usar sin ser necesariamente malo. Al-



Tarzán el hombre mono.

gunos buenos mueren de mala manera, pero los malos, esos sí todos, por la flechas de los salvajes o engullidos por la hambrienta fauna que se les come en justa compensación por no haber devorado a los buenos. Que a nadie escandalice tal esquematismo porque no solo en las películas de Tarzán sino hasta en sofisticados dramas pasionales en un elegante apartamento de Nueva York, los villanos de tal bigotico, eran los encargados de enamorar a las señoras casadas, de hacer malas propuestas a las solteras y de agarrarse a golpes con los buenos, alternando el asunto con uno que otro balazo. Recordar, de ejemplo, la desastrosa conducta de Paul Cavanagh en *La fuga de Tarzán* para conocer a un típico malo de las películas de Tarzán.

Y saben Uds., ¿por qué esos malos eran tan perversos? Por pertenecer a una civilización también perversa que los produce industrialmente para aprovecharse de Tarzán y su selva de la manera má despiadada, quiero decir, más capitalista. Apenas ven al buen mozo salvaje y antes que este los clasifique de malos, calculan cuánta ganancia daría presentarlo en un circo, o presionándolo de la manera más cruel, lo obligan a llevarlos a la tumba de los elefantes para robarse el marfil, o que les descubra una montaña de oro, siempre olfateando la riqueza como los perros tras de la hembra. Tarzán no entiende tal situación porque feliz en su selva, ni idea tiene del vil dinero al que conoce de cerca en *Tarzán contra el mundo* cuando como cualquier vulgar ciudadano, es una víctima más de la sociedad de consumo. Los malos con su

codicia contaminan la pureza de las selvas africanas donde manda y mora este buen salvaje, perfecto ejemplar del imaginado por Juan Jacobo Rousseau a quien habrían encantado estas películas y seguramente, escrito un tratado especial sobre las ventajas de ser Tarzán en la corte de Versalles. De manera que dentro de la moralidad tarzania el malo es el equivalente del ambicioso, monstruo en figura humana, de repugnante tosquedad al no darse cuenta que Tarzán, Jane y Chita están fuera del mundo de los negocios, que no tienen sino su selva, nada menos, de único tesoro que les da todo incluyendo esa manada de pintorescos malos.

Nunca como en la Serie Tarzán fue tan patente aquella profunda frase de Oscar Wilde "que la naturaleza copia al arte", porque ninguna selva africana ha sido tan selva africana con todas sus "connotaciones", como las prefabricadas en los estudios de la Metro en el Hollywood de los 1930, tan bien hechas, que sería bobo preferir a las auténticas solo por el hecho de estar en Africa. Los decoradores, genios de su oficio, en vez de recurrir a las vulgares fotografías de selvas, quizás se inspiraron en las soñadas por Riux y demás dibujantes de las obras de Julio Verne, que así de tupidas, de ramosas, imaginaban las selvas africanas, ideales para que se desplacen, surjan y salten, personajes tan encantadores a la manera de Tarzán y su compañera. Por ese tonto empeño de realismo, trasladados al verdadero ambiente africano donde figuran las aventuras, ¿dónde ha-

bria encontrado Tarzán esas ramas que le servían para volar como un ángel de la selva? ¿Dónde encontrar las aguas cristalinas donde nadan Johnny y Maureen de manera tan bella, hasta llegar a la sorprendente escena de *Tarzán y su compañera*, cuando la compañera nada torsidesnuda de la misma manera que sus colegas africanas? ¿En qué selva que no fuera la fabricada en Hollywood sonaba mejor el grito ululante de Tarzán que anuncia su oportuna llegada en los momentos más críticos? Y, ¿qué importa que hasta el perro de la casa descubra que los lejanos horizontes, los peñascos, las extensas llanuras son solo telones y además, mal pintados? Repito que el malvado que exija realismo geográfico en las películas de Tarzán merece nuestro más profundo desprecio.

Porque todas estas incongruencias localistas están respaldadas por la formidable técnica Hollywood que por los años 30 y 40 llega a límites de perfección casi alucinantes, capaces de crear estos Tarzanes a base de un abrumador profesionalismo. Los "insertos africanos", el *backprojection* está empleado de manera tan perfecta dentro de los planos verdaderos de la película, que pocos espectadores se darán cuenta que el león que corre furioso tras Tarzán hacia la cámara, o el estampido de los elefantes en algunas escenas, o la ribera que va descubriendo el navegar de las canoas y muchas escenas más ambientadoras, no son sino la proyección delante de los actores de "insertos" africanos, tan hábilmente montados, que algunos, incluso engañan a ojos experimentados en el oficio del cine. Pero algunos sensitivos de mala conciencia llegarán a afirmar que estos alardes técnicos solo son groseros trucos y con petulancia indígena, afirmarán que ellos lo harían mucho mejor... simplemente viajando a Africa. Ante tal falta de imaginación mejor es guardar ese altivo silencio característico de los que sí saben para qué servía Hollywood, fábrica industrial de sueños, que los fabricaba con la desbordante gracia de estos deliciosos Tarzanes, llegados con tanta oportunidad a alternar con su limpieza, su honestidad, su candor, con el plebeyo erotismo de barriada o la disociadora violencia de tan feo olor, en contraste con el aire puro del cine de Tarzán.

Aquí no se permiten las frases retóricas pero no queda otro remedio que emplear la de "bocanada de aire fresco" que el espectador recibe con la "tarzaniada" Metro, y ¿por qué no?, hasta el mensaje de la urgente "vuelta a la naturaleza", cartel que hace pocos años enarbolaban los viciosos *hippies* que no tenían nada de naturales. Tampoco aquí se permiten las sutilezas con fondo histórico

pero que de pronto resultan tan tentadoras, que no queda más remedio que soltarlas. Las películas de Tarzán en referencia, corresponden a la época de la depresión económica donde el ejemplo del buen salvaje puede ser muy aleccionador: nada de sociedades de consumo costosísimo, sino la vuelta a la naturaleza que implicaba un urgente reajuste con la realidad económica cada vez más escasa, y ¡ahí tienen Uds., a Tarzán!, que no necesita de las riquezas, que en vez de comer indigestos enlatados, se nutre él y su pequeño grupo, solo de lo que produce el contorno de su selva. Cuando Jane le dice en tono más o menos imperativo, ¡el desayuno!, vemos que el pobre Tarzán lo obtiene de los árboles y plantas más a la mano, bebiendo el agua fresca de los manantiales. Claro que esto solo lo podía hacer Tarzán pero de todas maneras, la vuelta a la naturaleza, y aún hoy, y sobre todo para los que han gozado en las películas, puede ser un recurso de abaratar la vida, bucólico plan al que están invitados especialmente los admiradores de Tarzán y su contorno.

Recomendaría la Serie Tarzán, además que a todo el mundo, a los que luchan de buena, o mala fe contra la contaminación atmosférica, porque ya se citó aunque con un poco de vergüenza, aquello de "bocanada de aire puro" que se respira en estas películas, que podrían servir de serias tesis sobre el encanto especial de todo lo incontaminado, incluyendo naturalmente al mismo Tarzán, a Jane y Chita (al hijo de Tarzán no lo cuento porque es un muchachito muy episódico y además con espantable cara y maneras de gringo), tema que podría servir a alguna sesuda tesis sobre la contaminación de la selva y la urgente necesidad que tenemos de trasladarnos a las del Putumayo, Vaupés, Orinoco y demás existentes en nuestra contaminada Colombia. Hasta el más despistado de mis lectores se habrá dado cuenta que la referencia geográfica "selva" ha desaparecido del cine contemporáneo que solo la usa cuando se trata de ambientar la más cruel y sexual ceremonia de los actuales "primitivos" (en el fondo tan primitivos como Ud., o yo), porque, ¿para qué sirve una selva por ejemplo a Emannelle? ¿Para qué esos "oscuros objetos del deseo" del cine actual tan recombinado? Entonces Tarzán puede servir de pancarta a los incontaminadores serios que se den cuenta que este personaje de pura ficción, cine y tiras cómicas, simboliza en sus inverosímiles hazañas, por lo menos un mundo libre de *smog*, de pitos de automóviles, de periódicos, elementos de enervante contaminación...

Y ahora entro a discutir el pretendido "colonialismo" de Tarzán, negado de plano cuando

son los malos quienes tiranizan a los negros en las películas y desde un punto de estricta moral, lo que hacen los malos no debe interesar a nadie. Recordar que en *El tesoro de Tarzán* adopta un pequeño negrito, según las malas lenguas, para que luego sirva de criado al muchachito con cara y maneras de gringo.

¿Que los cocodrilos, panteras, leones y demás carnívoros en estas películas sólo se comen a los negros? Si Uds., son fuertes en zoología comprenderán que el motivo de tal predilección se debe a que el blanco pálido no es tan atractivo para comérselo como el negro, bien cocido por el sol africano. Son problemas de pigmento de piel que es mejor no discutir. El problema serio del colonialismo me parece que está en *La fuga de Tarzán* cuando muestra que para subir o bajar del comfortable *pent-house* que Tarzán construyó entre los árboles, se usa un ascensor, en vez del ejercicio de trepar o el plástico de aparecerse transportado por una rama. Ese ascensor sí es una insolente propuesta de un mundo decadente a otro que afortunadamente necesitaría de siglos para llegar al ascensor con todo lo que este artefacto representa en su simbolismo blanco, imperialista, comparado con el sencillo ejercicio de los negros que suben a los árboles con la misma facilidad que al primer piso de un edificio. Y hasta ahí llega el pretendido colonialismo de un personaje tan simpático como Tarzán.

Antes de terminar, otra serie de reflexiones sobre el grito de Tarzán. Debo confesar que una de las más fuertes frustraciones de mi

generación (a lo mejor, causa remota de todas sus equivocaciones), se debe a que a pesar de nuestros constantes esfuerzos, nunca pudimos gritar, emitir ese grito clarín entre canto de pájaro mayor y aullido de animal en celo, que identificaba a Tarzán en las inmensas selvas africanas de Hollywood. Porque se trataba de un signo sonoro (y vuelta con los semiólogos), de inconfundible virilidad, salido del anchísimo pecho de un nadador olímpico con el que nada teníamos que ver. Lo más humillante es que ni siquiera tuvimos éxito en ese grito anémico de Jane, triste competencia a la de su ilustre compañero, el Tarzán de nuestra niñez, el eterno héroe registrado cotidianamente en las tiras cómicas y ahora rescatado en su mejor imagen cinematográfica, la serie Metro, la más característica de la aventura y por lo tanto, la más clásica, gracias al milagro renovador del cine que nos descubre estas viejas películas de Tarzán ahora tan nuevas, porque en su momento, la fina pátina que les ha dado el tiempo todavía no funcionaba en la ingenuidad de sus temas, tan pegados a la selva de cartón que les sirvió de marco, al atractivo especial de sus personajes producto de una época brillantísima del cine cuando hasta lo más difícil, resultaba tan fácil para la industria que promocionó a Tarzán, Jane y Chita, adorables símbolos que estamos aprendiendo a amar. ☪

Hernando Salcedo Silva dirige el programa radial Hablemos de Cine, que se trasmite los domingos por la Radiodifusora Nacional.



Mel Brooks

O la diversión sin emociones

por Juan Diego Caicedo González



Mel Brooks nació en Brooklyn, Nueva York, y, en su adolescencia, empezó a actuar en los teatros de Broadway y locales de *vaudeville*. Desde un principio se dedicó a las imitaciones cómicas, fue tamborilero aficionado y pianista; su primer papel como actor teatral lo tuvo en *Golden Boy*, en Redbank, Nueva Jersey. Dirigió obras teatrales y comedias al aire libre en la costa este de los Estados Unidos, hasta llegar a la televisión donde se consagró definitivamente. Autor de libretos para programas en los que tuvo como colaboradores, entre otros, a Sid Caesar (el productor en *La última locura de Mel Brooks*) fue promovido a guionista de la serie *Your Show of Shows*, exitoso espacio televisivo en el que permaneció cerca de diez años y a través del cual conquistó la fama en todo el país. Actuó en anuncios comerciales y asistió a Buck Henry (guionista de *Trampa 22* y *El graduado*) en la creación de los argumentos para *Get Smart*, serie cómica que protagonizó Don Adams. Paralelamente a sus trabajos en televisión, dirigió varias comedias musicales en Broadway y compuso los temas musicales para sus películas *The Producers*, *Las doce sillas* (*The Twelve Chairs*) y *Locura en el oeste* (*Blazing Saddles*).

Formado, como muchos de sus contemporáneos en la realización, en las salas oscuras de Nueva York, Brooks se familiarizó, desde niño, con los grandes cómicos norteamerica-

nos: "Hace un tiempo comprendí que los payasos Keaton y Chaplin me dieron mucho placer y la mayor cantidad de risas. Quería ver si podía hacerlo otra vez". Así, su profesión de humorista la eligió sobre sólidas bases: precedido por la mejor escuela cómica del mundo y fortalecido en sus ambiciones por los años de experiencia en el teatro, la televisión, y la música, Brooks parece estar dotado de un conjunto de factores que, teóricamente, le pondrían en condiciones de hacer una obra ejemplar en su reactualización del gag cinematográfico. Esos ligeros y aislados brotes de talento que suelen observarse, una que otra vez, en sus películas incrementaron, durante algún tiempo, la confianza en su porvenir como cineasta y gestor de una nueva comedia. Hoy sus filmes se hacen cada vez más decepcionantes, ya no se ve en ellos ni la sombra de lo que creía poder "hacer otra vez". Los fugaces destellos de *El joven Frankenstein* (*The Young Frankenstein*) se han ido desvaneciendo hasta ocultarse por completo y quedar muy, pero muy atrás, del cine de esos maestros a los que quiso imitar, cuya herencia cobra, cada día, mayor grandeza.

UN HUMOR SIN TEMA

Si por algo se distinguen las películas de Brooks es por su pobreza temática y su falta

de personalidad, de unidad, de un universo de autor. En ellas no hay relaciones de contigüidad con una época o de contraposición a un mundo, a una sociedad, rasgos que en todos los tiempos le han aportado a la comedia su lugar privilegiado en el arte. En Chaplin la comicidad resulta de un acto de generosidad relativo a la toma de partido de Charlot por los débiles, los afligidos, por esos desdichados a los que su personaje se entrega en cuerpo y alma porque los hace reconocerse en él; su cuerpo, sus gestos, sus movimientos, los hacen partícipes de la dignidad, su alma es la del antagonista de un orden con el que nunca se puede dar la mano y al cual sólo es permisible acercarse humorísticamente para entenderlo en su nimiedad, en su crueldad. En Keaton el humor es el de la anarquía, el de un compromiso casi *político* del cómico con su naturaleza revolucionaria, en el sentido de que se ubica en las antípodas de la sociedad establecida: es el gestor y promotor del desorden que, extendiéndose alrededor de él, parece triunfar, metafóricamente, sobre un contorno que se asume con otras reglas del juego, incompatibles con la *armonía* imperante. En Tati, como bien lo señala Bazin, "lo característico de M. Hulot parece ser el no atreverse casi a existir. Es una veleidad ambulante, una discreción del ser. Consigue elevar la timidez a la altura de un principio ontológico. Pero, naturalmente, esa ingravidez del toque de M. Hulot sobre el mundo será precisamente la causa de todas las catástrofes, porque nunca se aplica según

las reglas de la conveniencia y la eficacia social. M. Hulot tiene el genio de la inoportunidad" (1).

Y así todos los cómicos, por divergente que sea su estilo, son románticos, enfrentados, de uno u otro modo, al mutismo oficial de sus sociedades. Su razón de ser es una relación activa, de participación, de decisión, por individual que sea, de criterio, de óptica. Hoy en día se cree que la comicidad surge de la inercia, que *hacer reír*, tan prosaicamente como se oye, equivale a producir el sentido del sin-sentido del que hablaba Roland Barthes queriendo conciliar, quizás, con ciertas manifestaciones del infausto nihilismo que se ha ido posesionando, progresivamente, de la *significación* social y cognoscitiva del arte en el presente siglo. De ello son muestras claras la *ciencia-ficción* de George Lucas en *Guerra de las Galaxias*, los musicales de John Travolta y, por supuesto, las pseudo-comedias de Mel Brooks: en todos ellos se coincide en reducir los géneros a una letal amortiguación de su poder estético, a un *cruce de brazos* insubstancial mediante el cual, sencillamente, *no se dice nada*, se evaden las realidades y la cohesión del producto filmico para acentuar la función de *droga heroica* del cine de la década, en el que se viaja sin sentido, sin dirección, sin proyectos.

Como secuela de este letargo, empieza a

(1) Bazin, André: "Monsieur Hulot y el Tiempo" en *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966. Página 105.

El joven Frankenstein.



hacerse sentir una nueva intelectualidad aferrada a tales expresiones de la confusión, de la conspiración contra la inteligencia que va a ser exhaltada en los términos más increíbles: "Es que la razón no explica lo que estamos viviendo, la locura es el camino; todo lo que se dijo en el pasado es mentira, hay que saber entender lo nuevo". En pocas palabras, el irreversible deterioro de Hollywood y sus familiares europeos se apoya, también, en la ciencia, en la política del progreso que dando cuenta *críticamente* del mundo, apoya y se hace cómplice de un obnubilamiento que, en el momento en que sea colectivo, ¿cuál será la suerte que esperará a la humanidad?, para parafrasear al Balzac de *Eugenia Grandet*.

Brooks ha enfatizado en que, según él, lo principal de sus filmes, el centro alrededor del cual gravitan sus cualidades, es la *emo-*

Lo que me enfurece, es cuando un filme trata de superar una situación al final dando un epílogo pseudo-sofisticado que no tiene nada que ver con lo que la audiencia está deseando" (!! : nuestros), "o esperando de acuerdo al argumento que se había creado", y concluye diciendo: "Detesto las comedias que de repente se vuelven maduras y al final pretenden ser realísticas. Está bien si es el clima general desde el principio, pero no querer dar un final dramático solo para demostrar que se tiene algún mensaje profundo que dar. El drama tiene la cualidad de separar la audiencia atomizándola en pequeñas piezas y conduciéndolas al remolino de sus propias penas".

Estas declaraciones que cualquier experto de las nuevas corrientes podría equiparar, con una dosis de *ciencia*, a los arrebatos de Dziga Vertov contra la dramaturgia, no son más que



Las doce sillas.

ción, lo mismo que en cualquier película: "Ni las tomas, ni el aspecto cinemático de las mismas pero sí la emoción. Los mejores directores logran las mejores interpretaciones de los actores. Todo el mundo aclama a Hitchcock por sus tomas, pero no son sus tomas... es la emoción que provoca en nosotros. El respeto que tenemos por los sentimientos de los caracteres", recalca Brooks y añade: "Para mí, el humor físico es más accesible que el diálogo o el llamado humor agudo de palabras. Pero hay toda clase de bromas, risas baratas y bromas exquisitas. Una historia realmente graciosa vale su peso en oro. El pueblo puede reírse muchísimo, pero llegar a la conclusión de que no fue muy buena, que fue *burda*". (El subrayado es nuestro). "Quiero que la gente salga emocionalmente satisfecha cuando se va del cine después de haber visto una de mis películas.

puros sofismas, coartadas para justificar la pobreza de su concepción de la comedia. En primer lugar, ¿de cuál emoción habla alguien que en, por ejemplo, coloca la cámara largo tiempo frente a unos zombies disfrazados con armaduras hollywoodenses quienes quieren convencer a Liza Minelli de que actué en su filme?; no hay allí un desplazamiento, un corte o una acción (los actores, Marty Feldman, Dom de Luise y el mismo Brooks se limitan a caer una y otra vez ante el espectador en un extenso plano) que justifique esa *emoción* que el cómico ruso-norteamericano asegura transmitir a los espectadores. ¿Cuál emoción puede haber en la actuación del amanerado Frank Langella, un niño bonito que, antes de Brooks, ningún cómico ni ningún trágico había osado concederle un buen papel, por serio o irrisorio que fuera (se exceptúa a Frank Perry y su *Diario de una*

esposa desesperada) ¿Cuál es la emoción que cimienta filmes que solo giran en torno a la redundancia más estrecha y a una descabellada mezcla de géneros o argumentos como *Las doce sillas*, *La última locura de Mel Brooks* (Silent Movie) *Las angustias del dr. Mel Brooks* (High Anxiety) para no hablar de la totalidad de su obra?

NI DRAMA NI COMEDIA

Brooks no ha entendido que los grandes cómicos borran las fronteras entre el drama y la comedia así como son muchos los filmes en que desaparecen las distinciones entre documental y argumental. Aunque no quiera reconocerlo, el drama se vive, allí sí con *emoción*, en Chaplin, Keaton o Tati. En las obras de estos la risa es la resultante de una sabia síntesis, de una dialéctica que opone el mundo al cómico, el medio al individuo y, así, no todo es tan fácil, tan cómodo, como lo

ras que le dan vida. Eso diferencia al cómico del payaso ocasional, profesión a la que Brooks se adhiere presentándose como el amigo del pueblo, el guardaespaldas de la concesión a los *burdos* procedimientos que pretenden estimular a la risa en sus películas. ¿Por qué burdos? Los poderosos malos de *La última locura de Mel Brooks*, agrupados en la compañía Abarca y Devora que le rezan al dios dólar y se imparten cachetadas uno a uno al hacer el balance de las pérdidas de la empresa, los bailarines y coreógrafos homosexuales de *Locura en el Oeste*, la visión de la aristocracia y de la cultura rusa anterior a la revolución, en general, en *Las doce sillas* y los toques caricaturescos del hospital psiquiátrico en *Las angustias del dr. Mel Brooks* no sólo son burdos sino, tal vez, malintencionadas deformaciones de temas y hechos que el director no puede concebir con altura, *cómicamente*, claro, pero con decoro o, por lo menos, con gracia. La incapacidad

Locura en el Oeste.



afirma Brooks. En *El General*, *La quimera del oro* (The Gold Rusk) o *Mi tío* (Mon oncle) el conflicto existe, es la plataforma de acción del cómico, es el obstáculo que encuentra en su movimiento. Otra cosa es que su tratamiento, su visualización, su recreación, tengan que ver con las leyes de la comedia, con una instancia particular de la que las tres obras, y muchas otras, son tributarias. Es más: no puede haber comedia sin conflicto pues el humor es una respuesta, una toma de partido, con su magnitud propia, ciertamente, pero no por ello inferior, menor en relación con el arte universal, con el hecho de decir, de precisar algo sobre unas contradicciones, acerca de unas formas de relación entre los hombres. Si aquellos cómicos son geniales es porque su pena, su pesimismo, sus ansias de libertad, se comunican mediante el *gag* y las estructu-

ras que le dan vida. Eso diferencia al cómico del payaso ocasional, profesión a la que Brooks se adhiere presentándose como el amigo del pueblo, el guardaespaldas de la concesión a los *burdos* procedimientos que pretenden estimular a la risa en sus películas. ¿Por qué burdos? Los poderosos malos de *La última locura de Mel Brooks*, agrupados en la compañía Abarca y Devora que le rezan al dios dólar y se imparten cachetadas uno a uno al hacer el balance de las pérdidas de la empresa, los bailarines y coreógrafos homosexuales de *Locura en el Oeste*, la visión de la aristocracia y de la cultura rusa anterior a la revolución, en general, en *Las doce sillas* y los toques caricaturescos del hospital psiquiátrico en *Las angustias del dr. Mel Brooks* no sólo son burdos sino, tal vez, malintencionadas deformaciones de temas y hechos que el director no puede concebir con altura, *cómicamente*, claro, pero con decoro o, por lo menos, con gracia. La incapacidad

puede ocultarse tras el atrevimiento y las carcajadas pero, tarde o temprano, se descubre que, para fortuna de la raza humana, la historia no la han escrito seres como Mel Brooks y, si en algo mueve al humor (en mucho, por supuesto) ello lo han dicho cómicos que ningún grado de consanguinidad tienen con Mel Divertido, el petulante director estrella de *La última locura de Mel Brooks*. La facilidad, el chamboneo de Brooks lo aproximan, eso sí, a nuestros humoristas *populares*, los astros de la T.V., y la radio cuyas referencias culturales se darían por muy bien servidas con un aprendizaje basado en las películas de este. La obra de Mel Brooks se aparta, absolutamente, de los términos en los que él mismo la sitúa en sus declaraciones. En cada uno de sus filmes la anécdota opera en tanto parodia de un género



y, al mismo tiempo, como homenaje (el terror en *El joven Frankenstein*, el western en *Locura en el Oeste*, la propia comedia en el mudo y la pantomima además del *cine sobre el cine* que ya puede ser analizado como género en *La última locura de Mel Brooks* la aventura en pos de la recuperación de tesoros perdidos en *Las doce sillas*) sin que haya una unificación, una comunión entre los elementos que se toman prestados y los que, hipotéticamente, crea Brooks como autor. La interacción de formas y estilos termina por adoptar las características de un híbrido desnaturalizado. El punto de enlace, unos cuantos *chistes* aislados, fragmentos cómicos independientes de un centro regulador, no tiene estabilidad ni tampoco sentido de la continuidad: hay *gag* sin comedia, situaciones arquetípicas de otros géneros sin un molde aglutinador, así sea humorístico, ya que las desarticuladas injerencias del montaje (confiado, por lo general, a John C. Howard con la asistencia, en varios filmes, de Stanford C. Allen) y la arritmia de la concatenación —ningún dominio sobre el *tempo* filmico, imágenes que no ceden paso a otras sino que se obstruyen entre sí repitiéndose incesantemente, planos carentes de fluidez concentrados en distancias unilaterales, música —John Morris— de drama de acción rutinario sin un sólo giro aproximado, siquiera, a la comedia o a la sugerencia cómica, diálogos saturados por la obviedad— tampoco es que generen muchas emociones en los espectadores.

EL JOVEN FRANKENSTEIN

Es esta, indudablemente, la mejor película de Brooks en lo que tiene que ver con la fidelidad del resultado a los propósitos iniciales del autor, a lo cual debió contribuir, en gran medida, Gene Wilder quien firmó el guión del

filme además de ser su protagonista principal. La presentación de la personalidad del monstruo y el intercambio final de identidades entre el doctor Frankenstein y su criatura, le confieren a *El joven Frankenstein* una originalidad insospechada además de que rinden un grato homenaje, esta vez sí, *cómico* a los clásicos del género. La fotografía en blanco y negro, la actuación de Marty Feldman y la hilaridad producida por ciertas situaciones (la conferencia de Wilder que sirve de entrada al filme, la llegada al viejo castillo, la creación del monstruo tan bien personificado por Peter Boyle, la relación entre Wilder y Madeline Kahn sobre la plataforma usada para captar la energía, la aparición del monstruo en el pueblo) deja ver hasta dónde puede ir Mel Divertido en su puesta en escena si acepta, modestamente, su condición, la de un cómico de tercera o cuarta categoría que puede hacer reír a un público al que la historia del *burlesco* tenga sin cuidado. También en *El joven Frankenstein* se hace patente la pésima dirección de montaje que atenta contra una superior calidad de la cinta la que, como ya dijimos, no podría ir, de todas maneras, mucho más lejos. Esa inmovilidad del encuadre y esos tiempos muertos inutilizados rompen la muy relativa unidad de la película que, sin obedecer a muchos temores nos atrevemos a adjudicarle en sus aciertos, a Gene Wilder.

Esto hace parte de uno de los rasgos más frecuentes en el cine de Brooks y es que tiene que apoyarse, a riesgo de perder la seguridad (??), en una comparsa de acompañantes que poco o nada aportan a sus filmes pues no se trata de un trabajo en equipo ya que la elaboración de la películas es, como ya vimos, casi nula. La constante es la de un exhibicionismo crónico de actores como Madeline Kahn, Cloris Leachman, Dom De Luise,

Marty Feldman y Gene Wilder, aunque los dos últimos ya se separaron del grupo. Feldman dirigió *La más loca aventura de Beau Geste* (The Last Remake of Beau Geste) en Inglaterra y Wilder *El hermano más listo de Sherlock Holmes* (The Adventure of Sherlock Holmes's Smarter Brother): en el primero se observa un mayor cuidado en la factura cinematográfica y una comicidad un poco (muy poco) más refinada que la de su protector, Mel Divertido; en el segundo la influencia de Brooks es bien notoria y su película es, francamente, abominable hasta el punto de que es peor que cualquiera de las de Brooks.

HABLA BROOKS

Haremos caer en cuenta al lector, una vez más, de la forma como contradice la realidad las aseveraciones de Mel Brooks. Es sabido que trabaja más de un año cada guión y según algunos periodistas, "es infatigable durante la filmación". Al respecto dice: "Soy un perfeccionista, no puedo dejar escapar una escena, siempre trato de mejorar". La verdad que obra tras obra, la carrera de Divertido se hace descendente en grado sumo y la perfección con que sueña no aparece por ninguna parte pues su cine no sólo es imperfecto y casi que amateur en calidad, sino que también se estructura de acuerdo con exabruptos anticinematográficos, ajenos, por completo, a la dinámica de la comedia.

Sobre sus películas, Brooks habla así: "*Las doce sillas* es la historia de la búsqueda de lo que se dice que uno puede tener: suerte,

Marty Feldman en La última locura de Mel Brooks.

diamantes, riqueza —o fama—. Quiero decir que yo quería ser famoso. Pero estoy hablando de lo que creo que cada niño pobre piensa —ganar el grande de la lotería, tener algún pariente lejano rico del que nunca se oyó hablar y que se muere dejándole una herencia. *Las doce sillas* habla de tres hombres —un mendigo, un gigoló y un ávido sacerdote— vagando por Rusia para encontrar una fortuna de diamantes escondida en un juego de doce sillas de comedor. Por lo tanto, la búsqueda de los diamantes se remonta a mi niñez".

"Y hubo además una historia de amor entre dos hombres Ron Moody, un noble que se transformó en linyera y Frank Langella, el gigoló, el cual parece ser uno de mis motivos, quizás el más importante. Es decir, me interesa la camaradería entre hombres. Aparece en todos mis filmes: Bialystock y Bloom; Gene Wilder y Marty Feldman en *El joven Frankenstein*; Dom De Luise, Marty Feldman y yo en *La última locura de Mel Brooks*, Cleavon Little y Gene Wilder en *Locura en el Oeste*. No sé. Tal vez soy realmente homosexual" (Cuestión que ponemos a consideración de los autores del artículo sobre Herbert Ross aparecido en el número anterior de CINEMATECA) "pero, seriamente, amo a los hombres y amo a mis amigos. Además, *Las doce sillas* para mí representa Rusia. El filme fue filmado en Yugoslavia. Yo soy judío ruso y, finalmente, pude sumergirme, en todo lo que hay de mí, en Rusia". Brooks concluye así sus declaraciones sobre *Las doce sillas*: "No puedo decir lo que fue



para mí hacer esta película en aquel país. Fue como volver a casa. Hay algunas texturas rusas de ese sentimiento en el filme: comer pan negro, la toma del borscht con una cucharada de crema. Fui allí y me dije: ¡Ah, esto no es Brooklyn, es Kiev! Es como si un negro americano de la cuarta generación visitara África y sintiera el país en su piel y en sus huesos. El no quería vivir allí, pero, tal vez, le gustaría nadar en aquel río solo una vez. Algó así fue para mí *Las doce sillas*. Eso y la emoción de ser ruso. Son más extravagantes las emociones, no como la influencia anglosajona en América que es tan puritana y restringida. Ud., va a Yugoslavia y la gente lo abraza. Gritan. Son realmente floridos en expresiones de afecto”.

Locura en el Oeste, tiene que ver, para Brooks “con el amor más que con cualquier otra cosa. Quiero decir, cuando aquel muchacho negro, Cleavon Little, entra cabalgando en aquella vieja ciudad del oeste y una viejecita le dice: ‘Lárguese de aquí, negro’, uno sabe que su corazón está partido. Entonces, se trata de la historia de cómo se cura este corazón. Es, por supuesto, mi homenaje al cine del Oeste que admiré siendo niño. Quizás la historia además tiene algo que ver con la búsqueda de mi propio padre. El falleció cuando yo tenía dos años. Y en la película, ambos, en Cleavon y Gene Wilder, buscan alguien en quien creer: cuando se encuentran su matrimonio es idílico”.

Sobre *El joven Frankenstein*: “Hacerlo fue como revivir toda mi infancia, sentado en el cine desde el mediodía hasta las siete de la noche, mirando vampiros, mirando a Boris Karloff. Podía vivir con estupor. Podía transformarme, con deleite, en la silla. Eso y no comer. Me despertaba en un teatro y veía una linterna en mis ojos y una mujer gritando: ‘Melvin, despierta de una vez’. Mi madre me llevaba a casa por la fuerza. Esas eran las películas que me fascinaban en la infancia, quemaban imágenes en mi cabeza: largas sombras, luces mortecinas, niebla. Quiero decir que había siempre niebla en las salas, ¿sin razón? ¿Por qué niebla? Una locura, pero me encantaba. Además soy una especie de doctor sin diploma. Practico medicina entre mis amigos. Soy bastante bueno en fisiología. Soy una especie de científico, un químico. Entonces, tuve la oportunidad de arrojar todos mis conocimientos y lenguaje en conferencias a través de Gene Wilder, cuando el monstruo venía a la vida”.

La última locura de Mel Brooks: “Tengo fuertes sentimientos sobre compañías internacionales y conglomerados entrando en el mundo del espectáculo. Están invadiendo un mundo de arte y los odio por eso. *La última locura de Mel Brooks* trata de un grupo de

cineastas independientes que hace una película muda para prevenirse de un conglomerado que quiere tomar control sobre el estudio de un amigo. La compañía, Abarca y Devora es uno de esos conglomerados que detesto. No tienen derecho a decidir qué películas hacer ni con quién hacerlas. Están allí por dinero y, probablemente, su presencia significa la muerte de la industria del cine. Sólo copian lo que otras compañías crean. No arriesgan nada”.

“Los caracteres de Marty Feldman y Dom De Luise eran también muy importantes para mí. Tengo tres hermanos mayores y los extraño. He estado casado por muchos años con Anne Bancroft. No veo a mis hermanos, los quiero mucho. Amo a mis compañeros en el filme. Amo su inocencia y su falta de malicia”.

Las angustias del dr. Mel Brooks: “He querido ser siempre el carácter que interpreto: el profesor Richard H. Thorndyke. Quiero decir que me gusta un sombrero que cae sobre los costados. Me gusta la medalla de honor académica. Me gusta el traje gris. Es decir, allí está: un sueño convertido en realidad, soy un psiquiatra, ganador del Premio Nobel, en una película de Alfred Hitchcock. Es una fantasía de niños, de un niño que se encantó con *Los 39 escalones* (*The 39 Steps*) y *Desaparece una dama* (*The Lady Vanishes*) (2).

EPILOGO

Tanta profundidad, tantas preocupaciones e inquietudes: el amor a los hombres, el odio a los monopolios, el amor al cine, las añoranzas por la tierra natal y los padres, los hermanos, los amigos y la esposa, merecen otra suerte en el cine. Parece que este hombre que habla como todo un filósofo moderno fuera alguien distinto a ese bonachón desprevenido que, en otras ocasiones, se ha declarado enemigo acérrimo del drama y de las tramas “pseudo-sofisticadas”. Pues no. Es el mismo Mel Divertido cuyas diversiones y contradicciones no son nada *emocionantes* cuando hay que soportar sus películas, las que repasamos por un amor brooksiano a *CINEMATECA*. Que queden, de esta suerte, saldadas para siempre nuestras cuentas con Melvin, el ruso-judio-gringo y que el lector reflexione sobre todas las cosas serias que él ha dicho y que aquí hemos reproducido. ☺

Juan Diego Caicedo G., es comentarista de cine del diario El Espectador, de Bogotá.

(2) Estas afirmaciones de Mel Brooks, al igual que las otras citadas anteriormente, se han tomado del *press-book* de Twentieth Century Fox editado para la promoción de *Las angustias del dr. Mel Brooks* y que nos fue facilitado, bajo el título de *Alta tensión*, por la distribuidora Fox-Columbia.

¿Qué fue del Nuria, el Regio, el Escorial?

por Alberto Navarro

*¡Para aquellos a quienes la vida engañó,
abran los paraísos eléctricos!*

Moravsky

Nos sentábamos —y todos los de mi edad, los que vamos bajando esa escalera descendiente que viene después de los treinta, se deben acordar— en unos asientos duros, de madera; con brazos de madera, o quizás de metal. Jamás nos dimos cuenta de su incomodidad, a pesar que casi siempre llegábamos largo tiempo antes que comenzara la función. A veces, si era para el matiné, debíamos incluso esperar que abrieran, pues estábamos en el teatro antes que la taquillera o el portero. Al entrar la sala estaba oscura a pesar de que aún no habían apagado las luces; los escasos bombillos de pocas bujías la envolvían en sombras. Los olores solo se sentían al llegar, pues a los pocos minutos apenas los notábamos, ¡estábamos tan acostumbrados! Eran olores diversos: orines, sudor, olor de gentes. Entre todos ellos había uno que se destacaba: el olor penetrante y lacrimógeno de cierto tipo de desinfectante que se usaba en los baños, en los pasillos. Lo olí por primera vez en Medellín, en el Cinelandia, un teatro de Junín donde los sábados pasaban Abbott y Costello, las series de Tarzán, películas de vaqueros donde el muchacho usaba sombrero blanco y los malos sombreros negros. Al percibirlo

siempre pensaba “huele a cine”, y con el tiempo identifiqué ese olor con el cine. A pesar que a medida que han transcurrido los años su uso se ha hecho cada vez más infrecuente —quizás su fuerte olor llevó a los propietarios de teatros a cambiar de marca—, cada vez que lo sentía lo saludaba con alegría. No hace mucho lo volví a encontrar en la sala del Teatro Municipal de Bogotá y tuve que detenerme un minuto a ordenar mis ideas porque en cuanto lo sentí decenas de recuerdos salieron de sabrá Dios qué oscuros rincones cuya sola llave la tiene ese olor. No sé, y seguramente no lo sabré jamás, cuál es el nombre de ese desinfectante. Para mí será siempre “olor a cine”.

Sentados en esas duras sillas esperábamos nerviosamente, como quien aguarda una revelación. ¿Por qué no? ¿No era, después de todo, una especie de revelación lo que allí íbamos a buscar? Si la película era una que habíamos esperado ansiosamente toda la semana, las manos estaban pegajosas, sudorosas, apretando el brazo de la silla. La desaparición de las pocas luces hacía crecer nuestra expectativa, y leíamos los créditos en voz baja, repitiendo los nombres. Preveíamos momentos maravillosos. Qué importa que la revelación sólo ocurriera unas pocas veces. Buena parte del placer lo constituía esa espera, mientras aguardábamos con creciente

emoción descubrir mundos nuevos, dar rienda suelta a los sueños, vivir al fin. Era una emoción muy parecida a aquella que sentiríamos después, cuando adolescentes o ya casi adultos, sentíamos la inminencia del sexo. Y, tengo miedo, estas dos han sido sólo un pálido reflejo de la que creo nos espera, ojalá en un futuro muy lejano, cuando estemos ante la muerte.

Esas salas oscuras y olorosas fueron para muchos de mi generación el primer contacto que tuvimos con la belleza, y, quizás para algunos —estoy pensando en aquellos hoy encerrados en lúgubres oficinas de compañías de seguros, o detrás de escritorios de agencias de viajes—, el único. Era una experiencia solitaria, personal, que no había que compartir. Al cine se podía ir solo, lo que lo diferenciaba del fútbol, al cual era de rigor ir acompañado. Si se iba a la sala del barrio, seguramente allí habría alguien conocido: un estudiante del colegio que vivía a la vuelta, algún vecino de cuadra. Pero a pesar de sentarse junto a él, uno seguía sólo, y al terminar la película cada uno cogía su propio rumbo.

Sólo al llegar a los doce o trece años se apartaba uno de las salas de su propio barrio y se atrevía a ir a los de otros. A principio de los sesenta la empresa no carecía de dificultades. Las bandas juveniles, subdesarrollada imitación de las que veíamos en los filmes de James Dean, hacían furor en Bogotá y los sábados por la tarde algunos teatros tenían la fama de ser exclusivo territorio de esas bandas. Entre ellos inspiraba temor el teatro Diana, pero cuando fui a él por primera vez su mala reputación resultó infundada. Había una gritería ensordecedora de parte de un grupo de muchachos que se pavoneaban como si el mundo les perteneciera, pero el ruido era fácil de evitar con solo ir al piso de abajo, ya que la barra del barrio sólo consideraba como de su exclusiva propiedad el balcón.

Algunas de las razones que nos llevaban a esos teatros eran la distancia a las salas del centro, y los precios de éstas. Pero la razón principal era la censura. Existían entonces cuatro clasificaciones: todos, mayores de catorce, mayores de dieciocho y mayores de veintiuno. Un buen número de películas eran clasificadas para mayores de dieciocho o de veintiuno, entre ellas casi todas las que nos interesaba ver. Había entonces que ir a las salas de segunda, pues los porteros de éstas no iban a devolver de la puerta los muchachos que constituían una de las principales clientelas del teatro. En todos esos años de ir a películas clasificadas para veintiuno sólo tuve dos encuentros con la censura. El primero en El Escorial, la noche que fui a ver *Rififi*. El balcón del Escorial, situado a un lado de la



El Nuria (Fotografías de Sergio Navarro).

cabina de proyección, tenía pocas sillas, y una puerta lateral que daba a la calle, por lo tanto si la película era para mayores, en la portería nos decían que subiéramos al balcón. Esa noche, momentos antes de terminar la película, el administrador del teatro asomó la cabeza por entre las sucias y raídas cortinas y nos pidió que nos quedáramos un rato más, pues “la censura está abajo”. Cuando bajamos, diez minutos más tarde, los defensores de la moral y las buenas costumbres habían abandonado el campo.

El otro encuentro ocurrió cuando fui a ver *La dulce vida* en un teatro del barrio Santa Fe. Del nombre del teatro no me acuerdo y seguramente no existe más, pues en el área no hay ahora ni una sala de cine. Al salir vi, recostados contra una baranda, dos hombres flacos, con aspecto de estudiantes de derecho, que miraban al público que abandonaba la sala. Frente a ellos estaba una señora que parecía ser la propietaria o administradora. Al verme, uno de los hombres levantó los ojos y miró socarronamente a la mujer. Esta le contestó con un gesto igualmente silencioso a lo mejor un poco cómplice que traducía “qué sé yo”. Caminé sin volver la cabeza.

Ese día la presencia de la censura la hubiera debido dar por descontada ya que el escándalo que acompañó la presentación de *La dulce vida* en Colombia fue de proporciones mayúsculas. Los periódicos decían que la iglesia excomulgaria a quienes fueran a verla, y sólo dos teatros de estreno se atrevieron a presentarla (“ambos propiedad de extranjeros”,

según dijo a la prensa un vocero de la curia). Uno de estos, el Cataluña, fue apedreado por los alumnos del colegio Santo Tomás una tarde a la salida de clases.

Pero mi mayor susto había tenido lugar dos años antes, en el Regio, y no me lo dio la censura sino un solitario policía y mis propios miedos. Había ido a ver *Los cuatrocientos golpes*, película que en mi crónica personal, bastante mentirosa por cierto, siempre mencionó como mi primer encuentro con "el cine como arte". Estaba nervioso desde un principio, pues el Regio era un teatro al que iba por primera vez, que además está situado en un barrio al que entonces no era muy fácil llegar. Minutos antes de terminar la película, cuando Jean Pierre Leaud escapa del reformatorio e inicia su larga carrera hacia el mar, volví la cabeza y vi un policía parado junto a la puerta. Había leído que esa huida hasta el mar era "la mejor parte de la película", y traté de dominar mis nervios y concentrarme en ella, pero no lo logré. Al salir, le pregunté al policía, de una manera un poco abrupta, por qué estaba allí. Me contestó que estaba aburrido y había entrado a ver la película.

Pero tampoco era la censura el único motivo para ir a teatros de segunda. A medida que crecíamos (en ese entonces crecíamos, no envejecíamos) y aumentaba nuestro interés por el cine, esos teatros proporcionaban la oportunidad de ver muchas películas. Los primeros clásicos que vi, los vi en teatros de barrio. En el San Luis, por ejemplo, vi *La gran ilusión*. En el Nuria *Lo que el viento se llevó*. A la salida de esta última mi comentario fue "qué atrocidad". Era joven y cuando grande

quería ser intelectual, por lo tanto despreciaba el cine americano y adoraba el francés. Debido a ello me perdí una buena cantidad de películas que después me costaron gran trabajo ver, entre ellas obras importantes como *Gigi*, y *Amor en la tarde*. Ateniéndome a lo que decía la crítica de la época (espero que Ugo Barti, Abraham Salzman y Héctor Valencia lo recuerden tan bien como yo), abandoné un teatro antes de los últimos diez minutos de *Psicosis*, pues había leído, no recuerdo si en la revista Guiones o en El Espectador, que esta parte estaba muy por debajo del resto de la película ya que seguramente era un añadido comercial forzado por los mercantilistas productores. Pasaron años antes que tuviera de nuevo la oportunidad de ver *Psicosis*.

Mi debilidad hacia el cine francés era alimentada por la reciente aparición de la *Nueva ola* a la que periódicos y revistas dedicaban bastante espacio. La distribución francesa no había quebrado aún y COFRAN controlaba tres teatros en Bogotá: el Coliseo, que era su sala de estreno; el Lux, donde iban las películas después de ser presentadas en la anterior; y el Regio, que era la sala popular. Como casi todas las películas francesas eran clasificadas para mayores de veintiuno, tuve que volver al Regio muchas veces, y allí, además de *Los cuatrocientos golpes*, vi también *Sin aliento*. El Regio sigue aún vivo, pero hoy presenta únicamente mejicanas y karatecas.

Pero no era el Regio la única sala donde pasaban "buen" cine. *Los primos* la vi por primera vez en el San Luis. En el Escorial vi

El Escorial.





El San Luis.

Las noches de Cabiria. El bello Sergio la vi en el Nuria. Y en el Santa Fe, que por ser propiedad del clero presentaba únicamente películas apropiadas para toda la familia, vi *El bidone*, de Fellini, que pasaron atrocemente recortada pues le quitaron una secuencia completa. Salí de la película indignadísimo y fui a la casa cural a protestar por ese “atropello contra el arte”, esa “mutilación de la obra de un gran artista”. El novicio que me recibíó no sabía cómo actuar ante esa, sin duda, inusitada situación.

Pero no todo era “arte”. Ya mayor iba a ver el cine “importante” durante la semana, a vespertina, y reservaba el sábado por la tarde para ir con compañeros de colegio a ver películas “comerciales”. Uno de nuestros teatros preferidos era el Imperio, una sala gigantesca y cavernosa muy frecuentada por estudiantes de bachillerato, y a la que se decía iba un pederasta todos los sábados y domingos, por lo cual no era buena idea ir solo. Allí vi *Esplendor en la hierba*, de Kazan, que más tarde provocó la única discusión más o menos seria que tuvimos en el colegio sobre sexo pre-matrimonial. La línea de nuestros educadores (uso la palabra con ironía) era que el sexo pre-matrimonial estaba bien únicamente para los hombres, ya que estos tenían deseos sexuales más fuertes que las mujeres. El lunes siguiente al fin de semana en que la mitad de la clase se encontró en el Imperio viendo *Esplendor en la hierba* esa línea oficial fue discutida durante el recreo del mediodía.

Los compañeros que hoy son ganaderos, concejales o banqueros la defendieron,

mientras que quienes confirmamos los temores que por nuestro futuro abrigaban padres y maestros la atacamos. Se habló de los deseos sexuales de las mujeres, sobre si era correcto besar a una niña hasta que “se excitara”, y hasta sobre si era bueno o malo ir a ver esa clase de películas.

El Caldas era otro de los teatros donde iba sin buscar “arte”, y resulta que lo que allí encontré, aunque entonces no lo sabía, fue cultura. En el sesenta había visto allí *Hiroshima mon amour* y varias películas de Clouzot, pero dos años más tarde solo se daba mexicanas, casi siempre melodramas o de mariachis. Si por la tarde me dejaba el bus del colegio, lo que acontecía con bastante regularidad, me iba al Caldas acompañado de un compañero de clase que vivía cerca y también tenía sus reparos a la educación que se nos estaba dando. Arreplantigados en primera fila de balcón cantábamos acompañando a Pedro Infante, Antonio Aguilar, y hasta a Libertad Lamarque. Esas tardes están entre las más felices de mi adolescencia. Pero también algunas fueron de las más tristes, porque dramonones como *Dios se lo pague*, que vi allí en el original y por lo menos en otras treinta versiones que se le parecían, nunca fallaron en deprimirme.

El Caldas estaba situado en una vieja edificación de la carrera trece que tenía visos de estilo *art nouveau*. La sala tenía la forma clásica de herradura y el edificio poseía una verja de hierro que lo separaba de la calle y demarcaba un pequeño jardín. La decadencia de Chapinero empezó, creo yo, en el momento que tumbaron esa verja y en el jardín

construyeron un feo edificio de seis plantas con un pasaje que conducía hasta el teatro.

A principios de la década de los sesenta Bogotá tenía millón y medio, quizás dos millones, de habitantes. Había entonces setenta y cuatro teatros. Este número iría aumentando durante los siguientes diez años, y es así como en 1970, cuando Bogotá estaba llegando a los tres millones de personas, el número era de noventa y cuatro, de los cuales cuarenta y dos eran de estreno y cincuenta y dos de segunda. A partir de ese año los teatros comienzan a disminuir a pesar que la población continúa creciendo a un ritmo vertiginoso y hoy puede llegar a los cinco millones. Es así como en agosto de 1978 sólo funcionan en la ciudad setenta y seis teatros, diez y ocho menos que en 1970, y sólo dos más que hace veinte años. De esos setenta y seis, treinta y nueve son de estreno. Por lo tanto no solo desaparecen los teatros de barrio sino que incluso los de primera van disminuyendo en cantidad.

¿Cómo explicar ese fenómeno? La ciudad no solo ha crecido sino que, como uno de esos seres monstruosos que aparecen en las series Z de ciencia ficción, se ha convertido en una "cosa" que crece y crece devorando lo que encuentra a su paso sin que nadie pueda decir cómo ni por qué crece, y menos aún cómo detenerla. Aparecen nuevos barrios por todas partes pero en ellos no se construyen teatros que reemplacen los que van desapareciendo.

Un caso extremo es el de Ciudad Kennedy, que tienen 700.000 almas y en la cual hay sólo

dos salas de cine que apenas sobreagan económicamente.

¿Qué pasa con el teatro de barrio? Yo, como alumno aprovechado, estoy preocupado por el destino de mi *alma mater* y no quisiera verla desaparecer, pero parece que el mal que la afecta es irremediable. El administrador de una de estas salas decía que la culpa la tenían la Philips y el hombre en la luna, ya que en víspera de la misión Apolo la compañía holandesa repartió televisores en los barrios a manera de préstamos, y una vez pasado el espectáculo Philips ofreció la oportunidad de quedarse con el televisor mediante unas "comodísimas cuotas mensuales". La difusión del aparato, según este señor, es lo que ocasiona las disminuidas entradas y por consiguiente la crisis de los teatros de segunda.

Lo de la difusión del televisor puede ser cierto, aunque yo tengo mis serias dudas. Creo que más razón tienen quienes sostienen que son los costos los que están matando estos teatros. Los costos, de acuerdo con lo que dicen varios administradores, son los mismos para un teatro de estreno que para uno de segunda, pues ambos necesitan proyeccionista, taquillero y portero, sin embargo las entradas no son ni siquiera comparables, y a pesar que algunos teatros de re-estreno, en particular los del centro, mantienen la sala llena dando una física confirmación de nuestro alto índice de desempleo, esto no ocurre con los teatros de los barrios residenciales, que ahora dependen de la asistencia de los fines de semana, pues el público casi desaparece de lunes a viernes.

El Tirso de Molina.





El Americano. La sala permanece solitaria de lunes a viernes.

Ha habido cambios en las costumbres y un progresivo empobrecimiento de algunos sectores de la población que antes constituían buena parte de la clientela de esos teatros. Por lo primero, mucha gente tiene temor a salir por la noche. En cuanto a lo segundo, los sectores de la población que tienen hoy menos dinero para gastos suntuarios toman la ida a cine como un evento importante, como lo eran antes los toros, o el fútbol, y lo hacen únicamente los domingos, acompañados de toda la familia.

Junto a ese empobrecimiento de una buena parte de los colombianos se da el enriquecimiento de otros grupos, que hoy prefieren diversiones más exclusivas. Los ricos ya no quieren ir a teatros donde hay que aguantar gente que apoya las rodillas en el espaldar de la silla del frente mientras comen papas fritas, por consiguiente prefieren quedarse en casa mirando *Betamax*.

Los cambios en nuestras actitudes también deben haber influido, y aquí estoy hablando sobre los muy radicales cambios que han ocurrido en nuestras costumbres sexuales y en nuestra moralidad en general. No podría decir exactamente por qué estos tienen incidencia sobre la asistencia a cine, pero sospechando que todo hace parte de un tejido general, no puedo dejar de lado el sin duda frívolo argumento que hay hoy menos adolescentes frustrados, y por lo tanto menos gente que tiene necesidad de ir a cine a vivir fantasías.

Añádase a todo lo anterior la timidez y el temor que muestran los distribuidores, que no traen al país nada que implique un riesgo

económico, por mínimo que éste sea. Es por eso que en nuestras pantallas solo se nos ofrece una blanda dieta de productos que han probado su eficacia comercial, y que parecen repetirse una y otra vez. Además el negocio de distribución está cada vez más concentrado en pocas manos, y por lo tanto la cartelera de los teatros ofrece casi siempre las mismas cosas, sin dar variedad ni oportunidad para escoger.

Pero esas son todas explicaciones intelectuales; lo cierto es que ahí están esas salas vacías. Caminando por las calles del barrio en que crecí estuve visitando los restos de esos viejos teatros. Uno de ellos es hoy un taller de mantenimiento de carros. Otro, una empresa editorial. El Escorial lo cerraron en 1970; cuatro años después fue remodelado y su fachada está hoy más hermosa que nunca, pero al año de su refacción su propietario dijo que ese barrio no aguantaba sino una sala de cine, y como el Santa Fe sigue existiendo, cerró la suya y trasladó equipo y silletería a un pueblo de las afueras. El Nuria se levanta solitario, sucio y descuidado como el barrio que lo rodea, a pesar que dos materas con helechos que se ven tras las rejas le dan un toque de vida. La sala está oscura, húmeda y silenciosa, perfecta para filmar una historia de fantasmas. Pero parado frente a ella, pensando en esos fantasmas, sentí un pequeño escalofrío al darme cuenta que si ahí hay fantasmas, uno de ellos debe ser el mío. ©

Alberto Navarro es coordinador de CINE-MATECA.

El cine en pueblo: una experiencia personal

por Alberto Ramos Garbiras

En el marco geográfico colombiano, para efectos de actividades culturales (pintura escultura - cine - literatura - música...) desde Bogotá se observa sobre un lomo especial ese acontecer. Más claramente para los bogotanos todas las demás ciudades del país son provincia en asuntos culturales, ello sin utilizar peyorativamente el término, sino en virtud a la centralización de los actos mismos. Este escrito quiere dar una ligera radiografía de cómo se observa cine en provincia, pero está entendida como las ciudades y pueblos fuera de Bogotá y las capitales de departamento.

La añoranza de una buena silla mullida para repantigarse ampliamente, de un ambiente no viciado por el humo del cigarrillo que deja frondia a nicotina la sala, la espera angustiada de un buen filme, la vacua expectativa de un cartel anunciado con anterioridad; son las primeras mortificaciones del espectador de provincia que no puede degustar una cinta con elección propia, sino sometiéndose a la programación caprichosa del único teatro de la localidad.

El espectador de provincia corre el albur de que el filme llegue recortado en exceso (casi siempre llega), ello fuera de los recortes oficiales que sufren por la junta de censura, los distribuidores siempre dejan a provincia los rollos desgastados, rallados y se envían con un año o año y medio de diferencia respecto a las capitales, si acaso son remitidos, la más de las veces no son siquiera pasadas por la carretera cercana, pues el avión cumple esa función. Total el albur es casi siempre negativo, adverso, letal. Ya

ubicado el hispanoparlante en la sala de proyección sufre las contrariedades. La añorada silla no existe, la suple una banca (no en todas las provincias), el telón reemplaza a la pantalla, los agujeros dejan penetrar la lluvia y así endémicamente. Cuando la provincia cuenta con una mejor sala de exhibición, los problemas van por otro lado: una algazara incontrolable cunde en el recinto, una vocinglería desaforada inunda el lugar, el barullo de los chiquillos aunado a la incultura de los restantes conforman la trápala que hace inaudible el filme; el cigarrillo encendido cae sobre su cabeza, el helado es derretido sobre su nuca, el madrazo retumba el tímpano, el olor de los baños descuidados atosiga el aire, el bisbiseo del anunciador de maní, más la ida de la luz de la localidad son las constantes que constriñen a abandonar la sala o a tomar la determinación de no ingresar más a esa sala. Total a abstenerse de ver cine, esperando llegue la época de unas vacaciones o un largo puente que le permita asistir a la ciudad más cercana.

El 80% de las personas que ingresan a la sala de cine en provincia son incultas, no aprecian el arte cinematográfico, sólo asisten para quemar el rato, para evadir sus preocupaciones. No se puede clasificar a este público en las tradicionales tres partes que sí existen en la ciudad; sólo dos clases de espectadores se encuentran en provincia: quienes se distraen durante la proyección y no compendian ni comprenden un ápice de la misma y quienes quieren llegar un poco más allá, conocer algo de historia, un suceso político, una compleja situación psicoanalítica, etc. Se puede afirmar

sin lugar a equívocos: no hay en provincia auditorio culto, éste se evade a las ciudades.

Otra cosa son las presentaciones de los sábados y los domingos, los llamados Matiné y Sociales, donde el público del campo se vierte a la sala; la zozobra no permite mirar con *diletantismo* el filme, el grito por el beso de los protagonistas no se hace esperar, el duelo entre los actores es motivo de duelo entre los espectadores, se paran, imitan al luchador, hacen que desenfundan el arma, insultan al contrario, se identifican con el mariachi, cantan, gritan y desde la silla invitan al protagonista, llamado en la jerga parroquial el "Tipo de la película", a que mate a su adversario, el aplauso por el héroe es obsequiado sin mesura, no importa que sea agente del imperialismo, no importa que sea miembro de la CIA, lo que importa es su arrojo, su valor, no importa que el trucaje y el montaje lo muestren como super-hombre lo que importa es el momento, no se mira de qué casa productora proviene el filme, ni la calidad del actor, el contenido del *Cats*, la importancia del Director. Se prefiere el cine en español, fundamentalmente el mejicano, pues la mayoría no sabe leer. Los sábados se presentan esa clase de películas, sino no hay taquilla; el campesino analfabeto necesita una de Pel-Mex que lo refocile de la ardua tarea del campo, el contenido no importa, la temática no la entiende; el ruido de la balas, los asesinatos, la acción eso es lo importante.

Las programaciones en serie sobre el mismo género son otra de las características del cine en provincia. Durante una o dos semanas se

ruedan filmes de *westerns*, en la siguiente semana cine-romano (Peplum), posteriormente karatecas, cine-sexy-jocoso, pornográfico, musical, de suspenso, terror, cómico, etc. La saturación por el género hace perder también muchos espectadores. El cine de directores temáticos nunca llega, el cine de calidad, el cine clásico son ausentes permanentes de estas salas, pega el cine comercial, el cine barato, ordinario, adocenado.

La historia del cine colombiano, pobre como la mayoría del contexto Latinoamericano, es desconocida en los pueblos, sobre todo a nivel de cortometrajes — o — medimetrajes. Algunos filmes como *Un ángel de la calle*, *Semáforo en rojo*, *Aquileo Venganza*, *Amazonas para 2 aventureros* (coproducción) *Préstame tu marido*, y otros que hacen parte del lánguido largometraje nacional son exhibidos; pero esperar en provincia lo que aquí creen que está bien hecho: *Mamagay*, *El Candidato* — o — los más o menos bien hechos, *Pasos en la niebla*, *Esposos en vacaciones*, *El Patas*, es un verdadero milagro si se llegan a exhibir.

Los conceptos de "sobreprecio", "cine marginal", "pornomiseria", son completamente desconocidos. El sobreprecio no llegó a las ciudades intermedias, el cortometraje se quedó en el ciclo repetitivo de los teatros de ciudad. La historia del cine colombiano es desconocida en provincia. De los pocos cortometrajes valiosos, nada se ha visto. Los trabajos de Carlos Alvarez, Rodríguez —Silva, Mayolo— Ospina, Mittroti, Durán, Lisandro Duque, Alfredo Sánchez,

Teatro Santa Cecilia, de Tabio (Fotografías de Sergio Navarro).





Cine Extasis, de Zipaquirá.

Luis Crump, son perfectos ignorados. En estas circunstancias no puede existir cultura cinematográfica, se priva al espectador de una visión sobre lo nuestro, se omite la proyección de nuestra historia —o— de las briznas que de ella se han recogido. Ojalá en las nuevas disposiciones sobre cine nacional se constriña a los distribuidores para que amplíen el círculo de mercado de los cortometrajes nacionales. Ahora que nos abrimos paso al cine argumental y al largometraje, ahora que aspiramos a desarrollar en nuestro país una verdadera industria del cine, sería justo que a la provincia se le proporcione algo; que no sea la convidada de piedra de este despegue esperado, de esta ilusión añosa.

Nunca se programa con carácter de estudio, no se hacen ciclos, no existen cine-clubes, no hay foros, no hay crítica; un cinéfilo puede morir de la pena moral. Más gráficamente, un cinéfilo en provincia lo es de palabra pero no en la práctica; es un cinéfilo frustrado, atiborrado de sueños, lleno de ilusiones. Quien desee ver cine de John Ford, de Howard Hawks, George Cukor, Frank Capra, Leo McCarey o de King Vidor, tendrá que viajar a un cine-club o hacer ciclópeos esfuerzos para poder soñarlos.

Quien abrigue la esperanza de deleitarse con Alfred Hitchcock, George Stevens, François Truffaut, John Huston, Robert Bresson o Samuel Fuller, está fuera de la realidad. Un buen cinéfilo puede nacer en provincia, pero tendrá que vivir en una capital. Qué contradicción ver, como me correspondió, en la década del 60 en el Teatro Alcázar (hoy en

ruinas) en Sevilla (V.) la obra cinematográfica de Ford mutilada. Proyectaron *The Informer* (El delator), *The Iron Horse* (El caballo de hierro), *The Searchers* (Centaurios del desierto), *The Lost Patrol* (La patrulla perdida), *Stagecoach* (La diligencia), *How Green Was My Valley* (Qué verde era mi valle) y *Seven Women* (Siete mujeres). Escenas cercenadas, momentos cumbres imperceptibles. No poder apreciar a Monument Valley por falta de intensidad en la luz; al Séptimo de Caballería con fotogramas borrosos consecuencia de una mala copia; la filosofía de Ford disminuida por el recorte inmisericorde. Privarse de planos con Wayne en acción; de la lectura completa del pobre Duley Nichols; los créditos pasados a horcajadas, sin el derecho a leer nombres como los de Claire Trevor, John Carradine, Thomas Mitchell, Andy Devine, Victor McLaglen, Boris Karloff, Wallace Ford y otros. Esos son malos ratos que no se olvidan.

En provincia no cabe el enunciado que Ernesto Sábato cambia en la novela *El túnel* a través de su protagonista Juan Pablo Castel ("Todo tiempo futuro puede ser mejor"), por la razón elemental de que los propietarios de la sala única existente, ni se atreven a mejorarla; ni a crear la competencia, el público corresponde a dos salas en una localidad. El descuido es progresivo y le toca la parte final a la seccional de salud de la localidad: cerrar el establecimiento por falta de salubridad. ☾

Alberto Ramos Garbiras se aficionó al cine en Sevilla, Valle. Esta crónica describe su experiencia.

cine del tercer mundo

Cine argelino

El más dinámico del mundo árabe

Por Guy Hennebelle

Nacido en la clandestinidad y en el exilio, el cine argelino se ha convertido desde 1962 — año de la independencia de Argelia — en uno de los más dinámicos del mundo árabe. Es cierto que no se puede comparar con el cine egipcio — cuya producción anual es de más de 40 largometrajes — pero todos los cineastas reconocen que ha tenido el mérito de haber encontrado un camino político y estético propio que se aleja de las convenciones puramente comerciales, y a menudo melodramáticas, del egipcio.

El cine argelino contabilizaba, hasta el año pasado, más de 100 largometrajes de ficción, producidos por la televisión. De 1962 a 1972 la producción estaba monopolizada por el tema de la guerra de liberación y entre las películas más características de esa época se cuentan: **La noche le tiene miedo al sol**, **Diciembre**, **La batalla de Argel**, **El opio y el bastón**, etc... En 1971 la ley de reforma agraria promulgada por el gobierno suscitó una revolución en el cine ya que estimuló el rodaje — tanto en la TV como en el ONCIC (organismo estatal de cine) — de una serie de películas con un estilo completamente diferente que se podrían clasificar dentro de tres tendencias fundamentales:

1) Una redefinición del sentido de la guerra; en esta etapa la independencia ya no se describe como un fin en sí, sino como una época hacia la liberación social y económica del país. En las obras que surgieron en ese momento se nota particularmente la denuncia virulenta de los señores feudales, acusados de cómplices del sistema colonial. Es el caso de la extraordinaria cinta **Nua** de Abdelaziz Tolbi, donde se intuye una tendencia que recuerda el gran cine soviético de los años 1920-30 (sobre todo Pudovkin).

2) Un ataque a fondo a los señores feudales del campo argelino de hoy en día y, de modo más general, a las estructuras sociales anacrónicas vigentes en el país. Aquí conviene mencionar: **El carbonero** de Mohamed Buamari y **La cuerda** de El-Hachemi Cherif.

3) Una denuncia — sutil o frontal, según los casos — de la burguesía burocrática argelina, ejemplo: **Las familias bien** de Djaffar Damardji.

CINEMA NUEVO

Mohamed Buamari (**El carbonero**), uno de los impulsores de la segunda etapa del cine argelino, se propuso llamar esta tendencia **cinema djidid** (cinema nuevo) para diferenciarlo bien de lo que había sido la década 1962-72. El objetivo fundamental era el de promover — de ese momento en adelante — un cine dirigido hacia el futuro. En una mesa redonda publicada en la revista argelina **Algerie-actualité** Abdelaziz Tolbi declaraba ya en 1972 que: "el papel de los directores argelinos debe ser el de adelantarse a los acontecimientos para poder acelerar el proceso". Sin embargo, después de este **boom** — época en que surgieron más de 20 obras sobre el mismo tema — la producción cinematográfica argelina se volvió centro de una gran polémica entre sus directores. Algunos le reprochaban al cinematógrafo Lakhdar Hamina el haber esterilizado durante dos años toda la producción acaparando el presupuesto para el rodaje de una superproducción: **Crónicas de los años candentes**; otros empezaron a poner en tela de juicio la noción del "cinema nuevo".

A pesar de estas críticas, casi todos estuvieron de acuerdo en que el año 1972 marcó una ruptura en la orientación política de las películas y, desde 1973, casi todas las obras argelinas dignas de interés llevan la marca de ese despegue.

Alrededor del tema de la revolución agraria propiamente dicha se encuentran dos películas características: **Los arraigados** y **los Nómadas**. El autor de la primera, Lamine Merbah, utiliza una técnica que consiste en ilustrar con imágenes un esquema teórico para contribuir a popularizar ideas simples pero necesarias. En este sentido Merbah se acerca del boliviano Jorge Sanjines quien, como declaró él mismo a propósito de su obra **El enemigo**

principal: "Con esta película me propuse dar un curso de marxismo aplicado". En **Los arraigados** Merbah cuenta — en un estilo de dibujos animados — el modo como procedió en 1880 el colonialismo en Argelia para desalojar a los campesinos de su tierra y entregársela al colono francés. Lo que se le reprocha a esta película es tal vez su esquematismo. Seguramente la realidad fue mucho más compleja y más confusa de como la "esquematiza" su director, aunque tiene el mérito de llenar de imágenes concretas conceptos teóricos y abstractos.

En la otra cinta sobre la cuestión agraria, **Los Nómadas**, su autor Sid Ali Mazif prefirió darle a este asunto una justificación en "el presente" más que en la "historia". Aquí se demuestra que la revolución agraria sola no basta; hay que remodelar también la estructura de la sociedad rural. Denunciando a un gran terrateniente, símbolo de la clase poderosa en el campo argelino, el director de esta película describe el comportamiento de tres campesinos: Ali, Mohamed y Laid, para demostrar que solo el tercero saldrá adelante porque fue el único que se incorporó a la cooperativa. Lo interesante de este filme es que en varias oportunidades reflexiona sobre las ventajas y los inconvenientes del realismo socialista y cuestiona también la utilización de los héroes llamados "positivos".

EL PAPEL DE LA MUJER

Otro argelino que ha basado su obra sobre la cuestión del campo es Slim Riad. En este caso entra a jugar un elemento que se vuelve cada vez más importante en el cine árabe en general: el papel de la mujer. Ya

en las célebres obras **La sal de la tierra** y **Golpe por golpe** el papel de las mujeres del velo era más determinante que el de los hombres. En su obra Slim cuestiona las estructuras mentales y sociales del campo argelino a través de la cuestión femenina de su país que — como es sabido — ha sido uno de los puntos más complejos y contradictorios de la revolución de Argelia. A estas tres etapas del cine argelino se podría añadir una cuarta que ya se vislumbra en ciertas obras y que bien puede marcar una nueva época: se trata del "intimismo personal". A este respecto hay que mencionar a **Omar Gatlato** de Merzak Alluache. Esta película ha suscitado varias polémicas en los medios cinematográficos porque se toma la libertad de archivar, deliberadamente, la crítica social. Se tiene la impresión de que luego de varios años de trabajar el "discurso ideológico" sobre el destino colectivo, sobre el pasado y el presente del pueblo argelino, la vida cotidiana irrumpió repentinamente y les recordó a los cinematografistas que la vida de todos los días es más compleja y que el individuo es un todo en el seno del pueblo. El éxito de **Omar Gatlato** fue tal que, en la primera semana de programación, vendió 80.000 entradas en la sola capital de Argel. La gran acogida a esta cinta demuestra que el argelino común y corriente se identificó con los planteamientos allí desarrollados y se reconoció en su vida cotidiana. Y este es, después de todo, el requisito fundamental del cine en general. ☞

Este artículo fue traducido de la revista Afrique-Asie por María Teresa Rubino.

Omar Gatlato.



Pierre Etaix

por Patricia Restrepo

Anterior a cualquier reflexión, la primera impresión que nos dejan las películas de Pierre Etaix es que se trata de un hombre de cine y de un auténtico conocedor de la comedia. Este extraordinario personaje tiene, a diferencia de los cómicos modernos como Jacques Tati o Jerry Lewis, verdadera formación de comediante. Pierre Etaix hace sus tempranas apariciones en el circo y en el music hall, situación que lo emparenta decididamente con los clásicos del mudo tales como Harold Lloyd, Max Linder, Charles Chaplin o Mack Sennett. Se puede afirmar sin temor a riesgos que Etaix reúne sabiamente a los grandes comediantes que le precedieron, sin por esto pretender que los rebasa o invalida. Incorpora una suma de los elementos más identificables de sus maestros y los adhiere a su estilo tan personal pero a través de una elaboración consciente y racional, puesto que recoge de ellos aquello que no entra en contradicción con su personaje, y más aún, en ocasiones reelabora las influencias hasta el punto en que dejan de serlo, para resultar siendo su más fiel caracterización.

Etaix quiere, además, evidenciar su amor por la comedia que le precede. Sus homenajes están puestos allí a propósito y con realce: recuérdese la cachucha de alguno de sus compañeros de desdicha, réplica de la de Tati. Etaix no se limita a colocarla allí, se detiene en ella, la comenta y la hace notoria; o el gesto con la mano en la frente que define e identifica a Buster Keaton repetido en varias ocasiones durante sus filmes.

Pierre Etaix ama su función de comediante. Su anhelo de adolescente consistió en convertirse en payaso; a los quince años escribía: "Me veo como un payaso, ¡pero un gran payaso!, como Pepino por lo menos. Me veo

viajando de pueblo en pueblo del "Circo de Invierno" al "Medrano" actuando sobre el escenario. Reflexionando, me veo como un actor de cine, otro "Fernandel". Es por eso que sus influencias son a la vez homenajes, homenajes sentidos y poéticos al cine mudo y a los mimos y saltimbanquis que hicieron posible su gloria.

Pierre Etaix es, al igual que Max Linder, un burgués. El burgués francés. Sus fisonomías (el sombrero, por ejemplo, y aún el traje) y los escenarios en que se mueven, son algo más que una coincidencia. El paseo del perrito en *Yoyo* al lado del Rolls-royce cuando el millonario da la vuelta a su jardín, bien podría haber ocurrido en el universo linderiano. La escena final de los espejos recuerda de manera especial las peripecias de Max en *Siete años de mala suerte* al tener que hacer las veces de espejo después de haberlo roto. Si Max Linder logra ser por primera vez el burgués francés, Pierre Etaix es otro tanto.

Como Buster Keaton (con quien también existe un extraño parecido físico, consistente tal vez en la mutua fragilidad y pequeñez) Etaix es audaz. Nuestro personaje no se amedrenta ante su evidente torpeza, es más, parece no advertirla. Puede estar envuelto en la más difícil y aparatosa situación pero seguirá adelante; su actitud osada —como la de Keaton— no le permitirá claudicar. Etaix y Keaton son intrépidos y van hasta las últimas consecuencias. Las influencias formales de Keaton no pasan desapercibidas. La manera como está construida aquella escena en *Mientras haya salud* en la cual un río humano 'atropella' literalmente a una dama hasta despojarla casi totalmente de sus prendas, obliga a pensar en *Seven Chances* —tal

parece que la obra maestra del igualmente maestro Keaton— cuando perseguido por otro 'río' de mujeres deseosas de contraer nupcias arrasan un muro de ladrillo. La puesta en escena es idéntica y en ambas el *gag* consiste en que el destrozo ocurre ante la cámara y *sin cortes*.

Keaton era un descubridor de caminos siempre lanzado a la incertidumbre de la vida, Etaix no lo es en menor medida. Sus fracasos no operan a nivel consciente, no hay nunca un detenimiento sobre ellos, actitud que le permite continuar. La terquedad con que persevera, lo conduce en ocasiones a la utilización de trucos. Su cine maneja la sustitución y demás elementos trucados tal como lo hacía George Méliès el mago del cine: piénsese en el estrambótico y absurdo salto que es capaz de efectuar cuando finalmente cae en cuenta de que la rubia sueca lo abandona (*El pretendiente*). "El gesto de Keaton" y la imperturbabilidad del rostro son constantes en ambos. En Keaton tal gesto denotaba audacia, en Etaix un poco de desconcierto.

Pero en *Yoyo*, su película más madura, en donde la reflexión se vuelve filosofía y más aún, poesía, la cercanía ocurre, como es lógico, con Chaplin. Etaix y Chaplin son dos *clowns*. Chaplin provenía de familia de *clowns* y él mismo en su juventud lo fue; su tercer largometraje fue *El circo*. Etaix, como Chaplin, tenía que detenerse en el espectáculo por excelencia que es el circo y crear su magistral personaje *Yoyo*. Remitámonos a José Carlos Mariátegui en su *Esquema de una explicación de Chaplin* y entenderemos el motivo: "...El circo y el cinema acusan un visible parentesco dentro de su autonomía técnica y de esencia. El circo aunque de manera y con estilos distintos, es movimiento de imágenes como el cinema. La pantomima es el origen del arte cinematográfico, mudo por excelencia a pesar de su empeño por hacerlo hablar. Chaplin precisamente procede de la pantomima o sea del circo. El cinema ha asesinado el teatro en cuanto teatro burgués. Contra el circo no ha podido hacer nada..."

Yoyo, tanto como *El circo*, son retornos sentimentales a la pantomima, al lenguaje mímico y gesticular y son, por eso mismo, filmes puramente cinematográficos. Los personajes de Etaix y Chaplin son trágicamente cómicos. Desbordan esa comicidad saturada de melancolía en donde la risa evita el llanto, en donde la alegría y la tristeza no alcanzan un límite preciso. Son, de la misma manera, solitarios y enamorados, pero aquí las afinidades se dan por oposición: Chaplin era el anti-burgués por excelencia, "para llegar a la más honda y desnuda humanidad, al más puro y callado drama, Chaplin necesita absolutamente la pobreza y el hambre de Charlot, la bohemia de Charlot, el romanticismo de Charlot y la insolvencia de Charlot"

(1). *Yoyo*, en cambio, se inicia con un burgués; el payasito que finalmente abandona el lujo y la ostentación de su padre, no puede prescindir de la reconstrucción del palacio, y es además un triunfador en su oficio.

Para Chaplin el amor es el impulso erótico necesario para emprender cualquier aventura: Charlot antes debe enamorarse para poder salir en pos del oro (*La quimera del oro*). En Etaix el impulso opera de modo contrario, en su caso no es un principio sino un fin: el personaje de *El pretendiente* hace cualquier cosa, supera la mayor dificultad a condición de conseguir enamorarse. Es la idea del amor y no su sensación lo que lo impele en la búsqueda. La única actividad trascendental del millonario padre de *Yoyo* consiste en lograr un poco de soledad en su estudio para añorar a la amada perdida (a quien poco tarda en recuperar).

El homenaje en *Yoyo* no se detiene solamente en el circo y la pantomima sino, básica y fundamentalmente, en el cine mudo. En la película hay una postura ética con respecto a la etapa no parlante del cinematógrafo. *Yoyo* está construida a la manera en que lo hacía el Chaplin de los primeros tiempos: existe allí una cámara estática de encuadres perpendiculares a la acción y una puesta en escena perfectamente simétrica. Vale el ejemplo de la preparación del millonario para su habitual paseo, sus caminadas por el palacio, la utilización de las puertas (asunto que recuerda al inventor de la comedia frívola, Ernest Lubitsch) y la disposición y acción de sus sirvientes: lo que acontece al lado derecho del cuadro ocurre al izquierdo, y en el centro Etaix. En alguna ocasión Miguel Mariss habló de Chaplin como un revolucionario formalmente reaccionario y de Keaton como un reaccionario formalmente revolucionario. En este sentido Pierre Etaix está mucho más emparentado con el primero.

Jerry Lewis (su más ferviente admirador) y quien a su vez se ha preocupado por ser el *sumun* de la comedia, no podía estar ausente del peculiar estilo de Etaix. Aquí la similitud es la imposibilidad, la absoluta incapacidad de llevar a término la menor labor iniciada. A ninguno de los dos les resulta nunca nada bien, y es allí en donde reside su comicidad puesto que su constante fracaso va estrechamente ligado a un deseo de eficiencia. Este par de comediantes parecen librar una auténtica batalla contra la rebelión de los objetos (esto es, por lo demás, una constante en la comedia, pero a mi modo de ver, son Lewis y Etaix sus mayores exponentes), objetos utilizados, como en el caso de Jacques Tati, para dar una dimensión de actualidad a sus filmes. La trastocación casi surrealista del empleo de los objetos (la escena en el bar con la mujer ebria de *El pretendiente*) hace que la rivalidad con éstos llegue a los límites de la locura y de allí justamente su imposibilidad

(1) Obra citada.

de asumir el mundo. ¿Cómo entenderlo cuando un remedio se convierte en condimento o un menú en una cuenta por cancelar? ¿o para rozar el delirio; una situación erótica a través de un zapato en un inculpamiento de homosexualidad? La comedia de Pierre Etaix es contemporánea y cotidiana, se ocupa —y desmitifica por la vía de la exageración— de situaciones a cada paso vividas en el mundo entero, produciendo así la identificación y la risa. La contaminación, el tráfico, los nervios crispados hasta lo insostenible, son los elementos que caracterizan el humor de Pierre Etaix. En Tati y Lewis (cómicos contemporáneos) están también presentes esos elementos: la falta de lógica de la sociedad de consumo, la opresión enajenante del arribismo, el tráfico, son situaciones que en las cintas de Pierre Etaix no tienen la menor solución posible (podría poner mil ejemplos: el campo de vacaciones que más parece un campo de concentración en *Por motivos de salud*, el retrato de la amante anhelada que se destroza por culpa del taladro con que arreglan la calle, en la misma película, etc.). La comicidad de Pierre Etaix como la de Jerry Lewis es intelectual, es decir que sus *gags* no provocan la risa de inmediato porque exigen el paso por la conciencia (del espectador), la reflexión, tienen, pues, una gran connotación con la realidad, porque, como decía Jerry Lewis, la comedia es la vida, es la realidad, o como lo advierte el propio Etaix, la comedia debe estar derivada de la realidad.

De Pierre Etaix se habla como continuador de Jacques Tati y evidentemente lo es. La forma de experimentar con el sonido es el resultado del aprendizaje con su maestro. Las situaciones concebidas sin ningún diálogo, los susurros o entonaciones que los reemplazan son la más evidente enseñanza recibida de Tati. En ambos casos lo definitivo es la imagen (imagen y no acción) única portadora del hilo narrativo de los filmes. El sonido adquiere su importancia a partir de su

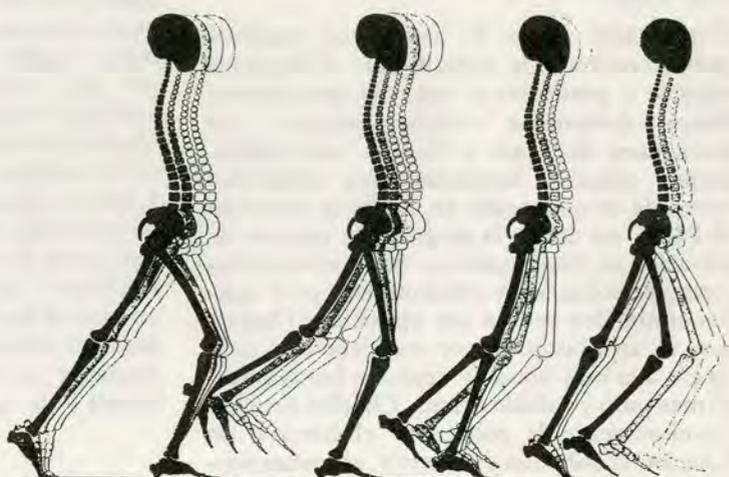
ausencia o de su experimentación, y no por el diálogo en sí mismo. El cine de Etaix (y el de Tati) es a la vez mudo y con una banda sonora elaborada y participante. Por otra parte la ausencia del diálogo tiene que ver concretamente con la situación, se desprende de ella misma, como ocurre en *El Pretendiente* cuando el padre, decidido, da su consejo sobre el matrimonio y él tiene algodones en los oídos. Su cine tiene la fuerza visual que poseía el cine mudo.

Si bien la comedia de Pierre Etaix nace de la fusión consciente y elaborada de la tradición de los grandes comediantes, consigue —tal vez por eso mismo— un estilo peculiar y característico; sus películas se destacan por la escasez de acción, existe en ellas una especie de parsimonia y calma, de pasividad un tanto Keatonesca, que las hace genuinas. Este sería, sintetizando, su estilo, algo así como cierta anti-acción que le permite detenerse en la pantomima y ejercer su profesión: la mímica. Pierre Etaix es, por encima de todo, un extraordinario mimo.

Filmografía de Pierre Etaix

- 1961: *Rupture* (corto)
- 1961: *Heureux Anniversaire* (corto)
- 1962: *Le Soupirant* (El pretendiente)
- 1963: *Nous N'irons plus au bois*
- 1964: *Insomnie* (corto)
- 1965: *Yoyo*
- 1966: *Tant qu'on a la sante* (Por motivos de salud)
- 1969: *Le grand amour*
- 1971: *Pays de cocagne* (Es una película de montaje donde, empleados todos los trucos posibles, trata de caricaturizar la vida del francés medio).
- 1972: Empieza a trabajar como actor en *Le jour le clown pleure*, la película inacabada que Jerry Lewis comenzó a rodar en Europa, en ese año.
- 1973: Estrena una nueva versión en la que ha aligerado el montaje de *El pretendiente* 

Patricia Restrepo escribe sobre cine para el semanario Nueva Frontera.



Nos amamos tanto

NOS AMAMOS TANTO

(*C'Eravamo tanto ama ti*, Italia, 1974). Dirección: Ettore Scola. Producción: Pio Angelitti e Adriano de Micheli. Guión: Age-Scarpelli. Scola. Música: Armando Trovaioli. Intérpretes: Nino Manfredi - Vittorio Gassman - Steffania Sandrelli - Stefano Satta Flores, Giovanna Ralli, Aldo Fabrizi.

Un tanto complicado (por no decir complejo) resultó intentar desenmarañar o 'desleer' un filme tan amplio como el de Scola, tan rico en alegorías, en referencias y en toda clase de connotaciones. Porque *Nos amamos tanto* con su concreción dentro de un universo tan diversificado alcanza, o por lo menos en alguna medida traduce, la magnitud de la vida. Es una película pletórica de reflexiones, de desilusiones, angustias y dichas; pletórica también de ritmo, de 'datos', de poesía (puras ilusiones igualitas a las de uno). Tratar entonces de descodificarla o en otras palabras de racionalizarla sería tanto como pedirle a la vida un descanso para mirar hacia atrás, sugerirle a la máquina del tiempo detenerse y dar una tregua a la meditación. Así que en este caso la labor del cinéfilo (desprevenido o vicioso) es el puro goce, la identificación o el rechazo, o incluso la racionalización pero al ritmo implacable que propone la película. En *Nos amamos tanto* existe una saturación de información para el espectador (información en todos los sentidos: narrativa, anecdótica, trascendental, referencial, etc.), como saturación ofrece la vida. Es el caso extremo de adecuación entre estilo y universo mostrado, y es precisamente por eso que la película de Scola consi-

gue ser la angustia producida por el paso del tiempo, el atorolante reflejo del fracaso, es decir, la vida misma abierta a tres jóvenes ("Los tres mosqueteros") deseosa de ser vivida, de ofrecerse en todo su esplendor aunque tenga en contra suya (o a favor) el transcurrir agonizante del tiempo (en fin... si por algo tiene sentido la vida es porque es finita) y si algo tienen en común estos tres jóvenes es que van atravesando los caminos de la locura o de la placidez con un rumbo único e irremediable: la

Nicola (Steffano Satta Flores) resume el discurso de la película: "el futuro ya pasó y no nos dimos cuenta". La gran adecuación entre forma expresiva y expresión final es palpable desde el primer plano de la película, pero esta vez a otro nivel. El plano inicial de la llegada de los tres amigos a la casa de Gianni (Vittorio Gassman) que se repite y repite, tal como ocurre al comienzo de *Fata Morgana* (Werner Herzog) nos hace conscientes de que estamos ante lo "específico filmico" (nos da, pues, la



muerte. Los personajes de Scola avanzan por el misterio de la vida con las 3 heridas de las que hablara Miguel Hernández: la de la vida, la del amor y la de la muerte. Van recorriendo sus propios años, su propia juventud o vejez, su amargura o felicidad tratando de cambiar el mundo aunque al final de la jornada sea "el mundo que en definitiva los cambió".

El ritmo vertiginoso de película y vida (estilo y tema) no es otra cosa que el verse obligado a pronunciar a los 50 o más años la frase que en boca de

entrada a la fantasía) y nos abre las puertas ante un universo cuyo motivo central será la reflexión sobre el arte del cinematógrafo y su interacción o más aún la traslapación de vida y cine. Se dirá que es la vanidad de un arte mirándose a sí mismo como si alrededor no existiera nada menos que el mundo entero. Es por el contrario, el conocimiento de la relación circular que se entabla entre película y realidad: he ahí la superposición, la interacción y además la estructura circular que es, entre otras cosas, la propuesta por el filme.

Nos amamos tanto no es la pretensión de un arte, sino su mirada especular que logra trascender a la cotidianidad del alma humana.

Es por eso que los innumerables homenajes cinematográficos de la película dejan de trabajar con la complicidad del asiduo personaje de las salas oscuras —aquél que se sienta en primera fila para salir bien aturrido— cumpliendo en cambio una función estricta de fácil “lectura” para el espectador más desprevenido.

La escena en la cual Antonio (Nino Manfredi) y Luciana (Steffania Sandrelli) asisten al cine durante la exhibición de *Servidumbre humana* y son los pensamientos de ellos los que vimos en boca de Kim Novak y su amante, a más de ser hermosa y de revelar un conmovedor amor por el cine, tiene un doble objeto muy concreto: primero, demostrar lo antes dicho, o sea, la íntima relación entre pantalla y realidad: los deseos de Antonio toman forma en la pantalla, se hacen “reales”, su imaginación se proyecta y da cuerpo a su anhelo y, segundo, permite un avance considerable, una gran elipsis, casi una premonición, sutil y alegórica en la narración, pues presupone el reencuentro amoroso de la pareja. Esta forma de elipsis es, por lo demás, muy novedosa.

Lo que importa no es el homenaje en sí mismo, sino el contexto en el cual se produce y el resultado que de allí se obtiene. La capacidad de enajenación de la pantalla, su poder para entrar en el alma del espectador.

La aparición de Federico Fellini durante la filmación de *La Dolce Vita* no es tampoco gratuita. Toda esta secuencia está preparada como escenario de un reencuentro producido por el azar (maravilloso) entre Antonio y Luciana. Scola es coherente en todo, Luciana siempre ha querido ser actriz y por lo tanto está en su sitio. Homenaje y avance narrativo van a la par.

Otro tanto ocurre con aquella que podría ser una poetizada reconstrucción de la secuencia de las escalinatas de Odessa en la película de Eisenstein o

en *El eclipse* de Antonioni. Se ha integrado el cine pero sin regodearse en él, aparecerá siempre ligada a los deseos o pasiones, e incluso obsesiones de sus personajes. Dentro de todo este caos aparente, dentro de este exceso de información, Scola propone una estructura muy ordenada, dividida en dos tiempos en la cual cada uno de sus personajes (Antonio, Gianni y Nicola y Luciana) se van dando paso mutuamente para contar la historia de su vida. El primer tiempo trata del encuentro de todos ellos en Roma una vez finalizada la guerra. Con monólogos a cámara, cada uno hace su entrada en la historia hasta que se entrelazan en algo así como un conflicto Hawksiano (1) deseando cada uno ver al otro cuando no está y viceversa. Viven el dilema del amor y la amistad sin saber cuál, en definitiva, triunfará. El final del primer acto es el final de un periodo de 4 vidas. En un solo gran plano general en picado (desde una nube) Scola define cuatro destinos que tomarán rumbos opuestos. Es la economía de medios expresivos que tan bien emplea este director. Es su capacidad de decir lo máximo con el mínimo de elementos. Alcanzando además, un tono poético reforzado siempre por la alegoría (y en este caso particular por la música y el paso al color).

El segundo acto será la vida de cada uno de ellos, separados ya, aunque en alguna medida unidos (como es el caso de las apariciones de Nicola en la T.V.) que va permitiendo la incursión detenida en cada una de esas almas y también en las de los que permanecen a su alrededor. Sobre todo en el universo al cual ingresa Gianni (Vittorio Gassman): su suegro (el famoso Aldo Fabrizi) y su esposa (Giovanna Ralli) son también individualidades delineadas en profundidad.

(1) El sentido moral de las películas de Howard Hawks plantea la amistad profunda de dos vaqueros hasta tanto encuentren una primera mujer, quien indefectiblemente los separa.

Antonio (Nino Manfredi) es el más pausado de todos y por eso a primera vista el más conformista. Es quien menos interrogantes se plantea o sea quien menos conflictos enfrenta. Es tal vez el menos inteligente o el que vive menos número de inquietudes. Antonio puede entonces afrontar el paso del tiempo con más calma; para él la vida pasa simplemente porque tenía que pasar sin dejar la huella de angustias que deja en sus dos compañeros. Es en la medida de sus posibilidades, un triunfador: consiguió lo que quería, el amor de Luciana.

Nicola es compulsivo, obsesivo y por eso mismo un alma en pena. Es incapaz de traicionarse aunque al entrar en la vejez deba reconocerse como un fracasado, como la persona que vivió en vano, si vivir felizmente quiere decir adquirir finalmente el éxito.

Nicola es el más auténtico en el sentido de su fidelidad a sí mismo, por el hecho de que cada acto le significa un desgarramiento más. También en este caso la referencia a *Ladrón de bicicletas* tiene que ver concretamente con el argumento mismo y con la naturaleza del personaje.

Gianni (Vittorio Gassman) es el más contradictorio de los personajes, un poco ingenuo tal vez, puesto que su renuncia y arribismo le costaron bastante caro. Su pretendido triunfo se las cobró todas y la vida le demostró, con toda su implacabilidad, de qué forma las concesiones se pagan a un alto precio.

En la secuencia del reencuentro entre Antonio y Gianni en el estacionamiento, el primer plano de la cara de Gassman en el momento del abrazo, resume trágicamente la vida de éste. Es tal el gesto que casi parece pasar delante del espectador una espectacular “recogida” de planos, una reflexión sobre los 25 años de vida de este individuo lleno de equivocaciones y angustias. Pero la vida no permite corregir y su deseo de dar marcha atrás y recomenzar, es decir su anhelo por lo imposible, es justamente el precio de su traición.

Vale hacer mención de las actuaciones en donde se lleva el mejor partido el multifacético Nino Manfredi y al lado del cual resulta un poco acartonada la interpretación de Vittorio Gassman. Aldo Fabrizi (*Roma ciudad abierta*) está mejor que nunca.

Luciana (Steffania Sandrelli) es quien va a provocar el conflicto entre los 3 amigos pero quien por eso mismo lo vivirá en mayor medida. Ella es la ternura y la fragilidad convertidas en mujer y en esa fragilidad reside, paradójicamente, su fortaleza. Es una mujer llena de sueños que la vida no le permitirá realizar. La escena en donde Nicola encuentra las 4 fotos de 4 minutos es una buena muestra de su terrible dolor y una vez más de la gran concreción expresiva de la que es capaz Scola.

En *Nos amamos tanto* lo concreto es la dimensión de los personajes, sus contradicciones, sus facetas. Scola trasmite poéticamente la dificultad de vivir, *Nos amamos tanto* nos dice que no estamos en el mejor de los mundos pero que la vida con su infinidad de matices merece ser vivida aunque en ello se nos vaya la vida misma. *Nos amamos tanto* a la vez que hace un homenaje al neorrealismo italiano, a la vez que se detiene en él y resume su cotidianidad y sus inten-

ciones de retratar el drama humano, consigue dar un paso adelante.

Este filme es al tiempo una mirada nostálgica sobre Italia y una propuesta de cine novedoso y audaz. *Nos amamos tanto* es una película espontánea, fresca. Posee una compleja estructura llena de búsquedas y hallazgos, un realismo crítico y además logrado. La llegada del suegro (Aldo Fabrizi) y su comitiva a la construcción de su propiedad es una réplica a propósito de *Milagro en Milán*. La caracterización de los burgueses es exacta a la efectuada por Vittorio de Sicca. Es, entonces, una mirada hacia atrás.

Los parlamentos a cámara, la integración del blanco y negro y el color (coherentemente justificada) y la manera de representar los deseos de sus protagonistas, dejando en una especie de "congelado" al resto de participantes en el cuadro, son elementos nuevos que dan a la película la espontaneidad que posee.

La manera como Scola quiebra el realismo a lo largo de toda la película y en especial en la escena en el cementerio de autos cuando Gianni habla con su esposa muerta, tiene también su origen en el neorrealismo, más concretamente en *Milagro en Milán* en donde todos los personajes se

elevan al cielo.

La forma narrativa de *Nos amamos tanto* conjuga en una sola unidad el realismo y la fantasía.

Es conveniente insistir en la economía expresiva y en el lenguaje icónico (2) utilizado por Scola pues son estos elementos en definitiva los que otorgan al autor su estilo y su peculiar forma narrativa. Unos cuantos ejemplos pueden bastar para demostrar cómo Scola y junto a él sus guionistas habituales Age y Scarpelli (los tres mosqueteros) pueden a través de un objeto sugerir un universo, es decir, recrear todo un contexto, o dar la situación de una dimensión específica. Enuméremoslos: los tres televisores en la casa del suegro, el plato de verduras para la esposa de Gianni, la secuencia de las 4 fotografías en 4 minutos de Luciana, las estampas religiosas que besa el suegro o la esfinge del *Duce* en su estudio, el diario de la esposa, etc., etc. Los objetos cumplen una función narrativa y ocupan un lugar primordial en la dramaturgia. Para terminar diré que la película se cierra con broche de oro: es un filme dedicado a Vittorio de Sicca. Este artículo está dedicado a Andrés Caicedo. ☞

por Patricia Restrepo

(2) Ver crítica de *Un día muy especial* en esta misma revista.

“ ”

El inocente

“ ”

EL INOCENTE (*L'Innocente*, Italia, 1976). Dirección: Luchino Visconti. Guión: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli y L. Visconti. Basado en una novela de Gabriele D'Annunzio. Fotografía: Pasqualino De Santis. Escenografía: Mario Garbuglia. Vestuario: Piero Tosi. Música: Franco Mannino. Producción: Giovanni Bertolucci. Distribuida por Rizzoli Film. Intérpretes: Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Jennifer O'Neill, Massimo Girotti, Rina Morelli, Didier Haudepin, Marc Porel.

Mientras los créditos se suceden, unas manos manchadas y con arrugas bastante expresivas recorren las hojas de un drama desmodado. Pertenecen a Luchino Visconti, testimonio mudo y conmovedor de su obra póstuma, trasluciendo la atmósfera entre refinada y decadente de finales del siglo pasado, manifestando la pasión exaltante que impuso De Annunzio sobre la literatura mundana. Nadie mejor que el "Duque rojo" para captar las conductas contradictorias de estratos en trance de resque-

brajamiento, nadie más apropiado para valorar en su justa magnificencia al melodrama vulgarizado por toda una corriente radio-novelística o para reafirmar la esencia misma de una muy particular estética cinematográfica. Al fallecer Visconti se esfumó todo un estilo de representación, perdiéndose ese afán vital por analizar descomposiciones o radiografías cancerosas de sectores sociales en declive; desaparición lamentable de quien en vida imprimía notablemente el sello de trascen-



dencia y sensibilidad que caracteriza a las obras maestras del Séptimo Arte.

Plasmar en el celuloide la tradición melodramática 'ochocentista' de música y novela (*Dama de las Camelias*, *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *Effi Briest*), exige cierto virtuosismo. Con *Senso* (1954), amor desesperado de una condesa veneciana por un teniente enemigo durante la Ocupación Austriaca (1867), Visconti sentó precedentes al construir un magnífico drama de lirismo patriótico y naturaleza verdiana; posteriormente lograría escenificar en *Il Gattopardo* (1963), con absorbente romanticismo, los conflictos vivenciales de nobles sicilianos en 1860. *El Inocente* recupera admirablemente el ideal romántico, frívolo y fatalista, que tantas veces se ha torcido hacia novelones lacrimales y despliegues fatales de cursilería; la reivindicación del géne-

ro se hace palpable cuando desarrolla intrigas para alcanzar el clímax propio a las buenas narraciones, con lujo estilístico y riquísima delineación de personajes. "Casi siempre mis temas exhalan algún hábito melodramático, se me repueba lo que para mí constituye un elogio". Escándalos familiares y enredos conyugales, injurias sociales y defensas del honor averiado son obsesiones morbosas que bajo facetas multiformes explotan el filón novelesco; lecturas tremendistas por capítulos o episodios suspensivos cuyos protagonistas giran alrededor de seducidas y abandonadas, hijos bastardos, damas perversas o atormentadas, celos y locuras pasionales, rencores, amantes clandestinos... Nada nuevo parece desprenderse del relato en cuestión, sus elementos romántico-dramáticos pertenecen a la pseudo-cultura popular: Tulio es un

seductor que se entretiene con su deliciosa amante mientras descuida a la esposa legítima, ésta cae enamorada de un galán irresistible y... queda preñada; entonces se desencadenan lamentables sucesos, el intruso muere y Giuliana luchará para salvar el vástago que nace con el hado trágico, el atroz infanticidio es cometido y la culpabilidad conducirá vertiginosamente al suicidio. Un algo especial matiza las situaciones descritas, es la integración entre el 'toque Visconti' y ese lirismo 'divino' propugnado por Gabriele De Annunzio.

Principal ilustrador artístico de la historia del cine, su fama preciosista es indiscutible. Reconstitución formal de escenografías exclusivas que bien podría llamarse "realismo aristócrata": noches de ópera en *Senso*, bailes y salones fastuosos de *El Gattopardo*, hoteles de lujo en *Muerte en Venecia*, banquetes y orgías apoteósicas de *Los Malditos*, castillos de Baviera en *Ludwig*, interior de una mansión barroca del siglo XVIII en *Grupo de Familia* (véase CINEMATECA 3); su última producción utiliza algunos de los más preciados palacios romanos: el Taverna, decorado galante, contruido para el rey Víctor Enmanuel II, la famosa y antes inaccesible galería de conciertos del Palacio Colonna, antiquísimas villas campestres del más depurado renacimiento. Su vocación pictórica adquiere dimensiones soberbias, detallismo escrupuloso que recopila objetos de arte y mobiliarios como elementos directamente ligados a la acción, que reflejan una concepción particular del mundo y determinan los acontecimientos. Brocados y cortinajes pesados para aislarse del mundo exterior, medallones y lienzos históricos como signos genealógicos, filigranas y cristales o guirnaldas que traducen la fragilidad, reflejos del pasado monumental entre alabastros y gobelinos medievales, candelabros y porcelanas chinas. Los actores viscontianos poseen tonalidades interpretativas, atributo primordial de un buen director. Son hombres

que sienten, sufren, aman apasionada y silenciosamente, se golpean sin piedad. Es el precipicio existencial de Giancarlo Giannini cuando se entera del embarazo ajeno de su esposa (estupefacción), desapareciendo su jovialidad para volverse esclavo de una idea llamada "aborto provocado" (obsesión), reaccionará con alivio al enterarse que su rival ha muerto (cinismo), su rencor será incontrolable (ira) y no podrá soportar la existencia del bastardo hasta planear friamente el crimen del inocente (crueldad), terminando carcomido por tan monstruosa culpabilidad (dolor y confusión). Laura Antonelli, símbolo sexy-italiano moldeado por Salvatore Samperi, configura la clásica dulzura femenina (timidez y resignación), con una bien dirigida sobriedad: cuando recibe la fatal noticia del fallecimiento de su amante, se empalidece y baja la mirada; cuando su hijo muere, entra en incontenible llanto y mutismo posterior. El personaje más 'dannunziano' es Jennifer O'Neill, encarnando ese 'perfidio encanto' descrito hasta el paroxismo por el poeta romántico, cuya semblanza sirvió para acercarse a la 'diva' o vampiresa nórdica.

Si algo califica de sublime al cine de Visconti, haciendo brotar sensaciones imborrables, sería su mirada sutil. Hondamente subjetiva, mirada mágica, indescifrable, perdida en el silencio (recordemos la prolongación de miradas cruzadas entre Dirk Bogarde y el Tazio de *Muerte en Venecia*). Equivale al juego intenso de atracción que nace entre Giuliana Hermil y el escritor, mientras asisten a un recital de arias operáticas; actitud especialmente significativa cuando los ojos revelan deseos ocultos y emociones incomunicables (cuerpos que sufren o agonía conyugal de amores fugitivos según la expresión escultórica de Auguste Rodin). Observaciones culpables, desde lejos y protegido por una verja, Tulio mira la ceremonia bautismal del infante aborrecido; visiones frívolas, Giuliana se cubre con un velo lila para disimular el placer que proporcionan las

citas clandestinas; homenajes póstumos, anuncio de la defunción del escritor por un retrato con cinta negra y sus poemas expuestos sobre un altar ('in memoriam' para *La Chambre Verte* de François Truffaut).

Dentro del contexto novelístico, adaptación libre de una problemática ambientada noventa años atrás, surgen reflexiones actualizadas: el aborto como delito, trauma materno o por encima de impedimentos religiosos; el adulterio censurado por sectores conservadores, aplaudido entre otros menos trascendentales o sujeto a difamaciones; el libertinaje que acusa campañas recriminatorias o se anticipa a las causas feministas ("soy libre, sin prejuicios" —dice Teresa Raffo o J. O'Neill— "no comparto amores con casadas"). Desde que se comete tan repudiable delito, lo dominante será el sentimiento destructivo de culpabilidad; aunque Tulio cree en "la imposibilidad de ser juzgado por tribunales terrestres", cuando se le ratifica su condición monstruosa no vacilará en dispararse un tiro. Víctima final e impotente, marcada por escándalos y fatalidades, será la mujer desgraciada (viuda, sin amores ni familia); en tanto que la testigo del drama huirá para evitar complicaciones penales (conducta similar a Livia en *Senso*, quien en-

loquecida recorre ciegamente los callejones después de haber provocado el fusilamiento de su amante).

Sin determinantes políticos, *El Inocente* carece también de alusiones al momento histórico vivido (aunque sirve como antesa de la sociedad tipo-Mussolini). Estructura restringida al marco familiar y sujeta a tonos pasionales (recordemos entonces una comedia 'dannunziana' dirigida por Luigi Comencini: *Come sono caduta in basso*, 1975, con Laura Antonelli). Más hondo el vacío si consideramos que Visconti dio un giro radical al cine italiano y consolidó las bases del neorealismo en *Ossessione* (1942), al utilizar escenarios naturales y personajes 'veristas' extraídos de núcleos pobres; *La Tierra Tiembla* (Terra Trema, 1948), con pescadores sicilianos, fue obra maestra del movimiento; *Senso* (1952), enmarcaba crónicas amorosas con actitudes patrióticas durante la invasión austriaca; *El Gatopardo* (1963), exponía la situación del *Risorgimento* o unificación italiana y, más recientemente, su penúltima creación *Gruppo di Famiglia in un Interno* (1975) —véase CINEMATECA 3— introducía conspiraciones fascistas en la Roma actual. Un autor ha muerto, ¡Viva Visconti! ☞

por Mauricio Laurens

“ ” Un día muy especial

UN DIA MUY ESPECIAL (*Una Giornata Particolare, Italia* 1976). Dirección: Ettore Scola. Producción: Carlo Ponti. Intérpretes: Sophia Loren, Marcello Mastroianni.

Ubicada en un momento histórico preciso y definitorio de las dos personalidades de las cuales, hasta su exhaustividad, se ocupa el filme, se inicia con unos excelentes documentales de la visita de Hitler a Mussolini que parecen filmados por Leni Riefenstahl —directora del *Triunfo de la Voluntad*—

para adentrarse, magistralmente, en el triunfo de la frustración, de la desolación, en un momento en el que sólo se hablaba de la magnificencia y opulencia del fascismo, de la extraordinaria realidad de la Italia bajo el *Duce*.

Inmediatamente después de dichos documentales que nos introducen a la época de la cual se va a ocupar el filme, sigue un impresionante plano secuencia que nos muestra los edificios, hace un paneo por las ventanas y finalmente en-

tra por una de ellas, lo que recuerda el Hitchcock de *Psicosis*, para dejarnos en un apartamento que nos habla del hacinamiento, de la pobreza, de la tragedia del cotidiano vivir de una familia de clase media, cosas que posibilita la magnificencia de la Italia fascista. Se pierde, pues, la línea divisoria entre documental y ficción pues lo uno amplía lo otro, permitiendo así agudizar las contradicciones o, por lo menos, constatarlas.

A partir de allí, el filme se ocupa de dos almas destrozadas, la una consciente, la otra no tanto, cada una en su soledad. Sophia Loren ve partir a su marido y a sus seis hijos al desfile del hombre a quien admira, en el que cree ciegamente, pero ella deberá quedarse en casa para hacer la labor de las mujeres: tender camas, lavar platos, cocinar. En la ventana de enfrente está Mastroianni destruido, a pun-

lo tanto de su obnubilamiento frente a una realidad que los acosa, los descompone. Trata de la gran capacidad que poseen las dictaduras para eliminar de las enormes multitudes —que son, en definitiva, su apoyo— cualquier capacidad crítica, el menor elemento que les permita pensar por ellos mismos, o, lo que es peor, cualquier mirada objetiva sobre la realidad circundante y, más aún, sobre la suya propia.

Un día muy especial refleja, de forma contundente, el carácter abiertamente machista del fascismo y efectúa una desgarradora reflexión —y, por lo tanto, exaltación de los dos grandes marginados de la sociedad, de las criaturas mal tratadas por el sistema: la mujer y el homosexual.

La mujer (Sophia Loren) es en este caso el reflejo fiel de la asimilación, por parte de los

obedecer de inmediato a su marido, se inicia en la lectura de *Los Tres Mosqueteros*, libro que le ha regalado Mastroianni.

Antonietta es el orden, la aparente tranquilidad que se obtiene cuando se hace lo mandado, cuando se tiene buena conducta, en otras palabras, cuando no se piensa. Mastroianni es el caos mental, el desarraigo y desolación por tener el atrevimiento de no creer en el régimen, de no ser como los demás. Es, al mismo tiempo, la impotencia ante cualquier cosa, ese desconsuelo, aquella risa que evita el llanto (Mastroianni se ríe para no morir, para no caer rendido). Esa simulada alegría, ese sentido del humor que sólo se posee cuando se está de vuelta de todo, cuando se tiene la sabiduría de que de todas maneras "la lleva perdida". En Mastroianni asistimos al descenso final, pero no de quien se deja derrotar sino de quien es, finalmente, aplastado por la desproporción en la lucha; en la Loren, al comienzo de un ascenso. Pero no por esto la película es optimista, su visión sobre la realidad es amarga y cruda; es un filme que no hace concesiones, que sacude a sus personajes como lo hace la vida y que finalmente los devuelve al mismo infierno, a cumplir un destino que es más bien un *fatum*, pero un *fatum* claramente provocado por una circunstancia social específica: el fascismo.

"Contrario a la naturaleza femenina, el genio es exclusivamente del varón", Mussolini. Esta elocuente frase es uno de los tantos recortes que, a modo de homenaje, ha colocado Antonietta en su álbum cargado de fotografías del *Duce* y la cual, después de una segura afirmación, por parte de ella, de admitirla en su totalidad o, peor aún, de ni siquiera preguntarse por qué motivo no habría de hacerlo, nos ilustra, de forma contundente, de qué modo la ideología machista no es algo que pertenezca por exclusividad a los hombres sino que está presente, y en la misma medida, arraigada, en la psicología femenina. Todo



to de hacer disparar sobre él un revólver que tiene a su lado. Un hilo conductor los pondrá en contacto y los hará vivir este día tan especial (la película está genialmente titulada *Una Giornata Particolare*): el pájaro que tiene Antonietta (Sophia Loren), como única compañía, que se escapa y va a dar a la ventana de su vecino.

La película es, ante todo, una reflexión sobre la psicología del fascismo en las masas, y su repercusión en las conductas individuales sobre su facilidad de enajenación y por

explotados, de la psicología y filosofía de quien domina (ha hecho un afiche de Mussolini bordado a mano con botones). El homosexual (Mastroianni), es el elemento catalizador, el contrapunto a toda esa opresora y angustiante realidad (sin que por esto su realidad lo sea en menor medida: es aún peor). Es él quien hace posible el desarrollo del conflicto y hace entrar en crisis a la mujer, en quien podemos ver el comienzo de una toma de conciencia, vigorosamente plasmada en la última secuencia del filme cuando, en vez de

esto para confirmar que se vive, se siente, y se piensa a través de quien domina.

En el caso de Mastroianni la presencia femenina es bien diferente pues fue su madre el objeto central de su admiración y, por lo tanto, de identificación. "Mi madre tocaba el piano, pintaba, era un genio", dice... "La única decisión que tomó mi padre fue la de irse de la casa". De ese deseo, tal vez inconsciente, de identificación con la madre —la personalidad fuerte del hogar— resulta su homosexualismo, su tragedia de vivir. En una sociedad machista, las mujeres con caracteres definidos son indeseables, como indeseables son los homosexuales.

Así, pues, estos dos seres se relacionan, y por la intensidad de su agonía, por su forma de vivir la vida, "porque hay que vivirla", lo hacen febrilmente, apasionadamente (entiéndase con los cinco sentidos, a cabalidad), hasta llegar a la escena climax de la película, cuando hacen el amor en donde, de paso, se pone en cuestión la virilidad, entendida como lo hace nuestra sociedad, puesto que es un homosexual quien, en definitiva, hace feliz a la Loren.

Si al principio de la película intuimos que la voz en *off* que le habla a Antonietta y la llama es un pájaro, si intuimos que la llamada telefónica que recibe Mastroianni es de otro hombre, es porque la película es cercana a la vida. Antonietta, en su soledad, no podría conocer a nadie dispuesto a darle compañía como no fuera un pájaro. Asimismo, en el desespero de Mastroianni, no podía haber ninguna ilusión amorosa que no produjera un conflicto mayor, su homosexualismo se preveía desde un principio.

La recreación de la época está dada en la película por la banda sonora. Es decir que, visualmente, la reconstrucción del fascismo está en *off* (del desfile de los aviones no vemos sino su sombra reflejada en los edificios). Todo el recorrido de los dos grandes creadores de los imperios fascista y nazi, junto al despliegue de poder,

de armamento, etc., está presente en el filme por medio de un radio que la portera tiene funcionando todo el tiempo. El objeto del tratamiento del sonido tiene, pues, dos propósitos: mantenernos informados de cuanto ocurre en este histórico día y, por lo tanto, medir el tiempo de que disponen los dos ocasionales amantes, y ubicar la anécdota en un momento histórico, definitivo como se dijo, en la personalidad de los dos individuos. En consecuencia, se trata de entregar la mayor cantidad de datos con una gran economía de medios expresivos. Esta economía de medios está, por lo demás, trabajada, en todos los sentidos en el filme: la totalidad del argumento se desarrolla en un solo día, lo cual permite sondear el tema y sondear en los personajes, es decir, caracterizarlos plenamente. De tal modo, hay economía en tiempo y en circunstancias (no porque haya pocas sino porque están más íntimamente ligadas) lo que se traduce en menor diversificación, es decir, mayor concentración. Hay también economía espacial (pocos cambios de escenarios) por el encierro en que viven los personajes (la mujer sometida por fuerzas externas a ella como son el machismo y la pobreza, el hombre sometido al ostracismo por tratarse de un homosexual).

Esta economía espacial remite la película al *Kammerspiel* filme alemán cultivado por Lupu Pick quien planteaba encerrar la acción dentro de un cuadro restringido y conceder a la *umwelt* (el mundo que nos rodea), un papel preponderante, casi el principal, sin mezclarla con la acción misma. La *umwelt* debería constituir la base, y el fondo sinfónico, de un destino particular y convertirse en el emblema de una idea principal. Las habitaciones debían ser pequeñas y de techo bajo para que las figuras llenaran intensamente ese espacio (1). Hay que anotar a

este respecto la rigurosa ambientación de *Un día muy especial*, el cuidado de los decorados, la austeridad de las habitaciones y de la ropa de Antonietta; lo insólito y significativo de ciertos sitios (la terraza en donde se desarrolla una de las escenas más importantes del filme).

El *Kammerspiel*, eminentemente psicológico (otra preocupación en común con la película comentada), puso siempre especial atención en la creación de la atmósfera a través del tratamiento de la luz, una luz difusa, en claroscuro, apta para averiguar lo que sucede en el alma de los protagonistas. Ettore Scola hace otro tanto con su película: en la dirección de fotografía el menor detalle está pensado. Toda la película está trabajada en tonalidades pasteles dentro de la misma gama, nada en el filme desentona. Tal parece que la película virgen hubiera sido sometida al denominado *flashing* (velar parcialmente la película y filmar sobre ella).

Esto es lo que permite crear ese ambiente denso que intensifica la pesadez de la acción y aumenta su lentitud agobiadora. Por otra parte, para Carl Mayer, la impresión de esta *umwelt* recibida por el espectador, debe acrecentarse con el movimiento de la cámara por cuyo intermedio se le muestra al espectador un universo particular, además, estos movimientos deben representar, visualmente, el vértigo que se apodera del ser humano en el seno de la naturaleza y del mundo en que vive (2).

Este concepto lleva a pensar en la película de Scola y, de manera muy particular, en el plano secuencia ya mencionado (el inicial) por la sobrecogedora sensación que provoca en el espectador.

Un elemento más, común tanto al *Kammerspiel* como a la película, es el trabajo con los objetos, utilizados para intensificar las situaciones. En am-

(1). *La pantalla diabólica* de Lotte Eisner.

(2). Obra citada.

bos casos, los objetos adquieren una función dramática y, en ocasiones, alegórica, que marca un especial énfasis en la concepción del tema, como es el caso de la lámpara en *Un día muy especial* que se hace notar desde el primer plano y, alrededor de la cual, girarán escenas y diálogos definitivos para la comprensión del filme, o los cuadros (una virgen en uno de ellos, unas hermosas damiselas en otro) que nos traducen una desoladora visión del eterno femenino.

El sistema de imágenes empleado en la construcción del filme y la riqueza visual, son sugerentes, también, de la economía expresiva puesto que hay una recurrencia a escenarios icónicos que son indicativos como signos cinematográficos.

Un día muy especial se propone un ritmo lento, pausado, es una película reposada. La dirección de actores está fuertemente marcada, los movimientos de la Loren están determinados por el ritmo de la película. Sophia Loren, con su rostro de mujer cansada, golpeada por la vida, está en su mejor actuación. Este ritmo lento, de un montaje ejemplar, sobre todo por el perfeccionismo de los *racords*, es interrumpido, cronométricamente, en varias ocasiones, por los estallidos de buen humor o por las actitudes insólitas de Marcello Mastroianni, como por ejemplo, por el baile de rumba con las indicaciones dibujadas en el piso, o el paseo en patineta por el apartamento.

“La caracterización de los personajes por sus rasgos definitivos y situacionales en el marco de su *modus vivendi*” (3) (El interés que pone Antonietta al arreglarse un bucle de su cabello para lucir atractiva, cuando, seguramente, hacía muchos años que no pensaba en ello, o el afán con que se deshace de su delantal de trabajo a la llegada de Mastroianni o, también, su forma angustiada de disimular el hueco en sus pantuflas) hace notar una clara preocupación del di-

rector por narrar a partir de la anécdota —la cual se vuelve testimonial— de la cotidianidad consiguiendo, así, gran trascendencia en cada una de las actitudes de los personajes.

Este acento tan marcado en la cotidianidad de los personajes acerca del filme tanto a los planteos del *Cinema Verité* como al neorrealismo original. Ante la cámara no hay filtros teóricos ni desarrollos dramáticos que desvirtúen el sentido de la anécdota, su pureza testimonial. La naturalidad con que todo ocurre no fue conseguida ni por Rouch y Morin en *Crónica de un verano*, filme que se reconoce, a sí mismo, como proyecto fracasado de reproducir lo real sin interpretación, sin subjetivismos. Scola va más lejos porque se apersona de la dirección de sus caracteres, imagina lo que hubiera podido pasar pero con el conocimiento de que todo fue así, así y no de otro modo.

Por esa razón, el más mínimo detalle está pensado en su filme que sigue, paso a paso, lo que el mejor documental no consigue, es decir, fundir el comportamiento cotidiano (*modus vivendi* antropológico) a la personalidad (psico-drama, si se quiere) y ésta a la poesía y a la historicidad de un azar que, paradójicamente, resulta estar fundamentalmente determinado por el momento político. La película de Scola se constituye, entonces, en una estética de la realidad interiorizada, más que en una estética del realismo fundada en lo externo, en el brochazo documental independiente del hegeliano “espíritu de la época” que, en el filme, se percibe minuto a minuto sin discursos complementarios, artimañas para comunicar al espectador lo negativo de un régimen. La potencia de los rasgos psicológicos es tal, que los personajes terminan sobreponiéndose a su circunstancia, a la temporalidad que los acecha, para librarse de la caída definitiva a la que se siente arrastrado Mastroianni contagiando a la Loren. Aun-

que la esperanza es provisional y no estamos, precisamente, ante el más optimista de los filmes, *Un día muy especial* deja un resquicio por el que pudo contemplarse el porvenir con ánimo profundamente positivo, con aliento beethoveniano que, afirmando la tragedia, vislumbra la grandeza de aquellos que, sin recibir impulsos de los “corazones mediocres señalados por Flaubert como extraños a la inmensa pasión de su Bovary, viven intensa y ardientemente lo que para otros es juego, intrascendencia. En eso el filme coincide con la más auténtica vena neorrealista, especialmente con el Visconti de los primeros tiempos (*Ossessione*, *Bellissima*, *Rocco y sus hermanos*), por tratarse de un himno a los desesperados, a los hambrientos nunca satisfechos, a los que corren todos los riesgos sin conformarse con lo que les dicen que son, con la salida fácil de la sentencia goethiana “Oh pobre loco que todo lo estimas en tan poco por ser tan poco tú”. Es ahí donde está el peso incommensurable del neorrealismo en tanto concepción del hombre, discurso revelador como pocos de la condición humana en perenne lucha contra la muerte, el apaciguamiento del coraje, el oasis adormecedor. Scola recoge esta estética con generosidad volviendo a los orígenes del problema neorrealista y actualizándolo hasta lo ilimitado porque la obra de Rossellini, Visconti o De Sica no fue un fenómeno pasajero circunscrito a la historicidad contenida como moda, reacción momentánea contra el fascismo, de momentáneo influjo e importancia artística, sino el acto de profesión de fe en la capacidad del hombre para navegar en la tormenta, para impedir el desbarajuste total, de lo cual *Un día muy especial* es una muestra perfecta. ☪

por Patricia Restrepo y Juan Diego Caicedo G.

(3). Ob. cit.

“ ”

Furia

FURIA (The Fury, EUA, 1978)
 Dirección: Brian de Palma.
 Producción: Frank Yablans.
 Guión: John Farris. Fotografía: Richard H. Kline. Intérpretes: Amy Irving, Kirk Douglas, John Cassavetes, Carrie Snodgrass, Fiona Lewis.

Brian de Palma es un caso curioso. Su obra nos provoca una suerte de extraño presentimiento hacia sus reales intenciones; no sabemos, efectivamente, qué se esconde tras su trabajo. Si la trayectoria de un brillante talento que a costa de experiencias brega por la configuración de un estilo propio y atrayente, o, por el contrario, el reverso de esa fatídica secuela afincada en los estudios norteamericanos que, desde hace varios años, nos atosiga con toda suerte de seres, alimañas y hasta objetos endemoniados. ¿Será, nos preguntamos, el gradual decantamiento de pasiones, obsesiones y fantasmas, o, más bien, la versión sofisticada y

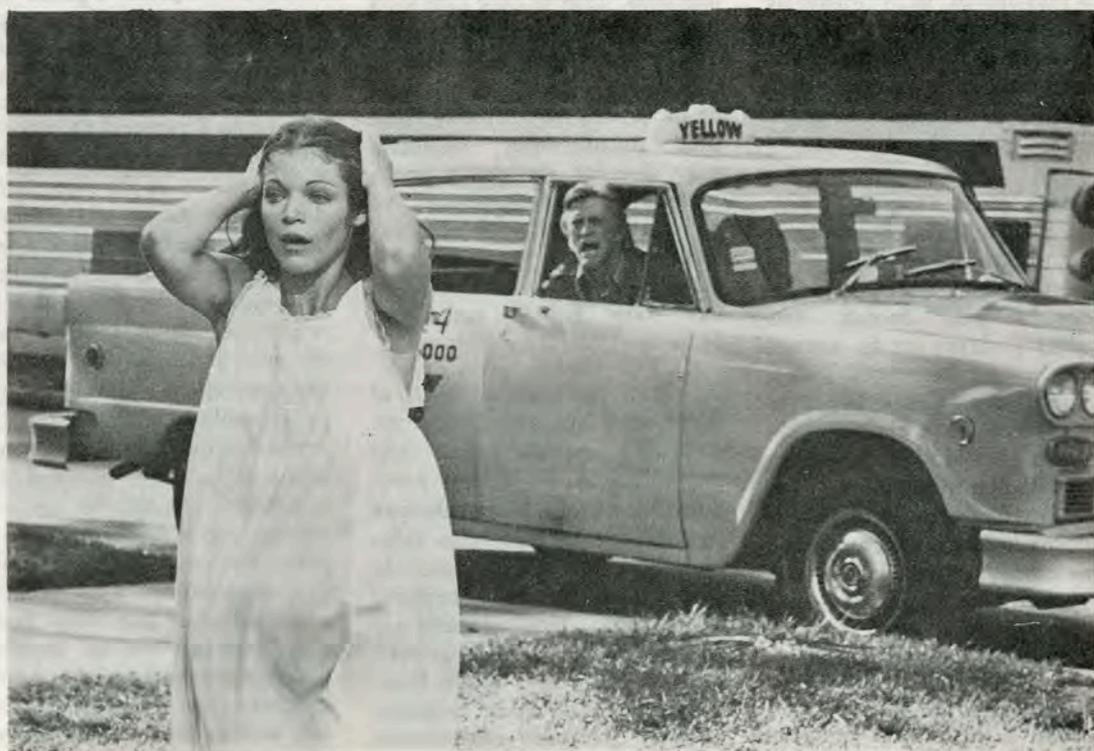
digerible de un filón que ya se ha dejado venir con segundas y hasta terceras partes? En fin, como de aquello se halla empedrado el camino al averno, lo mejor es responder a partir de las películas.

De Palma fue hasta hace muy poco un desconocido. Tanto que hasta Hernando Salcedo en una nota —favorable, por lo demás— acerca de su octavo (!) largometraje, *Sisters* (1972), imprecaba su nombre como “¿seudónimo de?”. Fueron sus siguientes filmes los que permitieron ubicarlo dentro de la nueva generación de cineastas americanos y los que hicieron, en nuestro medio, su nombre familiar. El mismo, en una entrevista, se coloca al lado de Scorsese, Lucas y Spielberg, calificándose con el último, como los técnicos del grupo. Nada singular para un personaje que en sus años mozos obtuvo el segundo premio en un Día Nacional de la Ciencia, con el trabajo titulado “La Cibernética aplicada al estudio crítico de la mecánica cuántica del hidrógeno”...

Quería ser físico, como su hermano, pero logró liberarse de su influjo diplomándose en Bellas Artes. Su interés, entonces, recayó en el teatro pero gracias a que se sentía “mal armado”, optó por la

fotografía y el cine apoyándose en una sólida formación técnica. Sobrevino el virus de la ‘cinefagia’ cuyo resultado fueron varios cortos y, hasta ahora, doce largometrajes. De ellos, realizados desde 1966, conocemos tan sólo los cuatro últimos.

Fantasma en el Paraíso (Phantom of paradise, 1974) es el primero y, ciertamente, el que más nos atrae. A partir de un certero homenaje al clásico *Fantasma de la Opera* de Palma configura su *remake* con pleno sentido de lo contemporáneo; la pesadilla se convierte en fantasía y lo más granado de la música norteamericana de las últimas décadas se encuentra aquí gracilmente caricaturizado. Una visión figurada sobre las bambalinas reales que mueven el mundillo industrial, casi fantasmagórico, de los actuales ídolos. No es el desgarrador universo magistralmente plasmado por los hermanos Maysles en *Gimme Shelter*, a partir de la accidentada gira de los Rolling Stones por USA, pero tampoco la alambicada visión legada por Wadleigh en su exitoso *Woodstock*. Es una emocionada ficción en la que la vieja historia del compositor frustrado y desfigurado, Lon Chaney, que deambula por los



escondrijos de la Opera, se convierte en el músico, William Finley, igualmente desfigurado y frustrado, que lucha quijotesca por su obra y la posibilidad de que su amada la interprete. La diferencia estriba en que el encanto de la primera responde a la ingenua visión de aquellos primeros años, mientras que en la segunda todos y cada uno de los personajes, son dueños de esa desgarrada vitalidad tan propia de los nuevos tiempos.

Le sigue *Magnífica* (seguramente para distribuidores y exhibidores pero, de ningún modo, para los protagonistas).

Obsesión (1975). Dio lugar a que la crítica pugnara entre sí allí había un digno heredero de Hitchcock o un vulgar emulador del viejo maestro. Ni lo uno ni lo otro; sí bien de Palma confiesa su admiración por el genial realizador no ve cómo esto pueda limitar o enaltecer sus propias películas. Nosotros tampoco, afortunadamente para ambos directores. Todo partió de la innegable afinidad del mundo de *Vértigo* y el que subyace a *Magnífica Obsesión*, pero hasta ahí. Va el asunto. La belleza de las locaciones, el idóneo desempeño de los actores, la fastuosa fotografía, la estridencia de la banda musical —compuesta por Herrmann, el preferido de Hitchcock— y hasta el relativo interés de la historia no logran sin embargo, la fuerza del filme anterior. Demasiado oficio para tan poca y bonita cosa.

Extraño presentimiento (Carrie), (1976), es la tercera pero aquí, paradoja nacional, se estrenó meses antes a la comentada más arriba. Los ocultos poderes de la mente, tan de moda estos días, encuentran en Carrie la persona propicia. Todo está explicado, o casi todo: jovencita apabullada por la madre —soltera e insufrible rezandera— y vapuleada por las compañeras —*in chic* y demás epítetos— descubre —¡a su edad!— que puede mover objetos a voluntad... toda clase de objetos.

Todos, director incluido, se dedican a ilusionarla peligro-

samente para que al final su ira no tenga límites; hasta el pobre espectador, embebido en el sueño de una compañera arrepentida, se lleva un buen susto. Así la vimos: divertida y delirante. Algo obstrusa pero, de seguro, sin buscar aprovecharse de la imaginería terrena; pródigo filón a la creación de falsos temores encubridores de intereses reales. El casi aludía a la forma en que —por lo menos en cine— se dotará a muchos de los personajes vejados del planeta, de siquiera la mitad de las cualidades de Carrie... mejor ni lo imagine-mos.

Furia (The Fury), (1978) es la última y la que particularmente nos ocupa. Aquí el deseo sugerido en líneas anteriores se cumple con creces, pero al revés. Ya no es el reducido ámbito prescrito a los infortunios de Carrie sino el mundo entero. No es la simple capacidad de mover objetos con el pensamiento —telekinesis— sino la posibilidad de predecir acontecimientos, comunicarse telepáticamente y toda clase de malabares mentales (¿tele... qué, se llamará el fenómeno?) propios, si acaso, de un arcángel. No son las mequinas pequeñeces de aquella comunidad provinciana, sino los intereses de las grandes potencias, la gringa para ser precisos. Tras la cual funciona una maléfica y misteriosa organización frente a la que la CIA no es más que un grupo de inocentes *Boy Scouts*. Toda una parafernalia montada para que los jóvenes y paranormales protagonistas se conviertan en el arma más valiosa de una, a estas alturas, gélida guerra fría. Como se ve, todo anhelo tiene su opuesto. Dialéctica elemental.

El clima con que se abre el filme tiene sus afinidades con toda una serie de cintas contemporáneas, dedicadas a escudriñar en el sin-sentido que envuelve a las personas relacionadas con algún tipo de poder cuando éste revierte contra ellas. Una telaraña afijante de la que es muy difícil librarse. Peter (Kirk Douglas), veterano de la "organización" (término cristalizado

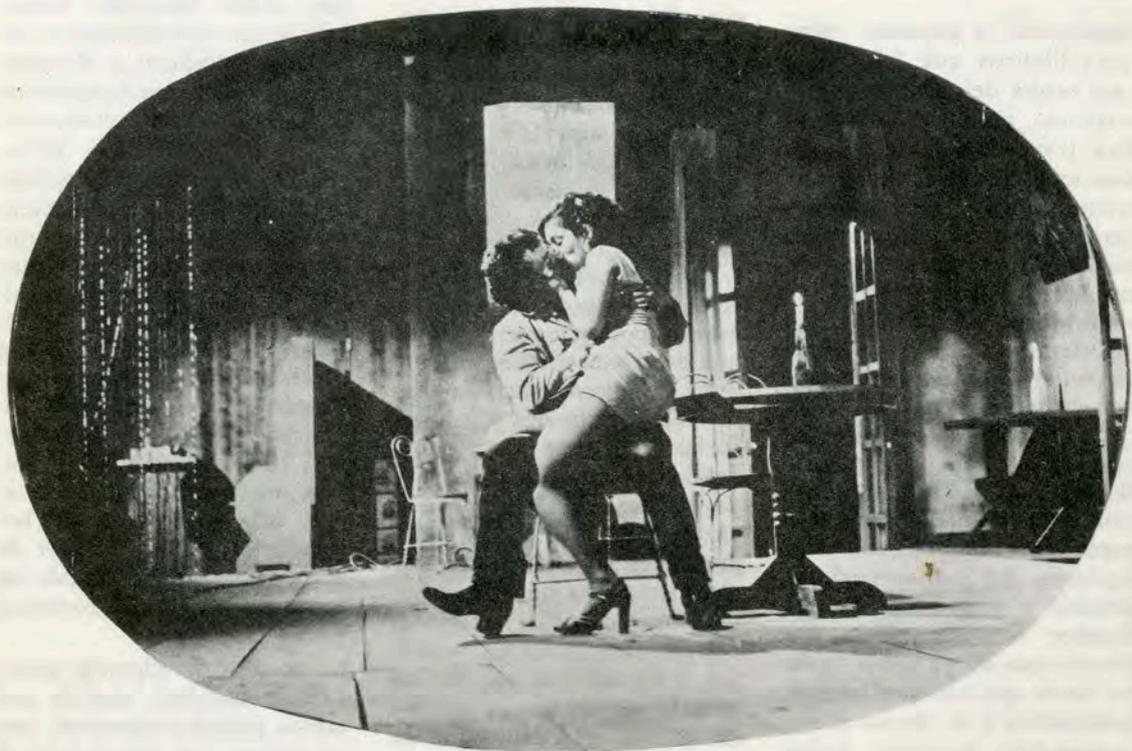
en esta clase de películas), es traicionado por Childress (John Cassavetes), quien en enredada balacera trata de asesinarlo para secuestrar a su hijo, Robin (Andrew Stevens), y aprovecharse de sus facultades patafísicas. El resto será el empeño de Peter por encontrar a Robin y vengarse de Childress con todo y organización. Súbito cambio de clima por el advenimiento de lo patafísico. Aparece Gillian (Amy Irving) —hacendosa y bella muchacha; rica heredera, por si fuera poco— pero afectada de las mismas dolencias (!) de Robin. ¿Qué hacer? Recluirse en un patafísico instituto que, aparte de tener sospechosas vinculaciones con la organización (vuelve la paranoia), exhibe en su nómina de colaboradores a Hester (la ya casi olvidada Carrie Snodgrass), ecuanime mentalista e íntima amiga de Peter. Ah, su mujer... "murió de parto" (sic). A trama tan descabellada corresponde un tratamiento igualmente calvo. Truculento, sería mejor. Una factura envidiable. Unos actores, humm, de película: desde el legendario Espartaco —su disfrazada nos recordó al "Adrian Messenger" de Huston— hasta la sufrida "esposa desesperada"; pasando por el primogénito de la otrora tenue Stella Stevens y deseando, plano a plano (no vayan a pensar mal) que ojalá Cassavetes haya completado para su próxima película. Hasta la furtiva aparición del deshilachado Raymond Dunwo die (W. Finley), el Winslow del *Fantasma en el Paraíso*, debe destacarse como el *médium* más discorde de la historia del cine. Empero, no podía faltar, lo absurdo se vuelve realmente grotesco. El pretendido halo de circunstancia se troca en algo paródico: a ello contribuye sin duda la inclusión del cavernoso John Williams como autor de la banda musical. La habilidad técnica de un comienzo, se transforma poco a poco en un engolosamiento desmesurado y, a la postre, fatuo como el que más. Todo para concluir en un insólito guiño aguamarina que inter-cambian los dos patafísicos, uno acabando y la otra empe-

zando, el par de escenas más desafortunadas de mucho tiempo. Tan divertidas como aquellas en que Jerry Lewis se transformaba en *El profesor chifla-*

do; sólo que aquí se quieren serias. Si no, es la comedia más lúcidamente camuflada del cine americano. No sabemos para dónde van Scorsese,

Lucas, Spielberg y de Palma con tanto retruécano, pero a este paso... lo peor es que ni "furia" da. ☹

por Diego Rojas.



“ ”

El lugar sin límites

“ ”

EL LUGAR SIN LIMITES

(México, 1978) Dirección y guión: Arturo Ripstein. Basado en un relato de José Donoso. Fotografía: Miguel Garzón. Música: Joaquín Gutiérrez Heras. Producción: CONACINE Dos Estudios Churubusco. Distribución: Pel-Mex. Intérpretes: Roberto Cobo, Ana Martín, Lucha Villa, Fernando Soler, Julián Pastor, Gonzalo Vega.

Cuando tantas miserias terrenales pueden convertir nuestro mundo viviente en un infierno (diálogo entre Fausto y Mefistófeles que sirve de prelude a esta obra desoladora), cuando la descomposición social golpea comunidades avanzadas y oprime a las marginadas con implacable crueldad, cuando civilizaciones inhumanas e hipócritas se niegan a reconocer cuán enfermas y dañadas se encuentran, cuando 'lugares sin límites'

(llámense burdeles o antros de corrupción y universos desesperados) abundan por doquier y atrapan víctimas indefensas, no podemos menos que, teniendo un mínimo de sensibilidad, estremecernos con la visión amarga y reflexiones inquietantes expuestas por un joven y riguroso cineasta mexicano.

Las ambientaciones sórdidas y los temas escabrosos configuran una corriente vital en determinadas expresiones culturales latinoamericanas, siendo mayor su inclinación dentro del área tropical por motivaciones cálidas bien conocidas. Son manifestaciones populares que se desenvuelven alrededor de diversiones desenfrenadas y anotaciones picantes, con tonalidades morbosas y despliegue del inagotable ingenio nativo, bajo compases de ritmos ardientes (bailes del cruce afro-indio-hispano) y

compartiendo plenamente los desahogos o insatisfacciones propios a "la vida alegre" (en términos vulgares se le conoce como putería).

Habiendo obtenido el primer premio del último Festival de San Sebastián y arrasado con los codiciados Arieles Aztecas, *Lugar sin límites* se nos presenta como una película desafiante, de crudeza narrativa y desparpajo interpretativo, cuyo excepcional tratamiento provoca síntomas de incomodidad en espectadores desprevenidos y arroja bofetadas sobre no pocos inmaduros. Se trata de cuestionar la 'sacrosanta' institución del machismo: "La Manuela" es un padre cuádragenario que administra el prostíbulo de un abandonado villorrio junto a su hija, ambos (o ambas) son profesionales del oficio y se sienten violentamente atraídas por un camionero llamado

Pancho; veinte años atrás, asentada su fama como travestista, había sido seducida por Lucha Villa y de esas vacilaciones pasionales fue engendrada "La Japonesita".

Habitados a soportar enfoques filmicos que falsean la cara oculta del sexo (homosexualismo, prostitución masculina, travestismo), desde insinuaciones tímidas a imágenes tremendistas y explotaciones caricaturescas o malintencionadas, debemos registrar como aproximación diferente el naturalismo crítico planteado por Arturo Ripstein. Tolerancia reflejada en la aceptación general de un individuo cuya postura femenina es referencia común y genera simpatías, llegando incluso a la sublimación ("La Manuela" atracción especial del establecimiento); hipótesis del homosexual reprimido y vergonzante, es el hombre viril encarnado por Pancho que niega haber caído en besos apasionados con sus semejantes y se ofusca al ser sorprendido llorando; dudas sobre los comportamientos ambiguos del macho frente a situaciones en donde el alcohol y la intimididad desatan sus instintos reservados.

Con fibra realista, Ripstein logra comunicarnos las peripecias mundanas que atraviesan sus inquietos protagonistas, hundidos en el vacío sentimental y arrastrados despiadadamente hacia la tragedia.

Podemos respirar una atmósfera tan voluptuosa como dolorosa, verismo que reproduce ciertas noches estrepitosas bajo sonos antillanos y el hechizo de boleros cómplices; bosquejo de pesadilla iluminada por rayos de neón, alcanzando su máximo impacto cuando un camioncito rojo persigue por entre oscuros callejones a la 'dama' vestida de satín rojo (directa alusión al posterior derramamiento de sangre).

Surgen entonces las impresiones escandalosas y las consecuencias brutales de una sexualidad mal alimentada

(violación colectiva en noche de luna, crimen atroz para borrar huellas del desliz).

Semejantes planteamientos parecen imposibles dentro de un cine tan extremadamente superficial como el mexicano, siempre complaciente y regulado por parámetros mediores. Más notable la excepción al lograrse superar el amaneramiento folclórico de sus 'mariachis' y darle cabida a una extensa gama musical, rechazando los recargados valores nacionalistas que han sido digeridos por considerables esferas populares como si no hubiese otros moldes, evitando la fatal convivencia de dramones lacrimales y 'cantinfladas' del peor gusto, aboliendo apologías machistas y devociones maternas. Son alternativas opuestas al comportamiento tradicional de una cinematografía que cobra halagadoras divisas en Latinoamérica, son principios artísticos e ideológicos que luchan aisladamente por una mínima calidad y seriedad para su apreciación internacional.

Para renovar la atragantadora estructura industrial, promover nuevos valores y asumir con madurez la cultura y problemática nacional, brota desde 1965 un "nuevo cine mexicano" que ha producido algunos ejemplos interesantes, un balance controvertido y estilos heterogéneos. Arturo Ripstein, joven prodigio que realizó el primer largometraje a los 22 años (*Tiempo de Morir*, 1965), constituye caso especial. Su obra, calificada de maestra (*El Castillo de la Pureza*, 1972), recuerda a Luis Buñuel y revela al autor con dominio estético y virtuosismo narrativo; drama psicológico sobre la opresión familiar: un padre déspota, fabricante de raticidas, mantiene enclaustrados a su mujer e hijos para alejarlos del "mundanal ruido", hasta que... traumas y rebeliones explotan. Con menos fortuna aunque pleno de tensiones dramáticas, ejecuta *El Santo Oficio*, 1973: durante la Inquisición del Nuevo Mun-

do, un cura cobarde delata a sus familiares como practicantes del judaísmo, sobrellevando el remordimiento de torturas y degollamientos.

Elementos o variaciones sórdidas, desde fijaciones macabras hasta remembranzas picarescas, unifican a Ripstein con sus más representativos compañeros de promoción. Felipe Cazals (*Canoa*, 1975), se complace en relatos violentos, describiendo linchamientos con sensacionalismo periodístico (recordemos las celdas fétidas y masacres de presidiarios en *El Apando*, 1976); *Las Poquianchis*, 1977, llegan al tope de la crudeza: viejas santurronas dedicadas al comercio degradante de mujeres, transformando sus víctimas en excrementos humanos. Alberto Isaac, rinde homenaje al famoso cabaret de antaño que será demolido en favor del progreso urbanístico (*Tivoli*, 1975).

La imagen de Ripstein posee calidad plástica, abolida por tantos pseudos-cineastas, sus encuadres son precisos y el interior cuidadosamente diseñado o compuesto, el color obedece a moldes pre-establecidos y luces o destellos intentan acoplarse al estado atmosférico o anímico dominante; es decir, estamos frente a un talentoso ambientador, o quizás sea algún excelente escenógrafo entre bambalinas. Son cuadros abundantes en detalles, signo evidente del decorador innato: láminas pegadas a las paredes, escaparates con adornos y fetiches, alacenas de frascos y utensilios, costureros multicolores y cosméticos variados (en *El Castillo de la Pureza*, su perfeccionismo giraba alrededor del laboratorio casero). Ningún efecto formal se desperdicia, ni siquiera ese cromatismo chillón o tonos fluorescentes que enfatizan la naturaleza arrabalera del medio. Ripstein maneja problemáticas, sabe expresarlas de una manera muy personal y deja impresiones imborrables. e

por Mauricio Laurens

“” Los duelistas

LOS DUELISTAS (*The Duelists*, Inglaterra, 1977).

Dirección: Ridley Scott. Producción: David Puttnam. Guión: Gerald Vaughan-Hughes. Intérpretes: Keith Carradine, Harvey Keitel.

En el cine de hoy siempre hay una historia. Comienza y termina en dos o tres horas. Ante ella está el espectador, mudo en un recinto de sombras. Pero el espectador no es sólo una silueta que debe callar. Está, además, obligado a permanecer inmóvil. Y son este silencio y esta quietud los que permiten ser el actor secreto. El espectador lo vivirá todo porque en ese mundo ceniciento se olvidará de su cuerpo, el lugar donde se padece. Desde afuera, sin ser parte, no sufrirá realmente y esta es, ya se sabe, la fuerza del cine: todos entienden, de alguna manera entienden, que allí ni el realismo más crudo alcanzará la realidad.

Pero esto, que es tan obvio, no sé por qué se olvida con tanta frecuencia. Todavía se sigue mirando al cine con los esquemas de lo “posible”, o lo “imposible”, sin recordar que aunque hayan lágrimas o sangre, aunque desfilen impresionantes caravanas o ejércitos polvorientos, no sólo todo está irremediabilmente pegado a la pantalla sino que un simple corte, el simple hecho de quebrar una secuencia, la simple idea de narrar en planos ya es ficción. Buena parte de la crítica cinematográfica, por ejemplo, delira analizando al cine como a la realidad y negándose a aceptar de una vez por todas el hecho de que por más espontánea que sea su elaboración o más desprevenida la mirada, el cine no perderá su condición de artificio.

Todos aquellos que claman por el “documento” sólo han conseguido, primero, que el espectador no escape a su actitud pasiva, o al menos obediente y, segundo, que el

cine mismo no encuentre un lenguaje propio pues no se asume con cierta “independencia” ante la realidad. Aún películas como las de Bergman alcanzan a caer en este juego de espejos. Sus temas están cargados, muchas veces —sobre todo en las últimas veces—, de un tal afán de realismo (aún los sueños pretenden ser un calco) que termina cayendo en el esquema. Además Bergman tampoco escapa al mito de que el cine debe estar centrado en el hombre concreto, real, como si el hombre verdadero estuviera en la pantalla y no en la sala.



Las películas que intentan “atrapar” la realidad, y los críticos que le exigen esto al cine, no van muy lejos pues la realidad, que no es una abstracción, siempre será más compleja, más misteriosa, más insondable. El cine no es la vida y se ha dedicado a reemplazarla porque así lo exige el sistema, aunque muchos críticos “realistas” se escandalicen y se ofendan de ser tomados como miembros del bando enemigo.

Sin embargo el verdadero culpable de que el cine no pueda concretarse en los

elementos que le son propios (espacio, imagen, movimiento...) es el espectador con su miedo de vivir. Mientras el espectador se satisfaga viendo un romance en lugar de enamorarse, mientras se crea más desprendido de sí observando una puesta en escena del erotismo en lugar de practicarlo, mientras crea que la muerte está en la pantalla, mientras lo impresione más la locura ajena que su propia locura, el cine no pasará de ser un mediocre tratamiento terapéutico. (Incluso se lo puede recetar en distintas dosis, desde las personas que tienen con un drama existencial cada quince días hasta aquellos casos graves que requieren de una película diaria, no importa el tema). La industria cinematográfica y el público han estado de acuerdo en que el cine debe ser sólo una medicina y esta es la verdadera causa de que el

cine se halle atado al realismo.

Pero todo este tejido de divagaciones intenta apenas ser una serie de apuntes para poder hablar, por fin, de *Los Duelistas*, una película que sin ser excelente, que pecando en ciertas ocasiones de un virtuosismo vacío, sirve como un buen ejemplo de cine “abierto”, de un cine que acepta sus elementos, y sirve, también, como ejemplo de la relación creadora que puede existir entre el cine y el público. Pero sirve, además, para mostrar cómo esa relación casi no se da ahora y cómo aún cintas llenas

de posibilidades terminan perdiéndose con la mirada miope de un espectador acostumbrado al cine rigurosamente encuadrado en el estilo que llamo "realista", por no encontrar otro término más preciso. La mayoría de los comentarios que alcancé a escuchar en la misma puerta del cine no salían de este encierro: "no es una copia fiel de la época napoleónica", "desde la primera secuencia se reconoce la clase social de Hubert", "los monárquicos creían en el honor" y así. Por mi parte no llegaré al extremo de afirmar que la época y la historia elegidas son una simple excusa, pero si me parece evidente que el director quiso pasar a través de ellas o que, al menos, ellas no son en sí mismas su tema. Si uno se queda en lo histórico, *Los Duelistas* no sólo es mediocre sino también falsa... pero si se accede a otro territorio que quizá se podría llamar "estético", se encuentra que el color habla, que la fotografía emociona y que, en últimas, el cine sí tiene un lenguaje, un lenguaje que aunque pueda ser traducido no puede ser reemplazado por las palabras.

Entonces creo que, ante todo, hay que anotar que *Los Duelistas* no es un "documento". El simple hecho de que se base en una novela y no en un tratado de historia ya valdría como argumento, pero la cinta misma nos da las pruebas. La época y los acontecimientos reales (las guerras, Napoleón, la indumentaria) no son el "contenido". Esta no es la historia de dos soldados del siglo XIX que por motivos de honor se retan a duelo a lo largo de toda una vida. El siglo y los uniformes funcionan como escenario. A pesar de su ubicación aparentemente precisa, los dos personajes son algo difusos, algo misteriosos, algo abstractos. Por más que se nos haya mostrado la casa de Hubert, a través de la cinta Hubert nos va resultando tan enigmático que llegamos a sentir que no es una persona, que no se quiso describir un sujeto definido sino, tal vez, una pasión, una forma

de ser... El no es un violento, es cierta violencia. Y los dos no son dos hombres entregados a las reglas del honor de su tiempo, simplemente. Son, de alguna manera, una fábula sobre el sentido de la vida. Ante los caballos que se desbocan, ante el sonido de los sables, ante los retos, en fin, ante los encuentros que desde cierto momento ya se sabe que seguirán, uno no se interroga acerca de las costumbres de los ejércitos napoleónicos. Las preguntas tienen otra dirección. Qué los obliga a batirse, qué quieren, por qué terminan

unidos,... y así hasta que la misma construcción enigmática de los personajes obliga a dar la otra vuelta de tuerca: qué nos tienta a batirnos, qué queremos, por qué necesitamos los duelos, por qué nos apasiona el combate, por qué la vida se nos convierte en un destino, cuántas de nuestras empresas no siguen escondiendo el juego... Y esto es *Los Duelistas*: una prodigiosa máquina de preguntas, no de respuestas. ☺

por Daniel Winograd.

“ ” La diva de los teléfonos blancos

LA DIVA DE LOS TELEFONOS BLANCOS (*Telefoni Bianchi, Italia, 1977*). Dirección: *Dino Risi*. Guión: *Ruggero Maccari y Bernardino Zapponi*. Música: *Armando Trovatioli*. Producción: *Pio Angeletti y Adriano De Micheli (Dean Film)*. Intérpretes: *Agostina Belli, Vittorio Gassman, Maurizio Arena, William Berger, Ugo Tognazzi*.

Comedias simplemente entretenidas, dramas presuntuosos y reconstrucciones de grandeza histórica fueron los géneros predilectos del orden fascista. Mussolini, conociendo la importancia del cine como medio contemporáneo de persuasión, resuelve estimular todas aquellas visiones positivas e idealistas sobre el pueblo italiano y tachar cualquier referencia crítica a la realidad nacional. Erase prohibido transparentar dificultades económicas, sugerir crisis política o exponer disturbios sociales; debería mostrarse al mundo que Italia poseía decorados sofisticados con personajes valientes y situaciones ensoñadoras. Semejante capricho cinematográfico sería recordado bajo el sugestivo nombre de "teléfonos blancos".

Las turbulencias o picardías románticas protagonizadas por miembros de la gran burguesía fueron común denominador, incorporando aspiraciones lógicas en toda 'cenicienta' que se respete y girando alrededor de damiselas con atributos fatales. El divismo *belle époque* seguía produciendo adeptos, las puertas luminosas de Cinecittá servían como imanes para jovencitas ingenuas que soñaban con reproducir eras doradas de antaño.

Dino Risi, transforma entonces una prostituta veneciana en *diva* frívola (parece redundante), rodeada de muebles estilo "imperio" (pura repostaría), envuelta en plumas y lentejuelas; su trayecto abarca, fugazmente, una década crucial que culmina con la caída fascista.

Aunque sea información extra-filme, es fundamental ubicar este periodo (1932-1943) para apreciar mejor el medio recreado y superar parcialmente los vacíos dejados por sus libretistas. El control estatal sobre la industria filmica italiana data desde 1934, comprende sus tres ramas y cubre todos los campos, con la obligación de exhibir noti-

cieros o propaganda patriótica a nivel nacional ("para resaltar gloria e ideología del poder fascista"); el Centro Experimental de Cinematografía abre sus cursos a los cineastas en 1935 y se convierte poco a poco en talleres de agitación antifascistas; Cinecittà se inaugura con 'bombos y platillos' (1937) para convertirse en los más fastuosos *studios* europeos.

Manipular la opinión pública y arrastrarla al escapismo, difundir el pretendido renacimiento del imperio romano y cosechar admiración internacional fueron objetivos básicos: temas históricos del heroico pasado, las conquistas emprendidas y los avances colonialistas (Etiopía, Albania, Libia, Malta). Ejemplos al respecto son ventilados por Risi (filmaciones de aventuras en desiertos africanos con falsos camellos, melodramas militaristas); también se intercalan episodios bélicos para seguir la trayectoria de quien, involuntariamente, recorrió todos los frentes de batalla (Abisinia-España-Sahara). El fanatismo del militante se caricaturiza, perdiendo efecto crítico (retrato-tatuaje del dictador sobre la espalda); tengamos presente la cursi pero efectiva desmistificación de un Mussolini bordado en botones, en *Un día muy especial* (Ettore Scola).

Un temperamento espontáneo que satiriza con amplitud los prejuicios nacionales, parece ser la clave de aquellas estupendas o al menos graciosas 'comedias a la italiana' (Dino Risi es exponente número uno, con Alberto Lattuada y Mario Monicelli). Son esos fenómenos conyugales fuente inagotable de chistes entre insípidos y venenosos, que inyectan dosis picantes a tropiezos galantes o tácticas sexuales, que arremeten furiosamente contra instituciones matrimoniales y recrean desbarajustes de una sexualidad reprimida (virginidad, machismo, celos patológicos): *El Erotómano* (Sesso Matto, Risi, 1973); son los divertimientos

trágico-cómicos que giran en torno de la amistad: *Amigos Míos* (Amici miei, Mario Monicelli, 1976) y *Nos Amamos Tanto* (C'eravamo tanto amanti, Ettore Scola, 1976); ironías amargas sobre la guerra y sus traficantes: *Mientras haya Guerra, Hay Esperanza* (Finché c'è guerra c'è speranza, Alberto Sordi, 1974); contradicciones risibles pero dolorosas de la justicia mal aplicada: *En el Nombre del Pueblo Italiano* (In Nome del Popolo Italiano, Risi, 1971).

Apuntes humorísticos nunca faltan en Risi, críticas irrespetuosas de lo que por instinto se desea y los principios insisten en rechazar. Algunos episodios son realmente brillantes: Bodas colectivas oficiadas por



agentes fascistas, curas cómplices y escándalo de una novia bastante liberada cuando le responden ¡No!; tolerancia marital en los burdeles y sorpresas entre amantes; consejo maternal poco tradicionalista —"primero ramera que esclava"—. Imperdonable pasar por alto una réplica de Vittorio Gassman a la diva-camarera: "el deber de toda mujer es darle hijos a la patria" (válido en todo el sentido de la frase a Sofia Loren en *Un día muy especial*, típica madre desgrefañada y cargada de vástagos).

Especializado en episodios breves de pinceladas efectivistas (Nino Manfredi ejecuta 10 *sketches* en hora y media, Monica Vitti juega con 12 personalidades, Giancarlo Giannini tiene 8 disfraces diferentes),

famoso por su inclinación a transformar o mimetizar actores (Agostina Belli es simplemente sorprendente), Dino Risi es un director prolífico de humor incontenible, entre corrosivo y excéntrico, no pocas veces grotesco y otras tantas fastidioso en exceso (sus comedias no son para desencadenar risotadas, puede generar sonrisas amargas o incómodas). Autor satírico, bufonesco, con una obsesión bien definida: la extravagancia erótica (para tal afirmación basta ver *El Erotómano* —compendio chistoso de aberraciones— voyerismo, fetichismo, gerontofilia, travestismo incestuoso...). Sus declaraciones suelen ser provocativas: "tengo un sentido innato de la perversidad". "Toda normalidad es una enfermedad" —*Perfume de Mujer* (Profumo di donna, 1975).

Exageración y esquematismo son dos defectos bien notables en Risi, igual acontece con su dispersión narrativa. Suficiente recordar las antipáticas y pesadas sobreactuaciones de Gassman (gesticulación excesiva, gruesa habladería sin pausas), asociaciones caricaturescas que degeneran cualquier lectura posterior (Mussolini —monstruo forrado en acero, complejo edípico-adulto con chupo y pañales, actor en decadencia— tartamudera delirante), desarticulación de la ficción que se refleja en progresiones automáticas, sin causas inmediatas, sin preparación ni etapas (Alba Doris es actriz consumada simplemente porque fue seducida por el Duce, nada sabemos tampoco sobre su instantáneo declive y regreso hacia el norte campesino).

Ante *Amarcord* de Fellini y, en menor grado, *Amor y Anarquía* de Lina Wertmüller, dos insuperables comedias sobre el fascismo, *Teléfonos Blancos* apenas es una reminiscencia divertida de épocas tan oscuras como marcadamente alienantes. ☪

por Mauricio Laurens

A la crítica con cariño

por Lisandro Duque Naranjo

Uno de vez en cuando debiera tener licencia para pegarse sus voladas, cosa que todo no sea "Fondo Cinematográfico", "Ley 9ª. de 1942", y "Mercado Andino" en esta vida. Ninguno de esos temas son de película, y entonces uno termina cogiéndole envidia (mi virtud teologal predilecta, o aunque fuera un pecado descapitalizado) a quienes se sientan a la máquina con la tranquilidad de no importarles si aquello sobre lo que escriben va a resultar posible algún día. La prueba, amigos, de que no quiero insultar a nadie con la frase anterior, consiste en que, para mis adentros, sospecho que a la vuelta de unos años voy a quedar igualito a ese tipo de la Emulsión de Scott, cargando mis artículos como si fueran un pescado muerto. En cambio ustedes, los críticos de cine de tiempo completo, quién quita que puedan seguir siendo eternamente esos obsesivos perseguidores de una ballena quimérica y semiológica. Los Kristian Metz sin pata de palo, siempre detrás de Moby-Dick.

Por todo esto, quiero hacerles un homenaje. Consiste el mismo en hacer un pastiche sobre la manera como escriben todos los "críticos de cine del país: Uníos". Supongamos que se trata de la película *El inocente*.

Las crónicas comenzarían más o menos así:

Hernando Salcedo: "Visconti, ese director que siempre ha cuidado tanto la magnificencia de los decorados..."

Hernando Martínez: "A primera vista distinguimos tres niveles de significación que..."

Andrés Caicedo: "Barrísimo que la vieja no se haya tostado también. Se está reblandeciendo el viejo Lucho..."

Humberto Valverde: "Como cosa rara, *El inocente* se estrenó pri-

mero en Bogotá que en Cali..."
Jaime Manrique: "Un film *unforgettable* de lo puro mediocre y *demodée*. Me quedo con el *underground* de Warhol, tal y como se lo hice saber al propio cadáver del señor Visconti..."

Alberto Duque: "Ya era tiempo de descansar de un gorila enamorado de una rubia tonta. Visconti nos procuró esa oportunidad con una película que..."

Carlos Mayolo: "Visconti era un menopáusico, siempre agarrando maricones como Gianinni..."

Alberto Navarro: "Un mediometraje experimental de William Wyler, hace 25 años, intentaba el mismo tema de *El inocente* de Visconti. Su título era *Im a Killer*..."

Carlos Alvarez: "¿Qué tienen que ver los dramas del señor De Annunzio con el tercer mundo?"

Alberto Aguirre: "La universalidad de *El inocente* reside en que la misma tragedia hubiera podido ocurrir en el mercado de Guarne. Claro que con gente menos empingorotada. Y a machete limpio..."

Diego Hoyos: "Salí catatónico de esta película. He ahí el secreto de la polisemia y la polivalencia de *El inocente*..."

Martha Helena Restrepo: "Disculpen que no me ponga a intelectualizar. La belleza de *El inocente* me inhibe de cualquier teorización fría en este momento..."

Sara Libis: "Una antigua leyenda hebrea, en la que presumiblemente se inspiró De Annunzio para la obra literaria, y Luchino Visconti para enriquecer la versión fílmica..."

Alberto Ramos: "Ese *decoupage* Viscontiano, sin efectismos de *Flash-back*, nos introduce en un universo que..."

Juan Diego Caicedo: "En estas diez cuartillas, muy esquemática-

mente, trataremos de desarrollar la primera parte de un análisis sobre *El inocente*. El próximo domingo publicaremos la segunda..."

Jorge Nieto: "*El inocente* hubiera provocado más sugerencias en los espectadores si no se hubiera exhibido en el Cinema Tres. Esta sala tiene el inconveniente de que se le meten los ruidos de los Cinesmas Dos y Cuatro, y uno termina viendo a Giancarlo Gianinni pero oyendo a Jairo Pinilla, el director, actor, productor, etc., de *Funeral siniestro*..."

Diego Rojas: "No obstante Luchino Visconti haber sucumbido en parte a los mecanismos del cine industrial italiano, esta película..."

Gustavo Ibarra: "Película anticristiana que hace la apología del suicidio. Hace tiempo que Visconti olvidó que Dios nos dio la vida, y solo Dios tiene derecho a quitárnosla..."

Patricia Restrepo: "Lo más interesante de la película son esas dos mujeres que no se rinden al machismo desafortunado de Gianinni..."

Mauricio Laurens: "Las cortinas, los cubrelechos, las paredes, los muebles, las lámparas, adquieren siempre un gran relieve en las cintas de Visconti..."

Luis Alberto Alvarez: "No hay en Visconti ese desaliño narrativo y enriquecedor de Fassbinder, pero eso no quiere decir que..."

Orlando Mora: "Después de analizar trescientos expedientes reglamentarios sobre el Cine Colombiano en el Ministerio de Comunicaciones, decidimos ir a ver *El inocente*..."

Virginia Vallejo: "Linda, linda, linda... Se las recomendamos aunque advertimos que es algo triste..."



PROGRAMACION



CINEMATECA DISTRITAL

Noviembre 7

Nos Amamos Tanto, de Ettore Scola

Noviembre 13 al 16

NUEVAS DIRECTORAS ALEMANAS:
Películas seleccionadas en el Foro Internacional del Cine Joven del Festival de Berlín - 1978

Madame X—una Dominatriz Absoluta, de Ulrike Ottinger

El Segundo Despertar de Christa Klages, de Margarethe von Trotta

Personalidad Reducida de Todas Partes, de Helke Sander

Una Muchacha Totalmente Abandonada, de Jutta Bruckner

**MUESTRA DE CINE FRANCES. PIERRE
ETAIX**

El Pretendiente (1962)

Mientras Tengamos Salud (1966)

Yo-Yo (1965)

PROXIMAS PELICULAS

El Primero y El Unico, de Carl Reiner



CINEMATECA DISTRITAL
Instituto Distrital de
Cultura y Turismo