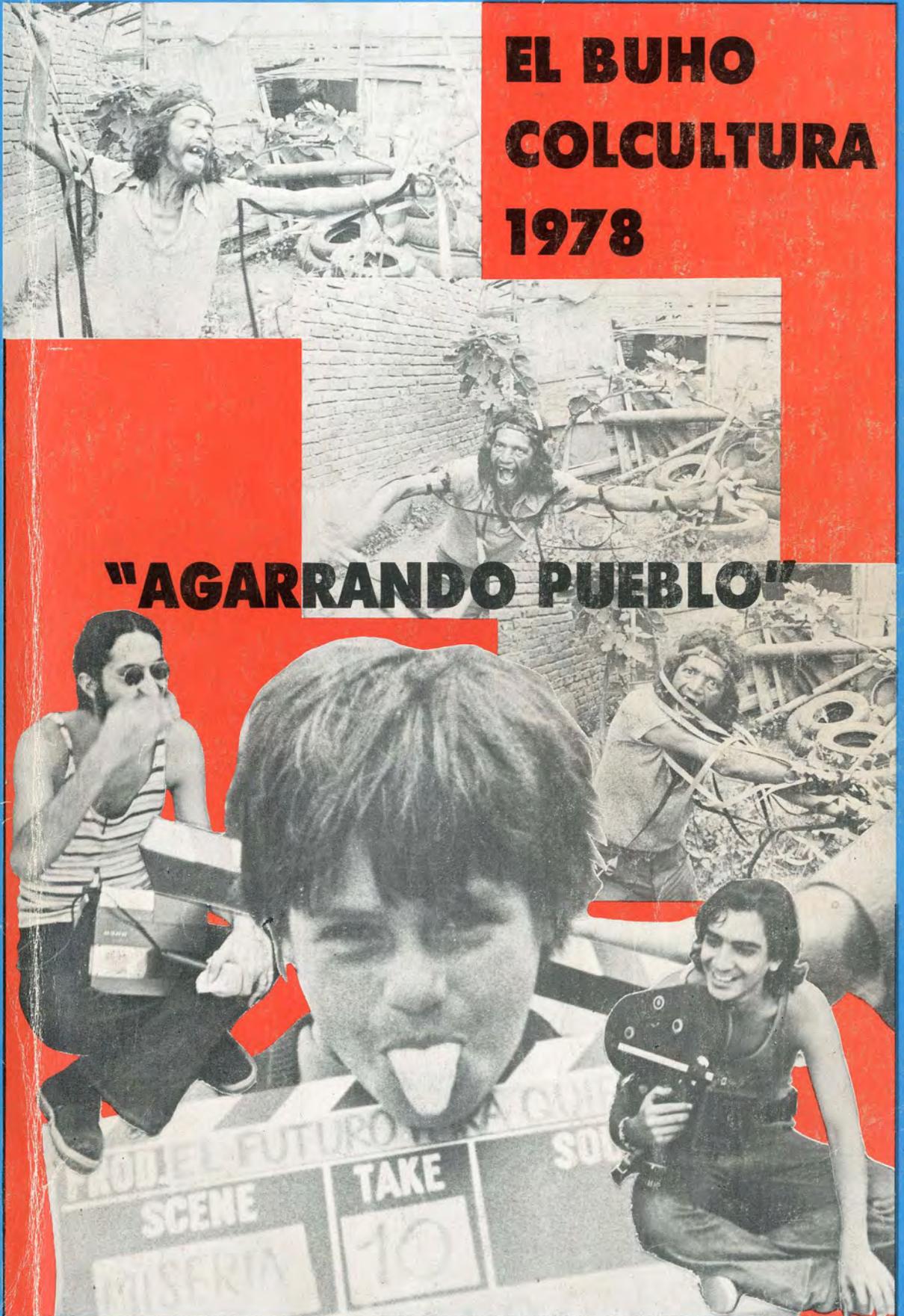


CINEMATECA

**EL BUHO
COLCULTURA
1978**

"AGARRANDO PUEBLO"



ORGANO DE LA CINEMATECA DISTRITAL

NUMERO 5 - VOLUMEN 2 - AGOSTO DE 1978 - EJEMPLAR \$50.00

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

CINEMATECA

CONTENIDO

	CINEMATECA y la cinemateca	2
DIRECTORES	Luis Buñuel. ¡Que vivan los vivos!, por <i>Penelope Gilliatt</i> .	3
EL CINE EN COLOMBIA	III Festival de cine colombiano: ausencias y polémicas, por <i>Carlos José Reyes</i> . Notas sobre un guión. Cuartico azul, <i>guión de Luis Crump y Sebastián Ospina</i> .	15 23
ENSAYOS	¿Quién teme al lobo feroz? El nuevo irracionalismo en el cine de Hollywood, por <i>Luis Alberto Alvarez</i> . Robert Altman: la subcultura como respuesta, por <i>Durío Ruiz Gómez</i> . Herbert Ross en blanco y negro, por <i>Cumilo Delgado y Nicolás Suescún</i> .	29 35 43
CINE LATINOAMERICANO	Cine brasileño, ayer, hoy y mañana, por <i>Fabiano Canosa</i> .	49
FESTIVALES	Cannes, por <i>Luis Ospina y Hernando Guerrero</i> .	55
ENTREVISTAS	Con Carlos Mayolo, por <i>Alberto Navarro</i> .	70
CINEMATECA	Cine venezolano: en camino, por <i>Diego Rojas R</i> . Un equipo de investigación y pedagogía del cine, por <i>Lisandro Duque Nuranjo</i> .	83 89
LIBROS	Al margen de la historia del cine colombiano, por <i>Hernando Salcedo Silva</i> .	92
COMENTARIOS	Fiebre de sábado por la noche. 95 Buscando a Mr. Goodbar. 96 Los desalmados. 98 El amante del amor. 100 La gran comilona. 101 Pueblo chico. 103 Una vida por delante (Madame Rose). 104 Ifigenia. 106 Calle Hester. 108	

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

Dirección
Isadora de Norden.

Coordinación
Alberto Navarro.

Archivo y Fotografías
Marisa Borrero

Portada
Nicolás Suescún

Artes y Diagramación
Servicios de Comunicación Social, Ltda.

Agradecemos la colaboración en el material fotográfico a: Herminio Barrera, Eduardo Carvajal, Luis Crump, Hernando Guerrero, Mauricio Laurens, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Sebastián Ospina, Patricia Restrepo, Hernando Salcedo Silva, Artistas Unidos, Cine Colombia, Cinema International, Embajada de Brasil, Embajada de Venezuela, Fox Columbia, Global Films, Producciones Mugre al ojo, Revista Cinema 2002.

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

Editado por la CINEMATECA DISTRITAL del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá. Carrera 7ª No. 22-79. Teléfonos 2826361, 2837818, Bogotá, Colombia. Impreso y hecho en Colombia por Litográficas Paloquemao, Bogotá.

CINEMATECA y la cinemateca

El III Festival de Cine Colombiano, patrocinado por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y la Cinemateca Distrital, se realizó este año con éxito, y con la acostumbrada polémica sobre el fallo del jurado. Las películas seleccionadas se presentaron en nuestra sala, donde el público pudo formarse una opinión acerca de la calidad de la muestra y el avance o retroceso de nuestra cinematografía. Es de lamentar que varios de los más antiguos profesionales del cine en nuestro país estuvieran ausentes del festival, pero éste constituye el más importante balance de lo que se hace en Colombia en el campo cinematográfico. En las páginas del presente número el lector encontrará un artículo sobre el festival y una entrevista con Carlos Mayolo, codirector de *Agarrando pueblo*, película que recibió el primer premio al cortometraje argumental.

También en la sala de la cinemateca tuvo lugar la Muestra del Nuevo Cine Venezolano, para la cual nos visitaron importantes realizadores y cinematografistas del país hermano. La muestra, de indudable calidad e importancia, esperamos abra el camino para un frecuente intercambio entre nuestras cinematografías. Las películas exhibidas se comentan en la presente edición.

Después de un cierre temporal, debido a la necesidad de reparaciones, la Cinemateca Distrital abrirá de nuevo sus puertas con una Muestra del Nuevo Cine Independiente Colombiano, que incluye obras de varios jóvenes realizadores. Luego se exhibirá una selección de películas antropológicas y se efectuará un Festival de Cine Brasileño. ©

Isudora de Norden
Directora

LUIS BUÑUEL

¡QUE VIVAN LOS VIVOS!

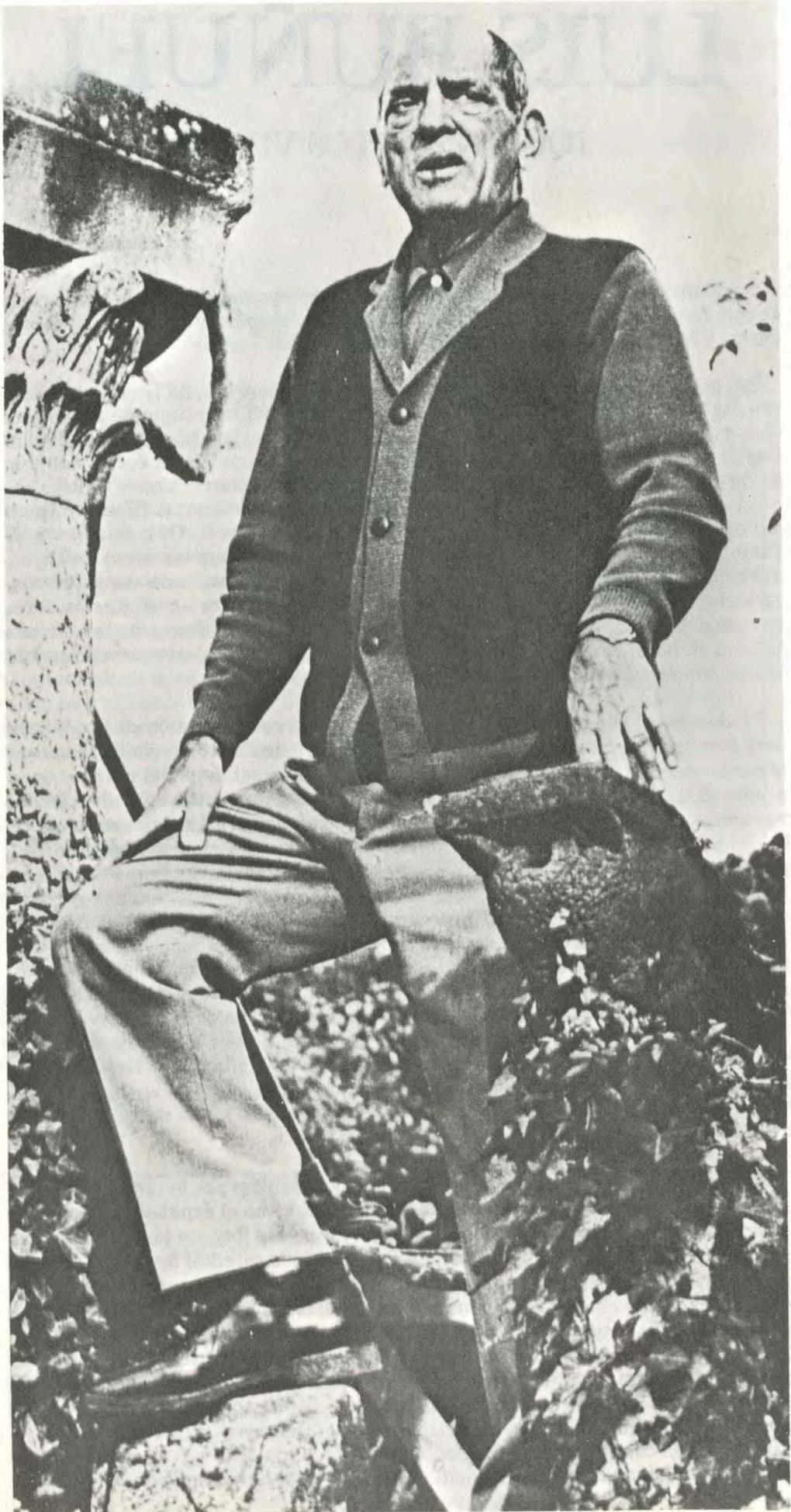
por Penelope Gilliatt

Como un perro entrenado intenta calmar una oveja recalcitrante, la gente trata de que Luis Buñuel descanse. “¿Crees que estoy envejeciendo mal?”, me pregunta, y luego se olvida del tema. Hay otros más interesantes.

Estamos en Sevilla, donde Buñuel filma una nueva versión de la obra de Josef von Sternberg *The Devil is a woman* con el muy buñueliano título de *El obscuro objeto del deseo* (Cet obscur objet du désir). Setenta y siete años ha cumplido el maestro, uno de los últimos surrealistas, el único director de la época del cine mudo que todavía hace películas extraordinariamente innovativas. “Si fuera coronel, estaría retirado hace años —me dice una noche, mientras filma—. Siempre quiero parar, pero luego encuentro algo más que decir. Odio la represión. Tanto como odio ver correr la sangre. Se me ha acusado algunas veces de encontrar ciertos anhelos en los viejos, de burlarme de la desventura de sus esfuerzos, pero el que sean tan infelices debe ser una razón más para amar a estos seres humanos. Una de las cosas que más me llaman la atención acerca de la hermosa heroína de *Belle de jour*, que empecé a filmar en 1966, es su secreto sentimiento de que ella se merece la vergüenza”.

El obscuro objeto del deseo, sin ningún parecido con la versión de von Sternberg pero que íntimamente se relaciona con el libro de Pierre Louÿs *La femme et le pantin* y con la visión pródiga y equilibrada que Buñuel tiene del mundo, es su primer filme en su nativa España desde *Tristana* (1969), el cual escandalizó a los miembros de la junta de censura. Aunque habían visto el guión, no se imaginaban el antagonismo reflexivo que estaban patrocinando contra el régimen. Después de la guerra civil, Buñuel juró no vivir en España mientras Franco existiere. Las raíces de su generación se encuentran en la guerra civil. “Ustedes ganaron su guerra en 1945 —me dice con tristeza—. Nosotros perdimos la nuestra en 1939”. (Pese a los cambios políticos recientes, no vive en España). Como de costumbre, tiene puestos una cachucha negra y un chupetín de punto con los botones mal abotonados. “Creo que este será un filme pequeño —dice—. Uno sólo necesita un hueco para mirar hacia afuera, como una araña que ha tejido su red y trata de recordar cómo luce el mundo afuera. Este hueco es el secreto de las cosas. Un artista puede darnos un margen esencial de vigilancia”. Los filmes de Buñuel se encuentran cargados de elementos genuinamente surrealistas, aunque a veces se les haya juzgado, errada y simplemente, como nuiñida panoplia de bromas antiburguesas.

Muy sordo, el viejo prefiere no hablar mucho en inglés; por lo tanto, conversamos casi todo el tiempo en francés, tan fluido en él como el español. Es de noche y filma una escena con su viejo amigo el actor Fernando Rey, en una plazuela fragante, plena de buganvillas, exactamente detrás de la catedral de Sevilla. Son las dos de la mañana. Una tienda de postales y otra de *souvenirs* permanecen abiertas, por exigirlo la acción. Las vendedoras, recostadas contra las puertas, miran sin estorbar. Se respeta el trabajo; los comentarios acerca de lo que se está haciendo vendrán más tarde. Mientras dura la escena, Buñuel se sienta a una mesa, enfrente de un monitor de televisión, con un audífono pegado a su oído, a fin de escuchar el diálogo con claridad. El asiento, dispuesto para que descanse, es abandonado a cada momento para hablar con los actores y con la muchacha encargada de la continuidad. Anticipadamente, cada toma ha sido planeada con el camarógrafo, Jean Harnois. En medio de nuestra conversación, Buñuel se levanta, se inclina cortésmente y pide que le traigan café.



Retoma su labor mientras el camarógrafo trabaja con el escenario. “Ves, yo quisiera que incluso el espectador más común sintiera que no vive en el mejor de los mundos. Tenemos que reclinarnos sobre este hábito del afecto. Don Jaime, en *Viridiunu* se toma gran trabajo para salvar la vida de una abeja. Es la hipocresía de una sociedad que interfiere con la completa armonía del hombre. Pero hay muchos rebeldes. Siento gran cariño por el cura en *Nazarín*, una película que terminé en 1958, y que podría ser lo mismo un peluquero que un mesero. Lo que nos interesa es que él es el responsable de sus ideas. *Nazarín* es un bastardo, heredero del gran patrimonio del mundo”. Buñuel observa la toma, y luego dice en francés: “Hagan otra”. Continúa hablando acerca de *Nazarín*. “El espectador tiene que decidir si este hombre sin levita, con sus desastrosas luchas para contrarrestar la venalidad y la sospecha, debe ser tomado como un bueno y simple cristiano que lucha contra el diablo, o como un hombre a quien alucina y estafa totalmente un sistema inadecuado”. El México de Buñuel de 1900 es como una serie de Goyas.

Después de levantarse una vez más, observa: “Octavio Paz dijo que todo lo que necesita un hombre en cadenas, para tornarse libre, es cerrar los ojos. Parafraseando, yo añadiría que si el párpado blanco de la pantalla pudiera exponer todo lo que oculta, el universo entero saltaría”.

“Cuando sus ojos fluctúan con los párpados cerrados, parece como si estuviera soñando”, le digo.

“Un perro enfrente del fuego, ¿está lo suficientemente caliente? —pregunta—. Un filme es la historia de un sueño. Un sueño recordado, debido a la naturaleza realística del cine”.

Buñuel convierte lo extraño en algo tan normal como frecuentemente lo es. Le cuento que en Londres vi que un taxi era arrastrado del lado que no era, en una calle de una sola vía, mientras el taxista limpiaba el polvo con un plumero amarillo. Parece interesado y entretenido —generalmente así se comporta— y recuerdo el paje de Francisco, en *El* (1952), brillando su bicicleta en la cama. Algunas figuras le causan risa: bicicletas, violonchelos. En *La edad de oro* (*L'age d'or*), 1930, fragmentos de sinfonías de Beethoven, óperas de Wagner, se vuelven inesperadamente cómicas cuando son tocadas como si hubieran sido escritas para cámara. ¿Y quién puede olvidar el misteriosamente cómico y solemne violonchelista en *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Buñuel ve la vida como si estuviera dibujada en la forma de un misterio. Si algunas veces se inclina a mostrarnos lo deforme, o sus enanos monstruosos, recordemos que en España a esa gente se la cataloga como tocada por la mano de Dios.

Henry Miller llamó a este hombre visionario, un escéptico apasionado. Yo lo denominaría un optimista estoico. Sus esperanzas sobre el cine no tienen límites. El misterio es elemento esencial en cualquier obra de arte —dice—. Con frecuencia no lo encontramos en el cine, que debería ser el más misterioso de todos. La mayoría de los directores se cuidan de perturbarnos, al abrir las ventanas de la pantalla a su mundo de poesía. El cine es un arma maravillosa cuando la utiliza un espíritu libre. De todas las formas de expresión, es el que más se acerca a la imaginación humana. ¿Para qué sirve, entonces, si sólo imita todo lo que es conformista y sentimental en nosotros? Es curioso que el cine pueda crear tales momentos de ritual condensado. La elevación de lo cotidiano a lo dramático. He querido toda mi vida hacer visible este mundo a la gente: el mundo acerca del cual no podemos leer en los periódicos .

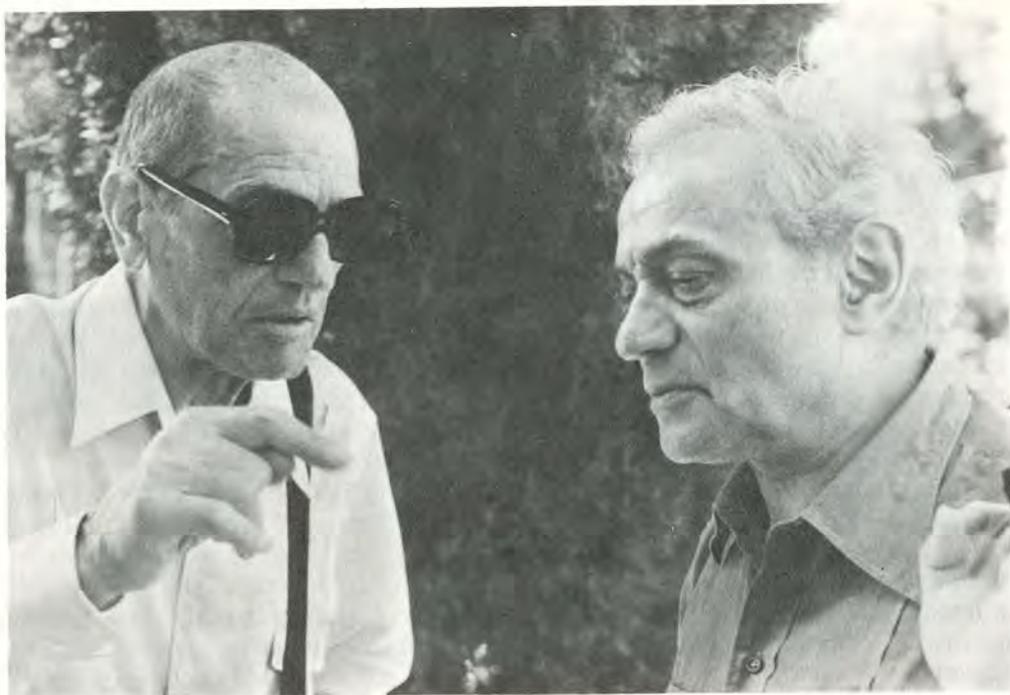
Pasamos a otra escena. Buñuel no hace una cuarta parte del alboroto que la mayoría de los directores cuando pasan a otro escenario. Hablamos de Defoe, de *El diario del año de la plaga*, uno de nuestros libros favoritos —pieza que parece escrita en el momento de los hechos que narra, y en realidad compuesta cincuenta y ocho años más tarde— y acerca de *Las aventuras de Robinson Crusoe*, que Buñuel filmó en México en 1952. “La idea de Robinson Crusoe nos interesa, ¿no es verdad? —dice, sus grandes ojos mirando los míos—. Lo que nos fascina es saber si podemos vivir solos”. Del filme, observa: “En un principio Robinson se siente superior a la situación, pero luego descubre que es parte de una gran fraternidad. De repente suelta un aullido al cielo simplemente para tener la compa-



ña de su propia voz. ¿Es esto surrealismo, como generalmente lo entendemos, para significar lo real? Yo no lo creo así. Fue el surrealismo lo que me enseñó que el pensamiento y la confraternidad constituyen rutas morales que el hombre no puede rehusarse a caminar. Me enseñó que el hombre no es la naturaleza. Un maravilloso salto poético hacia el futuro”.

La obra de Buñuel nace del humor de un hombre triste, desconsolado por su propia visión del mundo, pero que mira afectuosamente el montón de autoengaños que convierten la vida en algo soportable. Es él uno de los hombres más considerados que jamás he conocido. Lo único que lo lleva a la impaciencia es esa clase de caridad vista como una virtud por personas que no se interrogan acerca de la angustia que convierte la caridad en una necesidad. “No soy cristiano, pero tampoco ateo”, dice. “Estoy cansado de oír ese viejo y accidental aforismo mío ‘No soy ateo, gracias a Dios’. Ya no significa nada. Hojas muertas. En 1951, hice un pequeño filme llamado *Mexican Bus Ride*, acerca de una aldea demasiado pobre para mantener una iglesia y un cura. El lugar era muy sereno porque nadie conocía la culpa. Es del remordimiento de lo que debemos escapar, no de Dios”.

Hace una pausa para observar a Fernando Rey. “A pesar de lo que dicen por ahí, los filmes que mis colaboradores y yo hemos realizado no tienen nada de ambiguo en la práctica”. Solamente en teoría, como elemento de lucha o violencia. La crisis del drama llega en el momento de la duda. En el caso de la obra de Robert Bresson, algo muy extraño sucede. Todo parece estático. Sin embargo uno tiene el más fuerte presentimiento de que algo va a suceder. Esto es lo que podríamos llamar violencia en el cine: este fuerte estado de duda”.



El extraordinariamente antiviolento Buñuel tiene una esposa, a la cual ama profundamente, y dos hijos —uno francés y otro norteamericano— a quienes adora. Posee un sentido jovial del humor. Un día, mientras tomábamos café, me dijo solemnemente: “Al Diablo disfrazado yo le digo: ‘Creo en Dios, pero respecto a su hijo tengo muchas dudas’ ”. En la casa de Buñuel en ciudad de México, si alguien pide té, él dice que su casa se especializa en licor pero que dispone de vino húngaro para los excéntricos que prefieren el té.

Buñuel nació de una familia patricia en Calanda, pueblito cerca de Zaragoza, el 22 de febrero de 1900, y en esta ciudad estudió en un colegio jesuita, donde desarrolló apasionado interés por los insectos. En la Universidad de Madrid, leyó a Freud y escribió reseñas de cine (entre ellas una sobre Keaton, quien es uno de sus ídolos). Su padre, antes de casarse, había pasado varios años en Cuba, donde, como vendedor al por mayor, acumuló cierta fortuna. En su niñez, Luis cantó en el coro de la iglesia, con voz muy buena, y aprendió a ser monaguillo en las misas. El mismo se creó sus propios entretenimientos. Perteneciendo a una familia de siete niños, trató de crear sus propias diversiones dentro de los confines familiares. Su hermana Conchita recuerda una noche cuando Luis recitó lo que ella traduce como:

*Con este par de tijeras
y voluntad de peleur, es obvio
que tendremos una revolución
para tomarnos a España.*

Después de un tiempo en Madrid, donde estudió, contra su voluntad, ingeniería agrícola y, más tarde, en el Museo de Historia Natural, lo consumió el deseo de ayudar a clasificar insectos, se fue a París y exploró el dadaísmo. “Dadá estaba formado por refugiados de todos los países de Europa —nos dice—. A medida que el viejo mundo se derrumbaba, el hombre podía empezar de nuevo. Esa era nuestra esperanza. Nuestro deseo era darle dignidad a los reclamos del inconsciente, y me imagino que Freud era nuestro santo patrono”. Hizo filmes surrealistas financiados por su madre, por el Vicomte de Noailles y por las ganancias de un amigo en la lotería. Trabajó también con Dalí, pero la colaboración no duró mucho tiempo. Solo trabajaron en *Un perro Andaluz* (Chien Andalou), 1928 y unos cuantos días en *L'age d'or* antes de que salieran de pelea. No es de extrañarnos. Buñuel es el hombre que menos gusta de la publicidad; Dalí floreció en ella.

Los franceses y los españoles encuentran una diferencia muy clara entre los caminos que el surrealismo tomó en sus dos países. Los franceses, dicen los españoles, son mucho más fantásticos; los españoles, dicen los franceses, son más

concretos. Un surrealista francés de la época podía haber mostrado un árbol creciendo desde el suelo con las raíces hacia arriba; un español habría mostrado el árbol creciendo hacia arriba, no importa qué elemento de fantasía le hubiera impartido. Buñuel, este gran surrealista español, pasó años formativos en Francia pero nunca ha perdido lo español de su forma de pensar y ver las cosas.

Después de trabajar haciendo doblajes en Francia y España y de filmar cuatro películas en este último país, empezó la Guerra Civil. Buñuel le ofreció sus servicios como cineasta al gobierno republicano español en París. “En 1938, fui enviado, en ‘misión diplomática’, a América —nos dice una mañana en Sevilla—. De repente la guerra había terminado, y yo no tenía amigos, ni trabajo, ni patria. Encontré trabajo en el Museo de Arte Moderno, gracias a la señorita Iris Barry. Por mi buena voz me dieron empleo para doblar películas con destino a la América Latina”. A medida que dice la última frase, su voz desciende a un profundo repique de campanas. “Entonces Dalí publicó un ataque contra mí, por ser anticlerical. Los miembros de la junta del museo parece que se escandalizaron por la información de Dalí de que yo era miembro del partido comunista francés”. En 1942, con tristeza, le tocó dejar el museo. “Creí que había llegado el fin del mundo”. Escribió y narró los textos en español de los filmes del Ejército de Inteligencia y trabajó en México como experto en doblaje. En 1946, se exilió en México, donde pasó años de semioscuridad, haciendo malas películas con bajos presupuestos y actores melodramáticos. Debería decirse que algunos de estos bodrios mexicanos constituyen piezas vigorizantes. *Lu ilusión viaja en tranvía* (Illusion Travels by Streetcar), 1953, es una comedia bastante descuidada acerca de un conductor de tranvía y un chofer que se emborrachan una noche, se roban un tranvía, y luego pasan un rato frenético tratando de devolverlo. En vez de pasajeros, pedazos de carne cuelgan de los pasamanos del tranvía. Una turista norteamericana se asusta cuando le dicen que puede montar gratis al tranvía: piensa que todo es un complot comunista. En *Tristana*, muchos años después, la voz del mismo Buñuel habla cuando Fernando Rey, como un estrepitoso racionalista, grita en un velorio: “¡Que vivan los vivos!”.

En 1950 Buñuel dirigió *Los olvidados*, que fue recibida en Cannes con entusiasmo. El filme es un estudio estrictamente sentimental de una pandilla de adolescentes en un tugurio de México. “Hice una versión de *Cumbres borrascosus* en 1953 —dice Buñuel—. Es mala. Un gran libro. En los viejos días de París, era el libro que más admirábamos. Pero mientras me ausenté le pusieron a la copia una monumental y wagneriana banda de sonido. Nadie puede ni siquiera decir ‘gracias’ sin que suene como el *Liebestod*. Hablo de *Lu joven* (1960). La inhabilidad mexicana de actuar sin la más mínima insinuación de naturalismo implicó que yo le pidiera a Zachary Scott que sobreactuara drásticamente, para que al menos se impusiera una unidad de estilo”.

Desde 1958 han seguido, una tras otra, las obras maestras: *Diario de una cumarera* (1964), *Simón del desierto* (1965), *Belle de día* (Belle de jour), *Lu vía láctea* (1968), *Tristana*, *El discreto encanto de la burguesía*, *Le fûtôme de la Liberté* (1974). Siempre dice que no va a hacer otro filme, y su actual productor, un firme e ingenioso polaco parisiense llamado Serge Silberman, está listo a viajar a ciudad de México una y otra vez para despertar a Buñuel de su vida sedentaria con sus muchos diccionarios, sus libros sobre insectos, su siesta y su trago de todas las noches. Le gusta irse a dormir con música de piano sonando en tocadiscos. Me dice que habría preferido vivir en la Edad Media: “Más introspectiva, más espiritual y más rebelde”.

Silberman y Buñuel se conocieron en 1963. Silberman le pidió un préstamo de diez dólares. “Nunca me los pagó”, dice Buñuel jovialmente en el *Oak Room* del hotel Plaza, en Nueva York, en verano, en tránsito entre ciudad de México y producción en París de *El obscuro objeto del deseo*. “Eso te describe a un productor”. El señor Silberman está sentado a la mesa con nosotros. Con firmeza Buñuel pide cocido irlandés para Silberman, “a fin de que Serge no lo cambie por otra cosa, pues ya es de por sí un *mélunge*”. Buñuel viste una chaqueta marrón de lino, que hace que sus ojos brillen aún más bajo su noble frente. El y Silberman se divierten tomándose el pelo como un par de niños. La excentricidad y el gusto de Buñuel por lo grotesco es una leyenda. Por ejemplo, hay una historia de cómo de niño Buñuel comía emparedados de hormigas. “Puras invenciones”, dice. La pasión de su niñez era montar espectáculos de sombras. El niño era ya

un original. Con efecto surreal, introdujo a un verdadero actor en un espectáculo de marionetas.

Silberman leyó cincuenta páginas de *Diario de una camurera*, y se decidió a realizar el proyecto. Al final de la noche de filmación de *Ese obscuro objeto del deseo*, Buñuel, recordando esto, pone su mano en mi hombro. “El escritor y yo trabajamos en un monasterio, ¿ves? Yo fingí complacer a Serge, y le dije ‘Te vamos a llevar a una casa muy linda en el campo. Las gentes estarán vestidas con uniformes informales, ¡pero no te harán ningún daño!’. Serge creyó que de verdad lo estábamos llevando a un asilo de lunáticos”.

Seis de los últimos filmes de Buñuel han sido escritos en colaboración con Jean-Claude Carrière, un dramaturgo francés, quien hizo de *curé* en *Diario de una camurera*. Carrière también fue alumno de los jesuitas. Me comenta: “Buñuel dice que cada día resulta más difícil encontrar un actor que hable correctamente en latín”. Carrière anota que el poco interés de Buñuel en hablar de sí mismo es comparable a su humildad cuando habla acerca de sus filmes. Más que nada, él quiere que sean simples, directos, sin afectaciones. Se siente herido cuando lo acusan de hacer filmes profanos y degenerados. Cree que las obras de arte comienzan en lo que no puede penetrarse. Verdadero español, preocupado por la vida interior, no siente simpatía por el legado francés de Descartes y Voltaire que sostiene que todo puede ser explicado. A veces les da a los actores instrucciones totalmente antifrancesas.

Francisco Rabal puso demasiado énfasis al salir del ascensor, en *Belle de jour*, y miró a su alrededor nerviosamente. “¿En qué debo pensar?”, le preguntó a Buñuel.

“¡Oh, piensa en tu tía!”, respondió Buñuel.

En el lugar de filmación, en Sevilla, un cazador de autógrafos llega hasta Buñuel y le pide su firma. “Dalí se pondría celoso”, murmura.

En un almuerzo para el equipo de filmación, Buñuel y yo nos sentamos lejos del bullicio. “Cuando Jean-Claude y yo trabajamos juntos, usamos una palabra clave. *La vía láctea* era herejía. *El discreto encanto* era ‘repetición’. *Le fûtôme de la Liberté* era ‘azar’”. Continúa: “Encuentro que hay pocas cosas que no me gustan. Me gusta el hotel en el cual me alojo en París. Tiene vista a un hermoso cementerio. ¡Hay tantas cosas bellas y sorprendentes!”.

Rompe a reír, y le pregunto: “¿Qué pasa?”.

“Me acordaba de una actriz con dos amantes, directores de cine, y ambos le hacen jurar que nunca hará una película con Fellini. Dos directores que no están celosos el uno del otro sino de otra persona, a quien ni siquiera conocen. Las personas refinadas tienen algunas veces preocupaciones verdaderamente surrealistas”.

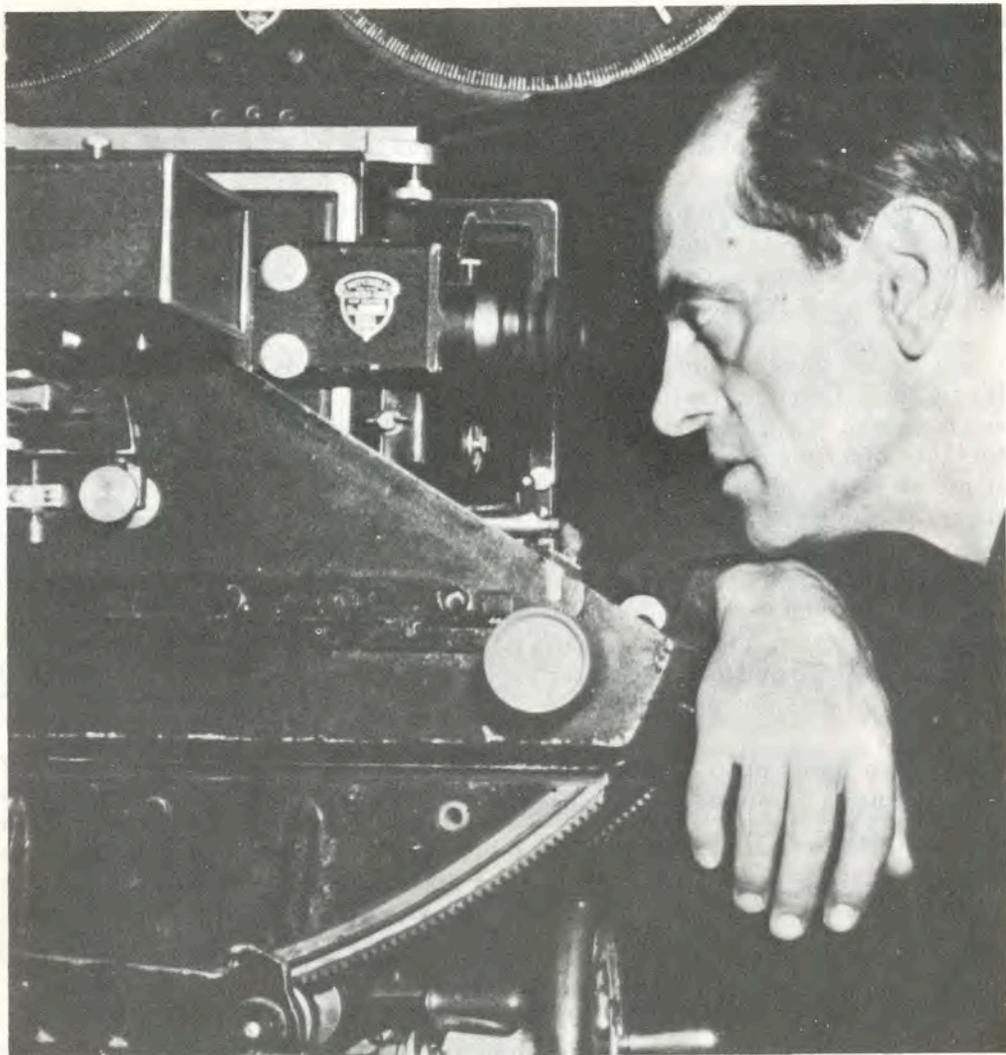
“Hay diferencia entre el surrealismo y lo grotesco, pero la mayoría de las personas no la entienden, ¿está de acuerdo?”, le digo.

“No encontraremos la diferencia en el Thesaurus de Roget o en el Larousse, pero está ahí, me doy cuenta, en tu cabeza. Desearía poder estar en París con André Breton y contarle acerca de nuestra conversación. El y yo nos divertiríamos mucho. Desafortunadamente, tú eres demasiado joven”. Me mira con severidad, este genio cuya vivacidad de intelecto rivaliza con la de un hombre joven. “Sin embargo, no hay nada que pueda hacer al respecto. La mayoría de las veces, las cosas tienen la tendencia a suceder en el momento exacto”.

“¿Como el surrealismo?”.

“El surrealismo fue absolutamente necesario. Este territorio de puertas falsas de la fantasía tenía que ser explorado. Desearía escuchar un poco de música”.

“Se lo ruego, algo de Scarlatti”, le digo, citando una línea de *El ángel exterminador* (1962), una de esas observaciones vacías que el diálogo de la fiesta hace

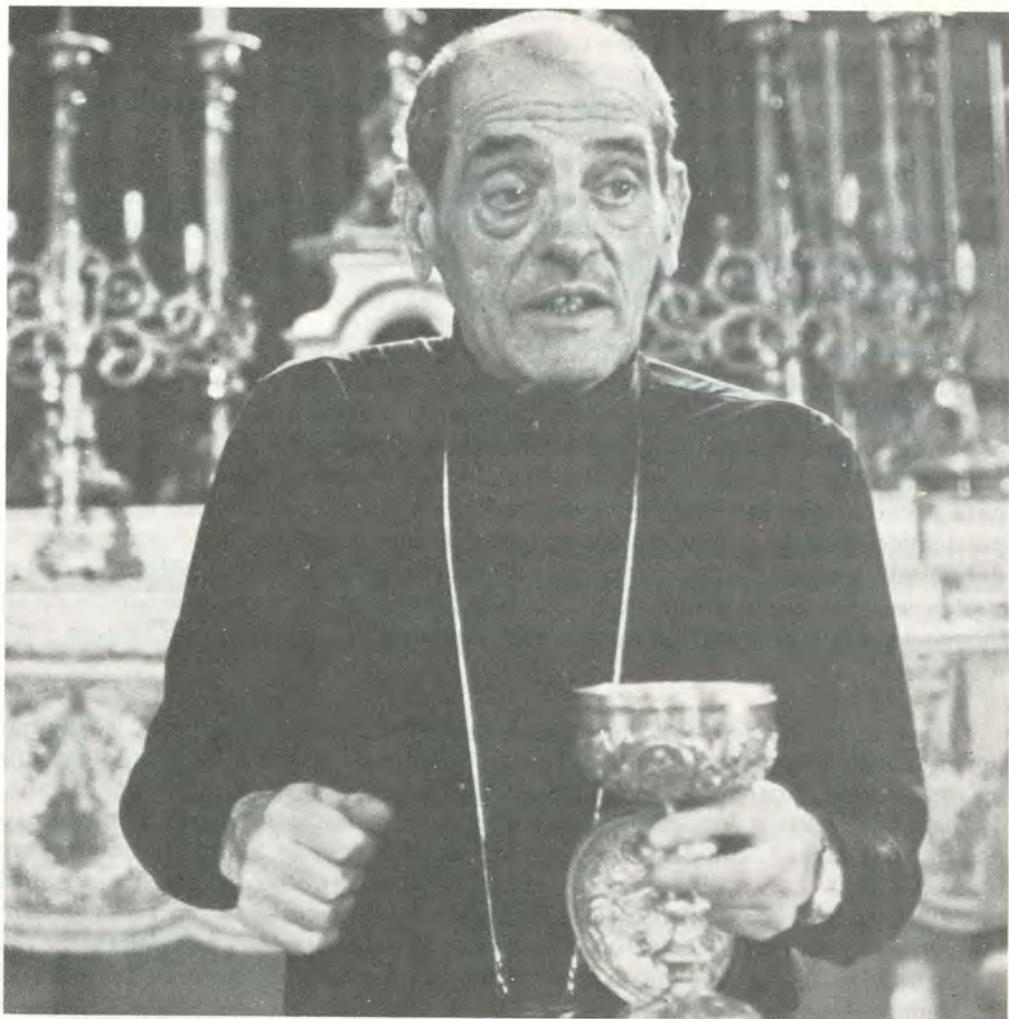


posible en medio del absurdo general.

Asiente con la cabeza y sonríe; Buñuel sabe cómo sonreír burlescamente. Habla de nuevo acerca de *El ángel exterminador*, en el cual un grupo de personas en una comida elegante encuentran que no pueden marcharse, y se desintegran poco a poco. “El infierno no es uno mismo. El infierno es un montón de personas que no se marchan”, dice Buñuel. “Siempre me ha gustado la idea de la gente aislada del resto de la sociedad”. Admira a Kafka, *Lord of the Flies*, y muchos autores latinoamericanos que no han sido traducidos al inglés. Lee mucho y viaja poco: dos razones por las cuales su mente se mantiene tan límpida.

“Vivimos en la mejor y la peor de todas las épocas —dice—. Grecia fue más internacional; Roma más materialista; el mundo moderno es un lugar en el cual podemos hacer lo que nos venga en gana. A propósito, ¿qué traduce *metis* en inglés? Siempre me ha interesado la idea”. El se graba la palabra *mongrel* en la memoria, casi como si la imprimiera visiblemente en algún compartimiento de su cabeza. “Uno puede esperar cualquier cosa de los *mongrels* (mixtos). Con frecuencia han sido los de raza pura los que han causado la intolerancia, los que han castrado el espíritu del hombre”.

Habla acerca de Freud: “La influencia de actitudes posfreudianas en los Estados Unidos algunas veces ha hecho que mis películas hayan sido recibidas allá con escepticismo. Los falsos herederos de la teoría de Freud han convertido a cierta clase de personas de mentalidad simplona. Por supuesto, la paradoja es que el mismo Freud fue inmensamente importante para los surrealistas. Un gran profeta. A pesar de que a mí, aun ahora, no me gusta que me digan quién es mi madre, quién es mi padre. Prefiero soñar acerca de quien podría ser mi hermana. De otra forma, soy un hombre muy aislado. No me gustan las muchedumbres. Me gustan mis amigos. No puedo entender a los productores en Hollywood”. Con rapidez y destreza, imita a un hombre hablando por dos teléfonos al mismo tiempo. “Me llevaron a Hollywood. A doblar películas latinoamericanas. Me



preguntaron qué me gustaría ver. ¿Una conferencia para guiones? ¿Una escena en un estudio? ¿Un cuarto de montaje? Yo contesté: un estudio. Había una mujer hermosa hablando un lenguaje desconocido y gritándome que me largara. Me dijeron que era nadie menos que Greta Garbo, y el idioma que estaba hablando, aunque me pareciera extraño, era el inglés”.

Se levanta, se marcha y regresa con una naranja para mí, cogida de un árbol. “¿No te sentiste sola?”, pregunta.

“Estaba pensando”.

“El cine es el complemento de la conversación. Igual que un gato. Yo siempre mantengo un gato en una gaveta medio abierta, en el cuarto en el cual trabajo, en México. Son muchos los cuentos que hemos inventado juntos. Los insectos son una cosa, los gatos otra”.

Continuamos hablando. Abruptamente, se levanta y me pide que lo excuse pero que tiene que tomar su siesta. A medida que dice esto, con su espalda erecta, reclinándose desde sus caderas hacia adelante, luce como una vela en el viento.

Buñuel es famoso por la velocidad con que trabaja. Edita una película en su cabeza antes de filmarla. Esta manera de hacer cine es natural para él, y no solo el resultado de trabajar en México, donde el tiempo normal de filmación son quince días y menos aún para otros directores. El y Silberman discuten hace mucho sobre si le tomó un día o día y medio editar *El discreto encanto de la burguesía*. Constantemente lleva consigo un visor. “No porque jamás lo use, sino para recordarme que soy un director de cine. Las películas norteamericanas muestran el triunfo de la voluntad. Yo hago filmes acerca del fracaso de la voluntad. No triviales, sino serios. Lo inmoral es lo sentimental”. Cuando Nazarín, ese Cristo fracasado, está andando por el camino y le ofrecen una piña, símbolo de ayuda y caridad, uno siente un rayo de esperanza de que algún día cambiará la esclavitud del hombre. El amor de Buñuel por todo lo humano no se ha extingui-

do al final de la amarga *Viridiana*, cuando después de que los mendigos han invadido la casa de la novicia y la han violado, la vida vuelve de nuevo a la paz: juegos de cartas, y Viridiana tratando de volver a su vida de oraciones. Entre sus admiradores se encuentra Carlos Fuentes, cuya desconfianza hacia la sentimentalidad y el renombre comparte el director español. “Los créditos deberían desaparecer de los filmes —dice Buñuel—. Los filmes deberían ser anónimos, como *Chartres*”. Henri Langlois, el archivador de filmes, me dijo una vez que la forma como Buñuel filma los objetos cotidianos les da la dignidad del aislamiento. El fotografía las cosas de manera que hace parecer su esencia más actual y más potente que nunca antes.

Buñuel pone rostro sepulcral cuando mencionamos el tema de la censura. “Ellos son como las niñeras que cuidan todo lo que hacemos, inhibiendo nuestra tranquilidad y destruyendo nuestros fantasmas. Vieron a *Viridiana* en pedazos. Me pidieron que hiciera un cambio menor al final. Me pareció que realmente era mejor solución que la que yo le había dado. Se invocaron acuerdos comerciales para prevenir que el filme fuera mostrado en Francia. No veo por qué la gente puso objeciones. Es la historia del progreso de una inocente y su descubrimiento del mundo, en toda su carnalidad y avaricia. Los mendigos y los ladrones, de los cuales se rodea como si fuera una *Candide* femenina, no están a la altura de su inocencia. Ellos solo pueden quejarse de que las habichuelas están hoy un poco más duras”.

Jean-Claude Carrière, en París, describe la forma como escriben: “Trabajar juntos significa vivir juntos. Buñuel es un hombre de hábitos. No puede escribir en una ciudad. Nos vamos al campo en México, o a un monasterio en España. Trabajamos frente a frente, hablando acerca del filme. Luego, por la noche, yo escribo una escena, con dos copias. A las seis y media se marcha a tomarse un trago. Cuando llega, a las siete, se ve obligado a contarme una historia. Está absolutamente seguro de que la imaginación tiene que estar en práctica constante, como un deportista. Posee un universo suyo tan fantástico, tan peculiar y tan rico, que el esfuerzo de ponerlo todo en un guión acaba fracasando. La mayoría del tiempo, él solo me necesita para que yo escoja. Una vez, en nuestro monasterio, cuando estábamos escribiendo, llegaron algunos periodistas mexicanos y le preguntaron: ‘¿Cree usted que recibirá el Oscar?’. Luis contestó, con una mirada muy digna. ‘Ya pagué veinticinco mil dólares para que me lo dieran’. Se atorrizaron. Eso no era lo que habían esperado de un gran hombre”.

En un descanso, durante la filmación en Sevilla, Buñuel dice: “Tengo horror a los ángulos extraños. A veces me imagino tomas maravillosamente ingeniosas, y entonces el camarógrafo y yo nos reímos y nos olvidamos del asunto y filmamos la toma de la manera más simple. Me gustan las repeticiones. Utilizamos muchas en *El ángel exterminador*. En la vida real nos repetimos todos los días. Cuántas veces nos sucede que en una fiesta le decimos ¡hola! a alguien y una hora más tarde le estrechamos la mano de nuevo, decimos ¡hola!, y entonces exclamamos, ‘oh, ¿qué estoy haciendo? Hace un ratico que nos dijimos hola’”.

Cuando hice los trámites para ver a Buñuel en su casa en ciudad de México, mientras él estaba decidiéndose si iba a filmar o no *Ese oscuro objeto del deseo*, insistió, con su típica cortesía, en venir a recogerme. Yo estaba lista cinco minutos antes de la hora de la cita, pero él llegó aún más temprano. Planea el día que viene de la misma manera que planea sus filmes. “Conversaremos y nos tomamos un trago y luego almorzamos, y así nos daremos cuenta de cuáles son nuestros intereses —me dijo cuando nos encontramos—. Entonces, si me excusa, tomaré una corta siesta. Luego conversaremos otro rato y nos tomaremos otro trago”. Me acordé de Genievè Page en *Belle de jour* y su guerra contra el letargo. Si alguna vez algún hombre ha conquistado el estupor simplemente por pura voluntad de su mente, ese hombre es Buñuel. El vive fascinado por casi todo. No necesita de los periódicos para ser tan erudito como cualquier otro director que yo conozca.

Su casa está construida con un pálido ladrillo rosado, con rejas pintadas de blanco, una perra llamada Tristana y un lindo patio. La sala que conduce al comedor se halla totalmente monopolizada por un retrato que Dalí hizo de él, y que, nos dice, finalmente se atrevió a colgar. “Treinta y cinco años de pelea es demasiado tiempo”. La palabra “pelea” me recuerda haber escuchado que en su ju-

ventud él fue boxeador.

La señora Buñuel estaba sentada en un sofá, tejiendo, sin hacer ruido. Conoció a su esposo en París, en 1926, cuando era profesora de euritmia.

“Parece que a los actores mexicanos no se les puede enseñar. ¿Pudo alguna vez entrenar todo un equipo?”, pregunté.

Nos sentamos en el comedor. “Puede haber dignidad en una técnica deficiente —dijo Buñuel—. Pero trabajar con Catherine Deneuve o Fernando Rey, ¡qué alivio!”.

“Sí”.

—El miró a mis dedos. “Estás tocando el piano mentalmente”.

“Sí”.

“Me gusta pensar que los instrumentos tienen personalidades. El *piccolo*, por su sonido, me recuerda un nido de hormigas. El violín es el carpintero del sonido, serruchando todo felizmente. El clarinete es patético: ser un balido de oveja transformado en madera es humillante. El tambor bajo: profético, porfiado, un poco brusco”.

“¿Todavía le interesa Freud?”, le pregunto.

“El cine es una imitación involuntaria de los sueños. Podría haber sido inventado para expresar la vida del inconsciente, cuyas raíces se encuentran en la poesía”.

“Los personajes de sus filmes a veces parecen pintados por Zurbarán —le digo—. Esa mirada introvertida”.

“¿Viste los Zurbaranes en Sevilla? Con frecuencia pienso en ellos”.

“Sus filmes nos hacen pensar en lo que pasa en las mentes de los demás”.

“Sueños, y también las preguntas más triviales. ‘¿Qué hora es?’, ‘¿Quieres comer?’. Esa clase de cosas nos interesa mucho a todos. Cuando regrese a España, necesitare mi estrategia y mis cómplices para evitar que mi mente desvaríe. Vamos a filmar cerca de la casa de mi familia, en Calanda. El pueblo tiene tres mil habitantes. Es salvaje e iletrado, como una fundación de elegancia. Los días de fiesta, hay cazas con manadas de perros. Goya nació muy cerca. Durante la Semana Santa se pueden escuchar los tambores por dos días y dos noches. Es un ejemplo inolvidable de la capacidad de la Iglesia católica para asimilar el rito pagano en la historia de la Resurrección. El sonido retumba en los oídos sin que uno pueda evitarlo. Con frecuencia pienso en esos tambores.

“Mi padre fue un hombre volátil. Emigró a Cuba. Regresó a España a los cuarenta y siete años, en 1899, y se casó con una belleza. Te digo esto porque un día, quién sabe —habla solemnemente— a lo mejor te da por escribir una enciclopedia y quieras incluir esto. Mi niñez transcurrió en una atmósfera casi medieval. Los dos elementos básicos de esa atmósfera fueron un profundo erotismo —quizá debería decir intensidad; porque ciertamente no era blasfemia, que no se parece en nada a la herejía— y una profunda conciencia de la muerte. Estas son características muy españolas, y nuestro arte está impregnado de ellas. La Guerra Civil, feroz como ninguna otra, puso estas características al descubierto. En Calanda vivíamos en una hermosa casa, con cipreses que llegaban hasta el río; yo he incluido todo esto en mis filmes”.

Almorzamos. Sillas mexicanas, mesa mexicana. La señora Buñuel lleva puesta una camisa amarilla. Sillas con barras. “Me gustan los sonidos naturales —dice Buñuel—. Una cremallera, un vaso en la mesa. Ya no puedo soportar que se le ponga música a un filme. Tal vez porque soy sordo”.

Una pila de diccionarios creció al lado de su plato mientras hablábamos “Me gusta averiguar cosas”. Estaba tratando de buscar algo sobre Joyce. El tiene



afinidades con Melville. La atmósfera era convival y de estudio. Jeanne Moreau, a quien él adora como actriz, una vez dijo que su vida ideal sería vivir como alumna de Buñuel en una casa bajo la supervisión de Buñuel, y darse una ducha fría todas las mañanas, y hablar, y acostarse al ocaso.

Le pregunté a Buñuel acerca de sus hijos. Un amigo mío una vez lo encontró llorando de alegría al saber la noticia de que un hijo suyo, a quien no había visto durante casi un año, venía a visitarlo. “Ambos están muy contentos”, dijo. “Sus días de colegio fueron muy felices, y creo que nunca sintieron que una injusticia había sido cometida con ellos, la cual es la emoción más corrosiva, fuera de los celos”. Traté de imaginarme su mente regresando a alguna injusticia pasada que le habían hecho; él vio mis ojos siguiendo el curso de su mente y dijo: “La única cura es adherirse a la verdad. Un día en el colegio jesuita había un elástico en mi sopa. ‘Señor, por favor, hay un elástico en mi sopa’, dije. Me sacaron del comedor, pero cuando iba saliendo dije: ‘Me castiguen o no, hay un elástico en mi sopa’”.

“La revolución del surrealismo ha triunfado. ¿Qué queda del sedimento? ¿Cuál es su más grande esperanza para el cine ahora?”, pregunto.

Contesta instantáneamente: “Darnos la paz para una búsqueda del placer y de una verdad que no esté mancillada por los cascos de la culpa. Debería ser posible. La imaginación triunfará por sobre todo”. ©

Tercer Festival de Cine Colombiano:

Ausencias y polémicas

por Carlos José Reyes

PREMIO COLCULTURA
1978



TERCER FESTIVAL
DE CINE COLOMBIANO
Corto, Medio y Largo metraje
Abril y Mayo 1978

 CINEMATECA DISTRITAL

 INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA

Difícilmente un festival o un concurso pueden dar un balance acertado de una actividad en sentido global: por lo general ni son todos los que están ni están todos los que son.

El cine colombiano ha revelado indudables progresos, especialmente en cuanto se refiere al cortometraje. A pesar de los conflictos de distinta índole y, desde luego, los riesgos económicos que su producción implica, durante los últimos años han surgido muestras valiosas del género, creando lógicas expectativas y mayores compromisos para las producciones subsiguientes. Por ello, la realización del III Festival de Cine Colombiano, organizado por Colcultura y la Cinemateca Distrital, motivaba curiosidad especial, y más aún cuando el concurso se había ampliado a los géneros de medio y largometraje.

El primer aspecto significativo en la inscripción de las películas, y tal como se anotó en el acta del jurado, fueron las ausencias: importantes realizadores, que habían marcado etapas en la producción del cortometraje, se encontraban ausentes en esta ocasión. ¿Las razones? Algunos de ellos se hallaban abocados a la producción de largometraje, otros habían dejado de realizar películas ante las dificultades de distribución; en fin, lo cierto es que no se hicieron presentes en el festival y la evaluación y la representatividad del mismo, por lo tanto, registraba vacíos importantes. De ello resulta evidente que la evaluación crítica del festival no puede serlo del cine colombiano, sino tan solo de un segmento que, sin embargo, permite establecer algunas líneas constantes y registrar ciertos avances excepcionales.

LA ILUSION DEL SOBREPREGIO

Las obras más significativas emergen de una amplia sucesión de esfuerzos fallidos, de intentos apresurados por utilizar la técnica cinematográfica, sin haber logrado adecuada captación de la especificidad de su discurso. Contra lo que puedan pensar muchos observadores externos a la producción misma, el cine colombiano se inició casi a principios de siglo, pero se interrumpió al no convertirse en industria ni crear un mercado internacional que pudiera justificar la cuantiosa inversión que la cinematografía profesional implica. De modo que entre aquella época y la nuestra se abre un vacío en la actividad cinematográfica, que tratan de llenar artificialmente muchos de los nuevos realizadores. En no pocas películas malogradas se observan intentos por recuperar nostalgias, modas y épocas que no se vivieron en nuestro medio. Por lo cual no es extraño encontrar géneros de ayer revividos con gestualidad y aspaviento anacrónicos, y, desde luego, no nos referimos a la problemática ni a los temas, cuyo tratamiento varía con las épocas, sino al modo mismo de narrar, al enfoque de la cámara, al estilo de las actuaciones con reminiscencias de una teatralidad altisonante (que ya no se da ni siquiera en la actividad teatral misma), así como al *tempo* cinematográfico, a la dificultad de editar de manera condensada, al explayamiento inútil y a la falta de un riguroso eje de selección en las imágenes necesarias para desarrollar una idea.

En este tipo de intento se observaría el dominio de una especie de tendencia a producir cortometrajes, con el incentivo de obtener una rápida recuperación de la inversión mediante el sistema de sobreprecio. Ilusión que se desvanece cuando gran cantidad de películas son rechazadas, por su deficiente calidad, y otras no logran canal de distribución adecuado o tienen que someterse a la venta del corto a precio fijo, en un intento de salvar la inversión sin el incentivo de una ganancia que permita incrementar posteriores trabajos. Estas son razones de peso que van determinando el curso del cortometraje, y que no pueden juzgarse solamente como problemas de talento y capacidades.

Dentro de las tendencias dominantes señaladas, caracterizadas por una ingenuidad narrativa y un esquematismo conceptual evidentes, se repiten constantemente los temas de la prostitución, la droga y el mundo campesino.

En el primer grupo de esta temática se incluyen varios cortometrajes elaborados de acuerdo con un esquema predeterminado que, con pocas variantes, repite los mecanismos de manera idéntica: la muchacha que sufre una decepción amorosa en el campo, se traslada a la ciudad y allí entra a trabajar como sirvienta, es asediada por el patrono o por el hijo de éste, hasta que la señora de casa la descubre infraganti (sin que nunca la muchacha haya tenido culpa alguna), por lo cual es arrojada inmediatamente a la calle, sin recibir sueldo alguno. Después de deambular por la ciudad, desorientada y al borde de la desesperación, la joven es "descubierta" por una pareja compuesta por una mujer madura y un hombre "de experiencia", quienes le ofrecen un trabajo fácil y bien remunerado. Así la joven campesina se transforma en prostituta, y la única variación entre una y otra versión consiste en anotar si lo hace con placer o con amargura.

El mecanismo de esta fabulilla repite esquemas morales sin preocuparse por observar la complejidad del tema y sin aportar ninguna visión original del problema.



En el segundo caso, cuyo fondo es igualmente moralista y simplificador, se muestra el infierno de la droga y la posibilidad de salvación mediante el amor y las buenas costumbres.

En cuanto al cine “campesino”, una gran mayoría de las producciones revelan desconocimiento evidente de los auténticos problemas del campesinado. Visto a través de una óptica urbana, el campesino parece ser un hombre que se limita a caminar y caminar kilómetros y kilómetros, en un campo sentimental bien distante de la cruda y pobre realidad de la vida campesina.

Frente a este panorama, los aportes reales al cine colombiano surgen como excepciones y no como muestras representativas de las “tendencias dominantes”. Si de esto último se hubiese tratado, como ha acontecido con los últimos festivales teatrales, la selección representativa hubiera sido bien diferente. Las excepciones vistas muestran caminos posibles e indudables aciertos, aunque no siempre tengan un nivel constante y un resultado completamente logrado.

AVANCE DEL CORTOMETRAJE ARGUMENTAL

A nuestro modo de ver, en el caso del cortometraje se observaron mayores logros en el género argumental y un retroceso en el documental. El primer premio del género, otorgado a la película de Luis Ospina y Carlos Mayolo *Agarrando pueblo*, respalda la indudable afirmación de un lenguaje auténtico y novedoso por parte de sus realizadores. La agilidad cinematográfica, el humor y la causticidad, características del cine de Mayolo y Ospina, logran aquí una condensación y una redondez superiores a las de sus anteriores películas.

Agarrando pueblo tiene varios niveles de lectura, que es importante distinguir. En primer lugar, constituye una crítica al cine “de denuncia”, al cine de la pobreza, representado en numerosas producciones buenas y malas de los últimos años. Su crítica fundamental se dirige al uso del pueblo y la miseria con fines especulativos o de prestigio, al limitarse a “mostrar miseria”, a utilizar la cámara para ir por las calles de los suburbios “agarrando pueblo”. Sin embargo, esta crítica tiene un efecto de bumerán, una especie de lectura doble y paradójica, por cuanto Mayolo y Ospina no inventan la miseria cuya mecánica utilizan criticar, y por lo tanto estas imágenes desgarradoras y reales los critican a la vez. “Crítica desde adentro”, asumida sin ponerse a un lado, la cadena completa

vendría a ser el doble juego de criticar un cine que usan unas realidades que a su vez ponen en tela de juicio la película analizada. Esta paradoja llega a su punto culminante en la filmación de la secuencia del tugurio, cuyo inquilino expulsa a los cinematografistas al "limpiarse con sus billetes" en gesto agresivo y sarcástico mostrado literalmente frente a la cámara. Hasta aquí parece estarse creando una imagen artificial, una especie de heroización del lumpen, que no quiere dejarse "corromper" por este cine oportunista, mientras a la vez, por gracia del doble fondo de la película, se presta para ejecutar las acciones más audaces frente a la cámara de Mayolo y Ospina. Este mismo personaje aparece, en una imagen posterior, contando los billetes de los productores de la película y dialogando amistosamente con ellos. "Con estos sí, pero con los otros no", parece decir, burla, burlando, este formidable actor espontáneo, hasta redondear la paradoja sarcástica que Mayolo y Ospina asumen, con todos los riesgos, desde adentro.

Agarrando pueblo es una película muy original, tanto por el tratamiento de la temática como por su rápido y nervioso lenguaje cinematográfico. Hay un humor muy personal y auténtico en esa pareja del camarógrafo y el director que marcha a su lado, sin mayores problemas, "agarrando pueblo", a la deriva, el director le habla al oído al camarógrafo que cámara en mano va armando su testimonio "sociologizante", buscando la "cultura de la pobreza", las "texturas de la miseria", como se dirá cáusticamente en algunas de las secuencias del rodaje.

"Filmar una filmación" significa una labor de contraespionaje, filmar a los que filman, mirar a los mirones. Este juego implica una desenvoltura y una rapidez, un desenfado y una gracia que el cortometraje ha logrado captar plenamente, para convertirse en una de las producciones cinematográficas más inquietantes de los últimos tiempos en nuestro medio.

Un caso bien diferente de cine argumental lo constituyen las películas de Erwin Göegel. A nuestro modo de ver, este joven realizador es una verdadera revelación del más reciente cine colombiano. Una de sus películas, *Maromas*, fue seleccionada como el tercer premio de cortometraje, y con la película de Mayolo/Ospina constituye el trabajo argumental más elaborado.

Muromus encuentra un personaje popular perdido en los prontuarios judiciales de década del 30, un bandido romántico de un pueblo de Cundinamarca que vestido de vieja beata robaba a los ricos para dar a los pobres. El "universo del bandido" se encuentra enfrentado al "universo de la autoridad", hasta que estos dos mundos se tocan en la secuencia final dando la vuelta al cuento hasta redondear una fábula completa con gran eficacia.

El bandido *Maromas* roba para llevar el sustento a sus padres y repartir entre los vecinos, suscitando reacciones contradictorias entre los distintos beneficiarios. La madre lo rechaza alegando que ella no quiere nada robado. Luego pedirá perdón por su hijo, azotándose frente a una imagen religiosa. El padre, en cambio, mirará los objetos con curiosidad, sin preocuparse por su origen. La relación con la vecina entraña otros perfiles y otras consecuencias en el desarrollo de la trama argumental: a su llegada al rancho, *Maromas* la mira fijamente, acariciando con sensualidad la estatua de una virgen, en secuencia digna de Buñuel. La mujer había dejado a su marido en la cama, presa de excitación, y ahora éste la observa mientras *Maromas* le regala un collar. Este juego de erotismo y celos se entrecruza con la otra cadena del argumento: la justicia, buscando a *Maromas*, "ejecuta" en la primera escena de la película al carnicero del pueblo. Al descubrirse que no se trata del bandido sino del carnicero conservador, los soldados sonrían despreocupadamente, pues tan sólo se trata "de la muerte de un godó". Estamos en el año 36, durante la primera administración de López Pumarejo, el periodo de la "Revolución en marcha". Esta génesis de la violencia se revela como una paradoja crítica frente a la otra violencia, la que denunciara Gaitán y le significara la muerte, una docena de años más tarde, ubicando estos periodos, el uno de manera manifiesta y el otro latente, a través de la historia del bandido legendario. Durante el entierro del carnicero, una de las secuencias más

logradas de la película, Göegel se regodea con una atmósfera tensa y mordaz, mostrando al bandido disfrazado de vieja, con gran pañolón negro, pasando frente al alcalde y a los guardas que vigilan cuidadosamente cualquier posible incursión suya.

Finalmente, entre las sombras de la noche, dos bultos encuentran a Maromas y le cortan la cabeza a machetazos. Alcanza a entenderse que se trata del celoso marido de la vecina y del alcalde, a quien aquel ha delatado el paradero del bandido. Una lacónica nota sumarial registra el hecho de manera rutinaria, sosteniendo que "unos desconocidos mataron a Maromas y que el móvil presumible fue el robo". De este modo el juego dio la vuelta: la autoridad robó al ladrón que había robado para repartir a los pobres.

Hemos reseñado la complejidad argumental de este cortometraje, para observar la riqueza de significaciones que Göegel supo plasmar con elementos sobrios y certeros.

El ambiente, las actuaciones, los objetos empleados, la gestualidad controlada y suficiente nos revelan a un nuevo hombre del cine, que busca narrar historias que sean explicativas por sí mismas, sin recurrir a malabarismos ideologizantes ni a denuncias, en las que la cámara se limita a valerse de lo que muestra, despreocupándose de la manera de mostrarlo.

SIN DEMAGOGIA

Otro caso bien interesante entre lo visto en este III Festival del Cine Colombiano es *Cuivas*, de Antonio Montaña. Se trata de un mediometraje que busca aproximarse a la cultura de los cuivas, evitando cuidadosamente la demagogia indigenista y el populismo que caracterizan a esta clase de películas. Por medio de *Cuivas* Montaña no quiere mostrar un humanismo compasivo ni sentar tesis antropológicas. Su narración acompaña un encuentro respetuoso y sincero con esta cultura; su visión del mundo, sus mitos, sus utensilios, su lucha por la supervivencia. Los testimonios míticos de los indígenas, expresados en lengua cuiva y con subtítulos en español, son mostrados con gran sobriedad y belleza. En esta visión no hay trampa ni artificio: no se trata de presentar una ilusión mágica para hipnotizar al espectador ni convencerlo de que aquella cultura es mejor que la nuestra. Pero su observación nos muestra los límites donde nuestra civilización termina. La narración de los mitos está acompañada por la imagen del mundo natural que rodea a los cuivas: árboles, ríos, pájaros. Y el árbol o el pájaro cobran dimensión especial frente al mito, sin necesidad de establecer relaciones simbolistas acartonadas. La relación "se da" como algo connatural al medio, aunque resulte sorprendente a nuestra vista.

LABOR DE AMOR

Desde una problemática y una técnica bien diferentes, *La pobre viejecita*, largometraje de muñecos animados de Fernando Laverde, abre una interesante perspectiva para el desarrollo de este género, del cual es Laverde el único realizador en nuestro medio. En la película se destaca esencialmente la realización y técnica de animación de los muñecos, como un trabajo laborioso que implica especial cuidado y amor muy singular por el mundo del títere cinematográfico. La historia de la viejecita, para la cual el poema de Pombo es tan sólo un pretexto de entrada (aunque en su fondo recoja la avaricia de esta vieja millonaria), tiene dos niveles bien diferenciados en su narración. El primero es el cuento propiamente dicho, en el cual los personajes se dividen en buenos y malos, de acuerdo con un antiguo esquema de simpatías y antipatías. Quizás en este sentido hubiéramos preferido una construcción más compleja, buscando tal vez "lo bueno del malo y lo malo del bueno" que hubiera permitido matizar y enriquecer la humanidad de los personajes. Pero, de cualquier modo, no hay dudas sobre este aspecto, y los personajes obran, por lo tanto, en consecuencia con el grupo al cual pertenecen.

El segundo nivel tiene más que ver con la preocupación de poner como telón de fondo de la historia una serie de inquietudes de carácter económico y social. Si la historia de buenos y malos se dirige a los niños, el discurso de la economía políti-

ca habla más a los adultos, aunque de hecho no se le oculte al niño.

La pobre viejecita, en resumen, tal vez no logre todo lo que se propone, pero es un paso importante en la elaboración de un cine de muñecos en nuestro medio. Y sobre esto cabe una consideración especial: la escasez de producciones dirigidas a la infancia, no sólo en cuanto se refiere al cine, sino en todo sentido.

SERIEDAD

Caso aparte lo constituyen las películas de los hermanos Pinzón y de Herminio Barrera. Con notorias diferencias respecto a las otras producciones, con aciertos y limitaciones. Los *nuevos maestros*, de los hermanos Pinzón, *Motilones Company* y *Picotazos*, de Herminio Barrera, significan la continuidad de un trabajo serio que busca afirmarse en cada paso; con importantes calidades técnicas, en el caso de *Los nuevos maestros*. A pesar de ciertos efectos grandilocuentes y una rapidez en la mirada que apenas si alcanza a mostrar lo que quiere decir, la fotografía y el montaje de este documental logran un nivel cinematográfico que la distinguen del promedio de las películas vistas.

Picotazos, de Herminio Barrera, sin constituir una película importante, es un ejercicio de concreción sobre el tema expuesto; sigue el curso de su historia y no rompe el equilibrio interno de un cuento muy simple: el del gallero que se ilusiona con el triunfo de su gallo, que finalmente es derrotado. Este hecho tiene significación especial, aparte de la afirmación de unas calidades narrativas conquistadas con paciencia y tenacidad, por cuanto uno de los defectos más ostensibles de numerosos intentos en el corto y medimetraje, consiste en la falta de concreción sobre el tema, la aglomeración de ideas e imágenes sin adecuado eje de selección, el atiborramiento, en fin, de materiales, en una farragosidad incontenible y arbitraria.

Motilones Company —que tanta polémica ha suscitado por razones sobre cuya aclaración ha quedado constancia en el acta del jurado y que no es del caso juzgar aquí— representa, dentro del cortometraje argumental, el trabajo más serio y más consecuente con su formulación, aunque no posea el nivel ni la importancia de otros cortometrajes del mismo género vistos en años anteriores.

La cinta de Herminio Barrera es producto de un viaje de exploración con el objeto de indagar sobre la suerte de los motilones. No constituye una película antropológica ni una aproximación a la etnia y a la mitología indígena, como *Cuivas*, de Antonio Montaña. Se trata de dar cuenta de un recorrido de inspección, durante el cual se van descubriendo ciertas singularidades: la situación de la compañía petrolera y el acorralamiento cada vez mayor de unos resguardos indígenas sobre cuya suerte sólo se observa interés nacional cuando se tiene la noticia de una espeluznante matanza. *Motilones Company* descubre la triste mirada del indígena, desarraigado de su contexto, aislado y perseguido, mientras mira el fuego que surge de uno de los pozos petroleros —evocación de aquella hermosa y clásica película de Robert Flaherty *Louisiana Story*, en la que se muestra el desgarramiento de la vida campesina frente al avance del progreso industrial, que de todas maneras tiene que pagar una cuota de sacrificio y destrucción humanos—.

Y finalmente, en el Festival de Colcultura de este año surgieron otras películas de interés en algunos aspectos, aunque presentaran desniveles en su factura final. Es el caso de *Dur de comer al hambriento*, de Jorge Alí Triana, *Alu solar*, de Camila Loboguerrero, y *La luchu por un techo*, de Ramiro Cardona.

Dur de comer al hambriento constituye un trabajo importante, aunque la calidad no sea pareja en todas las secuencias.

Un cuento breve de Carlos Bastidas Padilla titulado *Lo que es de Dios* proporciona los elementos centrales de la historia. El cortometraje de Jorge Alí Triana, cuyo guión fue elaborado en colaboración con Alvaro Medina, amplía la narración de Bastidas Padilla contando la historia de un campesino viejo y desampara-

do, interpretado con certeza y convicción por Luis Enrique Pachón, actor de amplia trayectoria en cine y teatro, como que encarnó a uno de los protagonistas de *Ruices de piedra*, uno de los primeros pasos en el largometraje colombiano de los últimos decenios.

El universo del campesino, como interpretación, como imagen y sonido, logra momentos de gran belleza en *Dur de comer al hambriento*. La nostalgia de la boda campesina, la solidaridad del amigo, la agonía de la mujer, el intento fallido de emigrar a la ciudad en busca de trabajo, son elementos logrados como cine. En cambio, las escenas correspondientes al terrateniente que celebra un almuerzo en su hacienda están tratadas de manera esquemática y grotesca. Sin duda no se habla el mismo lenguaje que emplea un tratamiento realista y humano en el caso del viejo, al mostrar a un terrateniente caricaturizado por la mirada ideológica que lo convierte en un "malo" de película mexicana. Si la del terrateniente hubiese tenido la misma sencillez, la misma verosimilitud del resto de las escenas, *Dur de comer al hambriento* hubiera sido uno de los más interesantes cortometrajes de los últimos tiempos. La impresión que da, tal como resultó finalmente, es la de que unas escenas están tratadas con óptica realmente cinematográfica, y en la otra se observa una gestualidad teatral y esquemática, como en el caso de la primera película de Triana: *Enterrad a los muertos*. La diferencia fundamental consiste en que el propósito de su primer corto era homogéneo, y la caricatura se mantenía a todo lo largo de la narración cinematográfica, mientras que en éste, mejor elaborado desde todo punto de vista, estos elementos pierden gravidez y quedan flotando en la superficie. De todos modos, los aciertos del cortometraje revelan indudable talento para el cine en Jorge Alí Triana.

Alu solar, de Camila Loboguerrero, tiene el mérito de dar cuenta del proceso de construcción de la escultura de Alejandro Otero, de las opiniones que se emiten sobre su presencia, y finalmente, logra proporcionar una visión singular y hermosa de la escultura, al aislarla del contexto urbano que la rodea y mirarla detenidamente. Es una lástima que tuviera un inicio propagandístico de las relaciones culturales colombo-venezolanas, pues lo ubican como un corto de encargo publicitario. Pero las calidades de su fotografía, especialmente en la última parte, denotan sustancial apropiación de lenguaje en el cual el cine devuelve el objeto transformado en discurso de montaje y ángulos, o sea, aquel que no basa su acierto en lo que muestra y habla desde su propio territorio, sino en la peculiar manera de mirarlo a través de una cámara.

LA ACOSTUMBRADA POLEMICA

Terminado el III Festival del Cine Colombiano ha surgido la polémica que siempre sucede a esta clase de certámenes. Lamentablemente, situaciones confusas que rebasaban el campo de acción de los jurados llevaron a rectificaciones sobre algunos de los premios otorgados. En medio de la discusión, quedaban abiertos, entre otros, dos interrogantes: si todas las producciones no tenían un nivel óptimo, ¿por qué no declarar desiertos varios de los premios? ¿Por qué otras películas no fueron premiadas...? La relatividad del análisis nos señala que todo juicio debe surgir de determinado contexto, y no en abstracto. Frente al panorama visto, los trabajos seleccionados se destacaban por una u otra razón, como hemos querido expresarlo en estas notas, y la historia misma del cine colombiano, sus evoluciones posteriores, irán colocando en su sitio aquellas tentativas que logren redondearse y dejará a un lado toda una serie de buenas intenciones.

Como parte de esta polémica, se planteó el porqué no se había premiado el cortometraje argumental *El cuartico azul*, realizado con guión de Sebastián Ospina —quien también actuó— y la estupenda actuación de Patricia Bonilla, a quien sin duda hay que tener en cuenta para futuras producciones cinematográficas. Desde el punto de vista del jurado, y en las condiciones en que la película fue proyectada, la banda sonora presentaba defectos de naturaleza técnica que limitaban enormemente una posible inclusión del corto entre los seleccionados. Resulta lamentable que, por dificultades técnicas y descuidos en el paso del sonido



Herminio Barrera, director de *Motilones Company*.

magnético al óptico, una película con diversos aciertos y muy buenas posibilidades hubiera tenido que dejarse de lado para los efectos del concurso. Empero, es indudable que una actividad que requiere de una técnica, como es el cine, ha de contar con especial vigilancia del control de calidad de su producción, como ocurre con cualquier tipo de industria. Cabe esperar que sus realizadores logren solucionar estos problemas y presentar el cortometraje con la mayor limpieza y claridad en su sonido, por cuanto se trata de una película argumental, con personajes que sostienen prolongados diálogos que deben ser captados en su totalidad.

Lo que resulta un tanto insólito es el curso tomado por el debate sobre estos temas, la apasionada vehemencia con que se defienden las simpatías y se expresan los desacuerdos. De ningún modo el jurado del III Festival de Cine Colombiano tuvo un criterio ideológico sectario, o un tipo de "línea" en la selección de las películas premiadas. Por el contrario, entre ellas las hay con enfoques radicalmente opuestos entre sí, y por lo que dicen unas no podrían excluirse otras, si creemos que en el terreno de la estética hay infinitud de caminos posibles y contradictorios. No se trata de juzgar "lo que el cine colombiano debe ser", y menos aún con el criterio de escoger lo que expresa un contenido político de izquierda en menosprecio de la estética. No es el caso de este jurado, aunque tal comportamiento haya dominado en otros concursos de narrativa o teatro efectuados en el país. Los juicios y análisis surgidos en torno a las películas presentadas tuvieron como base lo que las películas mismas decían y, desde luego, las calidades específicas de su elaboración técnica y estética. Este balance nos muestra a la vez aciertos y dificultades, aspectos críticos de la producción cinematográfica, ausencias muy significativas y esperanzas de nuevos realizadores, pero como dijimos en las primeras líneas, "ni son todos los que están ni están todos los que son", por lo cual, el balance posible de este festival no puede ser la última palabra sobre el cine colombiano, de cuya existencia y futuro no dudamos un solo instante. ©

NOTAS SOBRE UN GUION

por Sebastián Ospina

Durante el rodaje de *Cuartico azul* (iz. a der.), Patricia Restrepo (asistente de dirección), Isidro Niño (reflectorista), Sebastián Ospina (actor), Adelqui Camusso (director de fotografía), Patricia Bonilla (actriz) y Luis Crump (director).



Es un hecho el escaso desarrollo del cine de ficción en nuestro país. La mayoría de los trabajos en este campo adolece de fallas en el desenvolvimiento de situaciones y personajes.

Después de apreciar una muestra de cine nacional en el festival de Cartagena, Hernando Salcedo Silva afirmaba que buena parte del fracaso se podía atribuir a la ausencia de guionistas con talento y capacidad. No cabe duda de que el terreno de la dramaturgia cinematográfica en Colombia deberá sufrir, mediante una labor seria y consagrada, sus etapas de formación y desarrollo cabal.

Con el ánimo de aportar lo que de valor pueda tener nuestra experiencia en *Cuartico azul*, he elaborado la presente versión literaria del guión de la película. Como se trata de un material redactado posteriormente a la realización del filme, no se puede hablar aquí de la obra exclusiva de un guionista, sino más bien del resultado final de un concienzudo trabajo de equipo.

Para dar una idea de esta labor de grupo y su incidencia en la transformación y enriquecimiento del argumento, pasaré a describir en forma breve sus diversas etapas:

Como punto de partida se contaba con un texto dramático constituido por diálogos y acotaciones señalando la acción. Gracias a la colaboración del pintor Ma-

rio García (actualmente preso en Guatemala, por motivos políticos), que al igual que el protagonista había vivido la experiencia de recluta en el ejército colombiano, se logró un lenguaje que le imprimía vida a la historia.

Bajo la dirección de Luis Crump se inició un periodo de puesta en escena. Los ensayos se realizaron en el lugar escogido para el rodaje. En esta etapa del trabajo contamos con el aporte muy valioso de nuestra asistente de dirección, Patricia Restrepo. No se trató de imponer por la fuerza ni los textos ni las situaciones planteadas. Fueron tres semanas en que la discusión del equipo de dirección con los actores produjo los ajustes necesarios para darle mayor cohesión al argumento.

Con un guión técnico bastante preciso, elaborado por Crump, dimos comienzo a la etapa del rodaje. El argumento continuó transformándose en función de la solución cinematográfica de las secuencias. Fue invaluable la contribución de Adelqui Camusso, nuestro director de fotografía y la persona de mayor experiencia en el grupo. También hay que destacar la labor de Enrique Forero y Rodrigo Lalinde, tras la cámara.

Por último, no quiero terminar esta nota sin reconocer el trabajo de Luis Crump. Si algo le da unidad a una obra es la habilidad de un director para coordinar los distintos talentos que puedan estar en juego en un grupo. Luis integró y organizó las actividades del equipo de *Cuartico azul*. Además demostró sorprendente habilidad en la conducción de los actores y a él hay que abonar el acierto en la selección de los decorados. e

CUARTICO AZUL

*Guión de Luis Crump y Sebastián Ospina,
basado en un argumento de Sebastián Ospina.*



PROLOGO

La historia se desarrolla en Bogotá, en la época actual. Oscureciendo. Calle mojada por la lluvia. Se escucha lejano un pasillo en armónica y tiple. Una pareja solitaria de repente es asaltada. Ladra un perro. Un atracador amordaza a la muchacha. Los otros dos derriban al hombre al suelo y le sacan la billetera. Un negro la desocupa. El hombre le lanza una patada al rostro. El negro le tira la billetera en la cara. Los tres

atracadores emprenden carrera. En el camino tropiezan a un ciego que interpreta armónica y tiple. Se pierden en la gran ciudad.

La cámara entra a una pensión de segunda categoría. Es una casona republicana venida a menos. La casera escucha la radio. Un programa de complacencias anuncia una canción de Claudia de Colombia: La tierra de tus encantos. La casera sube el volumen y furtivamente bebe un

II

Interior noche. Habitación republicana en deterioro: vestigios de estucados y chapas elegantes. Antonio, con el rostro amoratado, acostado en la cama se ha quedado dormido leyendo los clasificados del periódico. María de los Angeles, sentada a un tocador de luna agrietada, se entretiene con recortes de farándula. Al cuarto llega la música del radio de la casera. María de los Angeles guarda los recortes en una lata de galletas que al parecer hace las veces de cofre de íntimas y preciadas pertenencias: cartas, fotos de Antonio en el servicio militar, láminas de artistas. Va a la cama. Antonio despierta y la rechaza con indiferencia. Va a la ventana. Contempla un rincón de la habitación: Perchero donde cuelgan el vestido de novia y el traje negro de Antonio, maleta a medio desempacar, cajas de cartón, un televisor blanco. Cantando la canción de Claudia levanta del piso el televisor y lo enchufa.

Antonio: Está jodido. Por eso no lo pasó.

María: Muy buena persona su hermano.

Antonio: Sí, pero nos dio la TV. dañada.

El aparato comienza a transmitir rayas sin sonido. María de los Angeles urge botones.

Antonio: Déjelo quieto. Hay que mandarlo arreglar. Córtelo.

La mirada y el tono de fastidio de Antonio provocan una reacción desafiante en María de los Angeles: cantando cada vez en un volumen más alto va por un afiche de Julio Cesar Luna y comienza a pegarlo en la pared. Antonio, a su vez, pretende hostigarla prendiendo y apagando la lámpara de la mesa de noche.

Antonio. (Grita): ¡Por qué no se calla!

Antonio se para de la cama.

Antonio: ¿Dónde puso la botella?

Va a la maleta y debajo de la ropa extrae un paquete de regalo. Desenvuelve una botella de vino aperitivo. Destapa la botella.

María: Dijimos que el vino era pa celebrar la conseguida de trabajo. ¿Ya vio qué trabajos hay? Aguántese hasta que haya motivo. Así sabe mejor.

Antonio prueba el vino y hace mueca de asco.

Antonio: ¡Uif! Nada de lo que regalaron sirve.

María: No diga eso.

Antonio: Un guayabo con esta vaina

debe ser mortal.

María: ¿Y es que se piensa emborrachar?

Bebe un sorbo largo.

María: Le voy a escribir a mi mamá. ¿En qué estará pensando?

Antonio curioseosa en la lata de galletas y toma una carta. La lee en voz alta. María de los Angeles reacciona y forcejean.

Antonio: Querido Julio César: Soy una admiradora suya que algún día le gustaría ser cantante. Desde niña me ha gustado cantar las canciones de la radio y mi mamá y mis amigas que me han escuchado dicen que yo tengo muy buena voz...

María de los Angeles arrebató la carta.

Antonio: Conque de amores con Julio César, ¿no?

María: Yo no me meto en sus cosas así de que no se meta con las mías.

Antonio: ¿Y qué dice el amor secreto, le hace ojitos por la TV?

María: No me moleste.

Antonio: ¿Se puso brava mi pajarita?

María: No me llame así.

Antonio: ¿Entonces cómo?

María: María de los Angeles; o si prefiere, María a secas.

Antonio: Mariasecas.

El comentario provoca una sonrisa compartida. Antonio le ofrece la botella.

Antonio: Una vez en el cuartel el loco Arias y yo estábamos descargando unas provisiones pal casino de oficiales y nos tumbamos una caja de vino—firmes, Arias, firmes—. Qué problema después pa jartársela. Yo me puse a caminar toda la noche sobre secantes mojados pa amanecer con fiebre y que me mandaran pa la enfermería. El loco que no tenía agüeros se tumbó la punta del dedo en la práctica de tiro.

María: ¡Miércoles!

Antonio: ¡Qué hijuemadre perra la que nos pusimos!

Durante el monólogo, Antonio se ha sentado en el tocador y ha estado jugando con el velo de novia. Voltea hacia el espejo.

Antonio: La pensión donde lo dañaron

queda por aquí a la vuelta.

María: ¿Qué le pasó?

Antonio: No tenía pa la pieza y una vieja lo despedazó a barbera... Veinte barras o algo así.

María de los Angeles coge el periódico de la cama con un gesto que no logra disimular cierta inquietud. Antonio se coloca el velo de novia y se contempla por un instante en la luna agrietada.

Antonio: Lo encontramos de mariabonita... con esa ropa de mujer hecha tirones.

María: Mire.

Señala en el periódico.

María: Americanos, matrimonio solo, necesita empleada interna, todo... ¿Cómo así que *todo*?

Antonio: Que la ponen a hacer de todo como en el cuartel.

María: Teléfono: 2245116... ¿Llamamos?

Antonio: Más tarde.

Antonio va a la ventana y se queda mirando hacia la calle. Se escuchan lejanos los acordes iniciales de un tango (Cuartico azul).

Antonio: Se ganaron la paga de soldado. Malparidos (*dispara con la mano haciendo las veces de pistola*). Ni les vi las caras. Sólo sé que al negro lo alcancé a reventar.

Se sienta en la cama. María de los Angeles le acaricia el rostro amoratado.

María: ¿Duele?

Antonio: El bolsillo.

María: ¿Me quiere?

Antonio: Ahí... pal gasto.

María: ¿Qué quiere decir?

Antonio: Pues que está bien pal gasto.

María: Desgraciado.

Antonio imita al trombón del tango. María de los Angeles, sugestiva, comienza a dar pasos sola. Lo saca a bailar. Juntos recorren la habitación bailando el tango. Antonio la pasea alzada en brazos e intenta retenerla en la cama. María de los Angeles se escabulle.

María: (Cantando): "Sin embargo, cuartito, te lo juro, nunca estuve tan triste como hoy"... ¿No cree que yo sería una gran cantante?

Antonio se avalanza sobre ella con sensualidad.

Antonio: ¡La mejor del mundo!

La lleva con rudeza hasta el afiche pegado en la pared.

Antonio: A ver, ¿quién es más pinta, Jullo César o yo?

María: Cuando se le baje el chichón le digo.

Antonio: Yo creí que me lucía.

María: No lo cambiaría ni por mil julioce-sarlunas.

Antonio: Sin embargo se derrite cada que le hace ojitos por la TV, ¿no?

María: Ni siquiera lo conozco.

Antonio: No lo conozco, mosco. ¿Y las cartas?



María: Nunca las mando.

María de los Angeles se desprende y va hacia el televisor.

María: Antonio, ¿cuándo me lleva a la televisión? Yo puedo cantar. A lo mejor alguien importante me ve y le gusto. ¿Qué dice, Antonio? Nada se pierde.

Antonio bebe el último sorbo de la botella y la deja escurrir haciendo un puchero de incredulidad y burla. Repentinamente estalla con violencia el envase. María de los Angeles lo mira petrificada. Antonio se acerca y con firmeza la lleva lentamente hacia la cama. La besa prolongadamente.

Antonio: Como en las películas.

María: Tengo un hambre.

El momento de pasión se frustra. Vemos la preocupación en el rostro de Antonio.

Antonio: ¿Ahora pa dónde vamos a coger, María de los Angeles?

María (Susurra): Apague la luz.

Antonio se levanta de la cama. María de los Angeles solitaria se abriga con los brazos. Oscuridad. El televisor transmite rayas.

III

Mañana del día siguiente. Corredor de la pensión. María de los Angeles recorre el corredor tarareando la canción de Claudia de Colombia La tierra de tus encantos. En el camino arranca una flor de una de las materas que hay en las barandas, se la coloca en el cabello y desaparece rumbo a la habitación.

IV

Tarareando y cantando, María de los Angeles entra en la habitación. Se dirige implorante al afiche.

María: Me meto. Como sea me meto al programa y canto.

Se sienta al tocador. Comienza a maquillarse. Canta con un micrófono imaginario frente al espejo.

María: Los cautivaré con mi voz. Antonio, hoy es el programa de aficionados. Despierte. ¡Afánele, Antonio!

Antonio, acostado, se rasca las pulgas. Con un gran esfuerzo se despereza. Acusa los rayos de luz que entran por la ventana.

Antonio (Levantándose): Usted si es peor que una diana a medianoche.

Sale del cuarto con toalla, jabón e implementos de afeitar. María de los Angeles se contempla coqueta en el espejo. Entra en un trance de ensoñación.

Voz (En off): ¡Silencio! ¡Al aire!

Aparece un entrevistador imaginario en el cuarto. Es Antonio, con el aspecto de galán del cine mejicano de los años 40. María de los Angeles luce un despampanante traje de plumas negras. En el cabello aún conserva la flor.

Antonio: María de los Angeles, tu voz a cautivado a miles de colombianos, te llaman la cantante de la flor en el pelo, próximamente aparecerá un larga duración del sello Sonocol con tus canciones, cuéntanos, ¿cuál es el secreto de tu éxito?

María: La fe. Nunca perdí la fe en mí misma.

Aplausos. Rompe la ensoñación la entrada abrupta de Antonio.

Antonio: No hay sino un baño en esta marranera.

Sorprende a María de los Angeles haciendo venias y golpeando la jabonera con el cepillo de dientes la saca de su ensimismamiento.

Antonio: ¿Qué horas son?

María: Es temprano.

Antonio: Si pasa de las nueve nos cobra el día.

Recoge el periódico del suelo y lo examina sentado en la cama. Se dispone a salir de nuevo.

Antonio: Se acabó la luna de miel, pajarita.

María de los Angeles, cantando, exhibe su vestido.

María: ¿Cómo se me ve el vestido? Voy a ser la cantante de la flor en el pelo.

Antonio: ¿Y yo qué, el hombre de pelo en pecho?

Antonio permanece en la puerta pendiente de que desocupen el baño. María de los Angeles termina de arreglarse en el tocador.

María: ¿A qué horas vamos por la boleta?

Antonio: ¿Cuál boleta, la boleta de captura?

María: La boleta para entrar al programa, ¡pendejo!

Antonio: Olvídense.



María: Anoche dijo que íbamos.

Antonio: Cosas de la rasca.

María: Si usted no va, yo voy sola.

Antonio: ¡Vaya! A lo mejor necesitan una pa trapiar los pisos. Si le dan el puesto es que es muy de buenas. (*Burlándose*): 'Mi mamá y mis amigas dicen que yo tengo muy buena voz. Me llaman la cantante de la flor en el pelo. ¡Pelotadas!

Sale azotando la puerta.

María (Histérica): ¡No me importa que no me acompañe! ¡Yo puedo ir sola! ¡No lo necesito!

María de los Angeles, visiblemente descompuesta, recorre el cuarto llorando. En su mano lleva el velo de novia. Va a la ventana y en su desespero golpea el vidrio hasta romperlo.

María: ¡Antonio! ¡Me corté! ¡Auxilio, Antonio!

Entra Antonio a medio afeitado. Reacciona violentamente.

Antonio: ¡No más basura!

Desgarra el afiche de la pared, lanza al suelo la caja de galletas, golpea a María de los Angeles y, por último, estrella contra el piso el aparato de televisión y lo pisotea. Se sienta exhausto en una silla. María de los Angeles lloriquea tirada en el piso. Entra la casera.

Casera: ¿Qué pasa aquí? ¡O entregan ya mismo la pieza o si no llamo a la policía!

Sale la casera.

Antonio: ¡Ya le entregamos el pulguero!

Antonio le tira un pañuelo a María de los Angeles para que se vende la herida. Comienza a vestirse. María de los Angeles permanece en un rincón en un estado catatónico. Antonio, al principio indiferente, poco a poco se va acercando a María de los Angeles. Primero le lleva los zapatos. Luego regresa y, con gran ternura, la levanta del piso, la sienta en la cama y le calza los zapatos. María de los Angeles es como un muñeco desgonzado. Al final recobra vida y en compañía de Antonio, terminan empacando sus exiguas pertenencias.

María: Lástima el televisor.

Antonio: (*Irónico*) Lástima.

Salen.

EPILOGO

La pareja, cargando su equipaje, sale por los corredores de la pensión a la calle. Entre el bullicio de la gran ciudad se filtra la melodía de tiple y armónica del ciego en la escena inicial de la película. En un puesto ambulante de una acera vemos a Antonio que enciende un cigarrillo que ha comprado al "menudeado". La pareja se pierde en la congestión de una gran avenida. ©

¿quién teme al lobo feroz?

EL NUEVO IRRACIONALISMO
EN EL CINE DE HOLLYWOOD

por Luis Alberto Alvarez

"La ciencia-ficción no tiene absolutamente nada que ver con el futuro; ella trata sólo del presente". Ray Bradbury

"En las imágenes de deseo y miedo de la ciencia-ficción, en sus fantasías de omnipotencia e impotencia, se compensan los actuales conflictos colectivos y las nostalgias". Erike Barmeyer

"Lo fascinante en Encuentros cercanos del tercer tipo es que incluye todas las tendencias políticas, todas las religiones, todos los colores de piel, todas las edades". Ray Bradbury



Hollywood es un tipo muy especial de Drácula. En toda su historia ha sabido nutrirse de los miedos, las ilusiones, las esperanzas, las decepciones, las amarguras y los deseos de la sociedad en la que vive. Los momentos críticos de la sociedad de los Estados Unidos han sido el pasto para las mejores películas de Hollywood en el momento en que ocurren y, años más tarde, en forma de nostalgia. Por una parte, aparecen en esas críticas situaciones las películas realistas, las que se deciden abiertamente a enfrentarse con el trauma; y por otra, los contravenenos, las ilusiones anestésicas, los entretenimientos que hay que leer oblicuamente para comprender cuál es su verdadero origen. Naturalmente que es el segundo tipo de películas el que mantiene vigorosa a la industria cinematográfica. En los comienzos fue la comedia grotesca, después el musical, las películas de catástrofes, la ciencia-ficción, el cine fantástico en general.

En la década del 30 los tres cerditos de Walt Disney, rechonchos y despreocupados, bailaban cantando en coro: "¿Quién teme al lobo feroz?". Y el lobo, que había derrumbado las casas de dos de los cerditos, construidas de débil paja, ya no era capaz de conmovier con sus resoplidos la casa del cerdito diligente, construida con ladrillo y cemento fuerte. Se podía bailar sobre el volcán, se ofrecía una seguridad escapista ante el miedo y la inseguridad económica. El sistema saldría adelante. La versión trivial de Disney de la parábola evangélica de la casa construida sobre roca (Mt. 7, 24-27) es el mismísimo resumen de la fórmula hollywoodiana en toda su historia: al juego con el miedo y la angustia se da la respuesta de una seguridad, que garantiza la permanencia de la fe en las instituciones y el subsiguiente consumo de películas y otros bienes.

También en la década del 30 aparecen las primeras películas de catástrofes, el primer gran terremoto cinematográfico en *Sun Francisco*, cuatro o cinco versiones de hundimientos de barcos, pestes de langosta, etc. El lobo feroz de Disney se mimetiza en muchas formas, asusta, crea angustias, aparece invencible y termina por ser desenmascarado y vencido por la solidez de algún principio fundamental estadounidense. Más tarde los superhéroes del cine y de los *comics* tendrán que reunir fuerzas sobrehumanas para esta complicada lucha. El lobo

feroz será Luthor, o la inflación, o el Vietcong, o Fidel Castro, o la computadora salida de cauce, o la indefinible paranoia de Watergate.

También en los treinta el género fantástico, con todos sus derivados, comienza a asumir la función de subconsciente del pueblo de los Estados Unidos. En el cine de horror aparece Frankenstein, el concepto mismo del *outsider*, del ser-diferente. Las películas de Frankenstein revelan mejor que los oestes el síndrome de linchamiento del pueblo estadounidense: la caza de brujas de la década del 50 se anticipa atterradoramente en esta turba de pueblerinos que sale de noche con antorchas, palos y hoces a dar caza al monstruo, al lobo feroz que irrita su ritmo de vida y de normalidad. Del castillo en llamas del barón Frankenstein surge siempre de nuevo el monstruo y cada vez parece vencido de nuevo en una lucha interminable. El monstruo de Frankenstein es el primer judío del cine.

El cine de horror, el cine de catástrofes, el cine de ciencia-ficción, están tremendamente emparentados y tienen el pasaporte libre para expresar lo inexpressable en el cine realista: sexualidad reprimida, criptofascismo, miedo al futuro, neurosis, fe mitológica en el pasado y en el progreso, todos estos elementos se plasman aquí sin remordimientos, encubiertos por la irrealidad, por la ficción fantástica. Con el cine de ciencia-ficción, Hollywood se ha expresado mejor que con ningún otro, acerca de acontecimientos como Corea, crisis económica, Pearl Harbor, Hiroshima, la guerra fría, la amenaza atómica. La primera ola de cine sobre ovnis aparece durante la guerra de Corea: la amenaza amarilla es lo más semejante a esos seres extraños que vienen a invadir, a destruir el "*american way of life*". En el momento agudo del macartismo la ciencia-ficción deriva hacia un tipo de películas sobre virus, representantes adecuados del miedo al contagio rojo, de la fijación con una ideología que se cree se está extendiendo en América como una peligrosa ameba, como una mancha de petróleo en el tranquilo mar de la normalidad ciudadana.

En la década del 70, superadas las crisis de la competencia televisual, con Vietnam y Watergate como nuevas canteras de explotación, con la revolución de mayo como fantasma conjurado del pasado, el cine de Hollywood vuelve a tomar cuerpo y sangre. *El Padrino* (The Goofather) y *Tiburón* (Jans). *La guerra de las galaxias* (Star Wars) y *Encuentros cercanos del tercer tipo* (Close Encounters of the Third Kind), son imágenes características de un cine que resurge hacia el gigantismo. Hollywood crea de nuevo películas apocalípticas y costosísimas, terremotos, accidentes, tragedias, amenazas. El público se lanza al vórtice de experiencias progresivas y, al final, hay siempre la solución segura de un sistema que promete redención, que asegura contra el pánico. Un esquema que se repite desde las producciones de veinte millones de dólares hasta las cuñas televisuales de las compañías de seguros. ¿Qué cosa más semejante al lobo feroz de la década del 30 que el Tiburón supradimensional de la del 70, que ataca en el paraíso mismo de la vida burguesa, en las playas, en los sitios de recreación tranquila y des-



La guerra de las galaxias, de George Lucas.

complicada? ¿Qué símil mejor, para la actual situación, que ese monstruo que penetra hasta los camarotes, hasta lo más íntimo de la vida privada?

Dentro de un mismo esquema general, Hollywood ha emprendido ligeras correcciones de ruta según las necesidades. Primero tenemos *El exorcista* (The Exorcist). El tren fantasma por excelencia, el espectáculo de carne de gallina en el que la salida del túnel es segura y, por tanto, se corre con el riesgo de aceptar el miedo. En *El exorcista* el ambiente es, precisa y calculadamente, realista, cotidiano. Una pequeña ciudad de Estados Unidos, con universidad, con gente que hace deporte y con juventud en *jeans*. En ese mundo irrumpe lo demoníaco, lo inexplicable, lo irracional. Todas las películas estadounidenses de esta época son la lucha maniquea y desaforada entre Apolo y Dionisos, entre razón y locura, entre bien y mal, entre la vida pequeñoburguesa y la dimensión desconocida.

Después del demonio vienen las catástrofes, los barcos y aviones, los trenes y los rascacielos que pierden el control del hombre y crean infiernos inesperados. El demonio se llama aquí azar o accidente. El héroe individual, el elegido, es el único Prometeo capaz de enfrentarse a estas terribles destrucciones y salir airoso en la lucha

Y ahora, un poco más recientemente, el cambio de ruta asume, otra vez, cualidades propias. En el reciente cine de Hollywood el irracionalismo asume formas aparentemente racionales. George Lucas suspira por la reimplantación del antiguo maniqueísmo, desea una vez más vigorosos malos y encantadores buenos y le da a *La guerra de las galaxias* un sabor de juego, de acontecimiento contemplado con serena razón por el hombre progresista del presente. Todo está bajo el aparente control del espectador, que en cualquier momento puede pronunciarse y decir que se trata tan solo de un juego. Pero más típica que la actitud de Lucas es la que le da a la ficción un manto de seriedad, de cientifismo, de dato comprobado. En películas como *La crónica Hellstrom* (The Hellstrom Chronicle) o *Encuentros cercanos del tercer tipo*, parece haber una vergüenza fundamental de que la gente pueda creer que lo que se está diciendo no es serio. Es el momento de Erich von Däniken y sus extraterrestres culturoides, el momento del salvoconducto cultural para las fantasías de otrora.

La crónica Hellstrom, aunque bastante anterior a películas como *Encuentros cercanos*, es precursora de esta actitud seudorracional. En ella todo tiene el tinte de documento científico. Son estudios serios y profundos los que nos garantizan que los insectos poseerán la tierra, ganarán la batalla ecológica, eliminarán al hombre de la faz del planeta. En *La crónica* se llega hasta inventar a un científico, Hellstrom, que no existe en ninguna parte y a presentarlo en tomas documentales como personaje real. En *Encuentros del tercer tipo* la precisión científica de aparataje y fraseología de intensifica con la propaganda que se le hace a la película: secos informes de instituciones para el estudio de los ovnis, fichas para que el espectador llene y envíe, en caso de tener una experiencia con los extraterrestres, entrevistas con autoridades en la materia, conferencias de los mismos antes o después de la proyección. *Encuentros del tercer tipo* no es una película de la que la gente salga hablando de cine, sino de la materia que la película trata, que ha sido presentada con el disfraz de documento.

La nueva guardia de Hollywood, los realizadores de este tipo de cine, están muy lejos de pertenecer a la generación derrotada, poética e intelectual de hace un tiempo. Es el momento de los tecnócratas. Gente como George Lucas, Brian de Palma o Steven Spielberg, todos en sus treinta años, son los niños prodigios de la tecnología, expertos en el manejo eficaz del gran tren eléctrico hollywoodiano, nutridos con literatura especializada y la fascinación de la máquina. Todos ellos crean su fantasía sobre papel milimetrado, con la ayuda de los técnicos más perfectos del mundo. En estas circunstancias, un cine como *El exorcista* empieza a perder terreno para dejar paso a una "racionalidad" abierta. En películas como éstas el miedo y la angustia entran por la puerta de atrás, con más efectividad todavía, porque se crea la impresión de estar dentro del campo de lo comprobable y científicamente correcto. El lobo feroz despierta ahora la atención de la Cia y de la Air Force.

Encuentros del tercer tipo tiene más afinidades con *Tiburón* de las que podrían aparecer a simple vista. En *Tiburón* hay tres héroes para identificarse según los gustos. El clásico pionero estadounidense —el hombre de la fuerza y de la irracionalidad, el pescador frente a la fuerza natural—, el policía de anteojos, el doncuquiera de todos los días —con vida de familia e intereses pequeñoburgueses—, el héroe antihéroe, capaz de sufrir en pequeñas dosis y, por último, el joven intelectual, el fruto perfecto de la tecnología, con una pizca de sabor romántico. Ninguno de los tres es rechazado, todos juntos aportarán la salvación de la catástrofe. En *Encuentros* todos estos elementos están sabiamente distribuidos entre el joven Neary y el científico Lacombe, con algunos desplazamientos hacia Jillian, la clásica madre joven de la *middleclass* estadounidense. En *Tiburón* la amenaza común y en *Encuentros* la común experiencia reveladora contribuyen a la superación de ideologías, lenguas y aproximaciones a la vida. En ambas películas hay una sapiente dosificación de personajes secundarios, de humor y tragedia. También el horror o la experiencia fantástica están dosificadas cuidadosamente, hasta llegar al clímax religioso. No se puede dar todo de una vez; el cambio de idilio a choque, y de este a lo sereno se alternan en programada neación. En ambas películas se eliminan gradualmente personajes sin importancia hasta la concentración en los héroes. Tanto en *Tiburón* como en *Encuentros* (en *El exorcista* y en *La guerra de las galaxias*), una porción fundamental del espectáculo queda en manos del técnico de efectos especiales. Se tiembla y se admira. Todos han leído cómo fue hecho el tiburón, cómo se crearon los juegos de luces de los ovnis. Todos gritan o se asombran cuando aparecen, todos se meten al túnel del tren fantasma sabiendo que el monstruo no es tal y que el ovni fue creado sobre el celuloide... y, sin embargo, persiste el sutil placer de hacerse levantar los pelos. En *Tiburón*, Spielberg arroja por la borda el seudorealismo de los comienzos y termina por adentrarse en el género fantástico, convirtiendo su cinta de horror cotidiano en un espectáculo de aventuras, en el que el tiburón devora el buque como un *sandwich* y el policía se encarama como Buster Keaton al mástil para eludir los mordiscos. Estos elementos irónicos aparecen en *Encuentros* con la animación de los electrodomésticos y juguetes en la casa de Jillian y encuentran su clímax lúdico en la escena final, con el juego musical de comunicación entre terrestres y extraterrestres, y con la insólita aparición de los



El director Steven Spielberg (cuarto de der. a iz.) durante la filmación de *Tiburón*.

últimos, como fetos con pestañas de Greta Garbo. El rigor científico de estas películas termina siempre por deponer la seriedad y entregarse al espectáculo abierto. Del sexo a la brutalidad, de la brutalidad al ocultismo, del ocultismo a la autojusticia, de ésta a la época regresiva del cine de feria: el camino de Hollywood en los últimos años es un retorno a la barraca. Todas sus etapas, aparentemente diversas, no son capaces de encubrir el hecho fundamental: Hollywood no renuncia jamás al *show*.

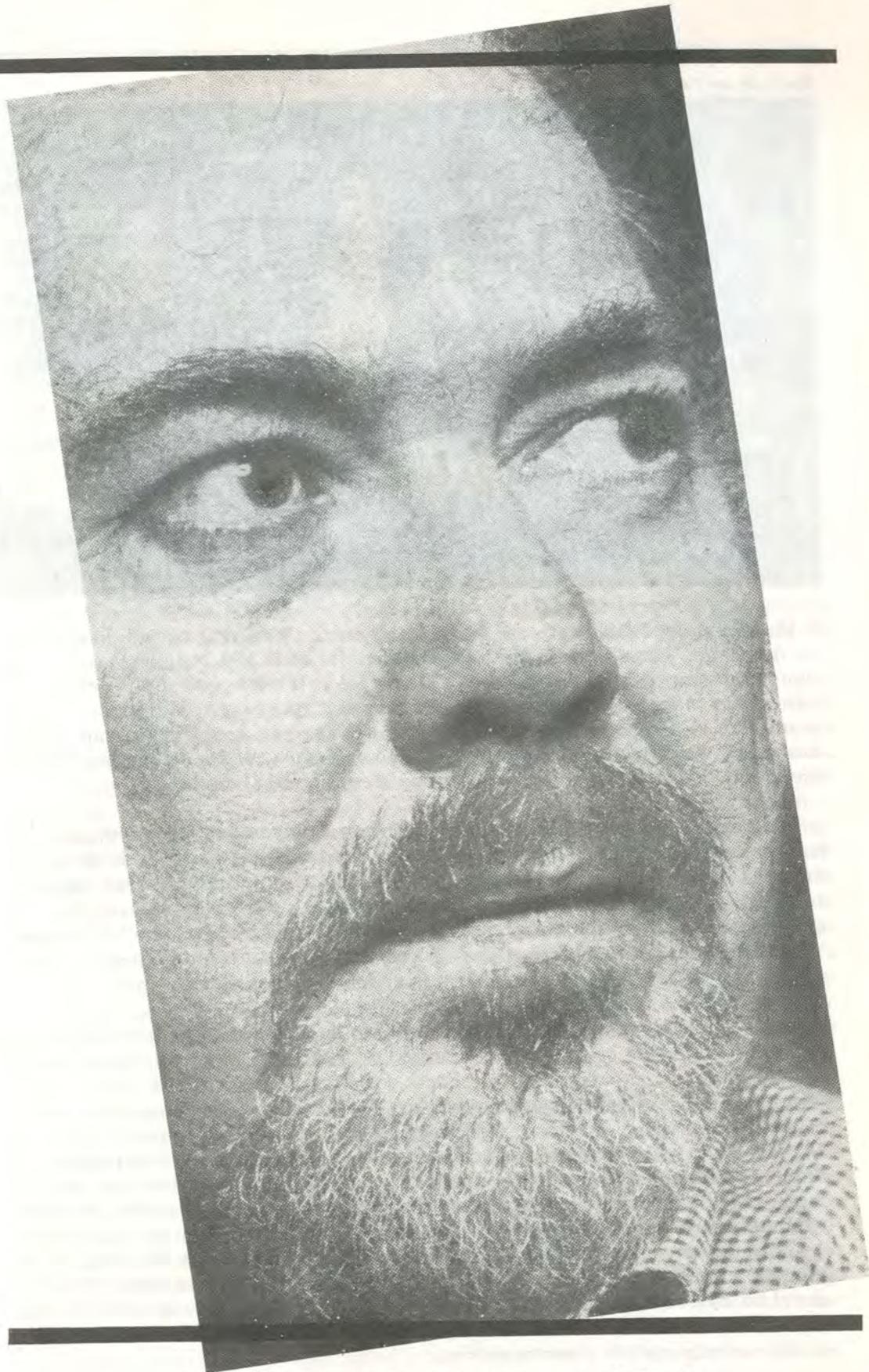
El *show*, el espectáculo... No es casual que el realizador de la película *El espectáculo más grande del mundo* (The Greatest show on Earth), Cecil B. De Mille, sea el mismo que haya puesto en escena el gran *show* de *Los diez mandamientos* (The Ten Commandments). En el cine espectacular de Hollywood, el despliegue de entretenimiento está íntimamente ligado a la religiosidad. No debe extrañar, por tanto, que una película como *Encuentros cercanos del tercer tipo*, con toda su pretendida sobriedad científica, termine por convertirse en la pieza más monumental de teología-ficción después de De Mille. En el mundo en el que han florecido los movimientos carismáticos, las nuevas pitonisas, el renacimiento orientalista, las drogas psicodélicas, la experiencia religiosa en múltiples fórmulas, *encuentros del tercer tipo* constituye la mistificación máxima de la nueva religiosidad estadounidense. Precisamente *Los diez mandamientos* es la referencia obligada, no solo porque sea mencionada explícitamente como programa de televisión que ven los personajes sino, ante todo, a manera de estructura. El encuentro de tercer tipo al que se ve sometido Neary tiene una fase de preparación, una metanoia gradual, un adiestramiento ritual y esotérico. Durante esta fase Moisés-Neary tiene que abandonar mujer y niños "por el reino de los cielos", sacrificar su vida burguesa y entrar en el desierto de la incompreensión. En ese desierto los que viven a su alrededor lo tienen por loco, por desencajado. La construcción de la montaña con tierra del jardín, los frecuentes éxtasis ante una forma que le recuerde su primera visión "vocacional", están íntimamente ligados al género literario de la vocación profética bíblica. La ciega fe en los conocimientos científicos que movía fanáticamente al joven biólogo de *Tiburón* se convierte aquí en revelación, en iluminación. Un sumo sacerdote, Lacombe, percibe tal vocación profética en este mortal y lo unge para su misión. Mientras la gran masa huye de la mágica montaña de la transfiguración, solo unos pocos escogidos reciben el acceso a ella. "¿Quién subirá a la montaña del señor, quién se acercará a su santuario? El de manos limpias y corazón sincero" (Salmo 23, 3). Y el pequeño Barry recibe el contacto más cercano con lo supraterráneo, porque su inocencia, su apertura sin prejuicios al misterio lo capacita mejor que a cualquier otra persona. "Te doy gracias, Señor —dice Cristo en el Evangelio de Mateo—, porque has ocultado estas cosas a los sabios y poderosos y las has revelado a los pequeños" (Mateo 11, 25). La teofanía final en el Sinaí de Devil's Tower no es un logro científico sino una liturgia consagratoria, expresada en compases de música ritual, iluminada desde lo alto dejando sombras profundas. El arranque para este encuentro no se ha hallado en los datos de las computadoras sino en los milenarios cantos rituales de la India, a donde se traslada el inmenso equipo de rodaje para una escena de brevísima duración. La utopía del siglo XXI, transmitida en fragmentos de tradición oral durante muchos años, encuentra su libro sagrado en el celuloide de 19 millones de dólares de *Encuentros cercanos del tercer tipo*. Spielberg ha entrado en el club de los escritores sagrados. Como el profeta Neary, que sube a la nave espacial después de haber oído misa y comulgado.

Encuentros del tercer tipo tiene, frente a las otras películas de ciencia-ficción, un componente más consolatorio que aterrador. Al miedo y a la especulación con el temor a la irrupción de lo irracional en la normalidad, substituye aquí el tono profético de "confortaos, pueblo mío". La promesa mesiánica entra en juego para superar el horror a lo absurdo con la aseveración de que "ellos" vendrán para hacernos mejores, para enseñarnos cosas, para ayudarnos a superar nuestras contradicciones. En una película como *Equus*, el juego es lo contrario. También aquí, a partir de un caso científico-psiquiátrico, se descubren los elementos fundamentales de la ciencia-ficción y sus similares: en el caso del joven trastornado el psiquiatra descubre abismos que van más allá de la neurosis y que, según la película, tienen su razón de ser en presencias inexploradas del atavismo, de la



pasión frenada por la civilización, de la exuberancia dionisiaca castrada por el raciocinio de Apolo. Se menciona a Grecia, se arrastra al espectador a la envidia por el *amour fou*, por la pasión sin fronteras que hay tras los ojos del adolescente. Y, naturalmente, el componente religioso, en su forma de elogio de la locura y la irracionalidad, brilla pronto en la película, saca de quicio a la ciencia psicoanalítica y termina por poner en buena luz a la madre que, en un principio, parecía ser la causante de una actitud retrógrada y destructiva. *Simpatía por el diablo* se llama una canción de los Rolling Stones, simpatía por el diablo, por lo irracional, por el lobo feroz, es la clave del nuevo cine estadounidense y de su nueva forma de plantear la religiosidad.

Pero dentro del cine de Hollywood no es posible dejar las cosas así. No es suficiente despertar la nostalgia por "planetas que no existen" o jugar con el límite de la racionalidad humana. Ello sería demasiado peligroso, y es necesario volver a traer a la gente a la tierra. El cine es como un ovni al que subimos y en el que exploramos sensaciones desconocidas y siempre nuevas. Pero después de dos horas de viaje todo dueño de teatro exige que se descarguen los pasajeros. Si hubiera una película "que no terminara nunca y de la que no hubiera que salirse jamás", como le decía Peter Handke a Wim Wenders, el sueño de los surrealistas llegaría a tener un equivalente en la realidad. Pero Hollywood, que subsiste de la dialéctica entre emoción y frustración, necesita nuevos astronautas para cada sesión. Necesita, entonces, que las películas que rompen las barreras de la sensación y la razón aterricen, suave o violentamente, en lo cotidiano. Para un demonio en Regan tiene que haber un Carras o un Merrin que exorcisen; para una playa asolada por un escualo, un científico, Richard Dreyfuss, que salve a muchos con su pericia. El elemento de seguridad contra el miedo tiene que dar el último golpe. Estas películas no solo son excitantes sino, ante todo, antídotos, sedantes. Son un seguro de vida social. El espectador debe salir convencido de que puede dormir tranquilo. La técnica, la intelectualidad, la autoridad (los tres personajes de *Tiburón* son la clásica trinidad, aplicable, en una forma u otra, a todas estas películas) harán por él la tarea de salvar su vida, sus posesiones, su identidad psicológica. El supermán diversificado, repartido en personajes como tú y yo, verosímiles y normales, la garantía misma de la racionalidad. Ellos son la estructura salvadora. Uno se puede meter al túnel con el tren fantasma, sabiendo que después se abrirá una puerta hacia la luz, donde se venden crispetas y algodón de azúcar. Si esta puerta no se abriera nunca, la catástrofe sería de Hollywood. Cada tanda de espectadores quedaría demasiado arruinada como para volver a cine. ©



ROBERT ALTMAN:
La subcultura
como respuesta
por Darío Ruiz Gómez

"La historia es una falta de respeto a los muertos".
Toro Sentado



En *El jugador* (*The Gambler*), Karel Reisz analiza una vida destruida por el vicio del juego. Reisz sitúa su historia en el ámbito de la alta burguesía como queriendo mostrar con ello —desde esa “altura”— lo terrible que supone el caer, el entregarse al vicio, el dejarse manipular por éste y por lo que éste implica: el bajo mundo, el hampa. La cuestión se hace más dramática cuando la cámara nos muestra la biblioteca del profesor, cuando nos damos cuenta de sus inquietudes intelectuales, del léxico que lo caracteriza, de su mundo familiar.

En *Racha de suerte* (*California Split*), Robert Altman nos presenta el caso contrario a este problema moral: aquí la visión del problema se sitúa desde abajo, desde la óptica de quienes son el pecado, la caída, y no puede haber entonces anatemas ni pecados, ya que el fracaso es la primera y fundamental certidumbre que todos estos hombres marginados tienen de sí cada mañana al abrir los ojos. Mundo de rameras, de chulos, de vividores, de gentes que simplemente quieren sobrevivir, sacar tajada en lo posible a un sistema que los niega y los destruye.

Al describirlos, Altman hace suyo ese punto de vista: se sitúa de lleno en esa subcultura, el argot como valor semántico de ruptura es llevado plenamente a sus últimas consecuencias. La diferencia social ya no se presenta como trauma sino que es el punto de vista de quien desde una situación alienada ha creado respuestas: códigos, señales, un espacio definitorio, una moral particular. Y es una lástima que las traducciones de oficio dejen escapar a nuestro público ese elemento fundamental de los planteamientos de Altman. Elemento que esbozadamente habíamos tenido en el primer De Sica, en el primer Bolognini, en Monicelli aun, en Buñuel, en Scorsese y a medias en Lina Wertmüller, la cual —y esto es lo discutible— quiere llevar estos elementos hacia lo que considera una forma popular, similar en muchos casos a lo que conocemos como sainete. Problema que el Losey de *Deseo y destrucción* (*Blind Date*) plantea de modo crítico al mostrar cómo ya un habla señala no sólo un origen social sino que lleva a la desgracia en tanto conduce a una discriminación.

Pero en un mundo social en el cual la condena es vivir a cada paso el horror, esta constatación se constituye en afirmación hacia nuevas formas de bondad, hacia esa especial camaradería que nace de la certidumbre de la derrota, de la soledad real que los agobia. Porque el Inspector que en el filme de Losey siente que el alto mundo social lo discrimina por causa de su habla, sabe también que ese código del *cockney* —al cual Elliot incorpora genialmente en su poesía— constituye un código específico, necesario en ciertas situaciones. Es un mapa, un horizonte donde otras gentes, la otra ciudad, crean su fiesta, hacen su sonrisa.

El Pop puso de presente esta subversión del elemento popular contra el “arte”

al sacar esos elementos, ese decorado, de la anécdota para codificarlos como la demostración de una experiencia nueva de la vida. Lo que no sucedió, por el contrario, con los varios periodos del cine mexicano: desde los folletines de Gavaldón, los policiacos con la figura de David Silva hasta el último "realismo", en donde lo popular se convierte en un "naturalismo" ramplón. Piénsese en los diferentes *Salón México*, para darse cuenta de la incapacidad de hacer vivir esos elementos: un habla, un decorado, una filosofía de la vida reducidos a mero tópico.

¿No sufrimos acaso cuando el publicista Segal va a perder su empleo en *Rucha de suerte*? Y al hacerlo nos estamos situando en el mundo de valores en el que Reisz coloca su óptica: nos duele que alguien caiga, pero desde la perspectiva burguesa del fracaso: porque perdió su empleo, porque traicionó su clase social, el lugar cultural que le habían asignado sus estudios, etc.

Y por eso hablamos de un mundo amoral, ya que en este ámbito social los valores morales que definen a este tipo de conciencia en la cual vivimos no cuentan para nada, porque, como en los criminales de Sam Peckinpah, lo que prevalece es la moral del esclavo, esa rebelión que se manifiesta agudamente a través de una subcultura, es decir de una ética propia, de unos códigos propios. *El Padrino*, de Francis F. Coppola, es la disección de esa moral de grupo al margen, de minoría oprimida dentro de cuyos límites está, como es lógico, la presencia de una ley particular.

En el mundo de Altman no hay vicio desde esta óptica tradicional; hay, si se quiere, la pasión. La pasión por el riesgo, permanente definición, de quien carece de mañana, de quien no mira al porvenir como un proyecto desde el punto de vista productivo, sino que hace del instante su respuesta perentoria. La ilusión de que la "suerte" —o sea lo imposible— puede cambiar el rumbo de nuestras vidas, la creencia de que siempre existe otra frontera. El fracaso de los personajes de *Del mismo barro* (Mc Cabe and Mrs. Miller) parte en cada uno de ellos de una selección deliberada de un final al comprobar que no hay salidas, ni rachas de suerte: el vicio es, pues, lo contrario del proyecto, de lo normal. La imagen de Julie Christie en el fumadero de opio es más que elocuente en este sentido: frente a ella, dolorida, todo sentido de compasión burguesa sobra, ya que el vicio es su forma de protesta frente a una lógica que se impondrá con la violencia, tal como sucede con el Warren Beatty enfrentando sus ilusiones al poder económico de la compañía: la lógica, lo normal, la historia es el "progreso". Por eso cualquier forma de piedad se convertiría en una forma de condena.

En *Noche de sábado, mañanu de domingo* (Saturday Night and Sunday Morning) Reisz convierte el mundo proletario de Allan Sillitoe, mundo del argot, de las pasiones, de la ilusión que se marchita, subcultura, en un híbrido entre la comedia de costumbres y la "crónica proletaria", desde luego sin el desenfado de cierto neorrealismo y sí con la solemnidad de quien está dando presuntamente un "testimonio de la época". Olvidando, con ello, desde ese esquema de una supuesta visión política, lo que había tratado de plantear en sus cortometrajes; esto es, la aparición de ese submundo, de esos olvidados personajes, de ese horizonte humano cuyo sentido de la vida era desconocido. Su *Morgun*, su *Isudoru* señalan posteriormente el camino de un gran artesano dedicado a ilustrar honestamente una historia. ¿No es esto lo que sucedió con el *free cinema*? Digo en el sentido de que un supuesto amor a la realidad, una visión política del mundo los lleva —como aconteció con Grierson— a un verismo que hoy nos parece lamentable. Y esto es lo que sucede con Tony Richardson, con Lindsay Anderson, con Jack Clayton: un cine con pretensiones, a veces lúcido pero, a la postre, un cine sin mayores incidencias, hundido en la búsqueda de historias importantes, luego de plantearse como un cine de ruptura desde los supuestos de ese realismo —Clayton, *Un lugar al sol* (Room at the top); Richardson, *Un sabor a miel* (A Taste of Honey); Anderson, *Vidu deportiva* (Sporting Life)— porque nunca entendieron, como lo pone en evidencia su carrera hasta hoy, que esa realidad que redujeron a un esquema teórico era otra cultura: una cultura que exigía sus propios términos morales, sentimentales, su semántica.



En este sentido Altman, como Scorsese, como Peckinpah —y aquí habría que hablar muy largo de ese solitario, reacio a cualquier clasificación, Donald Siegel— herederos directos de un realismo que retoman como tradición nacional, no caen en la simpleza de hacer testimonialismo intelectual, de “intelectualizar” el *western*, etc. Sino que ante una realidad que es ya mucho más compleja, desde un discurso traspasado y mediatizado por otras complejas experiencias políticas, sociales, por una nueva serie de códigos y seudocódigos visuales, se van entonces a plantear este hecho con todo lo que este comporta: de ahí el asumir la subcultura como un elemento de choque, repito, eludiendo el simplismo de los supuestos realismos. No es gratuito, entonces, que todos ellos hablen de la necesidad de la metáfora en el sentido de que en un mundo donde se corrompe todo, donde la pornografía comercial llega a tomarse como la vanguardia, donde la perfección técnica esconde y disimula tanto bodrio, donde la violencia, como en cierto cine mexicano, llega a entenderse como el más grosero naturalismo, se hacía necesario decir las cosas de una forma en que a la vez que se utilizan esos adelantos, también se los expone en lo que ellos comportan. Por eso la metáfora intenta la reflexión a la vez que busca la memoria colectiva desde la experiencia personal.

En tanto, además, que irreductible se hace subversiva, dañina, busca convertirse en nuevo código a través de una alusión cultural, mientras que el verismo pasa y se olvida sin tener efecto alguno. Hay que pensar en Elia Kazan, en John Huston, en Martin Ritt, directores en los cuales fue manifiesta una vocación cultural entroncada en este realismo nacional. Esa dosis de salvajismo, de vida elemental que, al contrario otros directores llamados menores que se contentaron con crear el género del *triller*, ellos convirtieron en medio testimonial, en compromiso político, entonces, no es que después de *El arreglo* (The arrangement), de *La ciudad dorada* (Fat city), de *El testafarro* (The front) necesitamos preguntarnos por lo que va a suceder después de semejante esquematismo.

Es evidente que del realismo de *Un tranvía llamado deseo* (A streetcar named desire), de *Nido de ratas* (On the waterfront), a los últimos filmes del mismo Kazan existe agotamiento de una temática, lo demuestra la simpleza, el *amateurismo* de su filme —reflexión sobre Vietnam. Y *El último magnate* (The last ticoon) no es más que la certeza de que esa habilidad técnica, esa madurez en el empleo de un lenguaje particular no sirven ya para expresar los símbolos de un tiempo

tan complejo como el actual. Huston, es cierto, mantiene el interés de sus íntimas obsesiones, magistralmente saca partido muchas veces de su artesanía, ¿pero que podría haber después de *Shock corredor* de Fuller?

El error, pues, consiste en creer en los términos de un realismo de leyes y factura inmovible, tal como si de Stephen Crane a John Bart, por ejemplo, nada hubiera cambiado: ¿no es esto lo que en el fondo hace tan limitado a un filme como *Billy el usqueroso?* (Diaty Billy). ¿No van situándose ya los Spielberg, los Lucas, los Friedkin, los Sarafian, en ese tono menor de los brillantes ilustradores de guiones? Lo importante no era ese testimonio de "ideas" sino el emplazar en su verdadero sentido la ruptura cultural que en todo orden se ha vivido en los últimos quince años y hacerlo desde la óptica de esos nuevos lenguajes, de esa nueva moral.

"*Nashville* es una metáfora de mi visión personal de la sociedad. No es la historia de Nashville. Nashville es el nuevo Hollywood, donde la gente es convertida en estrellas instantáneas, en músicos instantáneos y en políticos instantáneos. [...] Esto es lo que tenemos hoy en política —sucesos instantáneos—. Políticos que sólo se mantienen bramando palabras repetitivas, y nosotros no las oímos como tales, después de un tiempo ni siquiera oímos la lírica de la canción de *Nashville* [...] Yo quise hacer *Nashville* para estudiar nuestros ritos y nuestros héroes y nuestra hipocresía, porque el tiempo en el que normalmente nos movemos para estudiar nuestro presente ya pasó, y la verdad está enterrada tan hondamente que nunca la podemos encontrar".

El documentalismo se trastrueca en una metáfora sobre la manipulación de una circunstancia particular en esa subcultura cuando, como sucede con el *folk*, se lo aliena y corrompe, se lo reduce a una falsa nostalgia. Pero es esto lo que permite objetivar el sentido de las conductas, el poder mirarlas en sus contradicciones, en su lágrima o en su bajeza, dentro del marco específico de sus códigos culturales, de su expresión de vida. Y no es extraño que, aun cuando despectivamente se haya hablado de *Nashville* como de una *Operu de tres peniques* estadounidense: por la utilización de lo popular, por la distanciaci3n que se emplea para ofrecer el marco social y poner en entredicho esos elementos que son manipulados, convertidos en fetiches. El *tempo* interior nos da la ilusi3n de vivir esas jornadas, de estar en ese escenario, para luego romper esa ilusi3n con la presencia de lo inesperado. Eso que surge de la dialéctica interior de una situaci3n social enajenada: lo atávico es entonces el afloramiento de esa frustraci3n, y el disparo no es más que el corolario lógico a esa falsa fiesta.

En *Buffulo Bill* esos elementos populares, afiches, canciones, espacios, se convierten en elemento básico para entender la historia en la medida en que ellos mismos constituyen la historia, ¿en qué sentido, digo? En que su código identifica claramente ese especial modo de vida, esa caricatura de la libertad en que se convierte un circo: remedo de la historia, de la vida, falso espectáculo mediante el cual se pretende revivir el pasado pero bajo la óptica del triunfador. Prisi3n, sin embargo, donde el ganador es tan prisionero como el perdedor.

Montada a la manera de un espectáculo de *music hall*, el filme, a pesar de su sentido crítico, de su alegato, no cae, sin embargo, en el maniqueísmo tal como algunos han señalado. En los ojos de Buffalo se vislumbra la admiraci3n, la dependencia hacia Toro Sentado; en los rostros blancos queda vivo el fantasma de esa minoría que en su derrota hace vivir su dignidad. Porque a falta de decorado propio, a falta de pasado, ese rostro blanco va sin embargo a instituir, paradójicamente, todo eso como su pasado, como su tradici3n. El efecto de distanciaci3n, el tono épico a la manera brechtiana se consiguen gracias al elemento musical, a la reiterativa imagen de los hombres que a caballo salen y entran. Y aquí el aspecto técnico se hace fundamental en la medida en que las largas tomas, los picados, establecen un *tempo* interior incesante, reiterativo, gracias al cual la parábola de esas conductas, la dimensi3n de ese decorado se integran en un solo elemento.

Eso, de algún modo y en términos técnicos, lo definía Noel Burch hace unos años: "Lo que ha cambiado es el funcionamiento de esos argumentos en el inte-



rior de un discurso que se ha hecho mucho más proteiforme con la reciente introducción de las dialécticas de materiales y del juego de papeles de la cámara, posibilitado por algunas adquisiciones técnicas (cámaras y magnetófonos ligeros) y por algunas ampliaciones de vocabulario (rehabilitación del *just-cot* —cambio de plano sin cambio de ángulo— o de objetivo apreciable y de algunos falsos *records*). Aquel realismo, aquel cine de "ideas" olvidaba eso, que la historia, lo real, está dado por esas referencias, cosas, canciones, lenguajes. De ahí la insistencia en lo popular, en este mundo desconocido que por ejemplo en *Culles peligrosus* (Mean streets) lleva a Scorsese a superar de modo extraordinario el *impasse* que como tratamiento formal le planteaba la historia realista. Y por eso el no eludir en ningún momento tales logros técnicos, gracias a los cuales es posible una más compleja visión de la historia. Brillantez formal dictada por una necesidad expresiva que muchos equivocadamente han confundido con simple brillantez estilística.

Ardua lucha de un Arthur Penn, amarrado aún a la importancia del tema, a una serie de resabios intelectuales, porque si *Bonny y Clyde* es un espléndido filme, es también, hay que decirlo, un filme de momento, un filme al cual va corroyendo sistemáticamente el paso de los días. Un filme con mucho *sprit*, donde la inteligencia se vuelve habilidad y se huye deliberadamente de todo riesgo. Altman en *Los delincuentes* (Tnieves like us) hace todo lo contrario: no se sublimiza el decorado, no se abstrae bajo la ley de una supuesta lírica sino que adquiere en su desnudez la fealdad que caracteriza a un periodo social en el cual el barro, la miseria, son el marco cotidiano de unos seres para los cuales ya no hay esperanza: el *ralenti* con que Penn pretende convertir en leyenda la muerte de sus héroes se convierte en Altman en el tiritante ambiente en el cual sin belleza, sin heroísmo, las balas dan sentido a unas vidas que carecían de sentido.

Y el rostro aterido de Shelley Duval es, en los planos finales, ese estar sin nadie, ese no pertenecer a nada de unas vidas: el decorado, los trajes del filme de Penn despiertan la nostalgia por una moda, en *Los delincuentes* sólo queda una amarga sensación: son los mismos zapatos, los mismos escenarios, la misma época, sólo que aquí no hay sino todo lo contrario de la alegoría: un mundo sin ilusión, húmedo y desesperado.

El lenguaje —y no únicamente la palabra aislada que define al personaje— se hace parte de la escritura cinematográfica en la medida en que descubre, pone de presente esos códigos particulares que definen una forma de vida y de moral. De ahí la íntima relación de todos esos elementos y el ritmo que los resuelve: porque su forma es ya un contenido, se hace en todo sentido un cine de ruptura. No es, pues, tanto la *mise en scène* lo que tiene importancia para Altman —como sí

la tiene para Penn— sino el *decoupage*: la significación que el ritmo adquiere en la historia y la relación inmediata de esos elementos con el ritmo, gracias a lo cual no se cae en el arcaísmo, tal como magistralmente sucede en *Buffalo Bill*.

Si las mujeres de *Persona*, de Igmarr Bergman, o de *Gritos y susurros* constatan algo es la imposibilidad de la comunicación. No hay afectos ni sentimientos, ya que estos están enfermos, no hay palabras porque estas se vaciaron de contenido y hacia éstas solo queda la desconfianza: tal vez un balbuceo indique la posibilidad de un regreso a lo primigenio. Pero aquí la sordidez de las relaciones imposibilita todo: es la agonía de unos sentimientos, la agonía de una cultura, la lenta y dolorosa muerte de un dios. ¿Cómo equiparar esto con el ámbito de *Tres mujeres* (*Three women*), de Altman? ¿Con estas tres mujeres que no tienen historia, que carecen de costumbres, de decorado, que carecen de un dios que las mire? Altman sitúa su historia dando valor a dos elementos: la presencia inalterable, muda de la naturaleza, el desierto. La presencia de la civilización en su forma más degradada: tarros, muñecos de plástico, falsos colores, rocolas, lo que en otros directores sirvió para hacer tipismo aquí sirve para mostrar un divorcio: no son las piscinas de Neutra, ni las palmeras de Sounset Boulevard, ni los clubes particulares de la mafia, sino el mundo áspero degradado de quien en medio de esa geografía, de ese grotesco decorado, busca una razón de ser, un posible sentido a la vida. Altman, descubridor del alma de otros marginados, contra su óptica en la sangre de la raza más desamparada, más agriamente golpeada por el sistema: la mujer.

Y para ello, para alejarse de cualquier asomo de tipismo, va a hacer vivir todo ese decorado, dándole la verdadera referencia existencial que alcanza. Va a penetrar en el mundo onírico buscando la relación que todas esas formas tienen con la conciencia de los personajes: “tierra de la libertad”, cultos religiosos refinados, arte gratuito y extravagante. Y sin embargo Altman —como jugando con la crónica imbecilidad de los críticos que van a ver “juego de personalidades”, “desdoblamiento bergmaniano”, etc.— se dosifica para no caer en el filme psiquiátrico tan tradicional y falso como el llamado cine de jurados y jueces.

Porque, aquí lo demuestra, no es el tratamiento de temas “intelectuales” lo que confiere madurez a una forma de expresión como el cine, sino la capacidad de reflexión que sobre la condición humana en su inmensa variedad pueda hacer-



Buffalo Bill y los indios.



se: lo que señala Altman para esa crítica es que, no solamente lo constituyen esos personajes que viven una historia culta y ejecutan un refinado rito social del cual son prisioneros, sino que la verdad está también en estas almas sin nombre que buscan una amistad, que buscan un sentido a sus gestos y que ahí, en la trastienda de la historia y la cultura, son capaces, sin embargo, de elaborar una forma particular de relación, de abrir un paréntesis ya cuando todo parecía cerrado.

El plano final con las llantas usadas es la metáfora de esas vidas cuyo sentido vislumbramos en la medida precisamente en que Altman les confirió alma, es decir, sueños, llanto, equivocaciones y tristeza. Piénsese en filmes como *Locura de verano* (American grafitti), *El canto del cucú*, *El último verano* (The last summer), *La última película* (The last picture show), etc., y se verá más claramente el porqué de una ruptura, el porqué de una diferenciación, incluso con directores más jóvenes, y que hoy solo pueden dar testimonio de su vejez mental.

La historia del cine está llena de fracasos de teorías, desde las que hablan de esos "realismos" hasta las que veían en un formalismo la verdadera vanguardia. Del cine de Grierson a sus planteamientos teóricos existe, indudablemente, una dolorosa distancia, tal como quedó una gran distancia entre los postulados de Vertov y el cine que finalmente pudo realizar.

El pensar en un lenguaje neutro, inocente, que surge de buenas a primeras, es olvidar que existe la historia y existe la cultura y desde antes están planteadas unas premisas desde las cuales tiene sentido una confrontación. Pero es esta aparente fatalidad la que va a dar sentido al gesto creativo, al hecho estético: sin vanguardismos, sin realismos ingenuos, Altman realiza una obra que es verdadera ruptura por su contenido cultural y sus alcances formales.

En lo primero porque desde una visión otra de la vida llega a dar entidad a un mundo cultural, a unos personajes desde sus propios códigos. Y lo segundo porque, consciente de las verdaderas innovaciones técnicas, ha sabido incorporar éstas a las necesidades expresivas que su visión de la vida implicaba, disolviendo de este modo esa eterna y superflua discusión sobre fondo y forma.

"Para mí —ha dicho Resnais— la forma es la más alta expresión del sentimiento". Esto, en Altman, ha sido siempre un credo de trabajo. e



Herbert Ross

EN BLANCO Y NEGRO

por Camilo Delgado y Nicolás Suescún

Herbert Ross, de unos cincuenta años de edad y con sólo nueve películas, es un director difícil de abordar. No, ciertamente, un niño genio del cine, como Spielberg o Lucas, ni un hombre de edad madura que llega al cine tras ingente lucha por expresarse cinematográficamente, ni un "autor" con abundante bibliografía. Ross es un caso muy particular. Antiguo coreógrafo del American Ballet Theatre y director de teatro en Broadway, llega al cine como coreógrafo, (*Lu rebelde* [Inside Daisy Clover], 1966, y *Funny Girl*, 1968, entre otras) y pasa luego a la dirección con un musical de regular calidad (*Adiós, Mr. Chips*, 1968, nueva versión de una película de 1939). Luego dirige, sin pena ni gloria, comedias y policiacas (*Unu chicu en la ciudad* [A Date with a Lonely Girl], 1969; *Lu gatita y el búho* [The Owl and the Pussycat], 1970; *El final de Sheila* [The last of Sheila], 1972). Al contrario, sin embargo, de Busby Berkeley, en la década del 30, y de Stanley Donnen, en la del 50, su carrera cinematográfica no se distingue por el cultivo de la coreografía, que en su caso parece más bien ser un lastre que impide que la crítica lo considere seriamente como director y lo vea simplemente como coreógrafo venido a más.

El caso que mejor ilustra esta actitud displicente de la crítica es el de *Sueños de un seductor* (Play it again Sam), 1971, película que lo dio a conocer como ninguna de las anteriores, pero en la que todo el crédito se le otorgó a Woody Allen, hasta el punto de que muchos la consideren una película suya. La verdad es que Allen, quien ya había dirigido dos filmes, recurrió a Ross para montar el guión basado en su propia obra de teatro. ¿Por qué apeló Allen a un oscuro y novato director?

Quizás la razón se vislumbre en las dos últimas películas de Ross, hechas después de *El caso final* (The seven percent solution), 1976 —una comedia acepta-

ble—, ambas en 1977 y nominadas para el Oscar: *Momento de decisión* y *Lu chiqu del udiós*. Richard Dreyfuss, el actor principal de esta última, ganó merecidamente el Oscar al mejor actor. *Sueños de un seductor* y estas dos películas —no, claro está, por haber sido nominadas para el Oscar— nos muestran a un director más maduro y seguro de sí mismo, lo que es sorprendente si pensamos en sus salidas anteriores. Examinemos estas tres películas de ambiente urbano, dedicadas la una al cine, la otra al ballet y la tercera al teatro, es decir, al mundo de Ross.

SUS PELICULAS

Sueños de un seductor (Play it again Sam), 1971. Con Woody Allen, Diane Keaton y Tony Roberts.

Hace poco, Ingrid Bergman visitó uno de los cineclubes Casablanca que existen en los Estados Unidos. Allí le contaron que daban el clásico de 1942 por lo menos una vez por semana y que, cuando se iba la luz, dos miembros se levantaban y recitaban los diálogos —que ella, claro, no recordaba—, algo que podría hacer Woody Allen al encarnar a ese increíble crítico de cine para quien el cine es la vida. Recordémoslo, lacrimoso, repitiendo los diálogos finales de *Casablanca* al principio del filme.

Cuando Bogart habla por labios de Allen, vemos, tal vez por primera vez en el cine, a un personaje —el cinéfilo, no el aficionado sino el vicioso del cine— que inventó en gran medida, no por la publicidad de las productoras ni por la presión de los medios, los mitos cinematográficos. ¿Qué serían Bogart, Marylin, James Dean o Montgomery Clift sin esos pálidos y torpes amantes de ojos inyectados y mirada miope que forman la cómplice y obsesiva clientela de las cinematecas y los cineclubes?

Allen interpreta el papel de un egocéntrico maniático cuya vida cotidiana depende absolutamente de su manía. No hace nada para salvar su desastre matrimonial. Mientras su mujer, desesperada con el *smog* de San Francisco y la oscuridad de las salas de cine, se va a México con su musculoso amante de chaqueta de cuero negro en una gigantesca motocicleta, Allen está pensando ver a Eric von Stronheim en la televisión y no se explica cómo puede su mujer preferir el aire puro, la playa y el "nazi" de su amante al incomparable placer de mirar, durante hora y media, alguno de sus clásicos favoritos.

Si se trata de seducir a una mujer, no habla ni su cuerpo ni su instinto sino el espíritu de Humphrey Bogart, y cuando cree, hacia el final, haber superado su incapacidad para vivir, sigue a pie juntillas el guión de *Casablanca*.

Ross simpatiza con la burlona visión de Woody Allen, sin llegar, en sus propias creaciones, a tener la misma acidez. Comparte con él, eso sí, una actitud desmitificadora que sitúa el ballet o el teatro en un terreno más bien prosaico, desprovisto de todas las arandelas románticas o refinadas que adornan esta clase de producciones.

Momento de decisión (The turning Point), 1977. Con Shirley MacLaine, Anne Bancroft, Mikhail Baryshnikov, Leslie Browne y Tom Skerrit.

El guión de esta película se basa en *Vieju amistad* (Old acquaintance), 1943, con Bette Davis y Myriam Hopkins, en la cual la Davis representa el papel de una escritora famosa y la Hopkins el de una envidiosa amiga de juventud. Esta primera versión se centraba en el conflicto de las dos mujeres, un conflicto que en la de Ross apenas sirve de fondo dramático al tema central: el arte del ballet —arte que, por la disciplina corporal que requiere y por su atractiva estética, se ha popularizado enormemente en los Estados Unidos, y con el que Ross ha estado muy ligado, primero como coreógrafo y luego como esposo de Nora Kaye, famosa bailarina que se retiró a los cuarenta y un años y tuvo activa participación en esta película.

Los filmes dedicados a una actividad definida, arte o deporte, entrañan numerosos problemas para el director. El fondo dramático es, por lo general, flojo y apenas sirve de excusa para mostrar a los actores boxeando, manejando autos de carreras, jugando fútbol estadounidense, béisbol, básquet, etc. Ross supera este obstáculo aceptablemente, a pesar de que el ballet es una actividad difícil de describir.

En uno de los escasos precedentes de *Momento de decisión*, *Lus zapatillas rojas* (The red shoes), 1948, de Michael Powell y Emeric Pressberger, el ballet es un arte superespiritual al cual la protagonista (personificada por Moira Shearer) tiene que sacrificar su amor. El decimonónico dilema es: ¿el arte o la vida? La cursilería del argumento le da al ballet un matiz decadente y exclusivista, es decir, justamente la visión que de él tiene el gran público. Ross persigue exactamente lo contrario. Trata de popularizar el ballet y el argumento que le sirve de estructura no es absurdo ni ridículo, aunque el conjunto adolezca de ciertas fallas, casi inevitables en tema tan complejo.

En una gira, la American Ballet Company, se presenta en Oklahoma City, donde vive Dedee (Shirley MacLaine), antigua compañera y amiga de Emma (Anne Bancroft), la estrella del grupo, ya a punto de retirarse tras una brillante carrera. Dedee se había retirado antes de confirmar su calidad como bailarina, para casarse con Wayne, bailarín también y ahora profesor de danza a su lado en la escuela que dirigen y de la que viven. La pareja le ofrece una fiesta a la compañía, tras un encuentro en el que Shirley MacLaine, con los ojos húmedos de alegría, hace un ruidoso derroche de nostálgico sentimentalismo. Con las primeras copas, sin embargo, revela su frustración por no haber seguido la carrera de la danza y no ser como Emma, una bailarina famosa, quien en vez de un hogar, un marido modelo y tres hijos, va de hotel en hotel con su familia —un par de perros falderos—.

Emily, la hija mayor (Leslie Browne), quien ya ha bailado profesionalmente, se marcha a Nueva York con el grupo, su madre y su hermano menor, ella contratada, él becado (la única que no baila en la familia es la hermana menor, quien vive perfectamente feliz en Oklahoma City).

En Nueva York se desata el drama. Dedee no puede ni entrar a los ejercicios, marginada de un mundo que habría podido ser el suyo, mientras Emily, tras un *affaire* con Yuri, se acerca a Emma, a quien ve como modelo protector. Su debut es fulgurante. El fugaz encuentro de Dedee con un antiguo admirador la aleja aún más de su hija.

En la función de gala anual vemos cortos fragmentos, bien seleccionados y filmados prudentemente, de diferentes ballets con excelentes actuaciones de Barishnikov y de la Browne, y de los demás bailarines. Después del triunfo de Emily, a insultos, puños y palmadas en las nalgas Dedee y Emma le sacan sus trapos sucios a la luna que baña la azotea del Lincoln Center. Después de la imprevista y poco convincente sesión de boxeo, la película culmina con una esplendorosa carrera en perspectiva, un ama de casa satisfecha y una bailarina que pasa, airosa, su momento de decisión. Emma se retira de la danza.

Este guión le permite a Ross mostrarnos en forma discreta, pero efectiva y clara, todos los aspectos del ballet, desde las dificultades económicas para financiarlo hasta la agobiadora y constante práctica, ciertos detalles técnicos —de danza y escenografía—, la psicología del bailarín y la magia final del espectáculo —una maravillosa síntesis de belleza estética y corporal, de juventud y de técnica, capaz de embelesar al más profano—.

La McLaine y la Bancroft sobreactúan, la una su papel de mujer buena y espontánea carcomida por el veneno de la envidia y la otra el de una bailarina ya demasiado vieja —más de cuarenta— que tiene que ceder su puesto a las más jóvenes. En general, los actores de cine, cuando interpretan el papel de escritores y artistas, son más escritores y mucho más artistas que sus modelos. Recuérdese —para nombrar un ejemplo aún fresco— la cara de concentración, de “escritora”, de Jane Fonda en *Julia*.



En cambio, las actuaciones de los bailarines profesionales —Barishnikov y la Browne— son verdaderamente excelentes. El formidable bailarín ruso, además de volar sobre la escena, representa a un gallinazo de grandes ojos azules discretamente simpático y viril. Leslie Browne, también excelente bailarina, es una ingenua virgen de grandes ojos negros que arranca las risas del espectador cuando, en despecho porque Yuri la ha dejado por una compañera, se emborracha en un bar y, ante dos muchachos pueblerinos como ella, se declara exiliada rusa en busca de “libertrdad artüística”.

La actuación de estas dos estrellas de la danza es buena prueba de que Ross no es tan mal director. Su cámara no es osada y ni siquiera ágil, pero se muestra excelente director de actores, virtud nada desdeñable. Ross desvanece su propia personalidad —que no es mucha— para sacar lo mejor de los actores. Las actuaciones en las películas que tratamos resultan espontáneas y frescas, salvo en el caso, muy especial, de las dos estrellas de esta película —tal vez una concesión de Ross al anticuado concepto del ballet como “Arte”.

Lu chica del adiós (The Goodbye Girl), 1977. Con Richard Dreyfuss, Marsha Mason y Quinn Cummings.

El autor del guión, Neil Simon, es un conocido autor de agrisulces y chispeantes comedias teatrales, muchas de las cuales han sido adaptadas al cine, por ejemplo *Descalzos en el parque* (Barefoot in the Park), 1967; *La pareja dispareja* (The odd Couple), 1968, y *Flor de cactus* (Cactus Flower), 1969. En estas películas Robert Redford, Walter Matthau y Jack Lemmon representan a empleados de clase media neoyorquina, recién casados, divorciados o a punto de divorciarse, que viven cómicamente la alienación y la angustia de la gran ciudad. Esta película, como todas las comedias de Simon también de ambiente neoyorquino, presenta a dos personajes del mundo del espectáculo. Marsha Mason encarna a una bailarina de variedades que ha abandonado su oficio para dedicarse de tiempo completo a su precoz hija de diez años y a un apuesto actor, tipo Al Pacino, quien la deja, como la han dejado sus dos amantes anteriores, para irse a Italia a trabajar con Bertolucci. El grosero personaje no sólo no les deja nada sino que le alquila el apartamento a un amigo suyo, un actor de Chicago encarnado por Richard Dreyfuss [*American Grafitti*, *Insertos*, *Tiburón*, *Encuentros cercanos del tercer tipo*], quien viene a Nueva York para presentarse por primera vez en Broadway en el papel del rey en el *Ricardo III*, de Shakespeare. Es la gran oportunidad de

su vida artística. Dreyfuss, actor serio, vital y entusiasta, arregla con la Mason para compartir el apartamento.

La primera noche hace una irritante demostración, que afortunadamente no se repite en la película, de sus peculiarísimos hábitos. No toma *válium* ni *mogadón* para dormir sino que rasga, desnudo, las cuerdas de su guitarra. Al amanecer entona "Om, om, om", como Allen Ginsberg, practica yoga e ingiere un potaje macrobiótico que hace pasar por desayuno. "Mi cuerpo es un templo y yo lo venero", le declara a su estupefacta compañera.

El entusiasmo y la preparación de Dreyfuss chocan con la peculiar versión vanguardista de un director teatral que quiere mejorar a Shakespeare. Según él, los cuatrocientos años de interpretaciones de Ricardo III han sido cuatrocientos años de equivocaciones. Si Shakespeare era homosexual es apenas lógico que Ricardo III, antes que contrahecho, fuera una loca deschavetada, papel que se ve obligado a representar Dreyfuss con todas las fatales consecuencias que esta versión vanguardista pueda tener para su incipiente carrera en Broadway. No está de acuerdo con el atrevido director, pero su profesionalismo lo lleva a seguir adelante con la consecuente andanada de la crítica. La obra no pasa de la primera representación.

Entre tanto, Dreyfuss ha conquistado a la niña con su actitud franca y descomplicada y sus conversaciones de sobremesa sobre el teatro y el cine —la niña es una *minienciclopedia* cinematográfica—. Quinn Cummings interpreta su papel con una simpatía que se sale del molde inventado por Shirley Temple para los niños prodigios del cine.

De la seducción de la niña a la de su madre no hay sino un paso. La película termina felizmente con un Dreyfuss que se va a hacer una película pero deja su guitarra, prueba inequívoca de su regreso al hogar. No más adioses para la chica.

Dreyfuss hace gala de sus grandes dotes histriónicas y demuestra ser uno de los grandes actores jóvenes norteamericanos. A pesar de que siempre interpreta a un personaje con cierta formación o con inquietudes intelectuales (pensemos en *Insertos*), sigue siendo el estadounidense típico, sencillo, dinámico y algo ingenioso y que por estas mismas cualidades se impone fácilmente al espectador. Un nuevo personaje para añadir a la galería de actores de Hollywood.



La chica del adiós.

Esta comedia, más ligera que algunas de las anteriores películas basadas en las obras de Simon, se sostiene ante todo por las actuaciones.

LA BUSQUEDA DE LA NORMALIDAD

La intención de este escrito no ha sido poner a Herbert Ross por las nubes, al lado de los maestros con quien lo contrastamos al principio. Tratamos de examinar objetivamente sus películas, anotando sus modestas virtudes y sus defectos, que se nos hacen derivados de una actitud de Ross que podríamos resumir en una frase o dos. Ross quiere ser normal a toda costa. No va, no se atreve, a ir demasiado lejos en ninguna dirección.



Sus películas, en particular *Momento de decisión*, la más ambiciosa de las tres que analizamos tan incompletamente, es una película "simple y modesta". No hay en ella ningún despliegue extraordinario, nada de escenografías deslumbrantes ni pretensiosas declaraciones sobre el arte del ballet. Y cuenta una historia normal con una multitud de personajes, a cual más "normal".

Son personas dedicadas, como cualquier trabajador, a su oficio. Estrellas y bailarines secundarios practican, como los jugadores de básquet o los boxeadores, exhaustivos ejercicios diarios. Los feos pies de las bailarinas están coronados por descomunales callos. "¿Por qué tendremos tan feos pies las bailarinas?", le pregunta la Bancroft a la MacLaine, y ésta le aconseja a su hijo que no vaya a dejar el béisbol por el ballet, porque el deporte da más. Todo lo cual convierte el ballet en un deporte más. Ross se va hacia el otro extremo de *Las zapatillas rojas*. Su higienizada visión del ballet le hace probar cosas que no le importan un comino al aficionado al ballet: que los bailarines, por ejemplo, no son homosexuales.

En su afán por desmistificar esa actividad artística, Ross nos presenta una serie de personajes sospechosamente normales y le atribuye al homosexualismo un aspecto vicioso que no entra dentro de su concepción del ballet como actividad sana, tan recomendable como la gimnasia y el deporte para los hijos de la clase media.

La actitud de Ross hacia el homosexualismo es bastante curiosa y tipifica su estética. El homosexualismo parece obsesionarlo. En *La chica del udiós* renueva sus puyas en forma innecesaria y más desagradable. Identifica el homosexualismo con la vanguardia y lo ridiculiza. El director de teatro es un imbécil, no tanto por vanguardista sino por homosexual. ¿Será Ross un reprimido? ☞

CINE BRASILEÑO

AYER, HOY Y MAÑANA

por Fabiano Canosa

El cine nació bajo el signo de Capricornio (28 de diciembre de 1895). Menos de un año después llegó al Brasil y, según los cronistas de la época, fue un gran éxito. El programa incluía música, ballet, acción, *performance*. Se llamaba Cinamatógrafo y la escena era muda.

O seminarista, de Geraldo Santos Pereira, se verá pronto en Colombia.



Al igual que en los Estados Unidos, el cine en Brasil exigió la participación de grupos recién llegados de Europa; un arte nuevo, aún en formación, necesitaba la participación de los inmigrantes, de aquellos que empezaban una nueva vida, o una nueva profesión.

El primer propietario de una sala de espectáculos, Pascoal Segreto, fotógrafo de gran reputación, fue uno de los primeros en perpetuar los escenarios y los personajes de Río de Janeiro. Su Cinematógrafo Super Lumière recibió la primera personalidad en 1898, cuando el presidente Prudente de Moraes no resistió el impacto de la novedad y asistió a una función, abriendo el camino para la proliferación de las salas de exhibición de Río de Janeiro. Comenzaron a surgir cineastas, para testimoniar las bellezas de Río, los eventos importantes y las celebraciones nacionales. La escuela documental fue una extensión de la fascinación ejercida por la fotografía, y la cuna de la producción cinematográfica en Brasil: Río de Janeiro.

El documental modificó la mentalidad de una generación maravillada con el poder de este nuevo tipo de espectáculo, circense en su origen, teatral en su presentación, tornándose una nueva alternativa para las citas, los enamoramientos, las discusiones. Pero Méliès ya había llegado hasta aquí con sus escenarios fantásticos y su inclinación particular a la ficción. La yuxtaposición del documental a las fantasías y a la pantomima de los primeros actores reconocidos internacionalmente permitió la creación del primer género cinematográfico del Brasil: la película policiaca.

Los estranguladores y el crimen de la valija—. En sus diversas versiones, caricacas y paulistas, llevaron el folletín semanal a la representación gráfica, a través del cine.

En aquel momento, el cine en el Brasil adquirió todo su carácter polémico, y al mismo tiempo conquistó todas las audiencias del país. Hablando de asuntos regionales, que excitaban la opinión pública y creaban los titulares de los diarios, los cines divulgaban las versiones crudas de los acontecimientos ya de conocimiento público en todo el país.

En la segunda fase como reflejo de la *belle époque*, del tiempo de Franz Lehar y Sarah Bernhardt, surgieron nuestras películas intelectualizadas y cantadas. Los empresarios contrataron cantores líricos para las salas de cine y crearon nuevamente *Lu viudu alegre* y *El guaraní*, esta última de Carlos Gomes. Como sucedería años después en un clima musical norteamericano, *Cantando bajo la lluvia*, los actores se colocaban atrás de la pantalla, para tan sólo doblar a los que interpretaban los papeles del Príncipe Danilo, Cecí o Perí.

La invención se alió a la sátira política y el hijo del célebre abolicionista José do Patrocínio hizo una película que trataba del presidente Nilo Pecanha, con la irreverencia de las grandes charges políticas de la época. *Puz y amor* y *El chuntecler*, continuaron la línea de sátiras, presentando una mezcla de cuplés y comedias costumbristas.

Con la popularidad del cine, comenzaron a aparecer las restricciones y pareció más fácil y más seguro aceptar lo que venía del exterior, que no era controvertible porque se mantenía distante en las latitudes y en la polémica. Comenzaron a aparecer el producto importado y los monopolios, el primero de ellos reunió películas europeas y americanas y la producción nacional perdió fuerza y entusiasmo. Pero la primera guerra mundial dificultó la producción cinematográfica internacional y fue en São Paulo donde la revitalización surgió: otro inmigrante, Vittorio Capellaro, comenzó a filmar obras famosas de la literatura brasileña, tomando por modelo los grandes éxitos del *cine dell'arte*. *Inocenciu*, de Taunay, un *bestseller* incondicional, fue seguido de cerca por las películas de un nuevo cineasta que se revelaría como una de las glorias del cine brasileño: Luis de Barros. Este filmó obras de José de Alencar y consiguió contratar al más célebre actor del país, Leopoldo Fróes, para su película más conocida: *Perdida*. Capellaro no se quedó atrás y filmó *El guaraní*, también de José de Alencar, una de las más indianistas de todas las novelas sudamericanas. Debido a la Guerra Mundial,

surgió también un nuevo ciclo, el épico: la película de la unión nacional. *Patriu y banderu*, ya en 1914, trataba del espionaje alemán. *Patriu brasileña*, de la misma época, tenía hasta la participación de uno de los grandes poetas del Brasil: Olavo Bilac. En esa época apareció en São Paulo el primer experto del cine publicitario: Gilberto Rossi, quien a pesar de que hizo mucho dinero, vivía insatisfecho con los resultados de su trabajo. En 1919, Rossi estableció la primera escuela de cine nacional y, poco después, produjo la primera obra prima del cine brasileño: *Ejemplo regenerador*, del cineasta José Medina.

Los ejemplos más conocidos de este nuevo arte comenzaron a ejercer nuevas influencias; surgió el *star system*, y con éste las publicaciones especializadas, entre ellas *Cineurte*, la revista más completa sobre cine existente hasta hoy en el Brasil, la más organizada en el sentido de destacar especialmente todo lo que se hacía de mejor en el mundo entero, inclusive en el Brasil. La publicación fue el resultado del sueño de Paulo Benedetti y de dos entusiastas del cine: Adhemar Gonzaga y Pedro Lima.

La década del 20 presenció la proliferación de las salas de exhibición en el Brasil: Río y São Paulo se dividían la producción cinematográfica con Cataguases y Recife, entre otros, y se hacía cine desde Manaos hasta Porto Alegre. La distribución era incipiente, las películas nunca llegaban a los grandes centros, el poder de los monopolios en la exhibición y distribución se dejaba sentir, lo que no impidió la existencia de películas inolvidables, como *Aiture de la playa*, filmado por la Aurora Film, de Recife, y la aparición del más grande cineasta del Brasil: Humberto Mauro, un ciudadano de Minas Gerais, cuyas películas eran recibidas con aplausos por la revista *Cineurte*, y que llegaron hasta Río y São Paulo, gracias al impacto de su excelencia artística.

Los géneros eran los más variados, propiciando hasta la aparición de películas audaces, como *Vicio y belleza*, cuya exhibición estaba restringida a los caballeros, además de los temas religiosos, sociales y urbanos, de los policiales, de los documentales y hasta de los *westerns*.

El final de la década trajo el cine hablado y con éste una discusión bizantina sobre la necesidad o no del sonido en el espectáculo cinematográfico.

Con la película hablada, se pensaba que el cine internacional podría entrar en una crisis que lo limitaría a los países de origen: se hablaba mucho de la imposibilidad de que los espectadores se adaptaran al sistema de leyendas. El momento fue de euforia entre los productores nacionales.

El grupo de *Cineurte*, dirigido por Adhemar Gonzaga, inauguró los estudios de Cinédia, y con el apoyo de un nuevo medio, la radio, y la inspiración de los musicales americanos, tipo *Broadway Melody*, una serie de películas musicales comenzó a conquistar el Brasil. El comienzo de la década vio surgir una producción de treinta películas brasileñas, y entre las de mayor éxito artístico estaban las de Humberto Mauro, que recién había emigrado de Cataguases a Río de Janeiro. *Lubios sin besos*, en 1930, fue seguida por *Gangu bruta*, posiblemente la mejor de las películas de Mauro.

Gangu bruta, demostró que el cine brasileño podía comunicarse con el público de una manera diferente a aquella que los defensores de las películas musicales ya habían preconizado. El alto nivel artístico y la influencia de las grandes películas, cristalizadas por la sensualidad de un verdadero autor, permitían la aparición de un cine genuinamente brasileño, distante de las gratuidades de la comedia. No obstante, fue la comedia que se convirtió, hasta los años cincuenta, en el género brasileño por excelencia y que, a pesar de sus detractores y *chunchudas*—que tuvieron origen en el teatro de revistas y en el *vaudeville* autóctono— consiguió dar al cine brasileño un público que le fue fiel hasta la llegada de la televisión.

Fue también en ese periodo de transición, cuando la radio comenzó a dar noticias de la capital, uniendo a los brasileños y popularizando figuras del mundo artístico, social y político, que surgió una extraña película vinculada con las principales escuelas de vanguardia del cine de su tiempo: *Límite*, de Mario Peixoto. *Lí-*



mite fue la Semana de Arte Moderno del Cine Brasileño, diez años después. Película de arte, sin compromisos, fue la causa de una polémica que aún no se dio por terminada. Pocos la vieron. Dice la historia que hasta Eisenstein la señaló como un aporte único para la evolución del cine de autor. La verdad es que, independiente de haber abierto y cerrado en Brasil el ciclo de un cine afiliado a la *avant-garde* de Buñuel y L'Herbier, *Límite* pertenece a toda una tradición de cine de autor, que surgió con José Medina, pasó por Peixoto, continuó con Alinor Azevedo y Humberto Mauro y llegó hasta nuestros días, con Trigueirinho Neto, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha y Júlio Eduardo Bressane.

El gobierno de Getúlio Vargas, populista y totalitario, también quiso dar al cine un mínimo de protección. Surgió el primer decreto de obligatoriedad (obligación de exhibir películas nacionales) y se formaron las primeras asociaciones de productores y técnicos. Al mismo tiempo, comenzaron a surgir las películas producidas por el gobierno y los cortometrajes fueron la garantía de la supervivencia del técnico cinematográfico en el Brasil, cuando el poder de las empresas extranjeras envolvió el interés de los propietarios de las salas de proyección e hirió de muerte al cine brasileño.

Mientras tanto, parecía imposible crear un cine verdaderamente brasileño, cuando las películas extranjeras habían superado las dificultades de acceso ante el público internacional mediante leyendas impresas en las copias en exhibición.

El final de los años treinta mostró la continuación de una batalla que hasta hoy tiene repercusión en la actitud de los exhibidores contra la penetración del cine brasileño en su propio mercado. La única actividad que parecía aceptable para los realizadores nativos era la exhibición obligatoria de los noticieros cinematográficos y de las películas producidas por el recién creado Instituto Nacional de Cine Educativo, bajo la dirección de Humberto Mauro, que había dejado Cine-dia, donde colaborara en la producción de cerca de 200 cortometrajes.

Sin embargo, unos cuantos éxitos hacían revivir la llama: *Muñequita de sedu*, de Oduvaldo Viana; *Burriada de mis amores*, de Humberto Mauro; *Arcilla*, también de Mauro, producido y estrenado por Carmen Santos, extraordinaria personalidad defensora del cine brasileño.

En 1941, tres aficionados al cine resolvieron fundar una nueva productora: los proyectos de la Atlántida, fundada por Alinor Azevedo, Moacir Fenelon y José Carlos Burle, prometían la necesaria unión del cine de nivel artístico con el cine

Barravento,
de Glauber Rocha.



popular. *Negrito Tião*, que lanzó definitivamente al estrellato a Grande Otelo, era la primera película que proponía un cine urbano y discutía problemas sociales de las mayorías, aún vistas como minorías. Mientras tanto, la comedia continuaba comandando la preferencia de los espectadores: surgieron nuevos nombres, todos muy populares, como Oscarito, Jayme Costa, Mesquitinha.

La misma Atlántida, que encontraba resistencia de parte de los exhibidores, fue adquirida por uno de ellos y la producción cambió radicalmente de orientación: el final de los años 40 consolidó el prestigio de la *chunchuda* y, dos veces por año, los actores de la Atlántida eran vistos en comedias carnalescas, o en pastiches de películas americanas, como *Sunsón* y *Dulila* o *A la hora señalada* (*High noon*).

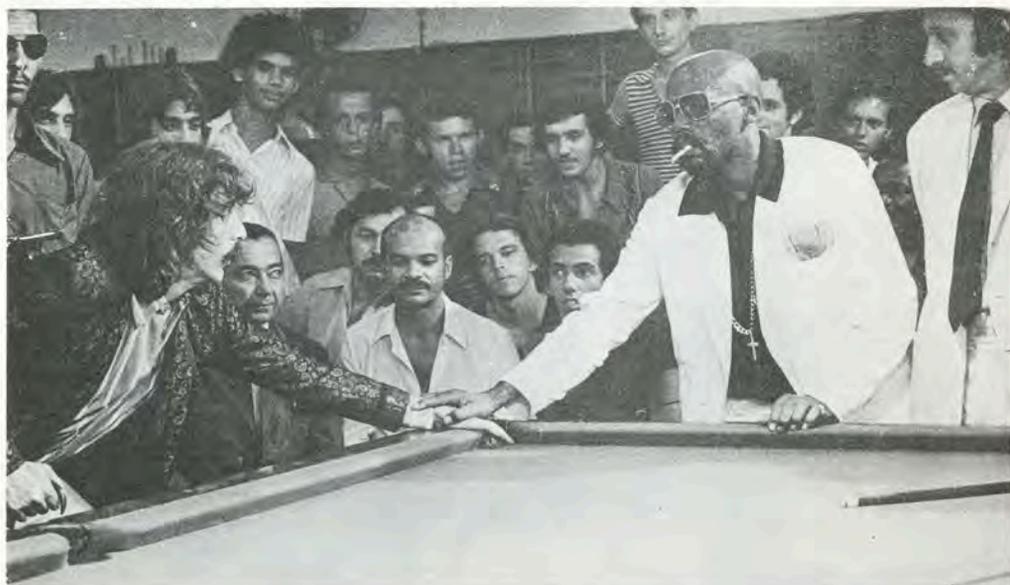
Los años que sucedieron a la guerra hicieron nacer en muchos la idea de un "cine mejor". De allí surgió el elitismo, que tuvo en la Cía Cinematográfica Vera Cruz el punto máximo de su expresión. A São Paulo fue llamado Alberto Cavalcanti, quien había hecho más por el cine francés e inglés que por el de su propio país. Se construyó un estudio en São Bernardo do Campo y se prometieron películas tan buenas como las producidas en Hollywood. Cavalcanti vino, vio y se desinteresó por el proyecto antes que pudiera desarrollar sus ideas iniciales. Fundó su propia compañía, hizo dos buenas películas (*El canto del mar* y *Simón, el tuerto*) y retornó a Europa, llevando la ira de los enemigos de la Cía Vera Cruz, que eran todos aquellos que esperaban un cine menos comprometido con la estética y los modelos de las cinematografías internacionales.

El mayor error táctico de la Cía Vera Cruz fue haber entregado la distribución de sus películas a una compañía extranjera. El resultado fue catastrófico y se hizo sentir hasta la consolidación de la producción nacional, a través de los éxitos del nuevo cine brasileño.

Mientras tanto, en medio de todos los desaciertos, la Cía. Vera Cruz llegó a producir la primera película brasileña que, premiada en el extranjero, recorrió el mundo: *O cangaço*, de Lima Barreto. La Cía Vera Cruz creó también el mayor periodo de efervescencia de la producción paulista, haciendo surgir los nombres de Walter Hugo Khoury, Roberto Santos, Galileu García Mazzaropi, en lugar de los estetas recién llegados y sin ninguna experiencia con el público brasileño. En esa época, la producción independiente, en Río, produjo su "huevo de Colón": *Aguja en el pajar*, de Alex Viany, quien tenía como asistente de dirección a Nelson Pereira dos Santos, más tarde el fundador del *cinema novo* brasileño.

La propuesta de *Aguja en el pajar* era la comedia urbana. La película no pasó inadvertida para nadie y dio nuevas esperanzas al cine brasileño de poder hacer una producción de auténtica calidad, que fuera aceptada por griegos y troyanos.

Vai trabalhar, vagabundo, de Hugo Carvana, es una de las películas que se exhibirán en la muestra del Nuevo cine brasileño.



La televisión absorbió los carteles de la radio y la *chunchudu* comenzó a desaparecer del cine nacional. Las películas serias que se producían estaban completamente desprovistas de autenticidad y eran de una artificialidad sofocante. En ese periodo, Nelson Pereira dos Santos realizó su primera película: *Río, 40 grados*, siguiendo los modelos neorrealistas de Luciano Emmer y Staro Monnicelli. *Río 40 grados* impactó a todos los que pudieron verla durante su corta presentación, pero fue vista por un buen número de personas, entre ellas estudiantes, intelectuales y gente de los cineclubes. El pueblo no participó del éxito de la primera película de Nelson Pereira dos Santos, a pesar de estar retratado en ella y el diálogo fue establecido por primera vez, lejos de los patrones vulgares de la *chunchudu*. Desde ese momento, sería necesaria una acometida más directa y masiva en los puntos neurálgicos del cine en el Brasil, pero el camino había sido encontrado.

Las películas brasileñas comenzaron a reaparecer y los primeros éxitos internacionales llegaron: La palma de oro con *El pagador de promesas*, de Anselmo Duarte, las primeras películas de Glauber Rocha —*Burruvento*, Carlos Diegues— *Gangu zumbu*, León Hirszman— *Pedrería de São Diogo*, Paulo César Saraceni— *Porto dus cuixus*— y muchas otras.

Una nueva estética apareció, una estética nuestra, que tenía que ver también con la fase “en progreso” de nuestras proposiciones. Fue un momento político en que sería necesario reafirmar, revalorizar y reestructurar, para que se asegurara la supervivencia de las ideas y de las acciones, la participación permanente en las decisiones brasileñas en el campo artístico, cultural y político.

En los últimos diez años, lo que se ha conquistado para el cine brasileño es la afirmación de su prestigio en su propio mercado. Los éxitos artísticos internacionales de los cineastas brasileños no serían tan importantes si no fuera unánime su aceptación en el Brasil. La lucha continúa: la producción está más cara, nuevas técnicas exigen una perfección que está lejos de la precariedad de las producciones del pasado.

Como en todos los países en desarrollo, el cine ocupa en el Brasil un lugar fundamental en la ilustración de sus comunidades, despertando polémicas y creando nuevos modelos. La meta es la de estimular al espectador brasileño, cada vez más ávido de informaciones, despertarle el interés por el cine brasileño como elemento renovador del lenguaje cinematográfico, continuando la tradición de los pioneros y consolidando su prestigio ya adquirido de hecho y de razón.

La principal victoria del cine brasileño es que éste, hoy, refleja todas las tendencias manifestadas en el transcurso de su historia, y todas ellas buscan un diálogo con el público, que es al mismo tiempo, polémico, actuante, mágico, sensual, dinámico y consecuente. ©

CANNES

por Luis Ospina y Hernando Guerrero

ENCANNADOS

La muerte de Howard Hawks, a fines del año pasado, significó el acta de defunción del gran cine estadounidense: el de géneros. La obra de Hawks constituye un compendio de lo mejor de la producción de este tipo de cine. Hawks fue un director que se sintió cómodo trabajando dentro de todos los géneros. Si se piensa en el filme de *gungsters*, es inevitable remitirse a *Curu cortuda* (Scarface); si en el *thriller*, tenemos a *The big sleep*; si en el musical, está *Los caballeros las prefieren rubias*. (Gentlemen prefer blondes) si en el *western*, *Río Bruvo*; si en la comedia, *Monkey business*; si en el filme de época, *La tierra de los furuones* (Land of the Pharaons); si en la película de aventuras, *Haturi*; en fin, si pensamos en el cine de ciencia-ficción, nos encontramos con *The Thing*. Todas obras maestras desde cualquier punto de vista.

¿Por qué hablar de Hawks en una crónica sobre el Festival de Cannes de 1978? Porque el cine atraviesa la peor época de su corta historia y porque se ha llegado a algo que podría catalogarse como *la degeneración del género*. El cine de géneros ha sido víctima de las peores deformaciones. El de *gungsters* se ha convertido en crónica familiar folletinesca (*El Padrino*, I, II y III) o en *dossiers* sobre la mafia italiana. El *thriller*, con las contadas excepciones que renuevan el género (*Chinatown* y *El umigo americano*), ha caído en manos de gentes como Michael Winner, quien tuvo la osadía de hacer un *remake* de *The Big Sleep*. ¿como si fuera posible superar al de Hawks! El *western*, después de cruzar el Atlántico vía Sergio Leone, degeneró en el *spughetti western*. Ni hablar del musical luego de los pasteles confeccionados por Ken Russell (*The Boyfriend* y *Tommy*). Martin Scorsese intentó resucitarlo con su *New York, New York* pero con resultados disparejos. Esta degeneración explica en parte la decadencia que sufre el cine, pues al morir el género el cine ha quedado huérfano. Prueba de esto es el último Festival de Cannes, efectuado del 16 al 30 de mayo.

Como es bien sabido, el festival se divide en varias secciones: la *Competición oficial*, *Un certain regard*, *Perspectivas del Cine Francés*, *Quincenu de realizadores* y el *Mercado del filme* (Para abreviar pondremos entre paréntesis, después de cada título, la sección a la que pertenecen).

MONKEY BUSINESS

La actual tendencia de cada festival es dedicar cierto número de películas a una minoría. En Cannes le tocó a uno de nuestros más ilustres antepasados: el mono. Marco Ferreri presentó su primera película en inglés *Bye Bye Monkey* (C), coescrita por su colaborador habitual Rafael Azcona y Gerard Brach, coguionista de los filmes ingleses de Polanski. El filme es una especie de fábula sobre la "gran decadencia del mundo occidental", en la que Nueva York se compara a la Roma antigua. Los tres personajes principales son un francés (Gerard Depardieu), que prácticamente ha abandonado la palabra y se expresa por medio de un silbato; un italiano (Marcelo Mastroianni), desilusionado testigo de la descomposición social de su generación, y Bella, un chimpancé más humano que los dos. Un día que Depardieu se pasea por la playa cerca al World Trade Center (escenario del final del último *King Kong*) encuentra el cadáver de un inmenso mono (¿King Kong?). De la mano del monstruo sale Bella. Depardieu se encariña con el chimpancé y lo adopta, le saca papeles de seguridad social y registro civil. Depardieu, cuando no puede afrontar la preñez de su mujer transfiere al mono toda su inhabilidad afectiva.

Al final el mono es devorado por las ratas, y Mastroianni se suicida colgándose



de un árbol. La imagen final es una escena idílica de una mujer y un niño en la playa. Con este plano Ferreri parece indicar que el futuro radica en la mujer, pues la encuentra más capaz de adaptarse a un mundo caótico y decadente.

Barbet Schroeder, después de haber realizado un filme sobre Idi Amín Dada, presentó en Cannes *Koko, el gorila que habla* (UCR). Si la película de Ferreri trataba sobre un hombre que quería ser mono, la de Schroeder presenta un mono que quiere ser hombre. En efecto, Koko es el primer animal con el cual el hombre (o más bien la mujer, ya que su profesora es la norteamericana Penny Peterson) ha podido comunicarse bilateralmente por medio de un lenguaje. El vocabulario de *Koko* constaba de 350 palabras cuando se filmó la película. Su instructora se comunica con él utilizando el lenguaje de signos manuales de los sordomudos. Además de entender el lenguaje verbal, el mono es capaz de conceptualizar y de reconocer signos y dibujos que representan objetos. También es capaz de reconocerse a sí mismo en un espejo y en fotografías, cosa que otros animales son incapaces de hacer. El aprendizaje se motiva por medio del alimento, pues cuando acierta se le recompensa con una fruta y hasta con hamburguesas, insólito no solo por ser los gorilas herbívoros sino también por que esto indica hasta qué punto ha llegado la "americanización" de Koko. Los funcionarios del zoológico de San Francisco trataron de recuperar el gorila, pero Penny Peterson se negó a entregarlo. Alegaban que el experimento debía suspenderse, porque lo estaba sacando de su condición de animal para convertirlo en un mico "humanizado", al enseñarle conceptos ajenos a su especie, como el del bien y el mal. La misma objeción formularon algunos espectadores, sin considerar que es preferible esta clase de experimentos, en los que se respeta la vida del animal, a aquellos en que se masacran miles de miquitos para hacer "avanzar la ciencia". En ésta película, Schroeder trabajó con el mismo equipo de *Amín Duda*: Néstor Almendros, y Denise de Casabianca en la fotografía.

En *The Mufu Cage* (QR), de Karen Arthur, hay solo cinco personajes, entre los cuales un orangután. Es una adaptación de la pieza de teatro francesa escrita por Eric Wesphal y, como tal, la acción se reduce a muy pocos espacios, básicamente una casa donde habitan dos hermanas: la mayor, astrónoma; la menor, esquizofrénica, enamorada del antropoide que mantiene encerrado en el salón de su casa. El detonante de la demencia parece haber sido la muerte del padre, antropólogo especializado en primates. La casa está ambientada con toda clase de objetos y sonidos de la jungla africana.

Un día la hija menor mata al orangután y lo reemplaza por el novio de su her-

mana, al que encierra en la jaula, y lo tratan como al difunto Mafu. El novio corre la misma suerte del antropoide: la muerte.

El lenguaje empleado por Karen Arthur es ambiguo y abierto a muchas interpretaciones. Algunos opinaron que se trataba de una especie de parábola feminista. Es posible, pero habrá que esperar mayores progresos en los experimentos lingüísticos con antropoides para saber a "ciencia (sic) cierta" cuál es el verdadero significado de ésta enmarañada historia.

GRITOS Y SUSURROS

En Cannes abundaron los gritos. Jules Dassin presentó *Cri des femmes* (grito de mujeres) (C), una modernización de *Medea* mezclado con algo de *Persona*. El resultado es como para dar gritos, pues ya no soportamos los gritos de Melina Mercouri. Antes de su forzoso exilio, Dassin dirigió algunas obras maestras menores (*The Naked City*) pero ya definitivamente perdió el tacto. *The Shout* (El grito) (C), la última película de Jerry Skolimowski, se refiere a un hombre que adquirió un extraño poder conviviendo con los aborígenes australianos: matar a gritos. Para registrar el sonido de la película se empleó el nuevo sistema Dolby y los resultados son para poner los pelos de punta. Cuando Alan Bates da su grito, más de un espectador salta de su silla. Es una película llena de sonido y furia contada por un loco (Alan Bates) durante un partido de cricket. ¿Significa algo? No importa, pues lo que vale la pena es la atmósfera de terror contenido que Skolimowski crea magistralmente, apoyándose en el cuento del poeta Robert Graves.



Jerry Skolimowski. (Fotografía de Hernando Guerrero).

Aparte de los macacos, este año fue el festival de las mujeres; numerosas cintas las tuvieron como personaje central o como realizadoras. Producida por su amigo Wim Wenders. Vimos *La femme gauchère* (La mujer zurda) (C) de Peter Handke, y en la que participó prácticamente todo el equipo de éste. Como director de la fotografía, trabajó Robby Müller, y en la moviola Peter Przygodda, además del intérprete del *Amigo americano*, Bruno Ganz. El prolífico Handke escribió el guión, basado en su propia novela; además de guionista de Wenders (*El miedo del portero ante el penulty* y *Movimiento fulso*), es autor de numerosas novelas, piezas de teatro y poesía. Handke nos cuenta la vida de una mujer que un día, de repente, sin reproches ni recriminaciones, guiada por una iluminación cuyo origen nunca sabemos, le pide al marido desaparecer y dejarla libre con su hijo de ocho años.

La película se encuadra en la periferia de París, en un ambiente frío, reposado. Un contexto que nos hace vivir el universo espiritual, interior de la mujer y a su vez demostrarnos la impotencia del cine para ilustrarnos, para llevarnos más allá de ciertas fronteras psíquicas. Un guión y un equipo admirables son paradójicamente incapaces de hacernos penetrar en su intimidad, como lo pretendió su autor.

Una mujer libre (An unmarried woman) (C), de Paul Mazursky, constituye el discurso opuesto al de *Lu mujer zurda*. Ahora no es la intelectual europea que mediante profundas meditaciones logra deshacerse de la carga cotidiana. Mazursky nos entrega la gringa típica de la mediana burguesía, que a la brava, estrellándose, encuentra su "libertad".

El guión es bastante clásico: la parejita ha vivido feliz durante 16 años, comparten una linda hija de 14, muy inteligente y moderna. La madre, Jill Clayburgh, atiende una galería de arte, hace el amor dos veces por semana, adora a su esposo y vive dichosa hasta que el marido (Michael Murphy) le confiesa que hace un año tiene una amante a quien conoció "comprando una camisa", y que desea vivir con ella. Acude a una psicoanalista que le receta acostarse con otros, probar... Aparece el esperado (Alan Bates): bello, tierno, nada machista ¡y además pintor! (de película). Pero hay que justificar la libertad del personaje. Ella niega estar enamorada y decide no acompañarlo el largo verano en la idílica cabaña de Vermont en compañía de todos los hijos (lógicamente, él es divorciado y con hijos). Su título de mujer adulta lo adquiere en la última escena de la película, cuando Alan Bates le regala un enorme cuadro de ocho metros y a ella le toca acarrearlo en pleno barrio Madison.

A pesar de la excelente actuación de Jill Clayburgh (le valió el premio de la mejor actuación femenina); de las escenas realistas: notablemente la fiesta con los pintores neoyorkinos, Andy Warhol a la cabeza y el buen humor de ciertos diálogos; a pesar de esto, nos parece que la película no está desprovista de su doble filo: diálogos demagógicos, efectistas, causan hilaridad pero en realidad no hay una evolución ideológica real de las personajes. El resultado es artero, de mal gusto y hasta reaccionario.

LEJOS DE VIETNAM

Antes del *Apocalipsis* de Coppola y pasados varios años desde la derrota, el cine estadounidense empieza a enfrentarse a la guerra del Vietnam, tema hasta ahora tabú para los productores de Hollywood. Los pocos intentos, como la execrable *Boinas verdes*, de John Wayne, constituyeron desastres de taquilla. Ahora la guerra corre el peligro de convertirse en un producto de consumo más y en oportunidad para darse golpes de pecho tardíos. Dos de las películas estadounidenses en la competición tratan de exorcizar el trauma producido por la guerra: *Who'll Stop the Rain?*, de Karel Reisz, y *Retorno a casa* (Coming Home), de Hal Ashby. En la primera Michael Moriarty es un fotógrafo que ha sufrido un trauma durante la guerra. Para expiar su experiencia, decide traficar con heroína en los Estados Unidos. La guerra queda atrás, como telón de fondo de una película de aventuras. *Retorno a casa* es el típico producto de la mala conciencia de los liberales hollywoodenses. Fotografía de Haskell Wexler; guión de Waldo Salt, uno

de los guionistas de la famosa lista negra. La actuación de Jane Fonda, una de las estrellas estadounidenses que más combatieron la intervención estadounidense y actual esposa de Tom Hayden, fundador de la organización radical SDS y ahora militante del partido demócrata. Hal Ashby, que ya había dirigido temas con fondo político como *Shampoo* y *Born for Glory*, sitúa la historia en 1968, cuando los estadounidenses llevaban ya cuatro años de guerra y el país estaba dividido en torno al conflicto.

Como lo indica el título, se refiere al retorno de los excombatientes. El filme sigue paralelamente los itinerarios de dos soldados: Jon Voight, veterano parapléjico de la guerra, y Bruce Dern, fanático belicista casado con Jane Fonda.

Cuando Dern regresa al combate, la Fonda se “concientiza” y decide trabajar de voluntaria en un hospital para veteranos heridos en la guerra. Allí conoce a Voight, que está paralizado en una silla de ruedas. Nace el idilio. ¿Podrán hacer el amor?, se preguntan los espectadores morbosamente y esperan con ansiedad la escena climática que los sacará de la duda. ¡Sí, sí pueden! Público satisfecho, conciencia tranquila. Conclusión: *Make love, not war*. El *pressbook* nos aclara: “*Retorno a casa* (...) evoca en la *distancia* la violencia del combate, expresa de manera intimista el punto de vista de una necesaria *reconciliación*” (subrayados en el original). Para ambientar el filme, Ashby satura la banda sonora con *hits* de la época, a la manera de *Busco mi destino* (Easy Rider). A veces se tiene la impresión de estar escuchando una rocola Wurlitzer en la que hay complacencias para todo el mundo durante dos horas: los Beatles: *Hey Jude*, *Strawberry Fields Forever*; los Stones: *Out of Time*, *No expectations*, *Jumpin*, *Juck Flush*, *My Girl*, *Ruby Tuesday*, *Sympathy for the Devil*; Jimmy Hendrix: *Munic Depression*; Bob Dylan: *Just Like a Woman*; Jefferson Airplane: *White Rabbit*; Aretha Franklin: *Save Me*; Janis Joplin: *Call on Me*, y muchas más...

THE BIG SLEEP

Este año fue también el de las películas largas y, en la mayoría de los casos, soporíferas. Bob Dylan presentó en la Quincena de Realizadores su primera incursión en la realización cinematográfica. RENALDO AND CLARA está concebida como un disco de larga duración, o sea que entre canción y canción hay un espacio vacío, surcos en los que se mezclan la ficción y el documental. En estos intermedios aparece Dylan con todos sus amigos: Allen Ginsberg, Bob Neuwirth, Arlo Guthrie, Ramblin' Jack Elliot, Harry Dean Stanton, Joan Baez, Sara Dylan, Helena Kallianiotis, Ronnee Blakely.

La camarografía, tanto en los números musicales como en el resto del filme, es pésima, una continua lucha entre el foco y el fuera de foco. El montaje, del mismo Dylan, no tiene ni pies ni cabeza. Los diálogos son ininteligibles y el mutismo de Dylan casi total, a pesar de que la cámara se concentra en él durante cuatro horas. RENALDO AND CLARA es tal vez la *home movie* (película familiar) más costosa y larga que se ha hecho. Es lo que en los años 60 se llamaba un *ego trip*, el mito que comienza a creer en su propio mito. Dylan parece tomarse muy en serio: “... hice RENALDO AND CLARA para un grupo específico de amigos y para mí mismo. Eso es todo (...) mi película es básicamente sobre la identidad, la identidad de todo el mundo. Sobre la alienación desnuda del ser interior contra el ser exterior, la alienación *in extremis*. Trata también sobre la integridad, el hecho que debemos ser fieles a nuestro subconsciente, a nuestro inconsciente, a nuestro ‘superconsciente’ y a nuestro consciente. Ser íntegro es uno de los aspectos de la honestidad. Es parte de conocerse a sí mismo (...) no puedo creer que la gente vaya a pensar que cuatro horas es demasiado largo. Como si tuvieran mucho que hacer (...) Para mí no es lo suficientemente largo. Uno puede ver una película de una hora que parece de diez. Creo que la visión de RENALDO AND CLARA es lo suficientemente fuerte para olvidar el resto. Tal vez nos echen de Hollywood cuando salga nuestra película y nos tengamos que exiliar en Bolivia. Los norteamericanos son muy malcriados, esperan que el arte sea como el papel de colgadura, puesto ahí sin ningún esfuerzo (...)”. Desafortunadamente no nos encontramos entre el grupo de amigos de Dylan, y por lo tanto se nos escapa el significado de la película. Somos admiradores de su música, la cual ha servido como barómetro para nuestra generación. El mejor número musical lo hace Ronnee Blakely, la desmayadiza cantante de *Nashville*; las demás canciones

son nuevas versiones de composiciones de Dylan, grabadas y filmadas durante su gira con el Rolling Thunder Review. El sonido está bien pero la imagen es deplorable. Compren el disco pero no vean la película; y si quieren saber algo de Dylan como persona, les recomendamos *Dont't Look Buck*, el excelente documental de D. A. Pennebaker.

El tema del dictador ha fascinado a muchos escritores latinoamericanos. Miguel Angel Asturias, Roa Bastos, García Márquez y Alejo Carpentier se han enfrentado al tema. La última película de Miguel Littin es una adaptación de *El recurso del método*, de Carpentier. Se trata de una superproducción de dos millones y medio de dólares, con la participación de Francia, México y Cuba y artistas de varios países latinoamericanos. El resultado es una obra lenta y larga (tres horas), que en su afán abarcador pierde el sentido de la medida y de la unidad. Se mezclan estilos, músicas, acentos y dictadores como si fueran ingredientes de una receta de cocina típica. Un verdadero desastre sin recurso ni método.



Miguel Littin.

Kathy Jurado.

Alejo Carpentier.

(Fotografías de Hernando Guerrero).

El jurado fue unánime en concederle la palma de oro a Ermanno Olmi. *L'albero degli zoccoli* (C) es el filme más ambicioso de Olmi hasta la fecha. Con duración de tres horas y presupuesto de 400 mil dólares, el multifacético Olmi (productor, director, guionista, montador y fotógrafo del filme) construye un mosaico sobre el campesinado de Bergamo. Inevitable comparar *L'albero* con el 1900 de Bertolucci.

Ambos directores sitúan su obra en zonas campesinas. El Olmi es una recreación minuciosa de la vida de cinco familias de una región conocida por sus arraigadas tradiciones familiares y religiosas, mientras que el Bertolucci es un fresco histórico sobre las luchas del campesinado en una de las regiones más radicales de Italia. Para obtener un realismo casi documental, Olmi trabajó con actores no profesionales que utilizan su propio dialecto, mientras que Bertolucci empleó un reparto internacional doblado. Bertolucci mezcla, con variados resultados, estilos que van desde la epopeya hollywoodiana como *Lo que el viento se llevó* (Gone with the wind) hasta el gigantismo del realismo socialista. En cambio Olmi sostiene un mismo *tempo*, lento y monótono como la vida agreste de sus personajes. Tanda cotidianidad y meticulosidad, al cabo de tres horas, se van convirtiendo en aburrimiento. Preferimos los excesos de Bertolucci al puntillismo de Olmi, pero esto sería pedirle peras al Olmi.

La película que superó la marca de duración fue *Hitler*, de Hans Jurgen Syberberg, su guionista y coproductor. No tuvimos ni tiempo ni sueño suficientes para ver ésta larga fábula de siete horas. Otra proeza de la película es no haber desperdiciado un solo metro de película, *todus* las tomas del rodaje fueron conservadas. Syberberg se explica: "La película la rodamos en 20 días pero la preparamos durante cuatro años. Hitler es un filme histórico y, si podemos decirlo, quiere darle una oportunidad (al personaje) a pesar de lo que hizo y lo que era. Por esto la película va a causar escándalo, porque Hitler es un personaje de horror para

casi todo el mundo. El no era un héroe, era solamente un personaje miserable e infernal...”.

Ariane Mnouchkine, la activa y talentosa directora del Théâtre du Soleil, debuta en el cine argumental con una extensísima película (4h. 20), coproducida por Claude Lelouch, la televisión francesa y la italiana. Con *Molière* los franceses pretendían la palma de oro de Cannes, pero resultó la gran decepción.

Proyectado como monumental fresco épico, en el que pretende mostrarnos, a través de la vida de Molière, una época histórica muy precisa: el siglo XVII o el nacimiento del concepto de Estado de la Francia contemporánea, el filme tiene momentos de belleza formal extraordinaria: el cuadro familiar de la fiesta de los reyes; la cena de los actores cuando Molière (Philippe Laubere) anuncia su matrimonio con Armande Béjard.

La secuencia de mayor intensidad dramática es la muerte de Molière, quien, interpretando *El enfermo imaginario*, en plena escena comienza a desangrarse, en plena agonía se cierra el telón y es transportado en vilo por todo su grupo a su último aposento. Esta secuencia ha debido ser el final de la película, pero... sabemos que continúa.

Molière falla precisamente por sus desmanes. La divergencia entre el teatro y el cine. Gesticulaciones excesivas e inútiles en las “improvisaciones” que malgastan las tres cuartas partes del tiempo. Fueron necesarias tres horas para encontrar el personaje en el clima de su época.

Falla el guión; no éste en sí, sino su ausencia. La primera mitad se siente respaldada por un guión hasta que el método de trabajo teatral invade la película para convertirse en un folletín de televisión (como el proyecto original). Una verdadera película que dio como resultado 240 minutos de televisión. ¡A pesar de que la Mnouchkine dijo que no pretendía una reconstrucción histórica, encontramos un contrasentido en la ambientación y al final nos quedamos sin saber si el siglo XVII era todavía la Edad Media!

FREAKS



Ocaña, retrato intermitente, de Ventura Pons.



Jubilee, de Derek Jarman.

Travestidos, putas, chulos, ladronzuelos, maricas, etc., se han paseado siempre por las Ramblas de Barcelona. *Ocaña, retrato intermitente* (UCR) es un monólogo de uno de estos marginados, que tuvieron que esperar la muerte de Franco para aparecer en el cine español: el pintor José Pérez Ocaña, más conocido como Ocaña en el submundo de Barcelona. Es un retrato intermitente porque el monólogo, filmado en su propia casa, es interrumpido por secuencias que su director, Ventura Pons, llama “provocaciones del recuerdo”, en las que vemos al artista andaluz vestido de mujer paseándose por calles, cafés y cementerios, recitando poemas de García Lorca o improvisando soleares andaluces.

Ocaña utiliza el travestismo como algo subversivo, algo muy español: el esperpento ibérico, para sacudir a la gente con su histrionismo callejero. En su depar-

tamento plateresco, nos habla de su dura infancia en Andalucía como pederasta, de sus amores, sus tristezas, de su pintura y hasta de sus puntos de vista políticos. *Ocaña* es una película, como el *Retrato de Júsón*, de Shirley Clarke, en la que un personaje se desnuda ante una cámara como si estuviera en el diván de un psicoanalista. Es un filme sin pretensiones ni preciosismos, pero lleno de humor picaresco.

Jubilee (SC) trata sobre otro de los grupos marginales, sintomáticos de nuestros tiempos: los punks. En su anterior película, *Sebastien*, Derek Jarman ya había explorado el universo homosexual. Su versión del martirio de San Sebastián constituye la primera película, en la historia del cine, hablada totalmente en latín.

Jubilee nos proyecta hacia el futuro de Inglaterra, cuando el punk se ha apoderado de todo. Es el mundo de *Lu naranja mecánica* (Clock work Orange), de la violencia gratuita, de la decadencia, del caos. Sin embargo, al verla presentimos algo deshonesto y oportunista detrás del proyecto: cómo el punk puede ser recuperado por el afán mercantilista de los productores.

LOS HIJOS DEL SUBDESARROLLO

Por primera vez en la historia, Colombia estuvo representada en Cannes con un largometraje. Aparte de la droga y el café, nuestro país es conocido en el exterior por los gamines de su capital. En la prensa y televisión europeas abundan los artículos y documentales sobre el fenómeno. En Francia, después de *Les gamins de Bogotú*, de Jacques Meunier, son los personajes centrales de *best-seller* una tira cómica (!) en la revista *Pif*, publicada por el partido comunista, sobre las aventuras de la "gallada de enfants sauvages". El gamín también ha sido el tema preferido de nuestros cineastas: Jorge Silva, en su primera película (inédita); Pepe Sánchez, en *Chichigua*, José María Arzuaga, en *El cruce*, y ahora Ciro Durán en *Gamín*. La versión de *Gamín* (QR) proyectada en Cannes es una ampliación, con algunas modificaciones en el texto, de los dos cortometrajes que circularon en las salas comerciales de Colombia con el mismo título (ver crítica en la revista *Cuadro* 3). El largo, coproducido por el Instituto Nacional Audiovisual (Ina) de Francia sigue el ciclo del gamín desde que es un "chinche" hasta que se convierte en lumpen. En el esquema de Durán, la definición de gamín es demasiado amplia, abarca casi todos los tipos de miseria hasta el punto que pierde el significado que ha tenido el término en nuestro contexto. Después de casi dos horas de miseria, documental el 40 por ciento y puesta en escena el resto. La película termina con broche político: vemos una manifestación —encabezada, entre otros, por Tulio Cuevas— desfilando por las calles y en sus gargantas: "¡El pueblo unido, jamás será vencido!". El corolario es casi inevitable...

Las Filipinas también debutaron en Cannes éste año. *Insiang* (QR), de Lino Brocka, es un melodrama en el que la hija se venga de la madre quitándole al amante. La película bordea lo cursi, procura esquivarlo y a veces lo subvierte. El acabado de la película deja bastante que desear, sobre todo el sonido. Sin embargo, estamos ante una película honesta que sobresale del resto de la producción filipina, apartándose del escapismo que ha viciado esta cinematografía desde sus inicios.

Alumbrista (QR), de Robert M. Young, sigue el itinerario de un mexicano desde que emigra hasta que regresa de los Estados Unidos. Primero lo vemos en su finca de México. Cuando la esposa da a luz, él tiene que cruzar la frontera ilegalmente —de ahí el título— para conseguir trabajo en los campos del suroeste estadounidense. Sale sin un centavo. Conoce la realidad que hay detrás del mito del coloso del norte, la realidad de la explotación, del racismo y de la violencia. Regresa sin un centavo. Entra ilegalmente y sale deportado. Viaje en redondo.

Diez años después de la *Hora de los hornos*, Fernando Ezequiel Solanas llevó a Cannes *Los hijos de Fierro* (QR). El filme fue rodado en 1973-1974, cuando el proyecto fue considerado de "interés nacional" por el Instituto Nacional de Cinematografía. Luego hubo de interrumpirse, debido a los cambios políticos en Argentina, además Julio Troxler —veterano militante peronista y uno de los intérpretes del filme— fue secuestrado y asesinado por su actividad política. Des-

pués Solanas se exilió y consiguió dinero en Alemania y Francia para terminar la película.

Con *Los hijos de Fierro*, Solanas intenta actualizar el gran poema épico de José Hernández, adaptándolo a la visión peronista de la historia argentina. Los hijos de Fierro son tres; cada uno representa una facción del movimiento sindical peronista. El filme consta de tres partes: La Partida, El Desierto y El Retorno. Estas tres partes se subdividen a su vez en once secciones, concebidas como tangos o milongas, cada una con estructura formal y narrativa diferente. El eje narrativo de todo el filme es un texto en verso parecido al de *Murtín Fierro*. El producto resulta bastante desigual, en parte por la mezcla desafortunada de técnicas y estilos diferentes. Las mejores escenas son aquellas construidas alrededor de discusiones sindicales en cafés y fábricas, y en las que resulta difícil distinguir entre el documento y la reconstrucción. La película termina con un llamamiento a la unidad. En *Los hijos de Fierro* encontramos un Solanas menos combativo y menos incendiario que en *La hora de los hornos*, más interesado en la reconciliación peronista y en la memoria del pueblo que en la guerra popular. Durante toda la obra no deja de sentirse un tono melancólico y triste, sentimiento sostenido por el bandoneón que acompaña gran parte de las escenas. El paso del tiempo y de la historia le han restado vigencia a *Los hijos de Fierro*, pues la realidad argentina actual es otra que la imperante cuando Solanas comenzó la producción. El filme queda, por lo tanto, como una obra casi arqueológica que intenta rescatar la memoria del pueblo argentino.

Una de las películas más sobresalientes del festival constituyó *Los marginules* (QR). El realizador del filme, Mrinal Sen, es poco conocido fuera de los confines de su país. En el mundo occidental se tiene la impresión de que el único director importante de la India es Satyajit Ray, y que el resto de la producción de ese país es de nulo interés por tratarse de comedias musicales para el consumo interno. Sen comenzó su carrera cinematográfica en 1956 y desde entonces se ha convertido en uno de los directores más polémicos del cinema hindú. Los marginales a los que se refiere el título de la película son dos hombres, padre e hijo, que viven apartados del resto de la comunidad, no solo por su condición social sino también por su planteamiento ideológico frente a la miseria que los rodea. El padre, después de la muerte de su esposa, se niega rotundamente a trabajar y le inculca lo mismo a su hijo. El viejo dice que el trabajo es un engranaje mortal y que el salario ínfimo que pagan en la región sólo sirve para alimentar su propia miseria. Para subsistir, los dos se dedican al pillaje de las cosechas por la noche. Cuando el hijo decide casarse, el viejo le aconseja que sería mejor no hacerlo porque entonces tendría responsabilidades y, peor aún, tendría que trabajar. El joven hace caso omiso de los consejos y consigue esposa, a la que trae a vivir a la choza. La ampliación del núcleo familiar no cambia el concepto del trabajo que los dos hombres tienen. Ambos se niegan a trabajar, y todo el peso cae sobre la mujer, que se ve obligada a vender su fuerza de trabajo para sostener el hogar, aun cuando está próxima a dar a luz. La mujer muere porque no hay dinero para conseguir una partera. Los dos hombres se ven enfrentados al problema del entierro; para morir también se necesita dinero. Mientras debaten qué hacer, el cadáver acumula moscas. Deciden salir a mendigar. Al final de la jornada han recogido mucho dinero, más del que habían ganado cuando trabajaban para el terrateniente. Una extraña sensación de felicidad se apodera de ellos, pues han encontrado un medio de subsistencia mejor que el trabajo-esclavitud. Ríen a carcajadas desdentadas y la imagen se congela. *Los marginules* es ciertamente un filme iconoclasta que cuestiona muchos de los conceptos y creencias que constituyen los pilares no solo de la cultura de la India sino también de nuestra cultura judeo-cristiana, como resume la sentencia "el trabajo dignifica al hombre". Mrinal Sen nos presenta sin concesiones ni moralismos un personaje de carne y hueso, un loco-lúcido que toma conciencia de que hay que ir contra la moral existente sin conformarse con las normas sociales establecidas.

LOS OJOS VENDADOS

España permaneció mucho tiempo con los ojos vendados. Ahora proliferan los filmes españoles en todos los festivales. Carlos Saura volvió a Cannes, por séptima vez, con su última realización *Los ojos vendados* (C). El filme trata un tema de mucha actualidad: los derechos humanos. Un director de teatro (José Luis Gó-



Geraldine Chaplin en *Los ojos vendados*, de Carlos Saura.

mez), impresionado por las declaraciones de una mujer latinoamericana que ha sufrido los efectos de la represión, monta una obra de teatro sobre la tortura. Al mismo tiempo se enamora del personaje encarnado por Geraldine Chaplin, que se ha unido al grupo de teatro después de abandonar al marido. Al final la misma violencia y la misma represión que han servido de inspiración para la obra de teatro se vuelven contra ellos. La realidad se torna ficción y la ficción realidad.

Los restos del naufragio (C) es la segunda película de Ricardo Franco, director que alcanzó fama mundial con *Pascual Duarte*. Por su ambición y pretensión fue tal vez la peor obra que se vio en Cannes. Las otras películas españolas en el festival fueron *Bilbao* (QR), de J. J. Bijas Luna, y *Alicia en la España de las muravillas* (QR), de Jordi Feliú; la primera recibió buenos comentarios, mientras que la segunda fue unánimemente combatida.

LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO

De los cientos de películas que se proyectaron en Cannes, se salvan unas pocas que mencionaremos aquí como constancia de que el naufragio del cine no es total.

La película cuyo anuncio más expectativa causó fue *El imperio de la pasión* (Ai no borei) (C) del autor japonés de *El imperio de los sentidos* (Ai no corrida). El público salió decepcionado, pues esperaba satisfacer la morbosa tentación de saber hasta dónde podría llegar en esta ocasión Nagisa Oshima, si prácticamente *todo* (?) estaba dicho en el filme precedente. Afortunadamente Oshima no cayó en la trampa tendida y no hizo la concesión que el respetable esperaba encontrar: la obviedad y la extenuación en las escenas de amor físico. *El imperio de la pasión* es de nuevo una historia de amor y de muerte que transcurre en el Japón de 1895. Es el relato de un adulterio: Seki, de extracción humilde, comparte su choza con un hermano loco; Toyoji está casada con Gisaburo, un viejo anamita borracho, conductor de carro. Hartos de su incómoda presencia, un día lo embriagan con sake, lo asesinan y lo arrojan a un aljibe abandonado. Con el tiempo comien-

zan los rumores y sospechas por su prolongada ausencia. Seki intenta sepultarlo lanzando a menudo hojas secas a la cisterna. Pero los campesinos ven un fantasma, el espectro de Gisaburo cobra vida. La obsesión por eliminar esta aparición los lleva a descender hasta el fondo del aljibe, donde los espera su muerte.

En los *Sentidos* el placer transcurre en espacios cerrados; en la *Pasión* el medio y la naturaleza les impiden saciar su amor, los obligan a la búsqueda —imposible— de un espacio donde colmar sus deseos.

Mientras que en la primera lo que los lleva a la muerte es el desasosiego, la abulia, la lujuria, en ésta es la desesperación de no poder satisfacerla.

Cuando un periodista de *positif* le preguntó si sabía que sus películas penetraban más profundamente que cualquier otra en el inconsciente, Oshima respondió: “Le doy la libertad a cada cual de interpretar mis películas como mejor le parezca. No soy de los que interpretan el mundo a todo precio. Me identifico con seres como Seki y Toyoji, que viven y mueren sin haber leído jamás su destino. Es de ellos que me siento cercano. Si a eso ustedes le llaman estar cerca del ‘inconsciente’, entonces acepto su fórmula. Pero me pregunto si el trabajo del artista no consiste, verdaderamente, en sentir y proyectar hacia el exterior, con toda sencillez, todo lo que se resiste a la interpretación ‘... Después, al referirse a la similitud que puede existir entre sus dos películas, declaró que ‘... si los amantes se mantienen acobardados es porque se sienten constantemente amenazados por la naturaleza. Aquí he querido profundizar mucho más que en *El imperio de los sentidos*, voy hasta las raíces de la vida. Los amantes nos dan la impresión de que es el impulso sexual el que los ha lanzado al infierno, pero para mí es la naturaleza quien guía a la pareja en su descenso hacia el infierno. El espectro se confunde con la naturaleza. Ni el amor ni el sexo tienen sentido. La vida tampoco lo tiene; y si no lo tiene, ¿no es porque la vida es un infierno? Me he limitado a mostrar esta vida humana sin sentido, este infierno, que siempre me parecerá hermoso...’”.

Rainer Werner Fassbinder a los 32 años de edad ha realizado alrededor de cuarenta películas (cine y televisión), y continúa trabajando además en teatro. Es el monstruo creador del cine contemporáneo, de rostro atormentado, lampiño, adusto y fornido. Cannes, para Fassbinder, era un mundo insoportable, al cual solo podía vivirlo a través de sus excesos.

Fassbinder trajo éste año *Dispair*, adaptación de *Lu méprise* de Vladímir Nabokov, con el papel principal en manos de Dirk Bogarde, quien opina que es la mejor actuación de su carrera.

Según Fassbinder resulta imposible establecer una síntesis de su filme, al que considera como una revelación individual, pues piensa que “... en la vida de cada ser humano existe un momento a la vez terrible y maravilloso; que surge como un destello en la conciencia de unos y como un dolor sagrado en la inconsciencia de otros. Es el momento de la toma de conciencia de la finalidad de su propia existencia...”.

El protagonista, encarnado por Dirk Bogarde, encuentra a un vagabundo y se autoconvence de que es su doble. Elabora un plan para realizar el crimen perfecto, busca cambiar de piel y renacer en el pordiosero (Klaus Löwitsch). Fassbinder continúa sus reflexiones alrededor de su personaje (¿él mismo?): “... este conocimiento aterrador y seductor de nuestro final, en vez de servirnos de fuerza liberadora, se convierte en el soporte de un placer mezclado de sufrimiento, del bienestar que compartimos viviendo en una mediocre ausencia de libertad”.

Dispair habla de “escoger por sus propios medios la vía de la locura. Sin embargo este mundo de la locura, como el de la muerte, tal vez nos baste en tanto que esperanza (...) Solamente tenemos informaciones incompletas sobre esta bella anarquía que es el mundo de la locura, que deja el campo abierto a las sensaciones. El día que necesite tomar una decisión, espero tener el suficiente coraje para encontrar el camino y no ceder antes los numerosos escapismos...”.

En la sección Perspectives du Cinéma Français se proyectaron doce filmes de

jóvenes cineastas. No obstante, la mala calidad de la actual producción francesa, hay dos películas que podemos comentar: *Zoo zero*, de Alain Fleischer, quien antes de hacer cine era fotógrafo y lingüista. La película es bastante original; dentro del marco del zoológico de Vincennes, Pierre Clementi y Klaus Kinski liberan los animales de sus jaulas. En su aspecto formal, el filme ofrece: rodaje nocturno, estructura a la manera de ópera, abundancia de efectos lumínicos, sobreexposiciones, virajes, narración completamente elíptica.

“El paraíso de los ricos está construido sobre las espaldas de los pobres”: estas palabras de Víctor Hugo inspiraron al actor Paul Barge para escribir y realizar *Le paradis des riches*, comedia política muy entretenida. Las aventuras de un grupo de viejos que, aburridos de ser estafados y marginados, deciden organizarse en una comuna libertaria. Para vivir bien y ahorrar, roban en los supermercados y revenden más barato. Ante todo, un filme subversivo, que rompe con los esquemas morales, desmistificando el robo, el asesinato y la sexualidad senil. El grupo de trabajo lo integran los mejores actores franceses de una generación: Marcel Dalio, Raymond Bussieres, Alexandre Rignault, Lucien Hubert, Germaine Delbat, André Tainsy y Lila Kedrova.

LA EMBRAFILME DO BRASIL

Resulta chistosa e irónica la sigla de la productora estatal brasileña, pues la mayor parte de las películas que venden son lo que su sigla ilustra: la hembra brasileña. País que está produciendo alrededor de un centenar de películas al año, en el mercado interno compite seriamente con estadounidenses y europeos. Consolidados en el interior, tratan de abrirse paso en el extranjero. En Cannes, la vía más adecuada es el *Marché du film*, pues permite presentar la producción comercial internacional (este año fueron más de 300 cintas). Simultáneamente la *Embrafilme* organiza operaciones de prestigio: retrospectivas en las cinematecas francesa y suiza y otra en el Festival de Cartago, Túnez.

Gente fina es otra cosa (Antonio Calmón), *El seminarista* (Geraldo Santos Pereira), *La casa de las tentaciones* (Rubén Biafara). *Ese río muito loco* (Rochi); por los títulos, os conoceré... pura basura, mezcla tropicalísima de samba, vudú brasileño, culos cariocas, fútbol, droga y mucho pornito. Entre tanta lata, podríamos destacar:

Crueldad mortal (Luiz-Paulino dos Santos), basado en un relato verídico que se prestaba para algo interesante. Un viejo verde y escopofílico se divertía sorprendiendo a las niñas en su ducha; lo descubren, es torturado, lapidado y muere de inanición atado a un poste, delante de la población indiferente. De la película se salva sólo la actuación del viejo (Jofre Soares).

Coronel Delmiro Gouveia, de Geraldo Sarno, es la vida de un caudillo (Rubens de Falco) de principios de siglo. El coronel intenta modernizar el sertón brasileño; el paso de una economía semifeudal al capitalismo agrario; viene la crisis mundial; el coronel se arruina por no ceder a la injerencia del capital extranjero. Los ingleses terminan asesinandolo y destruyendo sus empresas. El filme es bastante honesto y está estructurado a base de los testimonios de los campesinos y allegados. Pero le faltó fuerza a la realización; se abusa del diálogo para narrar las sucesivas transformaciones sociales de los protagonistas.

La lira del delirio, excelente película de Walter Lima Jr. Una comedia que trata sobre la exportación a Europa de *meninos* (niños) robados y del tráfico de drogas.

Eu cáida, de Ruy Guerra, es la más discutible de las películas brasileñas. Un obrero se mata en la construcción de un edificio. su compañero de trabajo (Nelson Xavier, actor, coguionista y codirector) toma conciencia de las injusticias del sistema al ser testigo de las peripecias de la viuda para reclamar la indemnización. La película se rodó en estilo de cine directo, partes en documental y partes en ficción. El aporte más interesante de la película consiste en la inclusión de secuencias de *Los fusiles* en el montaje, del mismo Guerra, quien se propone ahora impulsar el cine en Mozambique, su país de origen.

VIOLETTE

... *Violette* soñaba con baños de leche
 con hermosos vestidos de pan fresco
 con hermosos vestidos de sangre pura
 Un día no tendrá más padres
 En los jardines de su juventud
 Habrá desconocidos
 Todos los desconocidos
 Los hombres para los cuales una siempre es nueva
 Y la primera
 Los hombres para los cuales una se escapa de sí
 Los hombres para los cuales una es hija de nadie
Violette soñó con deshacer
 Deshizo
 El maldito anillo de serpientes de los vínculos de sangre

PAUL ELUARD



Isabelle Huppert en *Violette Nozière*, de Claude Chabrol.

Chabrol llegó a Cannes con una pasión que lo acompañaba desde su niñez: *Violette Nozière*. La heroína de su última película lo fue también para Eluard, Magritte, Pierre Brasseur, Aragon, Simone de Beauvoir. Chabrol retoma el caso de la niña parricida que envenenó a sus padres; este escándalo sucede paralelamente a la toma del poder por Hitler y al *affaire Stavinsky*.

Los envenenó simplemente porque los odiaba; porque dizque su padre la intentó violar a la edad de trece años; porque la fuerzan a escalar socialmente. *Violette* era una *belle de nuit*; al dormirse sus padres, ella escapa hacia el barrio Latino, donde tiene alquilada una pieza de hotel que le sirve para ejercer moderadamente la prostitución. Cuando empiezan a descubrir la doble vida de la niña, ella decide envenenarlos, y para llevar a cabo el parricidio los obliga a tomar un "remedio" contra la sífilis, que ella misma les había contagiado. Necesita de los ahorros de sus padres para irse con su gran amor, Jean Dabin (Jean-François Garreud), un neofascista, según *L'Humanité* de la época.

Violette (Isabelle Huppert) se deja apresar fácilmente. Durante el juicio declara que únicamente quiso matar a su padre (Jean Carmet) y que solo busca el perdón de su madre (Stéphane Audran). *Violette* fue condenada a la guillotina; más tarde agraciada por De Gaulle, se casó con un guardián de la cárcel, tuvo hijos y murió de vieja hace relativamente poco. Chabrol dice que *Violette Nozière* es su contribución a la campaña contra la pena de muerte. Es un relato de página roja, de donde la extrajo y de donde piensa seguir sacando guiones. Según él, el ideal sería tratar sólo historias reales, pues lo que más le irrita en éste momento es darse cuenta del universo de mentiras que un cineasta puede proyectarle a la gente. Para Chabrol las películas, sean buenas o malas, se dividen en dos: en las que mienten y en las que dicen la verdad.

Violette Nozière fue la mejor película francesa del festival.

Después del éxito y el escándalo de *Pretty Baby*, las niñas y los niños se están tomando el cine. Se nos vienen gran número de películas sobre la pedofilia: *Un neveu silencieux*, de Robert Enrico, sobre un niño minusválido de seis años; *Muggie* (sueca), sobre una Lolita que a los 13 años ya hace el amor; los australianos *Bouche u bouche* (australiana) o las aventuras eróticas de dos muchachitas escapadas de un centro de vacaciones. Vienen otras: Jeanne Moreau busca una de catorce para su próxima película; Mizrahi una de doce; David Carradine produjo *You and me*, acerca de las relaciones entre un adulto y un niño; *La consequence*, del alemán Wolfgang Petersen, es un *love story guy*, sobre un adolescente de 16 años que se evade de un reformatorio de menores. Sin embargo, el desventurado Polanski ha sido sometido a juicio por estupro.

Pretty Baby, de Louis Malle, quien escribió el guión en compañía de Polly Platt, exesposa de Peter Bogdanovich. Se basaron en el libro *Storyville-New Orleans*, de Al Rose, reportajes sobre la famosa zona de tolerancia de Storyville, que entre 1880 y 1917 alcanzó renombre por el libertinaje allí reinante, y que fue sellada en el 17 bajo la presión de los puritanos. La mayor parte de las escenas de la película se basan en los relatos de sus protagonistas. El personaje fotógrafo existió; era de origen francés, cojo, feo y de baja estatura, en contraste con Keith Carradine, el actor escogido por Malle para el papel de Bellocq. De él se conserva un bello álbum de fotos de las ramerillas, a las que dedicó su vida.

En la *Petite*, Malle prostituye a una hermosa niña, Violet (Brooke Shields) quien supera la marca en precocidad, ¡pues es actriz desde los 9 meses! Violet es de madre y abuela putas, nacida en un burdel de Storyville. Las primeras tres cuartas partes de la película se suceden en el interior del prostíbulo y son indudablemente las mejores. El cuadro es una hermosa casa repleta de divanes, lámparas y un pianista de jazz (Antonio Fargas). La casa constituye una microsociedad de tipo matriarcal con su jefe Mama Mosebery (Mae Mercer), sus domésticos negros, las muchachas y sus niños. Universo nostálgico que da la impresión más bien de ser un paraíso; de luz difusa y coloreada, resaltada por la magnífica fotografía de Sven Nykvist. Universo donde el hombre está ausente, excepto durante las horas de trabajo. A quien le toca encarnar el papel de *Papú* es Bellocq, el fotógrafo. Nunca sube a los cuartos con las chicas, y su comportamiento no es machista. Bellocq acaba casándose con la violetica, en una escena que marca el declive de la película.

La patrona de la casa, Mama Mosebery, es el personaje más definido y fascinante de la película. Excesivamente maquillada, sobreexcitada, autoritaria y fácilmente irritable, acude durante toda la película a los estupefactos, sea la cocaína o las diminutas pipas de opio que *la petite* le prepara.

Malle retoma uno de sus temas favoritos: el despertar del niño a las realidades del adulto. El retrato de Violet es una provocación, una insolencia púdica; ser puta para ella significaba ser niña o adulta, su sexualidad la asume sin ambigüedades. Violet no espía, simplemente mira; entra a los cuartos a hacerle mandados a las chicas mientras trabajan e inclusive acompaña a su madre (Susan Sarandon) a la cama cuando algún cliente se lo sugiere; más aún, la niña es testigo del nacimiento de su hermanito.

La escena más impresionante de la película se sucede cuando organizan una gran fiesta para hacer el remate, con lo más selecto de la clientela, del himen de Violet. Esa noche, es hermosamente vestida con traje de velos, depositada en una enorme bandeja de plata, conducida al salón por los domésticos negros y apostada su virginidad por cuatrocientos dólares. Las manifestaciones de protesta de los puritanos logran cerrar la mansión. A partir de esta secuencia, hay un ambiente púdico y moralizante que invade el filme. Violet ha sido abandonada por su madre, Bellocq se compadece y tenemos el himeneo. Este la saca a "vivir juiciosa", reprime su lenguaje soez e intenta "reconstruirle" su niñez regalándole una muñeca. Malle da al filme un final desafortunadamente muy ambiguo; el pacto con Dios y con el Diablo. En la última escena, la madre, quien también se había ido a "vivir juiciosa", regresa aburguesadísima, alega que el matrimonio es ilegal y que necesita a su hija para darle una educación "decente".

THE HAPPY END

El programa anunciado para la clausura del festival resultó un extraordinario homenaje al cine desde su propio punto de vista: dos obras maestras de dos grandes maestros: *Fedoru*, de Billy Wilder, y *El hombre de mármol*, de Andrzej Wajda.

El Festival de Cannes de este año fue dedicado a Billy Wilder, su presencia y su obra; se le organizó una retrospectiva de sus películas y dijo que era la primera vez que venía al festival porque "...yo no necesito aclarar nada; si las películas necesitan explicación es porque son malas".

Fedoru se basa en el cuento del exactor Thomas Tryon e interpretada a la vez



por Hildelgard Knef y Marthe Keller, madre e hija en el mismo papel de Fedora. Una diva de cine que se resiste a la vejez, a raíz de una de las sucesivas operaciones faciales, queda paralizada y desfigurada. Se refugia en una isla griega en compañía de su médico y amante vergonzante (José Ferrer), su hija y el ama de llaves (Frances Sternhagen). La trama comienza cuando un productor de cine (William Holden) decide verla a cualquier precio, para proponerle un guión. Los dos se habían conocido en el apogeo de Hollywood. Holden trabajaba de utilero en una de sus películas; para una escena, el director le ordena colocar, en su sitio, un loto a Fedora desnuda; viendo la indiferencia del guapo, ella decide violarlo esa noche...

En Grecia, cuando Holden logra ver a Fedora, ésta le confía que la están persiguiendo y que la Condesa no la deja trabajar en el cine. Holden queda intrigado, intenta entrar en la isla, es golpeado y cuando vuelve en sí, se entera de la muerte de Fedora en París. En el primer plano de la película, en un efecto magistral (Fedora arrojándose al tren, como un fantasma que se desvanece entre los rieles y la locomotora), Holden llega a los funerales, y la Condesa le confiesa que la muerta no es Fedora; el cadáver es el de su hija y Fedora es ella. Todo había comenzado cuando a Fedora se le otorgó el Oscar y viene el presidente de la Academia (Henry Fonda) a entregárselo personalmente a la isla. Lo recibe la hija, quien la suplanta, e imita perfectamente su voz y sus gestos después de haber estudiado las películas de su madre. Escándalo mundial por la juventud de Fedora, llueven propuestas... aceptan una con Michael York. Fedora hija se enamora de éste y decide contarle la verdad; su madre la secuestra, la encierra en la isla y la hija se enloquece y se vuelve drogadicta... El guión es aparentemente muy complicado pero está resuelto a base de *flashback*, simplificándolo al máximo, muchas ironías y sátiras al cine moderno y una refrescante nostalgia del cine clásico.

Para la clausura del festival se anunció el "filme sorpresa": *El hombre de mármol*, de Andrzej Wajda. Por su vigencia política y por el resultado excelente, esta penúltima obra de Wajda necesitaría un comentario más extenso. Una estudiante de cine prepara su tesis de grado: una película sobre un obrero del periodo estalinista, quien llega prácticamente a héroe nacional, pues encarna el supertrabajador que ilustra ejemplarmente la tesis estajanovista de la emulación socialista. Alentaba a sus camaradas de la construcción a producir al máximo sin esperar incentivos económicos. Por su carisma, nuestro héroe es paseado por diferentes obras de Polonia, hasta recibir, de manos de un camarada, un ladrillo candente, lo cual lo imposibilita para el trabajo. ¿Sabotaje antiestalinista? El tipo comienza a descubrir la verdadera cara de los burócratas, cómo utilizan sus cargos políticos para el bienestar social y material en detrimento de los obreros. Entra en crisis con el partido y decide denunciar a los burócratas; éstos tratan de seducirlo diciéndole que desde su posición podría llegar rápidamente al comité central. En la asamblea decisiva no le dan la palabra y cuando logra tomarla, le desconectan el micrófono... y posteriormente lo hacen desaparecer.

La película es en blanco y negro y en colores, un ejercicio de cine donde se mezcla muy bien la ficción y el documental reconstruido, pues trabaja con material de archivo de los noticiarios de la época. Basándose en la realidad, Wajda nos formula una excelente reflexión política y cinematográfica. Sobra decir que por ahora *El hombre de mármol* está prohibido en la madre Polonia. ©

Con Carlos Mayolo

por Alberto Navarro

—Te has ganado el premio nacional de cine de Colcultura dos años seguidos, el anterior con *Asunción* y este con *Agarrando pueblo*. ¿No te da miedo estar convirtiéndote en miembro del establecimiento?

—Esos premios han sido al esfuerzo personal, y no a la buena conducta.

—Bien, ¿cómo te metiste en esto del cine?

—Yo empecé a hacer cine cuando estudiaba derecho en la Universidad Santiago de Cali. Ante mi imposibilidad frente a los códigos, decidí fundar un cineclub dentro de los programas culturales universitarios. Luego funde otro, más amplio, pues este ya no era universitario sino para toda la ciudad, y se llamaba Cine-Estudio 35. Lo fundamos con Jaime Vásquez, un entusiasta del cine, y con Enrique Buenaventura. El cineclub funcionó año y medio, y gracias a éste, Hernán Nicholls, que tenía una agencia de publicidad, quiso que yo dirigiera un documental sobre la Siderúrgica del Pacífico. Yo, que en ese entonces no sabía nada de hacer cine, me puse a estudiar lo más que pude sobre el problema de los documentales industriales. Gracias al libro de Reisz sobre la escuela documental británica logré ordenar las ideas para este, que era sobre el acero. Lo hice con un camarógrafo extranjero, con quien a veces me tocaba hablar en inglés, pero a pesar de todo eso la película tuvo éxito, y una agencia de cine publicitario me contrató. Me cambié las sandalias que tenía en Cali por unos zapatos que me ayudarían a soportar el frío en Bogotá, y me vine a hacer cuñas. Eso fue en 1968.

Dentro de las actividades que había desarrollado el cineclub —recuerda que esa era la época del mayo parisiense— nos había llegado una copia de una película política francesa. Esa película, más la influencia del movimiento estudiantil de entonces, nos transformó mucho, y yo quise hacer un intento de cine político que se llamaba *Una experiencia*. Era sobre todo lo que nos había pasado durante una huelga del transporte en Cali, en la que hubo pedreas, grandes manifestaciones, nos echaron gases, etcétera; y nosotros participamos en todo eso. Con la influencia de esa película francesa —proyectándola en la universidad la gente aprendió a pelear contra la policía—, quisimos hacer una película colombiana sobre el movimiento estudiantil. Pero con las condiciones técnicas



de esa época, más el hecho de que ninguno de nosotros sabía hacer cine, pues la cosa nos salió muy mal. Tenía buen sonido, buena música, era original, pero la imagen era pobrísima. Fue, pues, un intento fallido.

Luego, con Gregorio González decidimos filmar la temporada de las corridas de toros; él las quería hacer como un cine casi familiar, pues su padre es ganadero de toros bravos, pero yo le insinué que por qué no tratábamos de poner en imágenes un poema de Yevtuchenko que se llama *Corrida*. Empezamos a filmar corridas todos los días, llegábamos por la noche y revelábamos negativos, luego copiábamos a positivo, o sea que a las tres de la mañana, más o menos, obteníamos los *rushes*. Veíamos éstos, y nos acostábamos, a esperar que fuera de nuevo la hora de la corrida. Eso lo hicimos por siete días. De ahí sacamos una versión de veinte minutos, que yo me traje para Bogotá. En esa época Abraham Salzman trabajaba en la televisión; se la mostré, le gustó mucho, y la presentó. Después hice otra versión con Charlie Boy, el cantante de la Casa de la Cultura, en donde él cantaba una canción de Brecht, y yo hice un montaje de siete minutos que salió perfectamente sincronizado en otra presentación por televisión.

Durante el rodaje de *Cali: de película*. (Iz. a der.) Jaime Acosta, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ute Broll y Eduardo Carvajal.



También la experiencia del cineclub me dio algo importante: el contacto con la gente. Una parte de la que me encargue fue la de los cineclubes obreros. Tenía tres: uno en Fedetav, la Federación de Trabajadores del Valle, en Cali; otro en el sindicato de Manuelita, para el cual me tocaba agarrar flota a Palmira, con el proyector en la mano. A veces se me olvidaba el carretel de recoger, y tocaba recoger en una caja o algo parecido. Un día nos suprimieron ese cineclub; la policía entró y dijo que eso era un espectáculo público y se llevaron el proyector a patadas. Inclusive tengo cartas de esa época, de los sindicatos a las autoridades, tratando de recuperar el proyector y las películas. El tercer cineclub era en Cementos del Valle. Por lo tanto yo vi cine como *Soberbia*, *El acorazado Potiomkin*, las películas cubanas, los clásicos, Max Linder, Chaplin, con un público obrero; y además, pues logre mucha camaradería con ellos, por la vaina del espectáculo, por llevar cine allá, entonces es una experiencia que yo aprecio mucho, porque desde un principio pensé en dirigirme a esa gente, y como el cine latinoamericano de esa época era estrictamente político, había que buscar relación con la clase más politizada, que era, y es, la clase obrera.

—Después de estar ya en Bogotá, ¿qué películas hiciste?

—Trabajando ya del todo en el cine, me ofrecieron la oportunidad de hacer tres cortometrajes turísticos. En el primero traté de buscarle el quiebre a *La quinta de Bolívar*, uno de los primeros cortos de sobreprecio, realizado cuando aún no había legislación al respecto. Trataba sobre las cosas viejas, y la memoria de las cosas. Un poco resnesiana, pero era

un Bolívar más bravo y menos héroe que los de Norden. Luego vino mi ajuste de cuentas con los jesuitas y filme *Iglesia de San Ignacio*, tomando toda la simbología para oponérsela a la milagrería de la actual "agüita de san Ignacio", que sirve para todos los males. Después, con *Monserate*, me propuse romper con ese cine de tipo "académico", y descubrí, cuando la estaba montando, un camino satírico-sonoro-visual, que lograba la participación del espectador común y corriente, el de las salas. Yo la iba a ver, y me sorprendía que la gente se riera en partes donde yo no lo esperaba. Entonces, con esa experiencia acumulada, siguieron *Oiga, vea*, y *Cali: de película*.

—Casi todas, si no todas tus películas son no tanto "sobre" algo, sino contra algo...

—Bueno, *Oiga, vea* la hicimos como respuesta a la película oficial de los Juegos Panamericanos. Me robé a cámara de la compañía donde trabajaba y me fui a Cali a filmar con Luis Ospina. Después vino *Cali: de película*, que desmistifica la Feria de Cali. *La hamaca* es sobre el conflicto del machismo. En *Asunción*, que trata sobre la convivencia con una sirvienta, esa posibilidad es desmitificada. En *Agarrando pueblo* el hecho de enriquecerse con la miseria queda al descubierto. Otra es *Rodilla negra*, película que a mí personalmente no me gusta, porque tiene problemas con el público. Con el público no funciona, y no funciona por una cantidad de terquedades mías, cosas que no quise tener en cuenta dentro de la dramaturgia de la película. A mí me tocó hacer la cámara, y la obra resultó un documental sobre futbolistas, pero nunca la película que yo realmente quería hacer: la historia

trágica de un muchacho que no puede seguir adelante en su carrera deportiva. Aunque para los muchachos que forman parte de ese mundo del fútbol de barriada la película sí es efectiva, con el público común y corriente no logra la complicidad que logran *La hamaca*, *Asunción*, *Agarrando pueblo*. Esa complicidad constituye lo más importante de una película, es cuando la obra se completa. Inclusive uno nunca sabe cómo son sus obras hasta que las ve con el público. Yo ahora ando proyectando *Agarrando pueblo* por toda Colombia precisamente para poder llegar a una definición de la película, y saber qué resortes, que no son esquemáticos ni de dramaturgia tradicional, capta el público. Ese es el trabajo en que estamos; en el de buscar nuevas dramaturgias, nuevas situaciones dramáticas que no sean ya archiconocidas por el espectador; que no sean, por lo tanto, un resorte fácil, sino que tengan un proceso de elaboración en el espectador hasta que éste las comprenda y las goce. En *Agarrando pueblo* hemos logrado esa complicidad con el espectador; más que todo con el espectador popular, quien es el que más asimila la película. Al intelectual le duelen un poco las cosas que ésta dice.

—Siendo *Agarrando pueblo* la razón principal por la que estamos conversando, ¿por qué no hablas más sobre ella? ¿Cómo se hizo? ¿Qué te llevó a hacerla?

—Antes de aparecer la industria, el cine marginal era un instrumento más de conocimiento de nuestra realidad; sentó pautas políticas y estéticas conformándose como un verdadero valor cultural del país. Después, con la ley de apoyo al cine, apareció una horda de comerciantes que sa-

quearon los logros de ese cine, se pusieron sus ropas y confundieron a todo el mundo; se apropiaron de sus temas sacándolos de contexto, y deformándolos los convertían en mercancía, para una vez mediatizados exhibirlos. La miseria sirvió hasta para hacerle propaganda al gobierno. Entonces me puse teóricamente a buscar en dónde estaban los errores, los horrores, y hasta lo porno.

Si el problema de la miseria le había servido al cine marginal como elemento de denuncia o análisis, hoy esa denuncia se había oficializado como resorte o válvula de escape, produciendo en el público conformismo ante las imágenes ya mediatizadas. El error estaba en el método oportunista de trabajo de esos comerciantes recién llegados que, utilizando de la miseria su parte impactante, mostrando sus abyecciones con cierto sabor sado-masoquista, cuando no en forma publicitaria, la convertían en pornomiseria, en algo consumible aquí y en el exterior. Había que remover todo, de raíz, radicalmente, y encontrar otra vez dentro de la gente su verdadera faz interior, dinámica; el hombre que hay detrás de los harapos. Y con ese hombre verdadero, desde su punto de vista, tomando su misma manera de ver las cosas, analizar su problema. Por eso desde el cine marginal quisimos ajustarle las cuentas a todos esos seudodocumentales que andan por el mundo engañando misteres.

Sobre ese problema teníamos unas elaboraciones teóricas que creíamos necesario publicar, pero en este país tan retórico cualquier cosa publicada se vuelve inane, se pierde; y además, como el problema era



Dirigiendo *Rodilla negra*.

netamente cinematográfico, decidimos resolverlo dentro del cine mismo. Dejé de ser un artículo y se convirtió en película. *Agarrando pueblo* no busca el porqué se da la pornomiseria, sino la reacción de la gente común y corriente cuando se siente filmada. Esa era la dramaturgia que nosotros queríamos desarrollar. Porque cuando hicimos *Oiga, vea* nos gritaron "Ajá, conque agarrando pueblo", en un barrio. Luego fuimos acumulando anécdotas de, por ejemplo, muchachos que acababan sociología, o antropología, y se iban a un barrio a hacer su tesis, y nunca volvían con esa tesis al barrio. O extranjeros que van a tomar fotos a los barrios... y así. Y que siempre ha habido una reacción violenta de la gente contra esas personas que están como usurpando un poco sus terrenos, sin preguntarles, sin contar con ellos.

Además también se nos atravesó un cuento de Ray Bradbury, sobre un tipo que no quiere dejar fotografiar su casa. Ese cuento nunca lo leímos, para no dejarnos influir, pero nos lo contó una persona, y como que eso nos dio más deseos de concretar la anécdota. Luego empezamos a elaborar el guión, en el que nos demoramos por ahí un año, puliéndolo, construyéndolo, porque este se basaba al principio solo en el conflicto de que unos usurpadores entren a un lugar desconocido a filmar. Luego lo fuimos ampliando a otros niveles, que son los que tiene ahora la película, que posee un prólogo, que es documental; luego un desenvolvimiento, que es el del hotel; un epílogo, que es argumental; y luego otro epílogo, que es documental otra vez. Se elaboró esa estructura para romper los arquetipos que existen sobre qué es documental y qué es ficción, que nosotros siempre hemos puesto en duda. Siempre nos ha parecido que el documental es un gran

elemento para hacer ficción, y que películas documentales, por ejemplo *Nanook*, tienen escenas completamente fantásticas. Nunca hacemos la división entre documental y ficción.

Agarrando pueblo siempre giró sobre la improvisación, porque como nosotros fuimos los actores, entonces la íbamos construyendo todos los días, muy tranquilamente. Lo más importante de la película es el trabajo con el actor, Luis Alfonso Londoño, al que conocimos hace siete años, haciendo *Oiga, vea*. El nos dio algunas opiniones sobre el estado de su barrio en la época de los Juegos Panamericanos, y nos pareció una persona muy lúcida y muy clara. De modo que, cuando estábamos con la idea de realizar *Agarrando pueblo*, pensamos en él como actor. Fuimos, le hablamos, y nos lanzamos a hacer la película.

—*En boca de algunos de los personajes, que se supone son gente del pueblo, ¿no pusieron ustedes cosas que eran... bueno, como opiniones de ustedes? Por ejemplo, el tipo que discute contigo en la escena de los gaminos.*

—Estás en un error. Eso no es cierto, porque nosotros nunca tratamos de meterle a la gente en la cabeza nada; al contrario, nosotros tratamos de extraer de la gente sus verdaderas ideas. Nosotros no somos misioneros. Lo que queremos y buscamos es que la gente se haga sentir por lo que es. En ese caso que mencionas... Inclusive la anécdota es muy difícil, y simpática. El creía que yo, como hago el papel de director, era un director de verdad; entonces nos prometió una cuchillada, y alguien del equipo técnico lo oyó, y fue a explicarle al tipo que lo que estábamos haciendo era una parodia, que yo era un director de mentiras. El tipo se



Con Luis Ospina, en el rodaje de *Asunción*. (Fotografía de Patricia Restrepo).



demoró en entender, pero al fin entendió. Yo, sin hablar ni una palabra con él, lo confronté y le dije: "¿Estás listo? Ya sabes qué es lo que hay que hacer". Y empecé a rodar la escena por mi lado y él por el suyo. Inclusive yo me acerco a él un poco agresivamente, porque tuve conflictos con él, y esa nueva amistad se basaba en lo que él decía y lo que yo decía; en esos términos era como nos íbamos a entender. Y todo lo que el tipo dice es ideología propia de él. ¿Ves? La película es eminentemente documental en esa primera parte. Ese tipo es un personaje muy conocido en Bogotá, que tiene sus ideas muy claras acerca de la agarradera de pueblo en la Rebeca, en los sitios de gamines.

—*Se ha mencionado que dentro de Agarrando pueblo hay un plano en color, que es de la película que se está filmando, pero que aparece como si perteneciera a la película sobre la película, que es en blanco y negro.*

—Bueno, hay un problema con eso. Lo que ellos, el director y el camarógrafo que están agarrando pueblo, se encuentran filmando, no es la película terminada, sino el copión; entonces hay un momento en que yo meto la mano, y se ve. La película terminada es cuando Ramiro Arbeláez se para frente a la cámara y dice "El corolarío es...", o sea esas escenas montadas. Lo demás es captación. Ahora, hay otro plano absurdo, que es cuando miro por el cuadrado que hay frente a la casa. Es un plano que no debería ser en color, pero como ese personaje es el director de la película en color, ve en color. Es una audacia, muy bien entendida por la gente, y se ríe con ella. El origen de la apreciación a que te refieres está en dónde yo meto

la mano, y en la escena del faquir, donde la cámara en blanco y negro se queda sin nosotros. Pero ésta no nos tenía que filmar permanentemente, porque ella es también un espectador, como se muestra al principio, donde la cámara va caminando. La cámara no estaba en función de nosotros, podía llegar y mirar lo que estaba pasando, estuviéramos o no dentro del cuadro. Luego, yo nunca le vi un problema semiológico muy complicado a eso. Consideramos que la cámara era una persona que estaba mirando lo que pasaba.

—*Quién trabajó el guión?*

—La idea se venía madurando hace rato, porque siempre que veíamos una película colombiana salíamos con esa apreciación crítica de que eso era puro agarrando pueblo. Nos parecía que había que oponer lo que la gente pensaba en el barrio con lo que se estaba haciendo en el cine colombiano, ¿ya? Y como te dije, el cuento de Bradbury. Luego Ospina elaboró los diálogos de la escena final. Casi todos esos diálogos en que la gente se ríe son contruidos por Ospina. Luego, cuando ensayamos en cinta fonóptica y el actor se vio ya en cámara, y contempló las posibilidades que tenía, empezó a reformar. Fuimos muy flexibles, puesto que decidimos conservar sólo aquello que sabíamos efectivo, y atender las sugerencias del actor y de la gente. Porque la película la filmamos en un barrio donde la gente se reía cuando estábamos ensayando. Así que la efectividad de la película estaba probada en el mismo set de rodaje, porque teníamos 100 o 150 asistentes de dirección riéndose y recordándonos las cosas y recordándonos los parlamentos. ¿Ves?, fue casi un trabajo colectivo con la gente del barrio, y el día en que se fue a filmar ya en serio me tocó decirle a todo el mundo

que se quedara callado, que ya no estábamos ensayando. Por eso es que la película tiene esa gran raigambre popular. Dada en un barrio, la gente se ríe desde el principio. Pero dada entre un grupo de intelectuales ... Los intelectuales tienen que elaborar una teoría para asimilar frases tan fáciles como "Mové el tarro" cuando le mueven el tarro a un mendigo. La gente del pueblo se ríe inmediatamente, porque ve que lo que están haciendo es una cosa absurda; se sale de su peso. Mientras el intelectual se pone a elaborar: ¿qué será lo que están haciendo? ¿Por qué será que lo están haciendo? ¿Ves? No hay comprensión, directa, como la tiene la gente del pueblo.

—*Bueno, esas escenas fueron hechas con tus 150 asistentes. ¿pero las otras?*

—La del hotel decidimos hacerla después de haber filmado las otras dos partes de la película. Dijimos: la escena del hotel necesita información tanto del lado final como del lado anterior de la película. Así que, después de tener la primera parte, que es toda documental, y la segunda que es Luis Alfonso en la "danza macabra", teníamos que buscar lo que había quedado suelto entre las dos y unirlos en esa escena de hotel, como en un *sandwich*. Esa escena enhebra las ideas que quedaron sueltas al principio, un poco desconcertantes para el espectador, y que se van decantando después de los gaminés, y ya en el hotel se decatan más. Después de la salida del hotel, ya el público intuye adónde se quiere ir, lo que va a pasar, aunque todavía no lo sabe. Esa escena es completamente improvisada. Está basada en un juego de puertas, nada más. Basándonos en ese juego mecánico de las puertas, aplicamos los diálogos. Creo que quedó variada, suelta, y al mismo tiempo con sabor cómico permanente por la vaina de las puertas.

Y es todo un plano-secuencia, porque tiene siete minutos y pico, y había que actuarlo, pues, de cabo a rabo. Todos teníamos que hacerlo, los niños incluidos. Estos nunca se dieron cuenta de que había una cámara. Todo estaba tan rítmicamente enhebrado, una cosa con la otra, que los "peños" no se dieron cuenta que estábamos haciendo una película.

—*Y respecto a tus intenciones, ¿qué te proponías con esta película? ¿Defender a quienes sufren la invasión de los que tú llamas pornógrafos?*

—Desentrañar la real conciencia popular ante el evento de ser filmado. Entonces, eso es una plusvalía, o sea, apropiarse de características de la gente, sobre todo de características deplorables como es la miseria, para lucrarse con ella; convertirla en mercancía para la exportación. O, quizás de buena voluntad, querer dar una explicación sobre una cantidad de problemas, pero las cosas no se pueden explicar sin conocer su propia esencia. La miseria hay que *asumirla* desde adentro, como lo hizo Buñuel en *Los olvidados*, que vivió nueve me-

ses en los barrios pobres conociendo sus moradores; como lo hizo el primer cine de Sanjinés, que penetró bastante; o *Chircales*. Por ejemplo, hablando con Adelqui Camusso, uno de los fundadores de la Escuela del Litoral, de Santa Fe, Argentina, que fue la escuela documental por excelencia de Latinoamérica hará unos quince años, me decía que ellos hicieron experimentos de filmar la miseria, y luego presentársela a la gente, y la gente lo único que hacía era reírse, pues no entendía que estaban utilizando su condición de miseria para exponer una cantidad de ideas. Porque hablar del imperialismo no es solamente decir "imperialismo", sino probar, dentro de la conciencia de la gente, si realmente siente la explotación de que la hace objeto el imperialismo. No es saber la idea, sino sentir muscularmente cuándo el imperialismo está succionándome a mí, y es por eso que esas ideas abstractas hay que trabajarlas desde adentro. ¿Ves? Por ejemplo Luis Alfonso, en *Agarrando pueblo*, deja entrever su ideología antimperialista cuando dice que los "americanos son las vacas que más cagan", y el público se ríe porque sabe que es lo que él quiere decir, aunque no salga "Abajo el imperialismo yanqui". La gente sabe que el tipo, por más ignorante que sea, como él mismo lo dice, entrevé que dentro del cine específicamente, "los americanos son las vacas que más cagan", o sea que han mantenido el poder y todo eso. Yo vi la película entre un público heterogéneo, mitad sociólogos e intelectuales y mitad gente de barrio. Los sociólogos, al terminar la película, preguntaban por qué no se había hablado de tal cosa, del imperialismo, o de las causas de la miseria, mientras que la gente del barrio sí sintió que está película les advertía que con el cine podían explotarlos, robarles hasta su propia figura. Lo que les decía *Agarrando pueblo* es que no se dejen agarrar, pues ellos no son un instrumento para hacer cosas, sino que con ellos se van a hacer las cosas. Se hace cine con ellos, y no sobre ellos. Es, pues, una película antídoto contra la comercialización y la demagogia a que se presta el problema de la miseria. Es como si hubiera habido un robo, luego hay sospechosos, y la gente es quien tiene que decir: "Bueno, ¿qué van a hacer? ¿Para qué nos filman? ¿Cuál será nuestra participación?". Es saludable que la gente discierna que la pueden explotar. *Agarrando pueblo* les enseña dónde y cómo es que se hace la explotación. Así como el falso cineasta que va a los barrios cree que le van a robar la cámara, así el tipo del pueblo cree que le van a dar una imagen falsa de sí mismo.

—*¿Y crees haber logrado todo eso en la película?*

—Pues logré algo que no esperaba: la gran participación del público popular en la comedia en sí. Aunque es una comedia, trata sobre un problema muy serio, que es el de la miseria en el cine. A mí lo que me gusta de la película, y lo he aprendido vién-



dola con el público, es que, como alguien me dijo en una proyección, después de verla uno se vuelve crítico de cine, o sea que puede desentrañar dónde están las falsedades en una película, o las imágenes de cliché. Y es que la verdadera alma de la gente no es la televisión, ni la radio, ni la radionovela, ni tampoco las películas miserabilistas, sino su propia condición, su violencia cotidiana. Lo otro es lo que quiere imponer la ideología dominante.

El que la gente ría en ciertos momentos me indica que la película tiene exactamente esa extracción popular. Que logra, mediante el humor, desentrañar muchas realidades. Pero es con un humor netamente popular; no apelamos a la cáscara de plátano; ni usamos el chiste preconcebido, sino los nuevos chistes, las nuevas dramaturgias, y lo que más me satisface es su efectividad, como en *Oiga vea*, hace siete años, fueron efectivos ciertos gracejos, ciertas maneras de hablar, que mostraban un hombre colombiano distinto del estereotipado.

Además, como te dije antes, uno nunca puede saber la definición de una película antes de haberla visto con el público. Es el público el que le ayuda a uno a definir la película, o sea a saber qué es la película. Yo no sabía que *Agarrando pueblo* era una comedia popular sobre la crítica de cine; creía que era una película sobre el cine. Pero, al verla con el público, me di cuenta de que era una comedia que hacía reír, y desmistificaba una cantidad de cosas serias, que es lo que debe lograr la comedia.

—*El año pasado, con motivo del premio*

a Asunción, en la que también trabajaste con Luis Ospina, le pregunte a éste cómo trabajaban ustedes, y sobre las razones de esa colaboración tan fructífera. ¿Qué piensas tú?

—Bueno, porque Ospina y yo tenemos un mismo sentido del humor, nos reímos de las mismas cosas. Además, somos complementarios. Las ideas las discutimos en conjunto, y es él quien las organiza y escribe. La planificación y selección de actores la hacemos entre ambos. Yo pongo en escena, y a veces hago la cámara, mientras Ospina se encarga del sonido y el montaje. Para todas las operaciones siempre nos ponemos de acuerdo. Esto, más la colaboración de Eduardo Carvajal, es lo que nos hace trabajar como un verdadero equipo.

—*El cine de ustedes es bastante personal. En todas las películas hay una visión muy propia de nuestra realidad. ¿Cómo empatas eso con tu propósito de hacer un cine que le permita a la gente decir lo que piensa? ¿No son ustedes una especie de filtro?*

—Según enfrentes tú el tema, obtienes la mayoría de las cosas útiles, o espontáneas, o a veces hasta insólitas, cosas que los sorprenden a uno mismo. Si te refieres al montaje, claro que sí hay una selección, pero antes hemos obtenido la esencia de lo que buscábamos, y a veces más. Pero no usamos el montaje como filtro; al contrario, a las películas nuestras se les quita ese filtro para que la gente diga o haga lo que quiere —eche sangre en una salsa, dance velando una película—. Ese es el trabajo que siempre hemos hecho. Desentrañar el pensamiento real de la gente, dejando a un lado las hipótesis. Buscamos los he-

"La miseria se convierte en pornomiseria, en algo consumible": Tira cómica sobre gamines publicada en la revista francesa *Pif*.



chos; como se actúa y se piensa de verdad. Los pobres no son ningunos ineptos, no son bobos, como cree la gente que los va filmando, así como si estuvieran predestinados a su situación. Tenemos conceptos muy claros sobre eso. Además, las partes más contundentes de nuestras películas siempre han sido un aporte al rompimiento de ese supuesto filtro del decoro, o de esa faja de la ideología prefijada.

—Ya moviéndose a otros temas, ¿por qué nuestro cine, tanto del cortometraje como el largo, trabajan sobre una temática, o con unos esquemas, tan radicalmente diferentes del verdadero rostro del país?

—El problema... Donde radica la prostitución es que el cine tiene que pagar impuesto al deporte, a los pobres... una cantidad de impuestos que no debería sufrir. Al productor, o sea el que arriesga la plata, no el que pone la sillas, le tocan apenas 5 ó 7 pesos por boleta. Necesitas 600.000 personas para pagar la película, y así se termina empletando hasta el cuerpo diplomático; se acaba haciendo las cosas más viles. Ese criterio se basa en que, como la gente no conoce otra cosa, cree que el espectáculo es aquel que viene de la televisión, de la radio, de las revistas. Pero viendo películas como *Agarrando pueblo*, con el público, uno se da cuenta que el espectáculo no necesita de esos estereotipos. Que lo que realmente necesita el cine latinoamericano es enfrentarse, y oponer al cine dominante, un nuevo lenguaje. Crear una nueva dramaturgia que produzca un cine de gran espectacularidad, pero sin necesidad de recurrir a lo ya conocido; la sangre de *Asunción* —cuatro gotas— impactan más

que ríos de hemoglobina.

El cine de tipo personal tiene más cabida dentro de la gente, porque la gente alcanza a entrever que detrás de la película hay un tipo que les está mamando gallo, o les está contando un cuento, y se hacen cómplices de él; más aún si es desfachatado, y utiliza elementos no acartonados, sino que la gente va viendo que se usan elementos nuevos, que les despiertan curiosidad. Yo creo que es la vía que se debe seguir, que es la misma que ha recorrido el teatro. El teatro sí ha hablado con la gente. Para hacer *Guadalupe Salcedo* se necesitó hablar con 200 personas a fin de saber qué pensaba la gente sobre el personaje. Pero aquí como se aísla una actividad de la otra, se cree que el teatro nada tiene que ver con el cine; y eso es un gran error, porque los avances logrados por el teatro, que lo sacaron del repertorio para entrar a los terrenos de la cultura propia y popular, deben ser asumidos por el cine inmediatamente. Hay que partir de nuestros propios elementos y principios, como lo ha hecho el teatro, o Botero con la pintura, o García Márquez, y otros escritores y poetas: el país de Bolombolo y todo lo que lo puebla sí existen.

Los impuestos, y el creer que el espectáculo viene de lo reconocido, es lo que nos tiene fregados. Debido a los impuestos te ves obligado a producir filmes espectaculares. Tú aquí no puedes hacer una película intimista, como, por ejemplo, las de Chabrol; películas que en Francia el público de todas las provincias va a verla y la disfruta por su sabor nacional, por sus referencias a la cotidianidad. Pero aquí jamás se dará

eso mientras exista esa legislación; el cine colombiano continuará siendo un matachín: una cantidad de gente con pelucas haciendo matachinadas; disfrazados; vistos a través de filtros de colores, cosas de esas. O errores tan grandes como algunos que hemos visto recientemente, en donde se juega a ser extranjero en el país de Mafondo. Los espectadores son colombianos y lo que les dan como cine colombiano parece filmado en la Luna. Una de esas películas duró solamente un día en cartelera en Cali. Se me hace también terrible ver actores serios embadurnados de helado, tirándose a la piscina. La resbaladita, la carrerita, el destape y todas esas cosas ordinarias que culturalmente no le aportan nada al país. Gastar tres o cuatro millones de pesos, que es lo que vale una película, y que no sirva esa plata para hacer algo que funcione.

Lo interesante de *Cuartito azul*, el corto de Luis Crump y Sebastián Ospina, radica en que pone en tela de juicio cualquier argumental colombiano. Desde el interior de un cuarto tú alcanzas a ver toda la cantidad de cosas que hay en este país, con sólo dos personajes; gente impulsada a vivir en esa pocilga, en ese pulguero. Ese tipo de trabajo no lo ha querido hacer el cine industrial. Y mira, este año *Cuartito azul* y *Agarrando pueblo* son los dos únicos trabajos valederos ante el público: los buscan las cinematecas, los cineclubes, la gente quiere verlos. El cine independiente, que antes se llamaba marginal, es en este momento el que saca la cara por el cine colombiano, porque el resto constituye una cateriva de negociantes. Corifeos de una industria de la cual no controlan sino la céntesima parte.

Y vamos a llegar al público con nuestro

cine. Aquí existe una exhibidora fundada por Carlos Alvarez que se llama Siglo XX; provee películas de 16 milímetros de cine independiente, cine cubano, otro cine, a veces muy heterógeno. A través de esa distribuidora, y de otros contactos con cineclubes y sobre todo con barrios por medio de las juntas comunales, vamos a distribuir sistemáticamente esas dos películas, en un programa que se llamará Nuevo Cine Independiente Colombiano, y vamos a explicar por qué es nuevo, por qué es cine, por qué es independiente y por qué es colombiano. Constituye nuestra respuesta a una industria que no ha podido generar nada: ni un buen corto, ni un buen largo.

—¿Entonces, no te ha gustado nada de lo realizado dentro del sobreprecio?

—Bueno, me gusta por ejemplo, a veces, Alberto Giraldo, que no es un oportunista; se ve que detrás de sus películas hay un cineasta. De los no enmarcados en el sobreprecio me gustan Jorge Silva y Marta Rodríguez, pilares del cine documental antropológico. Y me gustan algunos trabajos de Carlos Alvarez, los primeros, que me parecen interesantes. Ahora, dentro de los que han hecho cine de ficción, me gusta *Vestido de novia*, de Guillermo Salazar; me pareció una película un tanto ingenua, pero con buena escenografía, buena ambientación. Un poco caricaturesca, pero yo la he visto con el público, y divierte; proporciona muchos elementos de sabor netamente nacional. Ese tipo de cine sí me parece bueno. De resto, el seudodocumental llorón que generó el sobreprecio se me hace espantoso, abyecto.

—¿Y en dónde crees que esté la falla?

—La falla del cortometraje consiste en falta de disciplina en el talento. Hay ta-



Con Andrés Caicedo (der.) en la filmación de *Angelita y Miguel Angel*.

lento, pero no hay disciplina. Hay una visión esporádica del cine, no una visión permanente, que sí tiene el teatrista, o el pintor que trabaja todo el día frente a su caballete. Muchos cineastas nunca asumen esa posición frente al cine. Lo consideran una actividad ocasional. Cuando hay manera de hacer una película piensan en el cine, el resto del tiempo no. Nosotros hemos hecho una buena cantidad de películas porque siempre, a toda hora, estamos pensando en hacer cine.

La gente pierde la dignidad muy fácilmente. Y en esa industria incipiente hay que ser vigoroso; hay que tratar de ejecutar las obras cueste lo que cueste, pase lo que pase. El cine independiente, por el contrario, ha sido valeroso. Y hasta en los trabajos que nosotros hemos hecho para el sobreprecio nos les hemos ido sin miedo, tal como en *Asunción*, que tuvo problemas con la censura. Pero ese es el cine que queremos hacer, el que vamos a hacer: así somos. Pero a muchos el sobreprecio los ha vuelto timoratos, los ha vuelto endebles. Y algunas personas han llegado a extremos bastante viles, hasta llegar a negar la existencia del cine independiente. Pero las películas están hechas; y ahí están, vivas.

—*Hablemos ahora de los largometrajes nacionales. ¿Cómo te han parecido los que han salido este año?*

—Son solo comedietas sacadas de la televisión, o del peor cine gringo y mexicano. Apenas estamos empezando a encontrarnos con el público, y habrá que poner toda la experiencia acumulada en contactos anteriores con el respetable, a trabajar para ir proponiendo un cine más interiorista que deje ver nuestra idiosincrasia, y nuestra verdadera cara. Que ese mirarnos descaradamente sea el resorte espectacular. Es un trabajo arduo, pero del que ya se ven algunos avances. No hay que untarnos con pasteles la cara, sino quitarnos la careta y ser en el cine como somos en la vida. Hay ya un bagaje de aceptación de trabajos que dan a un camino distinto del de los largos comerciales.

Siguiendo ese otro camino, sí llegaremos a tener cine nuestro. Será en cuanto los directores tengan un conocimiento de la gente, no desde el punto de vista de su alienación, sino de su gran capacidad de desalienación. De como puede una persona gozar con una película desmistificadora. Eso nunca lo han medido muchos de nuestros directores. Miden lo que la gente reconoce, nunca lo que puede empezar a conocer de sí misma. Esa es la falla del cine nacional. Y revisando la *Historia del cine colombiano*, de Hernando Martínez, se ve que es una falla de muchos años, porque siempre se ha hecho aquí un cine de imitación, salvo obras como *Pasado meridiano*, *Río de las tumbas* o *Raíces de piedra*, que sí han logrado, más o menos, dibujar un hombre colombiano real. Esas películas pueden haber sido fallidas en su momento, pero constituyen pilares para el posterior cine colombiano.

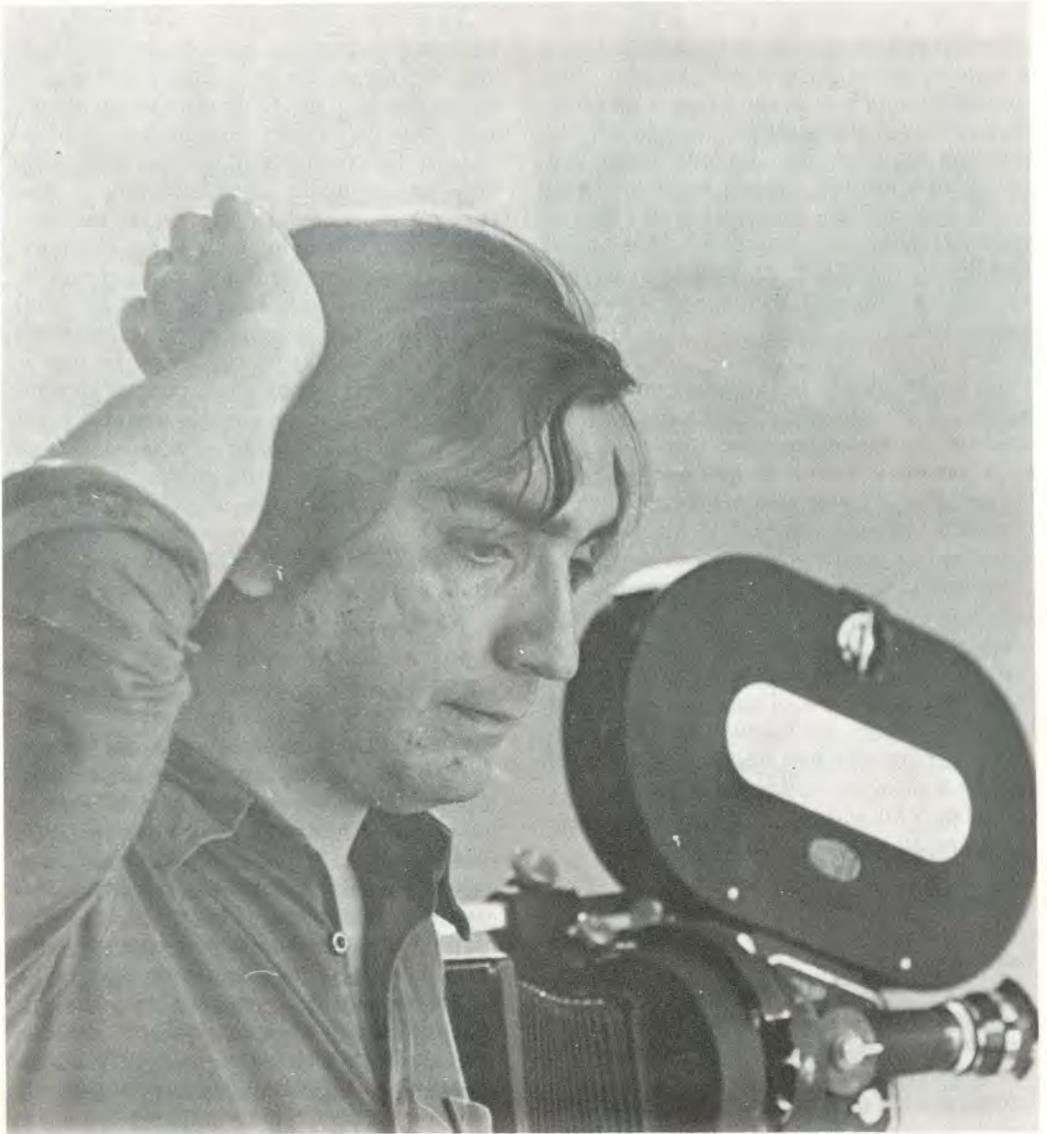
—*Y de tus proyectos. ¿qué tienes en mente?*

—Mejor no soltarlos. Bueno... tengo uno del que sí se puede hablar. Estamos rescatando muchos de los materiales fílmicos nacionales. Uno no puede filmar un largometraje sin saber qué largometrajes funcionaron hace muchos años, y por qué funcionaron. Queremos hacer un mediometraje, de unos 40 minutos; con entrevistas a pioneros y fragmentos de sus películas. Acabamos de recuperar siete latas de los hermanos Acevedos, y *Bajo el cielo antioqueño*, que andaban perdidas. Tenemos veinticuatro horas de cine colombiano vetusto para ver; y hay infinidad de pioneros por entrevistar. Es para caracterizar qué hemos sido en el cine, y qué nos ha pasado con el fenómeno cinematográfico. Por ejemplo, *Bajo el cielo antioqueño* fue un éxito increíble. *María* fue un éxito. Pero películas extranjerizantes de esa época fracasaron, y las películas extranjerizantes de ahora fracasan.

—*Ya para terminar, hablemos un poquito más sobre Agarrando pueblo. Una pe-*



Luis Alfonso Londoño en *Agarrando pueblo*.



lícula tan polémica debió de producir algunas reacciones. ¿Qué te han dicho?

—Bueno, nos pidieron humildad intelectual, que es lo que piden los estalinistas a los artistas en los regímenes estalinistas. Pero humildad intelectual no se le puede pedir a nadie; ni a un obrero, ni a un empleado de la clase media, ni a un intelectual. Es algo completamente reaccionario. ¡Humildad! ¿Qué quieren? ¿Que les mande una oreja?

Lo que no han podido comprender los intelectuales es que al verdadero cine no hay necesidad de defenderlo. El cine se define solo si está bien hecho. Pero lo importante de esta película es que le da armas a la gente para que ponga en tela de juicio el cine, el honesto o el oportunista. Lo importante no es lloriquear porque a lo mejor alguien se considera atacado, lo importante es que el pueblo va a poder juzgar. A mí se me hace que la película le abre los ojos a la gente para que distinga quién es de verdad y quién es de mentiras.

Mira el caso de *Lucha por un techo* o de *Motilones Company*, películas totalmente agarradoras de pueblo; no se oye lo que la gente piensa, no se efectúa penetración antropológica que descubra algo nuevo. *Agar-*

rando pueblo dio elementos para denunciar lo demagógicas que eran esas películas.

—¿Y tú crees que Agarrando pueblo sí puede acabar con ese tipo de cine?

—Como te dije, yo creo que la película sí sirve de antídoto. Mucha gente me ha dicho que *Agarrando pueblo* les ha cambiado las ideas un poco; se han replanteado ciertos problemas, tanto sobre el documental como sobre la puesta en escena. De ahora en adelante habrá que hacer un trabajo serio sobre la realidad, un trabajo de investigación cinematográfica, que aporte algo. Habrá que inventar, no imitar. Alguien me dijo que después de ver *Agarrando pueblo* se había quedado sin ideas; había botado todos sus guiones. A mí eso me parece saludable.

—Entonces, ¿fue más efectivo hacer la película que escribir el artículo?

—Claro que sí. Inclusive creo que ya no hay necesidad de escribir el artículo, pues la gente, a partir de la proyección de la película en el festival de Colcultura, utiliza el término "agarrando pueblo" para referirse a las películas que agarraban indios, mendigos, gamines, locos, como un elemento de juicio crítico.

Nacido en Cali el 10 de septiembre de 1945. Dos años de derecho en la Universidad de Santiago de Cali. Un año de humanidades en la Universidad del Valle. Fundador de Cineclubes universitarios y el Cine-Estudio 35 de Cali. Cineclubes obreros en Fedetav, Cementos del Valle, Manuelita. Cofundador de la revista *Ojo al Cine*.

FILMOGRAFIA

1968 CORRIDA:

Sobre el poema de Evgueni Yevtuchenko, dos versiones de 20 minutos y de 7 minutos, sobre una canción de B. Brecht.

Foto: Gregorio González.

EN GRANDE:

Documental industrial sobre el acero para Siderúrgica del Pacífico, 5 minutos, color.

Producción: Corafilm.

Cámara: J. H. A. Kleijn, Enrique Forero.

Dirección: Carlos Mayolo.

EL BASURO:

Trabajo colectivo con Hernando González, Juan Bejarano, Arturo Alape.

1969 QUINTA DE BOLIVAR:

Producción: Corafilm

Foto: Víctor Morales.

Dirección: Carlos Mayolo.

Duración: 6 minutos

1970 IGLESIA DE SAN IGNACIO:

Producción: Corafilm.

Foto: Víctor Morales.

Dirección: Carlos Mayolo.

Duración: 6 minutos.

1971 MONSERRATE:

Producción: Corafilm.

Foto: Víctor Morales.

Sonido: Jorge Silva, Yesid Guerrero.

Montaje: Carlos Mayolo.

Dirección: Jorge Silva y Carlos Mayolo.

Duración: 8 minutos.

Formato: 35 mm., blanco y negro.

1971 OIGA, VEA:

Producción: Carlos Mayolo y Luis Ospina.

Foto: Carlos Mayolo.

Sonido: Luis Ospina.

Montaje: Luis Ospina.

Dirección: Carlos Mayolo y Luis Ospina.

Duración: 26 minutos.

Formato: 16 mm., blanco y negro.

1972 CALI: DE PELICULA:

Producción: Cinesistema y cine al ojo.

Foto: Carlos Mayolo.

Sonido: Luis Ospina.

Montaje: Luis Ospina.

Dirección: Carlos Mayolo y Luis Ospina.

Duración: 14 minutos.

Formato: 35 mm., color.

1973 VIENE EL HOMBRE:

Producción: Colectiva.

Foto: Carlos Mayolo y E. Carvajal.

Montaje: Luis Ospina.

Dirección: Colectiva.

Duración: 4 minutos.

Formato: 16 mm., blanco y negro.

ANGELITA Y MIGUEL ANGEL:

Producción: Carlos Mayolo y Simón Alexandrovich.

Guión: Andrés Caicedo sobre un cuento homónimo.

Dirección: Andrés Caicedo y Carlos Mayolo.

Foto: Carlos Mayolo y E. Forero.

Montaje: Carlos Mayolo.

Duración: 40 minutos.

Formato: 16 mm., blanco y negro (copión).

Reparto: Jaime Acosta, Pilar Villamizar, Fabián Ramírez, Líber Fernández,

Astrid Orozco.
Luis Ospina hizo un montaje de una secuencia "Parlamento de Angelita".
Duración: 5 minutos.
Formato: 16 mm., blanco y negro.

1975 CONTAMINACIONES:
Producción: Enrique Forero.
Guión: Carlos Mayolo.
Dirección: Carlos Mayolo.
Foto: Enrique Forero.
Montaje: Enrique Forero, Carlos Mayolo.
Duración: 9 minutos.
Formato: 35 mm., color.

1975 SIN TELON:
Producción: Corafilm.
Foto: Víctor Morales.
Sonido: Patricia Restrepo.
Montaje: Luis Ospina.
Dirección: Carlos Mayolo.
Duración: 8 minutos.
Formato: 35 mm., color.

1975 ASUNCION:
Producción: Caligari Films.
Foto: Roberto Alvarez.
Cámara: Enrique Forero.
Guión: Carlos Mayolo y Luis Ospina.
Diálogos: Andrés Uribe, Carlos Mayolo y Luis Ospina.
Dirección: Carlos Mayolo y Luis Ospina.
Duración: 16 minutos.
Formato: 35 mm., color.
Reparto: Marina Restrepo, Mónica Silva, Pablo Martínez y Genaro de Gamboa.

1975 LA HAMACA:
Producción: Cinesistema.
Foto: J. Pinto.
Sonido: Luis Ospina.
Montaje: Luis Ospina.
Guión: Adaptación por Patricia Restrepo del cuento *En la hamaca*, de J.F. Fuenmayor.
Asistentes: I. Niño, A. Lara.
Dirección: Carlos Mayolo.
Reparto: Fernando Pérez, Hilda Ruiz, Carlos Mayolo.
Duración: 15 minutos.
Formato: 35 mm., color.

1976 RODILLA NEGRA:
Producción: Cinesistema.
Foto: Carlos Mayolo.
Sonido: Patricia Restrepo.
Montaje: Luis Ospina.
Guión: Adaptación por Carlos Mayolo del cuento *Faul para un pibe*, de Humberto Valverde.
Dirección: Carlos Mayolo.
Reparto: Darío Bermúdez y el equipo de fútbol de Barrios Unidos, Cali.
Duración: 15 minutos.
Formato: 35 mm., color.

1977 AGARRANDO PUEBLO:
Producción: Satuple (Sociedad de artistas unidos para la liberación eterna).
Foto: Fernando Vélez (blanco y negro), Eduardo Carvajal (color).
Sonido: Luis Ospina.
Guión: Carlos Mayolo y Luis Ospina.
Dirección: Carlos Mayolo y Luis Ospina.
Montaje: Luis Ospina.
Duración: 27 minutos.
Formato: 16 mm., blanco y negro, color.
Reparto: Luis Alfonso Londoño, Carlos Mayolo, Eduardo Carvajal, Ramiro Arbeláez, Jaime Ceballos, Fabián Ramírez, Astrid Orozco.

PREMIOS: Dos Catalinas de oro por Cortometrajes Industriales.
Mención de honor, I Concurso Nacional de Cine de Arquitectura, por *Iglesia de San Ignacio*.
Mención de honor, I Festival de Colcultura, por *La hamaca*.
Primer premio a la mejor dirección por *Asunción*, mejor cortometraje argumental, II Festival de Colcultura.
Premio único al mejor guión por *Asunción*.
Primer premio al mejor cortometraje argumental por *Agarrando pueblo*, III Festival de Colcultura. ©

CINE VENEZOLANO: EN CAMINO

por Diego Rojas R.



Roman Chalbaud.

No sabemos, exactamente, qué tipo de encuentro es el que recientemente hemos tenido con la cinematografía del país que, geográficamente, constituye nuestro vecino más cercano. Lo cierto es que se llevó a cabo provocando un revuelo fuera de lo común y causando un impacto más que imprevisto. Como parte de la Semana de Venezuela, se efectuó en la Cinemateca Distrital una amplia muestra en la que se exhibieron en total nueve largometrajes y alrededor de media docena de cortos. El certamen permite, por una parte, darse una idea globalizadora de lo que realmente es o, mejor, parece ser el camino de este cine, y por otra, establecer una ligera, y quizás odiosa, pero saludable, comparación con nuestro incubado futuro cinematográfico.

Consideramos, de alguna forma, ya realizada la obligada reseña sobre el historial —muy semejante al nuestro, por cierto— de sucesos acaecidos en la vida del cine que comentamos; esta tarea, importante y fatigosa, desborda por completo los límites del presente escrito. Recordemos, por un instante tan sólo, el ya legendario Encuentro de Mérida 68, al que sobrevino la posibilidad de construir el verdadero destino del cine latinoamericano. Aunque éste, mal que bien, se viene cumpliendo, iluso sería negar la cuantía de intentos por truncarlo, la dispersión de esfuerzos y las disímiles condiciones que enfrenta. Pedante y absurdo sería lanzar también normas sobre la más conveniente alternativa para la cinematografía de cualquier país; nos corresponde, más bien, constatar cómo en Venezuela, y de qué manera, a partir de dos cintas, *Lu quemu de Judus* y *Cuando quiero llorar no lloro*, realizadas gracias a esfuerzos privados a comienzos de la presente, y ya agónica, década, se asume un vigoroso proyecto que por sus características cuenta con el respaldo masivo de su propio público. Conociendo parcialmente los antecedentes y problemas actuales que se afrontan, los cuales se

PPCA CINE
PRESENTA

SE SOLICITA
MUCHACHA
DE BUENA PRESENCIA Y
MOTORIZADO
CON MOTO PROPIA

GUIÓN
GUSTAVO MICHELENA
MUSICA
JUAN CARLOS NUÑEZ
FOTOGRAFIA
JUAN SANTANA
CAMARA
ANDRES AGOSTI
JACOBO PERZO
OSCAR GARRISO
SONIDO DIRECTO
MARIO HAZDA
REPARTO
UTIELIA
VALMORE GOMEZ
MONTAJE
OLEGARIO BARRERA
ADMINISTRACION
JORGE GHERANDI
VESTUARIO
MARCELLE
HORAH GARCIA
SECRETARIA DE ARGUMENTO
LILIANA DE LA VILLE
PRODUCCION
OLEGARIO BARRERA
FERNANDO TORO
ZOLA CASTILLO
GUSTAVO ROSARIO
PARA
PPCA CINE
DIRECCION
ALFREDO J. ANZOLA

CON
FAUSTO VERDIAL
VICTOR CUICA
Y
BRIGITTE TIRONE
JOSÉ RODRIGUEZ
HERMAN LEJTER
CHERRY NUÑEZ

ACTUACIONES ESPECIALES DE
DOMINGO DEL CASTILLO
Y
TOCO GOMEZ

LA SANTA CRUZACION DE JIMMY ESCOBAR
Y LOS TRES DEL WESTERNISMO PARTICIPARON EN EL
GRAN PREMIO DE VENEZUELA EN SUS CATEGORIAS

contemplan en el proyecto bandera de estos cineastas: la reglamentación de la ley de cine; nos interesa recorrer las películas incluidas en la muestra con la perspectiva que brinda un proceso asumido y en marcha.

LOS LARGOS

Roman Chalbaud es, probablemente, el más maduro de los realizadores venezolanos. Tiene a su haber, además de su prolífica filmografía, una vasta trayectoria teatral compartida, principalmente, con Chocrón y J. Cabrujas, coguionista de sus filmes. La positiva acogida con que se recibió *Lu quemu de Judus* fue uno de los factores más influyentes para el inicio de esta nueva etapa; el filme, aunque adolece del vicio más notorio en esta cinematografía, una especie de "mala conciencia" que les lleva a impostar en cualquier historia insucesos de terroristas y guerrilleros, deja entrever la capacidad para adentrarse en situaciones y personajes que al desarrollarse configuran un relato construido sobre la base de tangibles elementos populares. En este sentido se destacan una serie de cuestiones que, desde aquí, se convierten poco a poco en constantes relevantes no sólo en su obra particular sino en muchas otras cintas: la elaboración de ciertos caracteres emanados directamente del venezolano, el trabajo sobre la marcada influencia de los medios de comunicación, y una dificultosa exploración sobre los diversos ingredientes que alimentan el intrincado universo mitológico de su pueblo.

Todo esto manejado con notoria destreza, fruto de innegable habilidad narrativa y lograda dirección de actores, continúa vigente en su siguiente película, *Sagrado y obsceno*, exhibida circunstancialmente hace algún tiempo, donde, a pe-

sar de la reincidencia en el vicio mencionado, se mantiene la búsqueda de algo que permite interesar al espectador. El resultado viene a ser la película que, sin lugar a dudas, calificaríamos como la mejor de toda la muestra: *El pez que fuma*. Con ella Chalbaud logra una síntesis positiva de todas las cuestiones que, como cualidades, le hemos abonado al nuevo cine venezolano. A través de la caracterización de los personajes principales en la vida de un gran burdel en La Guaira, se construye un filme cuya estructura general se asemeja a la de cualquiera de los tangos clásicos. Dimas (Miguel Angel Landa) es el amante de turno de la matrona y dueña del negocio, "La Garza" (Hilda Vera), situación que le permite ejercer todas sus cualidades de "gran bacán" porteño; sin embargo, así como él desplazó al anterior, aparece —por consejo de éste último, que se encuentra preso— Jairo (Orlando Urdaneta), quien, poco a poco, se empapa de las reglas de juego hasta hacer lo propio con Dimas. Los actores que encarnan esta clásica historia cerrada sobre sí misma, conforman a su vez la tríada más importante con que cuenta la joven cinematografía venezolana. El filme, aunque denota varios problemas en su desarrollo rítmico, exuda ante todo un laborioso trabajo del guión y, por ende, un hábil manejo de los diálogos que sobrelleva cada personaje; es quizás el primer caso en la cinematografía latinoamericana en que un segmento de nuestro rico ámbito cultural tan importante como es el universo magnificante de esa, diríamos, gran porción de marginados que cargan con su propio destino, se plasma en la pantalla con la verosimilitud y vigor requeridos. Nos encontramos ante la recreación de una compleja materia que, a excepción de lo hecho en literatura, se encuentra prácticamente inexplorada; aquí, obviando escenas como la de la playa, el exagerado insistir en determinadas situaciones y, de pronto, la extensión desmesurada de las escenas finales, se hace realidad la obligada recuperación de todo aquello que, de una u otra forma, constituye nuestra propia naturaleza.

Se solicita muchucha de buena presencia y motorizado con moto propia, de Alfredo Anzola, fue considerada por la Asociación de Críticos Venezolanos como el mejor largometraje nacional. El exceso de bondad es fácilmente atribuible a la habilidad con que su realizador maneja las herramientas que intervienen en la producción fílmica. El intento es llevar a los terrenos de la comedia una historia que, por su misma pobreza, no puede cumplir con tan difícil compromiso. Una simpática y, hasta cierto punto, lograda caracterización del gremio de los motorizados, sirve para que uno de sus miembros más descollantes, Alexander, se idee la manera de timar a su patrono. La película narra la historia de la estafa, intercalando escenas que acrecientan la picardía del protagonista, tipificando implacablemente al patrono y sus iguales, pero cayendo indefectiblemente en momentos angustiosamente muertos (el concierto-fiesta del jefe, la tara publicitaria del paseo a la playa, parecida a la interminable carrera de motos, etc.), lo que permite pensar la pretensión, de igualarse con un filme, ejemplo de construcción, como es *El golpe*, de Roy Hill, que sencillamente no corresponde. Empero, se constituye un personaje tan fresco, espontáneo y nuestro, que lo único deplorable es la falta de una historia un poco más consistente que aproveche los escasos, pero efectivos, instantes de esta y descarte de plano los muchos adornos que la complican.

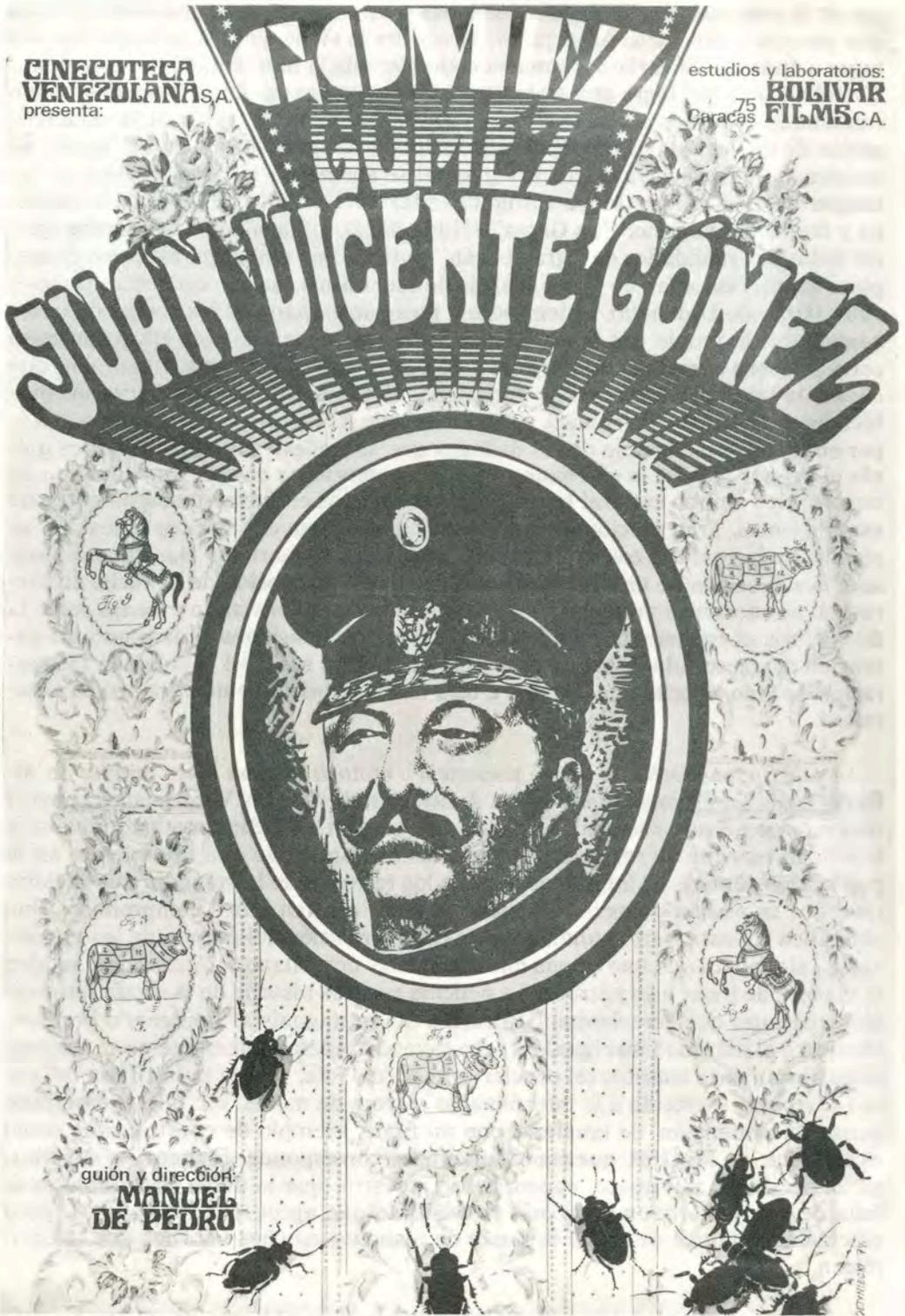
Lo más importante, tal vez, de *El Rey del Joropo* es el hecho de que en los créditos se atribuya el guión a un taller específicamente dedicado a hacerlos, máxime cuando encontramos como realizador al veterano Carlos Rebolledo acompañado por Thaelman Urgelles. La película, basada en la biografía de Alfredo Alvarado que novelara Edmundo Aray, busca insinuar lo básico de la existencia de éste, cotejándolo con la complaciente manera como se quiere que, a través de la televisión, el público conozca al Rey del Joropo.

El filme no es sino la compaginación entre la versión que el propio Alvarado hace de su vida y lo que de ello va quedando en la realización del programa televisual; aún más, es la clara contraposición entre dos intereses. Lamentablemente, lo que en un principio prometía ser lúcida utilización de recursos, se convierte poco a poco en el contrapunteo a que se ven sometidos los personajes, dando paso a una caricaturización ciertamente maniquea. Llama la atención, de todas formas, la manera como se recogen muchos de los más importantes momentos de la historia venezolana de lo que va corrido del siglo.

Con *Se llamaba S. N.*, de Luis Correa, asistimos también al intento por recons-

CINECOTECA
VENEZOLANA S.A.
presenta:

estudios y laboratorios:
75 BOLIVAR
Caracas FILMS C.A.



truir la lucha librada contra la dictadura de Pérez Jimenez y sus secuaces. Con todo y el equilibrio alcanzado en algunos momentos entre la innegable opulencia de medios con que cuenta el filme y la historia que tiene por delante, esta no sólo se torna progresivamente confusa y un tanto enredada sino que además se da a la tarea de investir a sus personajes con un halo apostólico, adoptando un aire circunstancial que demerita en gran parte las buenas intenciones que, indudablemente, lleva la película. Reconocemos, nuevamente, la presencia de un oficio, particularizando en la escena de la persecución entre la moto y el carro de la seguridad, así como también en los instantes que ilustran el viaje de los presos hacia la isla prisión.

Juan Vicente Gómez y su época, de Manuel de Pedro, es un documental antológico en la filmografía venezolana; parte por los años que lleva de realizado y parte por sus propios y acrecentados méritos. Un arduo trabajo de montaje y laboratorio sobre documentos filmados casi en su totalidad a instancias del particular y egocéntrico dictador, conforma un filme estructurado con base en cuatro

grandes segmentos, comprendidos en sus correspondientes prólogo y epílogo. Con ironía y virulencia se aprovechan al máximo las cualidades de los documentos, apoyados en entrevistas a personajes que tuvieron que ver con la época. De este modo se proporciona una visión total de la Venezuela de esos años y se da pie para una serie de juicios que entrelazan su incidencia con los actuales momentos.

No queremos dejar por fuera la sorpresa que nos causó la inclusión de *Lu venus de núcar* (1931), verdadera joya de la cinematografía clásica.

Con todo y las obvias diferencias que se pueden establecer para cada uno de los filmes mencionados, es dable pensar en cierto perfil común para todos ellos. *Simplicio*, de Franco Rubartelli, y la cinta que comentaremos después, marcan sobre todos los anteriores disimilitudes más claramente perceptibles. La obra de Rubartelli, antiguo fotógrafo de *Vogue* y *Play Boy*, busca ser la fabulación sentida de la vida de un viejo pescador y un niño abandonado que éste se encarga de criar. Dueña de la mejor fotografía de la muestra, entabla sin mucha fortuna la lucha con una historia nítidamente lacrimosa. Es difícil, por lo tanto, ubicar el problema: será la reticencia a tantos y tan largos años de Walt Disneys y similares, a tanta evocación acuosa y amorfa, que no podemos asumir del todo un filme que, invariablemente, logra un buen trabajo de actores y se escapa del trágico final feliz; o será, por el contrario, que su insólito éxito de taquilla en estos momentos en Venezuela responde a la habilidad para producir una cinta que "se parece al cine extranjero" y, por ende, contiene los fútiles ingredientes enumerados. Su gran problema o, a la inversa, su gran atractivo es que, querámoslo o no, impacta.

Aludíamos antes a *Adiós, Alicia*, de Santiago Sanmiguel y Liko Pérez. Aparte de que en su producción participa España, y de las posibilidades de trabajo que tienen los realizadores con Elías Querejeta, se vislumbra en la cinta una marcada influencia y admiración por el estilo de Carlos Saura. De alguna manera se emprende la exploración de conflictos íntimos que, aquí, son nada menos que los de una pequeña sojuzgada; mientras su padre, viudo al nacer ella, administra un teatro de la ciudad, la niña se debate entre los conflictos, deseos y temores que surgen de la atmósfera opresiva en que vive, tanto en su casa como en el colegio de religiosas donde estudia y cataliza todo esto con la fantasía de su pretendida relación con el espíritu de su madre, y la imaginería producto de su incansable ver películas y leer *comics* y fotonovelas. La ternura con que se trata al personaje, el amor con que se introduce el cine en el relato y una esforzada puesta en escena no logran contrarrestar la excesiva filigrana de que se quiso dotar al guión, y por eso la fatiga desesperante que acomete al espectador ante el desfile de cantidad de elementos desperdiciados.

Conscientemente hemos dejado para el final de esta reseña el comentario sobre el último de los largometrajes exhibidos. *Crónica de un subversivo lationamericano*, de Mauricio Wallerstein, realizador mexicano y pionero con Chalbaud de este proceso, no logra dar la talla de su obra anterior, *Cuando quiero llorar no lloro* y, por el contrario, sume el filme en el fárrago oportunista de que nuestro contexto socio-político es objeto cuando solamente se busca lucrar a su costa. Nos encontramos ante un hijo subdesarrollado y mongólico de esa especie de género internacional que acomoda las claves del policiaco a sonados casos de la vida política en diversos países, uno de cuyos más caros exponentes es Costa Gavras. Aquí sí nos explicamos, con certeza, el éxito taquillero. Aparte de poseer una habilidosa y (¡sólo eso faltaba!) buena factura, ejemplifica mejor que cualquier texto los peligros que se corren al abordar esta clase de temática.

LOS CORTOS

A pesar de la explicable falta de continuidad en este tipo de trabajos, se pudieron ver algunos de los últimos que se vienen realizando, a los que nos referiremos brevemente. *Dos puertos y un cerro*, del exiliado uruguayo Mario Handler, denota la habilidad producto de su trabajo en la Cinemateca Tercer Mundo y proporciona una elemental visión sobre la irracional explotación de los recursos, su salida en bruto del país y la importación que lo hipoteca a potencias extranjeras.

Descarga, de Iván Feo y Antonio Lleraldi, asume una desenfadada y, en algo, exagerada defensa de la salsa como uno de los constitutivos de nuestra identidad



cultural. Lo mejor, la inclusión del texto de Cabrera Infante. Andrés Agustí, con *El cine somos nosotros*, ofrece la posibilidad de que todos sus estamentos hablen acerca de la pasión que los une y, de paso, se recrea en muchos de los aspectos que éste lleva consigo. Duele, en cambio, que el más logrado —en cuanto a clara conciencia de los límites y alcance— de los cortos, *Nosotros*, de Raúl Gómez Lozada y Reinaldo de los Llanos, ponga todo esto al servicio de una simple promoción para campañas de vivienda popular oficiales; por enésima vez, el talento al servicio de la burocracia.

Se exhibió también *Campoma*, cuyo realizador se nos escapa, típico caso de serie de tomas incoherentes sobre un “pueblo olvidado” en el que sus habitantes sobreviven, acompañadas de la inefable voz de ultratumba que explica lo que, se supone, sucede y una muestra más de cintas que pululan en nuestro medio. Finalmente, aunque se anunciaron para el público, se exhibieron en función especial organizada por la embajada y en 16 mm. *Unu obra de gigantes*, de Rodolfo Matus, pequeña imitación de aquellas películas estadounidenses cuyo fin es la exaltación de buenas personas, y *El círculo de bellas artes*, de Luis Altamirano, notable experimento que gira alrededor de lo que su rubro indica.

FINAL

Al reseñar la muestra sin el pretendido paternalismo acostumbrado, sólo buscamos constatar la propiedad como éste nuevo cine se viene abriendo paso. El hecho de que la mencionada Asociación de Críticos Venezolanos hubiera llamado la atención sobre el mito del cine industrial de su país indica, por un lado, el necesario cuidado con que se debe mirar su desarrollo pero, también, la presencia que ha venido consiguiendo; y no, como malintencionadamente se sugiere, una falsa imagen que se quiere crear. Se vive un comienzo, cierto. Mucho es lo que falta por hacer, cierto. Incontables son los riesgos que se corren, cierto. Pero igualmente se cuenta con antecedentes de gran valía, con la posibilidad, por decir lo menos, de referirse a una serie de filmes en términos cinematográficos, de comprobar la forma como el público, por ahora, venezolano, y ojalá pronto de todo el continente, se reconoce y cuestiona en su propio cine. Grande es la distancia e incierto el futuro de nuestra indigente cinematografía que, a falta de una mínima infraestructura, embelesada en regalías oficiales y de estrecha visión, sólo produce honrosas y esporádicas excepciones o, en la mayoría de los casos, se repliega en la televisión como único puente para llegar hasta el público. Aderezando además la fórmula con ingredientes de la más primitiva forma de ver el medio y sus posibilidades. Esperemos, entonces, que el positivo remezón provocado por las películas comentadas sea, por lo menos, la llamada de atención para pensar, siquiera dos veces, lo que se va a hacer. ©

Un
Equipo
de
Investigación
y
Pedagogía
del
Cine

por Lisandro Duque Naranjo

No es en absoluto extraño que Colombia sea un país analfabeto en asuntos cinematográficos. Comparte en eso su suerte con la de los países que han carecido desde siempre —bueno, desde que existe el cine en el mundo— de una actividad productiva cinematográfica. Tal vez el nexo entre la alfabetización cinematográfica y la productividad fílmica nacional no es muy directo,

por lo menos en un sentido de masas —¿acaso, por ejemplo, el hecho de que Colombia tenga escritores e industria editorial ha significado una alfabetización de masas, una promoción gigantesca de lectores aunque sea de cartillas?—, pero queremos referirnos, muy aterrizadamente, a aquellos sectores minoritarios que acampan en universidades o que ya egresaron

de ellas, e inclusive a los alumnos de últimos años de bachillerato. Pocos, escandalosamente pocos, son los que en éstos sectores alcanzan a efectuar la lectura mediana de una película. Abundantísimos, en cambio, los que piensan que "leer" una película es entender de corrido lo que rezan los subtítulos en español de los filmes extranjeros. Los más maduros, por su parte, quedan satisfechos con haber captado el argumento de cualquier cinta, y la vanidad por este tipo de "lectura" es mucho mayor cuando la historieta que se narra en la pantalla es más enredada, verbigracia las películas de espionaje o misterio.

Desde luego, no tenemos nada contra quienes en las películas esperan encontrar un acertijo para armar, asumiéndolas como objeto lúdico o como especie de mecano para adultos lleno de provocaciones a la inteligencia y la imaginación. De eso se trata, precisamente. Lo que pasa, lo que nos preocupa, es que de eso es de lo que se han estado perdiendo millones de colombianos, en tres tandas diarias, a lo largo de ochocientas salas de cine. La lecturita parcial es lo que ha imperado en todos esos lugares y horarios por parte de esas millonadas de personas. Del mecano se han estado desaprovechando una montonera de piezas. Un despilfarro, mejor dicho, como cuando de un libro apenas gozamos del prólogo.

No quisiéramos establecer relaciones muy superficiales entre una cosa y otra, pero es indudable que con el resurgimiento más o menos coherente de la producción fílmica en Colombia se ha notado una corriente impetuosa y espontánea de aspirantes a leer cine integralmente —es decir, sin desperdiciar la otra parte del mecano—, a leer sobre cine, a discutir el cine, etc. Los cineclubes se especializan y multiplican, y hasta hay algunos que se han vuelto diarios. Es posible que éstas iniciativas apenas tengan cubrimiento entre esa capa de intelectuales que a mediano plazo aspiran a conectarse con el quehacer fílmico, pero la oleada expansiva ya empieza a suscitar curiosidades más allá: una que otra universidad sistematiza la cátedra de apreciación fílmica, con una intensidad horaria muy parca aún, entre las áreas de humanidades y servicios de extensión (lo que los alumnos llaman "costuras"); en muchos colegios de bachillerato, dos o tres veces por semestre, se programan foros sobre cine; los institutos descentralizados han comenzado a incluir el cine-foro en sus programas de bienestar para los empleados; las tres principales ciudades del país cuentan ya con cuatro cinematecas (dos en Bogotá y una en Medellín y Cali, respectivamente); si antes una sola revista de cine fallecía a la segunda entre-

ga, hoy por hoy sobreviven durante mucho más tiempo siete u ocho publicaciones especializadas; los principales periódicos y revistas del país ya no miran de soslayo, ni le confieren carácter de esporádica, a la sección de crítica de cine, sino que la han estabilizado, en algunos casos en la página editorial, etc.

Fue demorado el proceso, pero al más popular de los espectáculos, por fin, se le comenzó a reconocer cierta respetabilidad intelectual. Si acaso hubiera alguien que todavía pensara que semejante expectativa culta no es más que un exceso, habidas cuentas de la elevada cuota de vulgaridad que se levanta como un vapor del 80 por ciento de la cartelera, tendríamos que responderle: "¡precisamente por eso se la merece también!!!".

Todo este cuadro de intereses movilizados hacia el cine, indefectiblemente derivará en la urgencia de promover expertos que atiendan la demanda de aquellos lugares en donde solamente la escasez de personal especializado en la pedagogía de la apreciación fílmica ha impedido que se expanda el ímpetu por una lectura del cine más idónea y calificada. Llegarán los días en que el propio ministerio de Educación tenga que ocuparse en la provisión de programas y profesionales que instauran en los planteles secundarios y universitarios lo que hasta la fecha apenas ha sido expresión anónima, voluntarista y desvertebrada: la pedagogía del cine, el análisis de las películas, la reflexión sobre aquello que acarrea entre las multitudes el suficiente consumo como para condicionarlas en su comportamiento y visión del mundo.

Cuando ello ocurra, se habrán puesto las bases para escalafonar el gusto de los consumidores del cine en nuestro país, y claro, para romper ese círculo de deformaciones recíprocas que se expresa en la clásica sentencia: "el público es ignorante porque se le presenta cine malo, y se le presenta cine malo por es ignorante...". Si en un comienzo ese escalafonamiento del gusto apenas alcanza para condicionar el nivel de elaboración de las películas colombianas que se someterán a ese consumo, podemos darnos por bien servidos, pero es obvio que los efectos del mismo no tendrán por qué ser tan discriminativos como para no alterar el nivel del cine extranjero exhibible en nuestro país. Nada es más falso que aquello de que "en asuntos de gustos no hay disgustos". Debe haberlos, si tenemos en cuenta la umbilicalidad entre el gusto y la ideología. La corrupción del gusto forma parte de una programación ideológica vertical, unidireccional, autocrática, ejercida desde una minoría productora hacia una mayoría consumidora. En la medida, pues, que se

provea a ésta de instrumentos analíticos respecto del lenguaje cinematográfico, se pondrá en marcha una contravía que le sacudirá los laureles, con nuevas exigencias, al *show-business*.

LA TAREA PEDAGOGICA HASTA EL MOMENTO

La Cinemateca Distrital se ha distinguido por su activismo a favor de la pedagogía en la apreciación filmica. Desde hace seis años el pedagogo Hernando Martínez ha coordinado un equipo muy variable de buenos lectores de cine que han transmitido sus conocimientos a la cada vez creciente legión de aspirantes al análisis del lenguaje filmico. Unos tres mil alumnos han asistido durante todo este tiempo a cursos sabatinos —y algunos entre semana— sobre historia del cine, sobre autores, sobre géneros, etc. No es una cifra reducida, ciertamente, pero sí inferior a la de los que se quedan sin cupo. Esto nos ha hecho pensar que la sede de la Cinemateca comienza a ser pequeña para resolver las necesidades que ella misma ha creado. Estos problemas de escasez de cupos y de limitaciones locativas han servido de coyuntura para replantearnos la concepción de los cursos, a fin de que éstos adquieran un poder multiplicador, es decir, vayan más allá de quienes en primera instancia se benefician con ellos. O sea: queremos llegar a quienes no alcanzan a llegar directamente a la Cinemateca. Ya hemos comenzado a dar cursos especiales para profesores, y la primera experiencia al respecto nos ha enseñado que debemos sistematizar esa pedagogía, reajustarla, podándola de las imperfecciones en que incurrimos en el primer experimento. Ahora mismo, y de manera más estructural, con toda la colaboración de la directora de la Cinemateca, Isadora de Norden, hemos constituido un equipo de investigación y pedagogía del cine, con carácter permanente, que le dará coherencia a un programa especializado para el sector del magisterio de secundaria. Ese programa consiste en formar semestralmente a un idóneo grupo de *lectores* de películas, capacitados con una metodología que les permita reproducir esa enseñanza entre sus alumnos. La eficacia de este programa se garantizará con una política de edición de fascículos —de la que hasta la fecha habíamos carecido—, y con rastreos, por los componentes del grupo de planta de la Cinemateca, de las actividades que desarrollen en las aulas escolares los beneficiarios directos del programa. No se nos escapa que la tarea de reproducción de este aprendizaje cuenta en su contra con la escasez de implementos de proyección en los colegios de secundaria. Por eso mismo, y mientras la onda expansiva obli-

ga al ministerio de Educación a dotar los colegios con esa clase de implementos, el programa dará prioridad al análisis en torno al cine que menudea en la cartelera comercial, a fin de que el placer de los alumnos de secundaria asuma también el carácter de tarea escolar, con todas las repercusiones de maduración crítica que ello acarrea.

Hay que decir que esta iniciativa ya se ha granjeado una atención preliminar del ministerio de Educación, y que los profesores que se inscriban en estos cursos podrán hacerlos válidos para su escalafón. Desde luego, los más indicados entre el profesorado para procurar la eficiencia deseable al programa son los de las áreas de humanidades y sociales. Con éstos, en grupos pequeños por semestre —treinta o cuarenta personas—, divididos en equipos de trabajo, será posible profundizar en el programa mucho más allá de lo que se logró en el experimento inicial, al que concurren ochenta personas de las áreas académicas más promiscuas, que estuvieron bajo la jurisdicción de dos profesores apenas, en una intensidad horaria que impedía desarrollar el programa y metodología en que ahora nos ocupamos.

No desaparecerán aquellos cursos sabatinos, libres y generales, pero serán sometidos de todas maneras a un mínimo de prerequisites y, claro está, a una metodología diferente que establecerá dos niveles de continuidad que nos permitan, después de dos semestres sucesivos, preparar un personal más juicioso en la apreciación filmica que el egresado hasta ahora. Los fascículos previstos para el complemento pedagógico del grupo especial de profesores también beneficiarán a los asistentes de los cursos sabatinos, y resulta improbable hacer extensivo a éstos el mecanismo del trabajo por equipos. Al menos por el momento.

Sobre la marcha veremos los resultados de todo este propósito. Seguramente serán positivos, y de pronto nos encontramos con que son más eficaces de lo previsible. De ello se encargará no solo el grupo de pedagogos que lo ha propuesto, sino ese fantasma que recorre el país: el del cine y las justas pretensiones de racionalizarlo.

No podríamos concluir esta nota sin expresar el reconocimiento a la animadora de ésta empresa cultural, Isadora de Norden, a su colaboradora Zeneida Flores, al personal técnico de la Cinemateca y, desde luego, al equipo de investigación y pedagogía de planta: Hernando Martínez, Alberto Navarro, Sara Libis, Diego Hoyos, Luis Alberto Alvarez, Diego Rojas, Marta Helena Restrepo y Lisandro Duque.

AL MARGEN DE LA HISTORIA DEL CINE COLOMBIANO

por **Hernando Salcedo Silva**

La *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo tiene 472 páginas, número de páginas que muy pronto será superado por los "anti-*Historia del cine colombiano*", actitud ya tradicionalista,

y garantizadamente colombiana, de no gustar lo que hacen los demás sobre materias en las que se cree saber más que el autor. Es curioso observar, por ejemplo, que cuando alguno de los hermanos Ace-



Bajo el cielo antioqueño (Arturo Acevedo, 1924). A pesar de sus dependencias y limitaciones, el período del cine mudo colombiano (1915?-1928), impone un estilo determinado que marca claras diferencias con los demás períodos del cine colombiano.

vedo, o los Di Domenico, hacían alguna declaración sobre su trabajo en el cine nacional, parte de la prensa colombiana publicaba algunas réplicas, contrarréplicas, aclaraciones y demás juegos literarios, sosteniendo, con la ferocidad que se emplea en estos casos, que los venerables iniciadores del cine nacional eran unas bestias en todo lo que afirmaban, porque los tales hermanos solo habían contribuido al desprestigio universal del cine colombiano. Tal situación vuelve a repetirse con matemática exactitud en el caso de la historia de Hernando Martínez que se presenta más que obvio, en plan de discusión, pero más obvio todavía, para las personas que entienden qué es eso de historia, y si fuera posible, que por lo menos sospechen lo que es meterse en la sencilla apariencia de relatar un cine de tan pocas películas como el nuestro, y de la red impenetrable que en realidad presenta al que se le enfrenta en serio, no llevado por la tonta y sistemática contradicción sobre asuntos que en el fondo no conoce, ni tampoco impulsado por comparaciones absurdas que respecto al cine colombiano ninguna persona sería puede hacer sin caer en la doble contradicción de lo comparado con lo comparable.

La reacción natural ante la *Historia del cine colombiano* es su volumen, que supera el de cinematografías muchísimo más importantes que la nuestra. Pero no se trata de la simple crónica de las tantas películas presentadas, sino del "contorno" que hizo posible realizarlas, independientes de su propia calidad. Si de las historias de cine "oficiales", Francia, Estados Unidos, Alemania, Italia, etc., solo se hablara de las obras maestras del cine francés, norteamericano, etc., no se pasaría de un folleto de pocas páginas. Afortunadamente hasta ahora no se conoce la historia discriminatoria, o sea, la que sólo se ocupara de lo bueno que ha sucedido en tal arte o en tal acontecimiento, y en el cine nunca, porque la historia de las malas películas que se han realizado desde su aparición sería interminable y se hacen constar, por lo menos, para compararlas con las buenas. Inutilizar la historia del cine colombiano por la mediocridad de la mayoría de sus películas, negarles su continuidad histórica, sería poco más o menos lo mismo que negar la historia general de Colombia, porque es muchísimo menos importante en acontecimientos que la de Francia. El cine colombiano, y Colombia desde principios de siglo está haciendo cine (lo mismo que desde siglos atrás estaba haciendo ladrillos), quizás en plan de simple artesanía con ribetes artísticos, para demostrar deportivamente que "aquí también se hace cine", de la misma manera que en campos muy distintos se proclamó "aquí también se fabrican telas", o, para desgracia de sus propietarios, "aquí también se fabrican automóviles".

Exigirle estricta continuidad al cine co-

lombiano desde principios de siglo hasta 1978, es otro absurdo, porque ante todo faltaron las figuras que le dieran esa continuidad como en una carrera de relevos. Los esporádicos esfuerzos en tantos años de funcionamiento irregular nunca pudieron dar base industrial a una actividad "que no daba plata", de acuerdo con el concepto mercantilista de nuestros ávidos comerciantes que quieren ver triplicadas mañana las inversiones que hicieron hoy. Y creo que el problema no fue de calidad porque alguna vez cuando se vea una película de nuestro cine mudo, por ejemplo, junto a una común del mismo periodo, se observará que, aceptando por anticipación la ventaja técnica, tiene las mismas características de melodrama, de situaciones y hasta de personajes, que la despreciada película colombiana que de cerca o lejos, seguía la tutoría del cine imperante en su época, italiano o francés, norteamericano, de los que obtenía sus modestas inspiraciones. De ahí los frecuentes "vacíos" en el desarrollo del cine colombiano, que nunca llegó a ser atractivo al gran capital quedando en manos de personas de pocos recursos, llenas de entusiasmo por el cine, al que dedicaban todos sus haberes, aun cuando ese entusiasmo no correspondiera a su conocimiento, lo que producía una cadena de quiebras pequeñas que, a su vez, implicaban los inevitables "vacíos" que desesperan, y con razón, al que exige al paupérrimo cine colombiano, el desarrollo en periodos precisos del de otros países.

He empleado un término peligroso: "periodos", que desespera a los críticos de la *Historia del cine colombiano* que argumentan: si el cine nacional no puede tener historia porque sus películas son malas, mucho menos tiene "periodos". Tal esquematismo, tan propio a la crítica colombiana en general, no parece haberse detenido un momento en la misma obra de Hernando Martínez que implica la inevitable división histórica no marcada por capricho del autor sino por "rupturas" técnicas que inmediatamente establecen diferencias, tales como el paso del mudo al parlante, paso bastante tardío en nuestro cine pero que ya deja al cine mudo muy atrás, o el informe de los 1940-50, comparado con el posterior que insinúa ciertas posiciones sociales, antes desconocidas. Lo que resulta arbitrario es la división en años determinados aunque sirva para mayor comprensión del lector, algo perdido ante las muchas empresas nacionales que intentan establecer el cine. Y mucho más difícil establecer determinados "lenguajes" cinematográficos sobre elementos indirectos como fotografías, artículos de periódicos y entrevistas que tratan de determinada película pero, claro, sin el suficiente análisis de tema e imagen que por lo menos permita suponer algún "lenguaje" determinado en algún periodo. Sin embargo y basado precisamente en el "contorno" de nuestro cine, que Her-

El milagro de sal (Luis Moya, 1959). Nuestro período "parlante" que comienza explotando un mediocre folclorismo, después inicia temas sociales, tímidas anticipaciones de un cine nacionalista.



nando Martínez estudia muy bien, resulta atractivo, aunque peligroso, lanzarse a divagar sobre posibles estilos predominantes de acuerdo con las variadas influencias que sufre un cine pobre sujeto a toda clase de presiones.

Efectivamente, por lo menos resulta curioso tratar de un cine del que sólo se conocen sus últimos diez años, y solo escasas películas de los periodos anteriores, la gran mayoría destruidas para siempre. Claro que si Hernando Martínez hubiera visto todas las películas que cita, otra sería su historia respecto a problemas de análisis, aunque la misma en términos generales de información. Por primera vez en Colombia el interesado tiene en la mano un volumen impresionante de datos, respaldados por una paciente investigación, que es posible que no se repita en los próximos años, y que serán más que aprovechados por los que intenten trabajar en el mismo tema. Y también por primera vez la historia del cine colombiano superó su explicación en anécdotas, en rumores y hasta en falsas erudiciones que la confundieron y la rebajaron hasta el grado de ciertos lectores que por tradición, ya se afirmó antes, niegan la realidad de nuestra pobre, eso sí pobrísima historia del cine colombiano, sencillamente porque no ha producido obras maestras a nivel internacional, y porque nada les ha gustado entre *La María* de 1921 y *El Patas* de 1978, exigencias que los coloca en la periferia de la comprensión de las contingencias de nuestro cine, contingencias muy bien estudiadas en la obra de Hernando Martínez, que las explica lo sufi-

ciente como para no caer en el error de desconocerlas.

Pregunta para la Academia de Historia: ¿El historiador debe abstraerse de todo comentario personal, de sus gustos y desagrados? ¿Sólo atenerse al hecho o dato histórico y nada más? No sé lo que contestarían los venerables académicos al respecto, pero el defender las "tomas de partido" de Hernando Martínez en su *Historia del cine colombiano* casi que es defender la libertad inatacable de la libre expresión llevándola a los límites del error. En opiniones artísticas siempre se ha afirmado que sobre gustos sobran las discusiones. Muy bien señalar los errores, pero dejando al autor la libertad de afirmarlos o rectificarlos. En fin de cuentas, el cine es un oficio artístico por cualquier lado que se le practique, y va a ser imposible ponerse de acuerdo sobre tal película, tal crítica, tal opinión, porque se trata de ese extenso campo artístico donde abundan las opiniones más dispares, pero la mayoría respetables, por surgir de personas que sienten afecto especial por determinado arte. Y aquí se trata del cine, arte identificante y, por lo tanto, tan efectivo, tan susceptible de ser amado como aquella novela, sinfonía, cuadro, obras especiales, que por motivos personales amamos tanto. Y en este caso, Hernando Martínez es un "amador" del cine colombiano, al que ha levantado un verdadero monumento con su libro, no ultraperfecto, como lo quisieran algunos de sus lectores, pero lo suficientemente importante para comprobar, a través de sus páginas, la misma existencia del cine colombiano.

FIEBRE DE SABADO EN LA NOCHE

Fiebre de sábado en la noche inaugura quizás una serie de películas que tratarán de convencernos de que allí en el hervidero de la miseria, la "norteamericanidad" permanece impávida, fiel a sus más sagrados y venerables principios.

En el corazón de un universo derruido, que el mismo cine descubrió en ciudades como Nueva York, nace un nuevo héroe, el rutilante John Travolta. Tony, el personaje de la película, se pasea por las calles que sabemos repletas de familias inmigrantes, y tiene una simpatía muy peculiar, una especie de candor adolescente, de airecillo reconciliatorio que lo perfila como el líder de la causa del retorno: ¡"Feliz" Norteamérica de la década del 50, dónde estás que no te veo! Y es que el extraordinario éxito de *Fiebre de sábado en la noche* parece confirmar que existe la tendencia a abandonar el esfuerzo por encontrar un nuevo lenguaje, que se venía observando en las producciones estadounidenses desde mediados del decenio del 60.

Desde luego, es muy pronto para saber si el filme obstruirá el camino de un cine que trataba de exceder los límites de su propio pasado, de encontrar una nueva poética, al margen de los sistematizados géneros que obligaban a deformar en series industriales la superficie, la historia, la ternura y hasta la risa de un país. Lo que sí es cierto es que el público, y al parecer el público joven, quedó vencido frente al reto de encontrar una nueva representación de su época, y acepta regocijado a John Travolta como el modelo de todas sus aspiraciones. En fin, aventuremos por lo pronto una descripción del ambiente fílmico en que se inscribe *Fiebre de sábado en la noche*.

En cine, el mundo parece pertenecer al orden de lo imaginario, a la alucinante realidad de la pantalla. Es allí, en la desatinada experiencia de una vespertina, cuando el cine, ya sea por su asombrosa cercanía con la apariencia de lo real, o por su propensión a la fantasía, nos conmueve al descubrir, escondido en un rincón o en un rostro, algún aspecto de la vida antes insospechado. Pero también es allí, en el poder hipnótico del deslumbrante espectáculo, cuando somos víctimas indefensas de versiones traqueteadas, consumidores incautos de lugares comunes más o menos embrutecedores. Hay algunos de esos tópicos singularmente trastornados por las

múltiples ocasiones en que el cine ha acudido a ellos. Me refiero a espacios rituales como las praderas del Oeste, los portaviones de la guerra del Pacífico o las pardas calles neoyorquinas con sus aparatosas escaleras de incendios. En estos sitios, las cosas, sus gentes y sus episodios, han sido doblegados por varios ordenamientos ideológicos.

La ciudad, por ejemplo, en películas como *Nido de ratas* (*On the Water Front*, Elia Kazan, 1954) o *Jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1949), representaba un papel significativo y dramático, involucrando a los personajes en cierto contexto social. Otras veces —*Amor sin barreras* (*West Side Story*, Robert Wise, 1961)— las calles servían de escenario a una adaptación coreográfica de Romeo y Julieta, donde ya no el drama sino el melodrama minimizaba hábilmente un conflicto racial; al final sobreviene la muerte y Nathalie Wood queda postrada en tierra llorando tan doloroso destino, mientras el Duque —para el caso, un policía—, lamenta el muerto que ya pasó y anuncia la paz que llega.

Pero fue el cine, desde mediados de la década del 60, con su aliento renovador, el que nos descubrió una ciudad desgarrada. Curiosamente viene de J. Schlesinger, con *Perdidos en la noche* (*Midnight Cowboy*) el primer maltrato rotundo a la imagen desodorizada y generosa de Estados Unidos. De aquí en adelante la enumeración peligra hacerse fatigosa, pero nombremos a Coppola con sus padrinos y a Widenberg con *Joe Hill*, reconstruyendo la miseria de principios de siglo; o a Ralph Bakshi con su animación, *El gato Fritz*, (*Fritz the Cat*), donde sugería una ciudad demente y por demás enloquecedora; o Scorsese mostrando una urbe definitivamente dislocada, lugar de la soledad y la violencia. Por último piénsese en la comedia de costumbres, tan grata a los gringos, para apreciar la inmensa distancia entre películas como *Descalzos en el parque*, (*Barefoot in the Park*) y *Prisionero de la segunda avenida* (*The prisoner of Second Avenue*) ambas escritas por el comediante Neil Simon.

En síntesis, la existencia fílmica de la ciudad ha evolucionado hacia el dolor. Es imposible no pensarla como un gran organismo que se le salió de las manos al mismo sistema económico que la produjo y donde difícilmente se equilibran la repre-

sión psíquica y económica con la subversión y el caos. Cinematográficamente quedó como un escenario desmantelado, un espacio de configuración muy confusa; y era de esperarse que cualquier otra incursión trascendente rebuscara en los escombros. Pero el fenómeno cinematográfico es de una maleabilidad asombrosa, y una nueva película puede olvidar fácilmente los caminos que han abierto las anteriores y simplemente volver atrás.



Ahora el éxito arrollador de *Fiebre de sábado en la noche*, ha neutralizado el proceso. La película cae sobre la imagen filmica de la ciudad como el polvillo mágico de la campanita de Walt Disney. Es el antídoto perfecto, la recopilación de todos los jirones de una realidad explotada, para conducirlos mansamente a una armonía más ingenua que la de ese primoroso vejedor llamado *West Side Story*.

En Tony se suman las peculiaridades de una conciencia sublevada cuya única opción en el mundo es bailar luciendo una camisa de flores en la fiesta del sábado. Pero la sublevación solo se trasluce en el filme como dato descriptivo; su propósito es que simpaticemos con lo pintoresco del muchacho. Tony está definido de antemano por el desaliento de los jóvenes recostados en las balastradas de las escaleras, pero ni señas de esa fuerza poética que en *Calles peligrosas* (Mean Streets) nos hacía partícipes de una rabia profunda. El es la consolidación del lugar común, su imagen sugiere ese algo rebelde que supone dejar que la música obnuble al mundo, lo niegue a cambio de una certeza que sí es verificable: la sensualidad. Pero en el fondo no es sino un muchacho bueno y gringote, de esos que no creíamos

que existieran desde que el niño de Lassie fue a la cárcel por tráfico de drogas.

Ahora bien, el procedimiento para construir un estereotipo no radica, desde luego, en haber contado la historia de un joven que espera ansiosamente la noche del sábado y luego se enamora de una extraña mujer cuyo único enigma es su arribismo. Ni tampoco en que el eje dramático del filme sea la expectativa frente a un concurso de baile. No, esta historia intrascendente adherida a una música que garantizaba el éxito comercial no es la que lo convierte en un héroe positivo y neutralizador; al contrario, Tony constituye un personaje que finalmente representa la inmovilidad en que quedó la juventud después de las convulsiones del decenio del 60. La gran precariedad del filme estriba en su falta de densidad, en el desenfado imperdonable con que testimonia la vida en una de las ciudades más dolorosas del mundo; en su absoluta incapacidad hasta para sugerir por qué la música es el punto de encuentro de una generación.

Fiebre de sábado en la noche cuenta su anécdota en forma decorosa, muy cercana a la revista musical, pero es incapaz de conmovier. Merodea por su personaje sin pasar de la superficie, y el caso es que esa superficie se ha convertido en modelo de vida: la anécdota, la danza y la música del filme se consumen masivamente con la misma desprevenición con que se toma coca-cola.

Travolta es el ídolo de una generación que parece retornar al tiempo de la sonriente clase media consumidora. En su figura quedan necesariamente las huellas de dos decenios convulsivos, en una especie de síntesis que va desde Elvis hasta el bacán latinoamericano en Nueva York. Lo triste es que pronto se olvidará la revuelta profunda que produjo esa música ahora tecnificada y normalizada por los pegajosos Bee Gees. ©

por Diego Hoyos

FIEBRE DE SABADO EN LA NOCHE (*Saturday Night Fever*, EUA, 1977). Dirección: John Badham. Producción: Robert Stigwood. Guión: Robert Wexler, basado en una historia de Nik Cohn. Fotografía: Ralf D. Bode. Música: Barry, Robin y Maurice Gibb. Intérprete: John Travolta.

BUSCANDO A MR. GOODBAR

Richard Brooks acostumbra llegar en sus películas hasta un poco antes del límite permitido por el aparato industrial-ideológico del cine estadounidense. Sin embargo, mientras no se demuestre plenamente que la grandeza de cualquier obra

depende solamente de los riesgos que corre quien la realiza, o que éstos solamente pueden medirse desde películas prohibidas, es decir, invisibles, Richard Brooks seguirá pareciéndonos un autor interesante. Y coherente, además, si tene-

mos en cuenta que no son escasas las películas en que trata el mismo tema: la familia fermentada por el conflicto. En esa dirección temática, y de *Buscando a Mr. Goodbar* para atrás, tenemos *El dulce pájaro de la juventud* (Sweet Bird of Youth), *La gata sobre el tejado caliente* (Cat on a Hot Tin Roof) y *Los hermanos Karamázov*. Otro hábito del señor Brooks: en cabalgarse, para garantizar un consumo eficaz, sobre uno o dos actores que se encuentren en el curibito. Ayer y antier fueron Paul Newman, la Taylor, Brynner, y gente por el estilo. Hoy es Diane Keaton, que más célebre para dónde. Con ella, Brooks se ocupa, en *Buscando a Mr. Goodbar*, en mostrar el proceso de desintegración de una familia típica de clase media baja estadounidense.

Si acaso, en los penúltimos instantes de la película, se nos pretende demostrar que la causa del hundimiento de Teresa (Diane Keaton) no es otra que esa tara física, la escoliosis, inconfesada durante los primeros tres cuartos de la cinta, y que el personaje padece, o cree padecer, no es menos cierto que Brooks planificó tan tardíamente la primicia sobre la enfermedad, que al espectador no le queda otra que... no tragarse el cuento. O tragárselo apenas como algo adjetivo que, si mucho, sirve para empeorar las cosas, pero jamás como para pensar que sin ese sorpresivo factor de perturbación estas hubieran atenuado su sordidez. Mejor dicho: la escoliosis, una enfermedad de las vértebras, resulta una desgracia adicional, la única física ciertamente, en esa cadena de infelicidades espirituales que por sí solas bastarían para provocar en Teresa ese deseo irreprimible de autoaniquilamiento. O sea, nos transaríamos por la escoliosis como único factor del relajamiento de la conducta de Teresa, si no fuera porque el resto de personajes de *Buscando a Mr. Goodbar* se encargan de desvirtuar lo que, a nuestro criterio, no es más que una pista falsa de Brooks, seguramente para darle contentillo a unos productores que no deseaban una visión tan ensombrecida sobre la clase media de los Estados Unidos. Veamos: el rechazo de Teresa al único muchacho decente que se le atraviesa en la vida, ¿no es acaso una forma de rebelión contra esa especie de *statu quo* hogareño del que el joven pareciera ser un eventual reproductor, en tanto que, por lo menos para los ojos de Teresa, es "igualito" al padre de ella? No hay dudas: el muchacho congenia más de la cuenta con su posible suegro, y eso lo hace sospechoso. Desde ahí, Teresa se le convierte en una novia imposible.

¡Ah!, que es el miedo a tener hijos con escoliosis, y que por eso Teresa no solo sistematiza su rechazo a cualquier pedido formal de mano, sino que se manda a esterilizar? Tampoco: la prueba es que por toda la película deambula esa hermanita menor suya, siempre embarazada y cada

vez más llena de hijos sanos, como cualquier italiana. Los tintes de pesadez con que Brooks ambienta las presencias de esa madre joven en la pantalla, tienen derecho a hacernos pensar que es la vida misma en aquel lugar, con escoliosis o sin ella, la que se merece ese escepticismo que finalmente devastará a Teresa. Por si fuera poco, y como para quitarle de una vez la culpa a la escoliosis, no es el espectro de la tal enfermedad lo que mantiene a la hermana menor de Teresa buscando abortistas de emergencia para que la saquen de los apuros en que la embarca un hastío que le sale de más allá de los huesos. Bueno, ya está bien de problemas de salud. Lo grave en *Buscando a Mr. Goodbar*, sin duda, es la vida de ese hogar de Teresa. Un hogar común y corriente, con su respectivo padre católico, irlandés y sulfurado, siempre metido en una chaqueta que tiene el distintivo de su equipo preferido de rugby; una madre santísima que jamás dice "esta boca es mía", un televisor encendido en jornada continua, balanceando desde la sala series policíacas y algún discurso de Carter; unas navidades muy cumplidas, muy decembrinas, año por año, etc. Si Mersault, el de *El Extranjero*, podía achacarle al sol la culpa de su crimen, Teresa, la infeliz heroína de *Buscando a Mr. Goodbar*, puede también desde su primitiva formación, sin arandelas intelectuales, atribuirle sus delirios frecuentes, sus deliberadas búsquedas por descomponerse, a esa opacidad hogareña excitada apenas por los berridos catequísticos del padre. El tedio casero le resulta demasiado discreto, y por eso se fuga hacia los hastíos bohemios de afuera, de los arrabales neoyorquinos, en los que rumba la coca, el arrebato, y los endefectibles apartamentos con afiches de Janis Joplin, música de Dianne Ross, cine rojo, traseros anónimos, cama para lo que sea, etc. Las opciones en que se debate no pueden ser más ruines: o esa vida "pura", pero coaccionada, del hogar, o la libertad de pudrirse por fuera. He ahí la oferta espiritual que la más "abierta" de las sociedades, la estadounidense, tiene para la clase media.

El trabajo de Teresa como maestra de niños sordomudos carece de estímulos diferentes de la cátedra misma, en la que, por lo demás, nuestra heroína es óptima. El resto es la incomunicación con los compañeros de trabajo y las autoridades del establecimiento. Todos ellos parecen más sordomudos que los propios alumnos, y si el lugar de trabajo, por antonomasia, debe ser una especie de segundo hogar, o siquiera el antihogar, la escuela, entonces, no hace más que duplicarle a Teresa los agravantes y las urgencias por evadirse de ese reajuste del aburrimiento. La anécdota de *Buscando a Mr. Goodbar* podrá tener sus vacíos, comenzando por el asunto ese de la escoliosis, pero eso importa poco, porque en últimas es la atmósfera de herrumbe social la que termina imponiénd-

dose, desbordándola. Brooks ha hecho una película parda, en la que cada objeto fotografiado, cada personaje, el ritmo de vértigo, se amotinan para provocar en el espectador la intuición de que por lo menos allí no hay esperanza... ©

por Lisandro Duque N.

BUSCANDO A MR. GOODBAR (*Looking for Mr. Goodbar*, EUA, 1978). Dirección: Richard Brooks. Producción: Freddie Fields. Guión: Richard Brooks, basado en la novela de Judith Rossner. Fotografía: William A. Fraker. Música: Artie Kane. Intérpretes: Diane Keaton, Tuesday Weld, William Atherton, Richard Kiley.

LOS DESALMADOS

A pesar de nuestra reducida información sobre Daniel Petrie, bien se puede afirmar que su trayectoria se hace, película a película, menos interesante. *Buster y Billie* (1973) es a la vez el primer filme que conocemos como también el parámetro que indica hasta qué punto su trabajo posterior demarca una línea decreciente hasta lo decididamente fútil. El filme poseía todas las características atribuibles a una película de serie B; estilo de producción vigente en varias épocas del cine estadounidense que, con escasos recursos y absoluta conciencia de sus propios límites, resulta en obras que por lo menos dejan en el espectador una mesurada sensación de limpieza y honestidad. *Buster y Billie* trasciende este marco al abordar la historia de dos adolescentes que asumen desa-

fiantes una insólita relación amorosa, en el contexto de una pacata comunidad del sur de los Estados Unidos por los años que siguieron a la segunda guerra.

En la película encontramos elementos que, guardadas las debidas proporciones y conscientes del número de valiosos títulos que excluimos, pueden emparentarse con esa obra maestra que es *Esplendor en la hierba* (1961), de Kazan. Recordábamos cómo la juventud estadounidense no es ese rozagante y fornido espécimen que se nos pretende inculcar como imagen ideal del *american boy*, sino personajes inmersos en un devenir que les impone condiciones para participar de él, a la vez que ellos hacen lo propio. Petrie traduce esta problemática a las circunstancias instauradas por una amplia tendencia que sobreviene desde comienzos de la década del 70 y que, desde los temas más disímiles, carga de nostalgia distintos momentos de la vida de ese país. *La última película* (*The last Picture Show*, 1971) es donde Bogdanovich explicita al cine como factor significativo de esta clase de relato; *Locura de verano* (*American Graffiti*, 1973) de Lucas, se refiere ya a la década en mención y, finalmente, *Billy Joe* (1976), de Max Baer, aunque ciertamente menos atractiva que las anteriores y demasiado asimilada al filme de Petrie, se centra en una famosa canción que nos narra la trágica historia de otros juveniles e intolerados amores.

Con *Verano de ilusiones* (1975), Petrie nos da una incómoda sorpresa. Nunca se esperó que a una película como la mencionada siguiera una vana digresión —por llamarla de algún modo— sobre los avatares de uno de los tantos e inconfundibles salvavidas que pululan en una de las tantas



e inconfundibles playas de los Estados Unidos. Aunque aquí todo lo medianamente interesante brilla por su ausencia, cabía pensar, con mucho de maniqueísmo, en la posibilidad de un homónimo que simplemente nos jugaba una mala pasada. O, por lo menos, en circunstancias que obligaban a que Petrie se prestara a tan insípido proyecto, con lo que sólo objetaríamos el no uso del práctico y recursivo seudónimo. En fin, las cábalas, esperanzas y buenas intenciones nunca han sido herramienta en el estudio de ningún arte. Si alguien aún lo duda, puede corroborarlo con la película que particularmente nos ocupa. Ni homónimo, ni seudónimo. Ni siquiera un anónimo. Es el mismo Daniel Petrie embarcado en tan jactancioso proyecto y verificando, así, la barrena a que aludíamos en un comienzo.

Si de alguna manera hemos dado cuenta de la trayectoria específica del realizador, para efectos de la apreciación que sobre su última cinta queremos formular, es necesario, casi obligante, que nos refiramos a otro personaje que aquí pesa tanto, de pronto más, que el mismo director. Harold Robbins es a la vez el autor del libro en que se basó el filme y, por eso mismo, uno de los anzuelos más fuertes con que cuentan para su promoción.

Es prácticamente unánime la opinión entre serios investigadores de la comunicación en lo que toca a las claves que posibilitan la inmensa acogida que el público brinda a sinnúmero de publicaciones, programas de radio y televisión y, claro está, películas que, a pesar de su palpable inconsistencia, son producto garantizado de una industria que, no por etiquetarse de recreativa y hasta cultural, pierde su carácter de tal. Las tele y radio novelas, muchos libros y revistas y bastantes cintas construyen con variadísima gama de ingredientes un universo en donde el inerme receptor, a cada instante, quiere y cree participar. Es el mundo de la publicidad, la moda, los negocios, de lo exclusivo, de todo aquello que en alguna medida tiene que ver con el universo del poder. Aquel escalón indefinido en donde se confiere y se ejerce el poder. El asunto reside, entonces, en la forma como se explota y se crea, a la vez, la necesidad por satisfacer la mórbida curiosidad del desprevenido sujeto que cree encontrar allí la meta, respuesta y solución a todos sus sinsabores cotidianos. Como, además, una cosa es impugnar todo este endiablado mecanismo y otra muy distinta rodearlo de atractivos incommensurables (cuestión que, por lo demás, aquí sucede), estas personas bien pueden ir desde los millares de campesinas que una vez emigraron a la gran ciudad pretendiendo, con la compra de una máquina de coser, revivir en cada una la suerte de *Simplemente María*, hasta el ejecutivo que ansía alcanzar las prerrogativas de un James Bond comportándose, o creyendo que lo hace,

como tal. Es, en últimas, la penuria fundada y asumida en un cierto *status* que, progresivamente, se alimenta de los continuos regodeos a que se ve sometida la gran mayoría de los mortales.

Harold Robbins aparece como una pieza más de esta compleja maquinaria. Pero como una pieza importante. Es uno de tantos autores de *best-sellers* (¡más-vendidos!), y como tal no sólo tiene las casas editoriales de todo el mundo a su disposición sino también las más importantes cadenas de televisión y, es obvio, las grandes productoras, que se pelean sus derechos. La fórmula es bastante simple: husmea impasible entre los distintos grupos de "elegidos" y a cada uno le dedica su libro, intercalando cada tantas páginas pequeñas dosis de erotismo, intriga, violencia, aventuras amorosas y demás etcéteras que componen sus novelas.

En *Los desalmados* (1978) que, ni tenemos la mínima intención de constatarlo, ni creemos difiera de la novela, le llega el turno a la industria del automóvil. Con una cotizada nómina de actores y ostentosa, por decir lo menos, producción, se encarga a Petrie, que con esto se queda "donde lo manden", para que nos *ilustre* la vida y milagros de la familia Harderman, propietaria de la Bethlehem Motors Company. En un juego temporal, cuya única finalidad es difuminar un poco la indigente linealidad del relato, se quiere, a partir de un capricho senil que sobreviene al jefe y amo de la casa, desembrollar la escabrosa historia de los desalmados. Todo con el añadido de que el espectador se crea el confidente número uno de los problemas que acogen a la gran familia. Referirse al amaneramiento de la fotografía —un hito dentro de la endémica tendencia que hemos venido soportando de unos años para acá—, al refunfuñante estilo que cultiva un veterano actor como Olivier, al sobrecogimiento que nos produce cada reaparición de la otrora admirada Katharine Ross, a la chocante tipificación que se procura hacer con la nueva Kathleen Beller —quien coincide y completa el trío de Kathleens lanzadas recientemente, compuesto además por la maravillosa K. Lloyd (*Duelo de gigantes*, A. Penn) y el mediano personaje de K. Moore (*El último magnate*, E. Kazan)— y, decíamos, a un sinfín de otros detalles, sería casi tan largo e inútil como la película misma.

Por esto es mejor concluir que, en casos como el que nos ocupa, la relevancia de cualquier intento aproximativo se da en la medida en que se introduzcan toda una serie de aspectos que, aunque aparentemente extracineamatográficos, son los que precisamente le otorgan algún sentido que, a su vez, cataliza el, este sí, aparente sentido que parecía engrosar el filme. De tal forma que, si tomamos una sugestiva frase promocional que dice: "La gente de

Harold Robbins... lo que soñamos... ellos lo hacen", no digamos: "¿Y, cómo lo hacen?", sino, mejor: "¿Por qué soñar con lo que la gente de Harold Robbins hace!"

por Diego Rojas R.

LOS DESALMADOS (The Betsy, EUA, 1977). Dirección: Daniel Petrie. Producción: Robert R. Weston. Guión: William Bast y Walter Bernstein, sobre una novela de Harold Robbins. Música: John Barry. Intérpretes: Laurence Olivier, Robert Duvall, Katharine Ross, Tommy Lee Jones.

EL AMANTE DEL AMOR

En un momento dramático de *La chambre vert*, cuando el personaje se queda solo, cuando siente que los fantasmas de su mujer y sus amigos perdidos en la guerra ya no lo abandonarán jamás, uno siente que esa relación necrofílica, esa relación alimentada con una soledad que ni el trabajo en el periódico ni la solidaridad supuesta de los compañeros de trabajo, la solidaridad de la anciana y el niño sordomudo que lo acompañan a ver caer la lluvia, esa muerte física que no puede llamarse muerte porque no corresponde a los moldes acostumbrados, también tiene elementos comunes con el amor, el otro gran tema en la filmografía de Francois Truffaut.

Con su lenguaje simple de siempre, con ese humor sutil que recurre a referencias privadas (en *La chambre vert* cuelga los retratos de sus escritores fallecidos), aquí,

en *El amante del amor*, el realizador hace girar esta divertida historia alrededor de este hombre que va anotando las referencias a esa memoria amodorrada junto a la tibieza de los cuerpos que lo aceptan. No es un conquistador. No es un simple acumulador de corazones. No se dedica a la posesión de las mujeres por la sencilla diversión de las sábanas. Hay detrás de esa actitud mental, moral y sentimental un deseo profundo de totalizar todas las referencias a ese universo particular de las mujeres. Desde la infancia, desde los primeros pasos, cuando comprendió que existía en él ese impulso irrefrenable que lo incitaba a la búsqueda de nuevos rostros, nuevos cuerpos, nuevos olores, nuevos sabores, hasta el momento de esa muerte que para las mujeres que lo adoraron (junto a los créditos iniciales, en una toma llena de picardía y ternura, mientras la cámara va penetrando con el espectador al cementerio, todas las mujeres descienden de sus coches, hacen los mismos movimientos, los mismos gestos, dan el mismo portazo simultáneo y aparecen ahí, en fila, mientras el mismo Truffaut se permite un gesto de humor con una breve aparición), las mujeres que lo soportaron a pesar de su fealdad, a pesar de que no era un hombre extraordinario, a pesar de que decía palabras simples, a pesar de que este recuerdo de ahora tiene más que ver con esa rusticidad sutil de sus gestos, con la felicidad que les concedió, que con la profundidad de sus sentimientos.

Y es ahí donde se establece un vínculo hermoso entre el amor de esta película y la muerte, su permanencia y su culto en *La chambre vert*.

A pesar de las constantes en la obra extensa de este realizador, que sigue siendo



el mismo muchacho que logró una película tan personal y humana como *Los cuatrocientos golpes*, (*Les 400 coups*), con esa carga emocional y tierna que por medio del personaje autobiográfico de Antoine Doinel habría de profundizar posteriormente, con un Jean Pierre Leaud que es como un espejo colgado en la pared, uno siente el desarrollo de nuevas fuerzas, nuevas corrientes en películas como *El amante del amor* y *La chambre vert*. En esta historia con Charles Denner (la segunda es protagonizada por el mismo realizador con un aire ausente que recuerda ciertos gestos de la Adjani en *Adèle H.*, la misma locura), la nueva presencia, el nuevo aporte puede ser cierta dosis de cinismo sutil, que no ofende ni al espectador ni a los personajes, que sirve para alimentar la inocencia mantenida de quien sabe que tiene que amar, ejercer el amor a profundidad, indagar un poco en los motivos de esa necesidad y construir a su alrededor ese universo de brazos extendidos y piernas abiertas mientras el erotismo que puede caber en la historia es tamizado por el pudor ya conocido del realizador.

No es, pues, una película sobre un donjuán, ni el retrato de un conquistador de mujeres casadas o solitarias, ni la biografía de quien más tarde será inmortalizado en ese libro que se cierra al final; no es tampoco la aproximación a una de las fuentes temáticas más ricas del cine francés, sino la conformación de todos los elementos posibles dentro de una personalidad curiosa, exhaustivamente analizada, enseñada en todas sus costuras, mostrada

en ese interior donde solo anidan la simplicidad, el buen humor, las ganas de estar siempre tocando y poseyendo una piel fresca, la piel de esas mujeres que jamás le guardarán rencor, que jamás lo olvidarán porque él, sabiéndolo, conocedor increíble de la psicología femenina, llegó a sus vidas en el momento preciso, sin aspavientos, con un poco de modestia y discreción para que el amor se pueda ejercer con ganas, apelando a todas sus posibilidades. Quizás alguien se sienta fruncido con el tono supuestamente ligero y mundano de una película cuyo protagonista es recordado desde la humedad de las sábanas; pero detrás de ese humor, esa ternura para el tratamiento de los personajes, ese erotismo elegante y hermoso, esos rostros que ahora lloran sobre la memoria del hombre Charles Denner desaparecido, detrás de todo ello está la preocupación permanente de Truffaut por todo cuanto tenga que ver con ese mundo interior que él conoce bien y que en sus dos últimas películas tiene que ver con un hombre enamorado de todas las mujeres, y otro hombre obsesionado, tocado por los muertos, como él. ©

por Alberto Duque López

EL AMANTE DEL AMOR (*L'homme qui aimait les femmes*, Francia, 1977). Dirección: Francois Truffaut. Guión: Francois Truffaut, Michel Fermaud, Suzanne Schiffman. Fotografía: Néstor Almendros. Música: Maurice Jaubert. Intérpretes: Charles Denner, Brigitte Fossey, Nelly Boegeaud, Leslie Caron.

LA GRAN COMILONA

Por fenómenos de distribución y censura llegó, casi seis años después, este ceremonial que ha provocado y seguirá provocando malestares y entusiasmos.

Para Marco Ferreri, siempre controvertido y nunca suficientemente conocido, no constituían novedad ciertas reacciones de fastidio e indignación en el público. Sin embargo, no había aún saboreado tal suceso taquillero ni presenciado el efecto masivo de su ponzoña (logró desplazar hacia su película las inquietudes que en Europa acaparaba *El último tango en París*), Francotirador del cine italiano durante la década del 60, aislado de los circuitos comerciales pero sin perder la terquedad productiva, había permanecido tanto desconocido del gran público como acosado por la censura, a lo que se sumaba el desconcierto de críticos especializados. Se le repudiaba por su prosaísmo venenoso y su humor negro, que lograban alterar las mentes más calmadas e hipócritas. Se

le acusó repetidas veces de obsceno, de espíritu enfermizo y castrador. "*La grande bouffe* es una vergüenza para Francia", protestaba un diputado provinciano.

Para configurar su condición de satírico mordaz fue decisiva su permanencia en España (1956-60), que se constituyó en periodo formativo (*El cochecito* da buenas pruebas de ello). En alianza permanente con Rafael Azcona (guionista también de Carlos Saura), nunca desaprovecha los dardos para agredir tabúes atávicos, religiosos y sexuales. Es llamado a tribunales por "atentar contra la institución sagrada del matrimonio" en *La abeja reina* (Una storia moderna: L'ape regina, 1963). En *La mujer simia* (*La donna scimmia*, 1964), un marido expone como atracción de feria el cadáver embalsamado de su cónyuge barbuda, mientras en otro filme (*Marcia nuziale*, 1965) se efectúan matrimonios de ciencia-ficción con muñecas inflables.

No satisfecho con las agresiones de fondo, resuelve modificar aspectos formales. Rompe con estructuras tradicionales de la representación cinematográfica (paralelamente a los cambios sustanciales de Jean-Luc Godard y al *Partner*, 1968, de Bertolucci) y refleja en imágenes la crisis ideológica que se vivía en esos momentos. Sus esquemas burlescos se derriten, y entonces busca salidas existencialistas (entre anárquicas y nadaístas). Así nace *Dillinger está muerto* (1968), con el que desafía los conceptos de narración y espectáculo inherentes al cine, rechazando cualquier intriga y expresando la alienación que acosa al hombre contemporáneo ("un verdadero filme de autor", afirmaba entusiasmadamente Godard, aunque reservado a especialistas y elites culturales). Después vendría el pesimismo apocalíptico de *Semen de hombre* (*Il seme dell'uomo*, 1969), parábola metafísica sobre el canibalismo de la humanidad y su destrucción implacable.

En *La gran comilona*, cuatro compinches deciden pasar su último fin de semana en una casona parisiense, devorando manjares y manifestando abiertamente sus delirios carnales. El pacto colectivo se cumple con exactitud: suicidio por indigestión o sobredosis de alimentos. Todo comienza como cualquier reunión privada. Llegan las surtidas provisiones; los comensales charlan animadamente. Surge la iniciativa de compartir las viandas con elementos femeninos, traen prostitutas y mezclan las caricias con los bocados. De súbito aparece una encantadora profesora gorda que encuentra todo exquisito, convirtiéndose progresivamente en cómplice e instigadora de excesos lujuriosos y alimenticios. Las profesionales del placer desisten de acompañarlos en orgías que ellas consideran grotescas. El ritual prosigue con despliegue de bandejas succulentas y golosinas. Se presentan gases y eructos, seguidos por diarreas y convulsiones gástricas. Uno tras otro van cayendo los gastrónomos, y sus cuerpos embalsamados van presidiendo la mesa en donde se preparan los alimentos.

Atmósfera que bien puede recordar el teatro del absurdo de Ionesco, con situaciones crueles a lo Jean Genet. Pisando el terreno escatológico o de inmundicias de un Fernando Arrabal, Marco Ferreri nos conduce hacia un ritual intestinal de consecuencias imprevisibles. Remontándose a descripciones tan antiguas como las bacanales del Satiricón, de Petronio, y siguiendo esa tradición clásica francesa que ridiculizaba Rabelais, frente a un discurso lleno de connotaciones, el filme va bastante más allá de la simple desmistificación de la gran cocina francesa, que muchos le atribuyen como eje dominante.

Su sátira es efectiva, señala la descomposición que afecta a toda sociedad opu-



lenta, el consumo desorbitado, caprichoso e individualista de unos pocos frente a la miseria predominante. Es la metáfora lúcida, de carne y hueso, sobre el proceso de acumulación que caracteriza a los núcleos capitalistas, que, engordándose hasta reventar, incapacitados para refrenarse, van cabalgando hacia su autodestrucción.

También intuimos cierta delectación en presentar a los protagonistas en espacios cerrados y engalanándose paso a paso hacia el acto matriz: la muerte. "El miedo a la muerte es el único problema metafísico interesante que conozco", afirma Ferreri y lo reafirma Azcona.

Formalmente, *La gran comilona* tiene aciertos múltiples que la sitúan dentro del mejor cine contemporáneo franco-italiano. Su ambientación alcanza matices refinados: mientras se paladean ostras con vino blanco, los amigos observan cintas pornográficas mudas sobre una pantalla que se integra perfectamente al estilo *art-nouveau*; cuando Tognazzi parodia el último tango del padrino-Brando, todos los ingredientes escénicos traducen la decadencia; los jardines reflejan el capricho burgués de lo campestre dosificado (patos y hortalizas) y concentran la luz matinal. Cuatro actores profesionales, amigos entre sí en la vida real, se desenvuelven con un naturalismo sorprendente, según las circunstancias improvisadas captadas por el director; cuatro personalidades opacadas por el magnetismo de Andrea Ferreol, magnífica debutante que rápidamente se impondría como un símbolo feminista, cariñoso a todos los niveles.

Después de este suceso indiscutible, que le recupera la atención cinéfila y el lugar notable que bien merecía por su trayectoria definida, Ferreri tiene cada vez perspectivas más halagadoras. ☞

por Mauricio Laurens

LA GRAN COMILONA (*La grande bouffe*, Francia-Italia, 1972). Dirección: Marco Ferreri. Guión: Rafael Azcona y Marco Ferreri. Fotografía: Mario Vulpiani. Música: Philippe Sarde. Producción: Jean-Pierre Rassam. Distribución: Global Films. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli, Philippe Noiret, Andrea Ferreol.

PUEBLO CHICO

Antonio Eguino no sólo fue el fotógrafo de las primeras películas de Jorge Sanjinés sino que ha sido su amigo desde los primeros años escolares y pionero del grupo Ukamau. *Pueblo chico* nace como propuesta diferente; ya no se trabaja en el interior de una comunidad indígena ni sobre los problemas mineros; se pretende narrar una historia desde el punto de vista de un joven de clase media alta que regresa de la Argentina a presenciar los cambios políticos ocurridos en su país, en especial en su pueblo, donde su familia tiene grandes propiedades. Poco a poco su interés por la lucha del campesinado y de los sectores indígenas lo colocan en contra de su propio padre y de la incompreensión de su novia. El relato es simple y funciona con una estructura de *Love story*. No hay en el joven una verdadera conciencia política, una formación revolucionaria, sino un deseo voluntarista, una actitud de protesta ante las injusticias, ante las desigualdades. Es así como convoca a sus amigos, que ahora están en la universidad, a insertarse en la práctica social. No encuentra eco, ni colaboración alguna. Su lucha, sus buenas intenciones, son solitarias, por fuera de cualquier organización política, que no se plantea en el filme de Eguino y que trata de insinuarse solamente en el diálogo final, cuando el joven deserta, se va a otra ciudad, presuntamente a La Paz, dejando a un lado el apoyo económico de su padre y la fidelidad amorosa de su novia. *Pueblo chico* es la cíclica historia del regreso y la partida.

Según Eguino, "es una película de ficción pero basada en hechos reales". Su éxito dentro de Bolivia fue relativo. Costó el equivalente de 45 mil dólares y la vieron 180 mil espectadores en salas de estreno. No recuperó la inversión en su propio mercado, sino que lo consiguió mediante la venta de copias al exterior, aunque tampoco fue bien recibida, en comparación, por ejemplo de *Chuquiago*, que no se ha exhibido en Colombia.

Antonio Eguino, a diferencia de Sanjinés, quiere hacer —por lo menos así lo demuestra *Pueblo chico*— un cine más convencional, con el propósito de penetrar el mercado comercial. Se aleja, digámoslo, de las fórmulas marginales y experimentales, como también del punto de vista documental. La preocupación de Eguino tiene que ver mucho con los medios de distribución, puesto que para él no hay manera de construir un medio alternativo. Esto, de cierta manera, es una contradicción con el método seguido por Sanjinés. Obviamente, entre los dos ya no sólo hay una di-

ferencia en sus propuestas estéticas sino una enemistad personal.

Eguino mismo lo dice con sus propias palabras: "El hacer cine en este momento, dentro del régimen nuestro, daría lugar a que si nos censuran una película nosotros perdemos el mercado más importante, el de nuestro país. Por lo tanto, la autocensura tiene que ser dosificada, a veces más de lo que uno quisiera". Esto quiere decir que Eguino acepta realizar una obra con limitaciones previas, con un marco prefijado, del cual no se puede salir. No intenta hacer un cine libre, que se desarrolle a través de la complejidad y las contradicciones internas del relato, de la psicología de los personajes, del contexto histórico y político al cual se hace referencia. Es un cine condicionado al mercado, a las convenciones que se manejan en la ideología dominante, a los criterios impuestos por Hollywood, por ejemplo, la estructura del *love story*.

Por otro lado, Eguino empieza a creer en las condiciones democráticas de su país, del régimen actual de Bolivia, y esto está bien lejos de la realidad. Por supuesto, este aspecto es extrafílmico, pero Eguino lo toma como punto de partida de su nueva producción. De cierta manera, pudiéramos decir que Eguino constituye la tendencia revisionista del grupo Ukamau. Eso no quiere decir que nosotros aceptemos toda la orientación de Sanjinés. En el artículo publicado en el número 4 de CINEMATECA expusimos con claridad nuestro pensamiento en torno a los peligros de una visión simplista y esquemática.

Naturalmente, este comentario tiene una limitante: desconocemos hasta el momento su última película, *Chuquiago*, que tuvo gran éxito de taquilla como también de crítica. Tal vez su fórmula haya sido realizada con mejor factura, con una técnica más elaborada. En *Pueblo chico* contó con muchos obstáculos. Según Eguino, filmó su película con dos personas, armando un equipo improvisado. Mientras en *Chuquiago* lo hizo con un grupo de trabajo argentino. Sin embargo, la fórmula, por buena que sea, no deja de ser un esquema determinado, sobre el cual es imposible construir una obra de arte, una expresión viva y profunda de una situación social y humana.

Desde el punto de vista fotográfico, Eguino no llega a la plenitud de sus conocimientos y su capacidad poética y narrativa, alcanzada, por ejemplo, en *El coraje del pueblo*. Su narración se limita a ser

descriptiva, ceñida a la historia. Por el contrario, cae en imágenes convencionales y manidas en las escenas amorosas.

Pueblo chico nos ha decepcionado, no tanto porque sea una búsqueda diferente de la propuesta por el grupo Ukamau, sino porque justamente no es un planteamiento nuevo, es el acomodo a las antiguas fórmulas, a las viejas convenciones, sin contar con la factura técnica necesaria, con graves problemas de actuación. Antonio Eguino, por su parte, se inscribe en la corriente predominante en Venezuela, Colombia y Perú, que trata de echar a andar un proyecto industrial. Pero en Bolivia la situación es más complicada: no existe una infraestructura. En este sentido, su esfuerzo es mucho más solitario. De todas maneras, Eguino encarna la disyuntiva que se le plantea a los realizadores latinoamericanos: hacer un cine verdaderamente nacional, con una estructura artística, o adaptarse a los deseos de los circuitos comerciales. Quizá, por el momento, ha querido lograr un equilibrio. En *Pueblo chico* no lo ha conseguido. ©

por Umberto Valverde

PUEBLO CHICO (Bolivia, 1976). Dirección: Antonio Eguino. Producción: Antonio Eguino. Guión: Antonio Eguino y Oscar Soria. Fotografía: Antonio Eguino.

UNA VIDA POR DELANTE

En la noche de los Oscars de 1978 *Madame Rose* fue declarada como la mejor película extranjera vista en los Estados Unidos en el último año. Preferida, por el

heterogéneo grupo de votantes, a otras obras nominadas, como *El oscuro objeto del deseo*, de Luis Buñuel, llega prontamente al país con distribución esperanzada de la Warner. Con *Madame Rose*, la reserva que en muchos círculos especializados despierta el otorgamiento de un Oscar se verá confirmada; aquí las expectativas comerciales, que para los productores se crean con la concesión de la buscada estatuilla, se frustrarán. Película endeble y deleznable por varios aspectos, pienso que no ha de tener tampoco una carrera de explotación afortunada, aunque bien puede servir para que uno se acerque una vez más a la comprensión de las razones difusas que explican la distinción anual de los Oscars. Una visión atenta del filme ayuda a detectar los elementos que han pesado para una selección tan excesiva y que no son, en estricto lenguaje, valores cinematográficos.

Madame Rose es la séptima película de Moshe Mizrahi, director judío de 47 años de edad, nacido en Egipto. Formado en la televisión y el cine de Francia, Mizrahi ha realizado algunos de sus trabajos en Israel, y ya en dos oportunidades anteriores sus filmes habían alcanzado la nominación para el Oscar como mejor película extranjera: *Rosa yo te amo*, en 1972, y *La casa de la calle Chelouche*, en 1973. Con *Madame Rose* llega esa distinción tan hábil y pacientemente buscada.

La parte central de la última película de Mizrahi está constituida por las relaciones de una mujer de sesenta y siete años y un adolescente de catorce, ambos en situaciones bien particulares. Prostituta en ejercicio hasta los cincuenta años de edad, Madame Rose vive ahora precariamente de guardar niños de sus antiguas compañeras de oficio; el número de estos niños es cada vez menor, a medida que



transcurre el tiempo y van desapareciendo las amigas de antes. Entre los muchachos está Momo, el mayor de los actuales y al que Madame Rose engaña en relación con su edad, buscando ocultar la dura verdad de su origen: el padre dio muerte a la madre prostituta y se encuentra recluido desde ese momento en un sanatorio mental. El punto de partida de la historia, de suyo escabroso, se ve agravado por el afán del autor de agregar datos con los que aspira a convertir sus personajes en algo más que una anciana desgastada por la vida y un muchacho en el trance de hacerse hombre en circunstancias penosas; Madame Rose es judía y Momo árabe, ambos igualmente pobres y desamparados, comprometidos en una lucha desigual con un universo que los desborda y los condena.

Esa preocupación válida de acercarse a dos seres mutilados en sus posibilidades vitales, más allá de su diverso origen racial, no se reduce en este caso a una mera cuestión de nacionalidades; ser judío o árabe en los actuales momentos es una particularidad demasiado significativa en la textura de unos personajes y en el espíritu global de una obra, y en exceso peligrosa si no se maneja adecuadamente. En Mizrahi esa referencia a judíos y árabes es el ingrediente que subyace en la representación sentimental y maniquea del mundo que recrea. En *Madame Rose* hay buenos que sufren, gentes de corazón, como lo son la misma protagonista que educa a cada uno de los muchachos según sus propias costumbres o los demás árabes o judíos que transitoriamente aparecen; los malos, en cambio, los que se supone responsables de la miseria y el exilio social de los anteriores, no aparecen; los malos son una entidad abstracta e innominada con lo que *Madame Rose* adquiere su mayor perfil: es una obra en defensa de unos y en contra de nadie. Esta estrategia conduce a la descaracterización de todos sus personajes, visible en los centrales y ya dramática en los secundarios. Ese grupo, por caso, de muchachos árabes que habitan en el destartado edificio de Madame Rose, que sonrían envarada y bonachonamente y que brotan como por cuestión de brujería en la hora justa en que se les requiere para cargar a Madame Rose o llevar en vilo al doctor Katz; ni un sólo plano que los humanice, ni un momento de alegría o llanto que los haga reales o que les dé la presencia escénica mínima para que el estar allí tenga sentido. Qué decir, por ejemplo, de Da Amédec, el gran proxeneta de la mejor zona de Pigalle, protector romántico de Madame Rose y de los oprimidos, nigeriano que ahora escribe cartas ficticias a sus gentes para hablarles de triunfos en oficios dignos y notorios. O Hamil, vendedor ambulante de alfombras, maestro voluntario y profundo de Momo. Y así el médico, la prostituta negra y, más radicalmente, la amiga

ocasional que conoce Momo y que le descubre desde una sala de montaje de cine hasta la paz de un buen hogar con niños bellos y padres cariñosos; la rubia —que es, al fin de cuentas, el único personaje que pertenece al mundo de los otros, el único por fuera de esa suerte de gueto en el que viven anclados Rose, Momo y los demás— es tan buena como cualquier otro.

Esa fragilidad de la caracterización alcanza naturalmente a Madame Rose y a Momo. El discurrir de sus vidas, las palabras, las reacciones cotidianas son desorbitadamente obvias y preparadas. En la escena inicial asciende penosamente por las largas escaleras del edificio de Belleville: se detiene, saluda, respira; imposible imaginarse forma visual más pauperizada de intentar definir de entrada a un personaje. El médico Katz aclara a Momo el estado de la enfermedad de la anciana y su debilitamiento senil; en los momentos siguientes ya Madame Rose padece una fuga mental que la remite al pasado torturoso de judía, prepara sonámbulamente su pequeña maleta y se sienta a esperar el arribo de la policía alemana que la ha de llevar a la pesadilla de los campos de concentración.

Madame Rose, a más de todos sus defectos y vacíos, inquieta en la medida en que desperdicia festivamente un asunto marginal que habría logrado dar a sus personajes la riqueza equivocadamente buscada por Mizrahi. Es el de la miseria en que sobreviven los trabajadores extranjeros en Francia y en la mayoría de los países europeos. El destino de esas personas llegadas de Nigeria, Senegal o Argelia en busca de cualquier oficio, capaces de comenzar por barrer calles en París o desempeñar cualquier trabajo humanamente decoroso y que terminan condenados a prostituirse o a hacer el espectáculo bufo de tragafuegos y bailarines de danzas exóticas en las avenidas. Esas formas últimas de subsistencia son la expresión desesperada de personajes aferrados a cualquier tabla de salvación, marcados por la segregación social y el desprecio. Un sufrimiento hacia adentro, íntimo, que desgarrar y mina lentamente, que ulcera las vísceras; ese dolor que tan lúcida y desdramatizadamente narró el alemán Rainer Werner Fassbinder en *Miedo devorar alma* respecto de los árabes en su país; ese estremecimiento sincero es el que falta en este espectáculo falaz de las verdades muy a medias que intenta Moshe Mizrahi.

No obstante el número de obras realizadas y la larga experiencia en la televisión francesa, Mizrahi es todavía en buena medida un director de oficio. La suya es una narración pesada que se mueve a jalones detrás de los hechos; cada escena es tan sólo la narración más descriptiva y exterior de cierto suceso o momento de la

historia, sin que la lógica misma del relato vaya creando una necesidad interna que articule esas escenas. Ninguna de éstas llega a adquirir verdadero significado más allá de su contenido puramente material, limitación que vuelve casi caricaturesco el momento de regreso del padre de Momo; el en dónde andaba, por qué aparece, el a qué llega los resuelve con torpeza el director ingresando a alguien inesperadamente en escena, con una facilidad que no podría tener otra solución que la muerte consiguiente al final de la misma. La fluidez de un buen oficio habría podido llegar en socorro de un director en quien el talento no parece virtud muy clara.

Madame Rose es una película plagada de buenas intenciones pensada más en atención a lo conveniente que puede resultar, en un mundo destrozado por la violencia y el terrorismo, en alguna medida

de carácter racial, elaborar representaciones de insoslayado eco pacifista. Apenas que esos buenos sentimientos tan sólo alcanzan para obtener algún Oscar, y ninguno es el servicio que prestan en favor de una causa real. Es ese tono el que anula a *Madame Rose* como cine, e impide que algunos instantes de la relación de la vieja y el muchacho logren conseguir un sentido humano que apenas se vislumbra. No obstante las palabras del director en alguna entrevista, aquí ni lo esencial se salva. ©

por Orlando Mora

UNA VIDA POR DELANTE (MADAME ROSE) (La vie devant soi, Francia, 1977). Dirección: Moshe Mizrahi. Producción: Ralph Baum. Guión: Moshe Mizrahi. Fotografía: Néstor Almendros. Música: Philippe Sarde. Intérpretes: Simone Signoret, Samy Benyoub.

IFIGENIA



Desde sus raíces, las representaciones teatrales se propusieron conmover antes que divertir. En la antigüedad griega, lo dramático predominó y su significado se extendió a otras ramas creativas. El patetismo adoptaba carácter épico (entonces, como ahora, se era héroe y se obtenían vic-

torias mediante sacrificios humanos y penalidades), mitológico (el enfrentamiento de divinidades provocaba desajustes terrenales y originaba tensiones entre los mortales), o familiar (hermanos y amantes se confundían en pasiones y rencores).

Tres griegos llevaron la tragedia a su máxima expresión. Esquilo, cuyo lenguaje metafórico concuerda con sus protagonistas: dioses o seres grandiosos; Sófocles, más amoldado a la realidad, introduce elementos psicológicos y plantea el problema de la identidad; Eurípides resalta por sus críticas e irreverencias hacia los semidioses. En conjunto, con sus presagios y oráculos ("maquinaciones celestiales para anestesiar mortales", decía Jean Cocteau), trampas edípicas y epeyas troyanas, familias malditas y sucesión de venganzas, se nos presentan como solos antecesores del Hamlet de Shakespeare, a quien nos es más fácil comprender si conocemos la tragedia griega.

Por sus versiones fílmicas de obras de Eurípides (las anteriores fueron *Electra*, 1962, y *Las Troyanas*, 1971), Michael Cacoyannis (el autor, mundialmente conocido, de *Zorba, el griego*) es otro nombre indispensable para la discusión sobre "teatro en el cine", con aspectos que van desde convenciones espaciales y fidelidad al texto original hasta reflexiones actualizadas o tratamientos de época (respecto a Shakespeare los precedentes son amplios: Peter Brook, Laurence Olivier y Orson Welles en Inglaterra; Kozintsev en la Unión Soviética; Kurosawa en el Japón). Por tratarse de una versión cinema-

tográfica sujeta al texto original, conviene tener presentes algunas variaciones fundamentales aplicadas por otros guionistas a las tragedias helénicas: El caso más conocido por nosotros es *Edipo rey*, de Pier Paolo Pasolini (1967), en el que se introducen escenas contemporáneas, con ambientación y rituales africanos. También tenemos la famosísima *Medea* (con María Callas), del mismo Pasolini (1971), desconocida en Colombia, filmada en Turquía, con interrogaciones sobre sistemas de educación religiosa. Igualmente hay que destacar *Pura Electra*, del húngaro Miklos Jancso (1975), en donde después de ejecutar al tirano Egisto y a la madre perversa, los hermanos matricidas abandonan a Micenas en helicóptero.

Punto de partida de una venganza consanguínea, aplicación implacable de la ley del talión, *Ifigenia en Aulide* se centra en el sacrificio, exigido por la diosa Artemisa, de la primogénita del rey Agamenón: Ifigenia. Paralizadas las naves helénicas en Aulide por falta de vientos marinos, los oráculos se obstinaron en cobrar una víctima real y precipitaron a sus progenitores en la desesperación. Clitemestra conduce a su hija desde Micenas, para casarla con Aquiles (el de los pies ligeros), ignorando la trampa que transformará su alegría en luto. El plano final, un congelado sobre el rostro adolorido de Irene Papas cuando ve evaporarse a Ifigenia, puede resultar suspensivo para quienes ignoren el destino que prosigue (una nota explicativa se hace apenas indispensable).

Vendría entonces *Electra*, narrándonos el reencuentro de dos hermanos, desgraciados, Electra y Orestes, que pactan castigar con la muerte a los responsables del asesinato de su padre. Clitemestra es muerta por sus hijos junto al tirano Egisto. Transcurren los años y se aclara el enigma inicial que completaría el tríptico. *Ifigenia en Táuride* nos la muestra convertida en sacerdotisa perversa y degolladora de extranjeros (salvada milagrosamente del sacrificio, fue arrastrada a tierras bárbaras); Orestes, su hermano, el matricida errante, llega hasta ella sin saberlo y logran liberarse del flagelo familiar gracias a la intercesión de Atenea.

El amor inquebrantable a la patria, la lealtad por encima de intereses individuales, parece constituirse en motivación central de la *Ifigenia en Aulide*: un padre soberano que arruina su integridad porque democráticamente lo exige un ejército desmoralizado y así lo determina "ese oráculo que enturbia mi mente", por eso cuando Agamenón decide actuar como verdugo de su propia hija, el pueblo entusiasmado rompe en vítores y el patriotismo griego adquiere patética significación. Varios son los síntomas reveladores de la confusión reinante: desafío a lo que, en términos contemporáneos, llamaríamos establecimiento; enfrentamiento de los

hermanos atridas, o hijos de Atreo: Menelao en busca de las riquezas troyanas y alejado de las preocupaciones morales que originaron la contienda; Aquiles, utilizado como carnada y convertido en única presión para suspender el dramático fallo; Clitemestra, por lo contrario, consciente de que su hermana Helena es una simple adúltera, aparece sumisa y con actitud suplicante, papel bien diferente del cruel que desempeñará posteriormente.

Apartándonos de minucias narrativas, suficientemente conocidas, cabe más bien referirse a los recursos formales del filme. Utilización eficaz de escenarios abiertos, mesetas áridas y costas pedregosas del Peloponeso; descripción ágil, mediante un paneo acelerado, de las pretendidas mil naves que conformaban la poderosa flota ateniense; énfasis en la exuberancia que siempre ha distinguido al pueblo griego; tanto el espectáculo de centenares de guerreros desnudos en la playa, con accesorios llamativos (cascos y armas), como el de las acompañantes de Ifigenia (que hacen recordar al coro ausente); caracterizaciones profesionales de Irene Papas (Clitemestra) y del menos conocido Costa Kazakos (Agamenón), extremadamente sentidas y no pocas veces sobreactuadas.

Resulta oportuno considerar el aporte lúcido que al respecto hubiese significado *La Orestíada, africana*, proyectada por Pier Paolo Pasolini durante los meses que precedieron a su brutal desaparición. *Appunti per un Orestíada africana* (1975) fue presentada en Cannes 76 como homenaje póstumo, incluido en la sección Ojos Fértiles. Estructurada a la manera de una monografía cinematográfica, con anotaciones en Super 8 para un rodaje posterior, con la colaboración de universitarios africanos, se proponía trasplantar las situaciones y personajes de Esquilo a la realidad política del África contemporánea. Pasolini opinaba que, en la década del 60, el continente negro se encontraba en un periodo histórico similar al de Argos y Micenas en los tiempos de Orestes; con pueblos en trance democrático, saqueados por la voracidad colonialista europea, desgarrados por luchas fratricidas y sometidos a no pocos terrores dictatoriales. Todo esto viene a comprobar que los grandes documentos culturales nunca pierden trascendencia, y siempre serán expresión inagotable. €

por Mauricio Laurens

IFIGENIA (Iphigenia, Grecia, 1977). Dirección y guión: Michael Cacoyannis. Basada en la tragedia Ifigenia en Aulide, de Eurípides. Música: Mikis Theodorakis. Producción: Greek Film Centre. Distribuida por United Artists. Intérpretes: Irene Papas, Costa Kazakos, Costa Carras, Tatiana Papamoskou.

CALLE HESTER



Joan Micklin Silver dirigió por muchos años documentales educativos. En 1975, con algunos ahorros, y una ayuda del American Film Institute, realizó *Calle Hester*, su primer largometraje argumental. Largometrajes realizados de manera similar se producen en buen número en varios países, pero la mayoría de ellos van a alguna especie de limbo donde son vistos apenas por unos pocos cinéfilos. Son escasos los que poseen la calidad, o suerte, que les permita romper las barreras que la industria de la distribución opone a los filmes independientes, y lograr acceso al público de las grandes salas comerciales. Hay, pues, que celebrar la exhibición en Colombia de esta película, que debió ser considerada "veneno" por los distribuidores nacionales.

Para su debut, Micklin adaptó *Yekl*, novela de Abraham Cahan sobre la oleada inmigratoria judía que proveniente del

este europeo llegó a los Estados Unidos en la última década del siglo pasado. Hablada casi totalmente en yidish, *Calle Hester* recrea el ambiente del barrio judío neoyorquino —inquilinos, salones de baile, pequeñas fábricas, tiendas, callejuelas y avenidas— con especial cuidado. Los personajes son dibujados con cariño y afecto. Indudablemente, Micklin escogió un tema cercano a su corazón. Y ese cuidado y cariño son acentuados por una excelente fotografía en blanco y negro, y un buen trabajo de los casi desconocidos actores.

El personaje principal, Yelk (Steven Keats), ha cambiado su nombre a Jake; prefiere hablar en inglés, viste a lo europeo, y trata de adaptarse a toda costa a la sociedad que ha tomado como suya, que le parece llena de oportunidades. Corteja a Mamie, actriz que conoció en clases de baile, y que también busca ajustarse al nuevo medio. Acosado por dinero, debido a la llegada de su familia, Jake toma como inquilino un compañero de trabajo, Berstein, que es su contraparte. Berstein carece de ambición, continúa hablando en yidish, estudia los libros sagrados y permanece aferrado a sus costumbres.

A la llegada de su esposa y de su hijo, Jake no puede ocultar su desagrado con ellos, pues traen consigo recuerdos que prefiere olvidar y costumbres que quiere descartar. La mujer de Jake, desconcertada y temerosa ante ese nuevo mundo, procura asirse a sus tradiciones. El conflicto entre los cuatro no es difícil de imaginar.

Con estos personajes se quiere presentar un cuadro sobre la vida de los millones de inmigrantes judíos de esa época, y una condensación de los diferentes conflictos y problemas a que se vieron abocados. Pero desafortunadamente *Calle Hester* se queda corta, se diluye sin lograr su objetivo. Al dispersar su atención sobre los cuatro caracteres no se logra un retrato completo de ninguno, sobre quien se hubieran podido concentrar todos esos conflictos. El filme se pierde entre lo anecdótico.

Pero es solo un fracaso relativo, puesto que, trabajando con escasos medios, Micklin ha logrado una película por momentos hermosa, impecablemente realizada y bien narrada. Logra más que muchos con grandes medios a su disposición. No será una obra maestra, pero es una película agradable, y aunque muchos crean que esto constituye otra especie de limbo, para otros representa una cualidad salvadora. c

por Alberto Navarro

CALLE HESTER (*Hester Street*, EUA, 1975)
Dirección: Joan Micklin Silver. Producción:
Raphael D. Silver. Guión: Joan Micklin Silver.
Intérpretes: Steven Keats, Carol Kane.

PROGRAMACION

Biblioteca Cinemateca Distrital



001160



CINEMATECA DISTRITAL

15 a 25 de junio

Archibaldo de la Cruz, de Luis Buñuel

27 de junio a 10 de julio

MUESTRA DE NUEVO CINE VENEZOLANO

Simplicio, de Franco Rubartelli

Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia, de Alfredo Anzola

El pez que fuma, de Roman Chalbaud
Adiós, Alicia, de Liko Pérez y Santiago Sanmiguel

La quema de Judas, de Roman Chalbaud

El rey del joropo, de Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles

Juan Vicente Gómez y su época, de Manuel de Pedro

Se llamaba S. N., de Luis Correa
Crónica de un subversivo latinoamericano, de Mauricio Wallerstein

2 a 13 de agosto

NUEVO CINE INDEPENDIENTE COLOMBIANO:

Agarrando pueblo, de Carlos Mayolo y Luis Ospina

Cuartito azul, de Luis Crump y Sebastián Ospina

Maromas, de Erwin Goggel

14 de agosto

CINE ANTROPOLOGICO DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK

En tierra de las canoas (1914), de Edward S. Curtis

Los kwakiutl de la Columbia Británica (1930), de Franz Boas

Los navajos se filman a sí mismos (1966), de Johnny Nelson

Sombras intrépidas, de Al Clah

El proyecto de pozos superficiales, de Johnny Nelson

Los exiliados (1961), de Kent Mackenzie

Curación por succión

Nanook del Norte (1922), de Robert J. Flaherty

La tierra (1942), de Robert J. Flaherty

El hombre: un curso de estudio 1963-65, de Asen Balikei y Robert Young

Los esquimales netsilik (1972), de Gilles Blain

Películas de la serie sobre los yanomö 1968-71, de Timothy Asch y Napoleón Chagnon.

Aprendiendo a bailar en Bali (1936), de Gregory Bateson y Margaret Mead

Hitlerjunge Quex (1933), de Hans Steinhoff. Análisis por Gregori Bateson (1943)

Incidentes microculturales en diez zoológicos (1971), de Ray I. Birdwhistell y Jacques van Vlack

Una conferencia sobre Kenesics (1964), de Ray Birdwhinstell

Danza e historia humana (1974), de Alan Lomax y Forrestine Paulay

Chulas fronteras (1976), de Les Blank
Santísimos hermanos (1972), de Gabriella Samper

Ríos de arena (1974), de Robert Gardner

Registro documental de comportamiento natural de los niños (1963), de Richard Sovenson

Criado por los Fore (1968), de Amalie Rothschild

Quilino (1967), de Jorge Prelorán y Raimundo Gleyser

Miranda (1974), de Jorge Pocloran

La ciudad (1934), de Willard van Dyke y Ralph Steener

Feliz día de la madre (1963), de Richard Leacock y Joyce Chopra

Películas de la serie sobre Pittsburgh, (1968-69), de John Marshall

Calle Hester, de Joan Micklin Silver

Nos amamos tanto, de Ettore Scola

Ustedes tienen la palabra, de Manuel Octavio Gómez

Pueblo chico, de Antonio Eguino

MUESTRA DE NUEVO CINE BRASILEÑO



CINEMATECA DISTRITAL
Instituto Distrital de
Cultura y Turismo