

CINEMATECA

N.º 4 - V.º 1 - Mayo 1978



ORGANO DE LA CINEMATECA DISTRITAL
NUMERO 4 - VOLUMEN 1 - MAYO DE 1978 - EJEMPLAR \$ 50.00

CINEMATECA

CONTENIDO	
DIRECTORES	Werner Herzog, <i>por Margarita De la Vega de Hurtado.</i> 2
EL CINE EN COLOMBIA	Hans Bruckner, <i>por Hernando Salcedo Silva.</i> 6
ENSAYOS	El Motín del Kane, <i>por Peter Bogdanovich.</i> 8
	Fábula y realidad en dos filmes de Borau, <i>por Luis Alberto Alvarez.</i> 21
CINE LATINOAMERICANO	Los problemas del cine venezolano, <i>por Alfonso Molina.</i> 28
	Delincuencia y oportunismo, <i>por Alberto Navarro.</i> 32
FESTIVALES	Cartagena: 1978: el otro festival, <i>por Alberto Duque López.</i> 36
	París y Bilbao, <i>por Luis Ospina y Hernando Guerrero.</i> 42
ENTREVISTAS	Con José Luis Borau, <i>por Luis Alberto Alvarez y Luis Fernando Calderón.</i> 48
	Con Antonio Eguino, <i>por Luis Ospina y Hernando Guerrero.</i> 56
	Con Geraldine Chaplin, <i>por Oscar Collazos.</i> 62
	Con cuatro directores cubanos, <i>por Lisandro Duque Naranjo.</i> 68
CINEMATECA	Hollywood: una muestra, <i>por Nicolás Suescún y Camilo Delgado.</i> 74
	Segundo festival de cine cubano, <i>por Lisandro Duque Naranjo.</i> 80
	Cine antropológico, <i>por Jaime Manrique Ardila.</i> 85
	Jorge Sanjines: cine político o la política en el cine, <i>por Umberto Valverde.</i> 88
LIBROS	El cine colombiano en dos libros, <i>por Alberto Aguirre.</i> 92
COMENTARIOS	El oscuro objeto del deseo. 98
	El último magnate. 100
	Almas perdidas. 102
	El gran mentiroso. 104

Consejo Editorial

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

Dirección

Isadora de Norden.

Coordinación

Alberto Navarro.

Artes y Diagramación,

Arte y Composición,
Jairo Barrera y
Ramiro Garzón.

Agradecemos la colaboración en el material fotográfico a: Luis Alberto Alvarez, José Luis Borau, Marisa Borrero, Manuel Díaz Puncelles, Alberto Duque López, Lisandro Duque Naranjo, Hernando Guerrero, Hernando Martínez, Luis Ospina, Hernando Salcedo Silva, Umberto Valverde, Cine Colombia, Embajada de Venezuela, El Espectador, Festival Internacional de Cine de Cartagena, Fox Columbia, Francia Films del Caribe, Grupo Ukamau, Películas Real, Solmac Cinematografía.

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 Palomao, Bogotá.

Werner Herzog, imágenes de soledad

por Margarita De la Vega de Hurtado

Uno de los movimientos más importantes dentro del cine contemporáneo es el del cine joven de Alemania Federal. No se trata de un grupo organizado con temática y estilo similares; sus únicos nexos son su nacionalidad, su juventud y su interés en hacer un cine diferente, fuera del marco comercial tradicional. Una de las figuras más importantes dentro de este grupo es Werner Herzog.

Werner Herzog nació en Munich en 1942. Después de una infancia rebelde, sin padre y en medio de las conmociones de la posguerra, Herzog llegó al cine movido por un impulso irresistible. Realiza su primer largometraje a los 24 años —según dicen, con una cámara robada. Al ser interrogado sobre esa anécdota, una de las muchas dentro dentro de la leyenda que lo rodea, Herzog evade una respuesta concreta y dice que el cine es su vida, su medio de expresión; siempre supo que él sería cineasta; por lo tanto, tenía que utilizar cualquier medio que estuviera a su alcance para lograrlo. Desde entonces Werner Herzog ha producido sus películas, trabajando con un equipo técnico reducido y utilizando repetidas veces los mismos actores, camarógrafos, etc. Sus filmaciones lo han llevado a lugares remotos y exigen intensa participación a todo nivel, incluyendo proezas físicas.

En una decena de años y otros tantos filmes Herzog ha logrado establecer una sólida reputación mundial por la originalidad de su obra, tanto desde el punto de vista temático como estilístico. No sólo ha recibido el aplauso de la crítica sino que algunas de sus películas han logrado gran éxito comercial.

DESTRUCCION Y CRUELDAD

Signos de vida (Lebenszeichen, 1967) es la historia de tres soldados alemanes durante la ocupación de una isla griega y la rebelión —aparentemente inmotivada— de uno de ellos. *Fata Morgana* (1968) muestra el colonialismo y la opresión en el Sahara. *También los enanos empezaron pequeños* (Auch Zwerge haben klein Anfagen, 1970) muestra la rebelión fallida dentro de una institución para enanos; es un análisis de todo lo destructivo y cruel que existe en el alma humana. Según Herzog, la película molesta a los espectadores porque “nos hace mirar al enano que cada cual lleva dentro de sí mismo” 1. *Tierra de silencio y tinieblas* (Land des Schweigen un der Dunkelheit, 1971) es un documental sobre un grupo de ciego-mudos que nos lleva a un universo donde la comunicación se establece a nivel diferente del cotidiano. *Aguirre, la ira de Dios* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) es la historia de un conquistador español, perdido en la selva, luchando por alcanzar Eldorado. *El gran éxtasis del tallador Steiner* (Die grosse Ekstase des Bilschnitzers Steiner, 1974) es un documental sobre un campeón de salto en esquíes. *Cada hombre para sí mismo y Dios contra todos: el enigma de Kaspar Hauser* (Jeder für Sich und Gott gegen Alle, 1974) se basa en la historia de un joven que apareció en una plaza de Nuremberg en el siglo XIX sin saber hablar, leer o escribir. Tenía consigo una nota donde decía que había sido criado en un calabozo y había sido lanzado al mundo. El “inocente” se enfrenta al mundo civilizado y concluye: “me parece que mi venida al mundo fue una caída terrible”. *Corazón de vidrio* (1976), también situada en el siglo XIX, está basada en una leyenda bávara sobre la búsqueda de un material mágico en una fábrica de vidrio. Para lograr el efecto deseado, Herzog hipnotizó a todos los actores y extras que aparecen en el filme en estado de trance. Este breve recuento de la obra de Herzog (al cual hay que añadir varios cortometrajes y documentales para televisión) muestra que se trata de un cineasta con ciertas preocupaciones e intereses que se expresan continuamente en sus películas.

Si hubiera que definir las en una sola palabra, esta sería *imágenes*. Werner Herzog ha logrado plasmar en la pantalla su visión personal del mundo, dándonos nuevas imágenes del hombre y del universo que lo rodea. “Soy uno de aquellos que tratan de encontrar las imágenes que corresponden al tiempo en el cual vivimos, cuadros que puedan llevar a la

comprensión de sí mismo... 2 Mi punto de partida son paisajes, lugares imaginarios, irregularidades, alucinaciones..." 3 Esas imágenes son hermosas, extrañas, centelleantes, llenas de silencio y tristeza; paisajes desolados donde el hombre está aislado, aplastado por el universo.

SOLEDAD E INCOMUNICACION

Son evocaciones profundas de la condición humana, de la soledad y de la imposibilidad de comunicarse. Los enanos danzan interminable ronda alrededor de una palma, Kaspar Hauser titubea para caminar en la cima de la montaña, Aguirre sueña con la gloria sobre su balsa que gira en medio de los remolinos, rodeado de millares de micos; y finalmente, la silueta de Stroszek en la cumbre de la torre lanzando cohetes, "signos de vida" que pasan desapercibidos. Son momentos cargados de emoción, visiones extrañas que nos llevan a percibir la realidad en forma diferente. Hacen parte del mundo psíquico, interior.

Los filmes de Herzog giran alrededor del individuo y de su relación interna con el mundo. Las aventuras de sus protagonistas, tanto en sus documentales como en sus obras de ficción, tienen lugar en una dimensión situada más allá de la realidad aparente. Según él: "Mis documentales son muy estilizados. Me interesan aspectos más profundos de la verdad que la simple realidad cotidiana". 4



Bruno S. en *El enigma de Kaspar Hauser*.



Foto de rodaje de
Fata Morgana.
Segundo de derecha
a iz.: Werner Herzog.

Sus protagonistas son seres solitarios, alienados, generalmente inocentes, que se enfrentan a un mundo hostil y cruel, sostenidos por su fuerza interior. Son seres diferentes —ya sea por características físicas o psicológicas, o por ambas— que se enfrentan al mundo, a la naturaleza o al destino. Resisten o se rebelan instintivamente pero fallan y su rebelión es inútil. Encuentran la solución dentro de ellos mismos, en su dignidad. Luchan por preservarla a toda costa, llegando a superar el peligro y afrontar la muerte. La vida cobra significación al ir más allá de sus limitaciones, refugiándose dentro de sí mismos y trascendiendo la realidad. Es como si la solución de las contradicciones estuviese en la negación, en la abstracción de la realidad para alcanzar el éxtasis interior, como en una experiencia mística. Así Aguirre seguirá en búsqueda de Eldorado, Kaspar Hauser logra terminar su historia con su muerte y Steiner lo arriesga todo para lograr el éxtasis que siente al volar sobre la nieve.

También se puede decir que para Herzog la locura es una solución a la condición humana, una virtud. Dice: "la locura existe, es una faceta humana. Debemos aceptarla. Nos permite percibir y comprender nuestra condición". 5

El individuo se opone a elementos abstractos: Destino, Sociedad, Poder, Autoridad. No hay referencias concretas entre lo que sucede en la pantalla y las contradicciones que el espectador encuentra en su propia vida. La relación se establece a nivel emocional, de la misma forma como el director proyecta sus emociones y se identifica con sus personajes. Sus protagonistas son profundamente humanos; sus emociones e ideales son parte del subconsciente colectivo. Nos deja unos interrogantes insolubles:

¿Estamos condenados? ¿Por qué sus héroes son siempre deformes, física o moralmente? Es como si su deformidad los hiciera más humanos. ¿Acaso para Herzog la solución reside en ser diferente y retraerse en la propia dignidad?

La abstracción del mundo y la solución individual dada al rechazar el ambiente circundante plantea el problema de la ideología que se expresa en el cine de Herzog. Podemos encontrar sus raíces dentro del romanticismo, el misticismo y la doctrina filosófica de Nietzsche. El énfasis en colocar a ciertos personajes por encima de los demás, por sus características deformes, la solución de evasión mística para evadir el conflicto con la realidad se prestan a que el cine de Herzog se pueda interpretar y utilizar dentro de una política neofascista. La insistencia en ceñirse a cánones puramente estéticos y colocar el arte por encima de la realidad socio-política es un factor que acentúa la ambigüedad de la temática de sus filmes. Otro interrogante que se plantea es la relación entre la popularidad de sus películas y la tendencia actual de los jóvenes de buscar el escape místico.

Durante su entrevista en Ann Arbor, Werner Herzog rechazó tener una posición política y dijo que su interés era hacer cine y para eso vivía. Sin embargo, siendo el cine un medio de comunicación y de expresión, no se puede separar del contexto político y social. La fuerza de las imágenes de las películas de Herzog y el hecho de que se dirijan al subconsciente del espectador subrayan su posible influencia.

LOS SUEÑOS COLECTIVOS

Después de analizar los filmes de Herzog, entrevistarlo y escucharlo, es fácil deducir que son la expresión de su mundo interior, de sus conflictos, producto de una creación impulsiva e instintiva. Niega tener un punto de partida consciente, racional. Escribe sus guiones de un solo tirón y generalmente improvisa durante la filmación, según la participación de los intérpretes y el ambiente que se desarrolla. Rechaza las interpretaciones que se han hecho de sus personajes y situaciones (especialmente la identificación de Aguirre con Hitler). Insiste diciendo:

“El filme no tiene que ver con la vida. No trata sobre nuestra realidad cotidiana. Está relacionado con los sueños, con nuestros sueños colectivos, más que con nuestra realidad...” 6

El estilo de Werner Herzog es poético, romántico. Utiliza maravillosamente la relación entre la música y la imagen para reforzar la unidad de su visión. Sus encuadres, la forma como utiliza el color y el repetido uso de composiciones estáticas hace que sus filmes evoquen asociaciones pictóricas. Generalmente el diálogo es somero y simple; por lo tanto, lo que se dice adquiere mayor importancia. Algunas de las frases quedan grabadas en nuestra memoria, como cuando Stroszek, en la película del mismo nombre, dice: “¿qué clase de país es éste donde encarcelan a Beo?” (Beo es un loro, y el país es los Estados Unidos, donde Bruno ha venido en busca de una vida mejor).

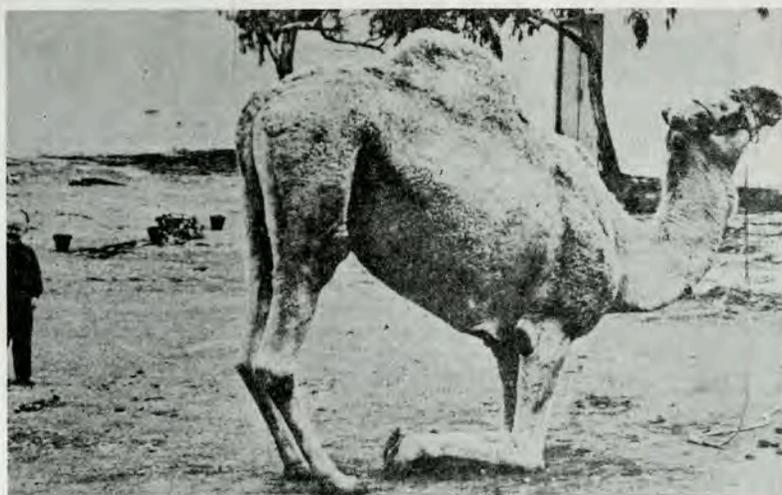
Herzog emplea generalmente actores no profesionales, tomados de la vida real y que corresponden a la idea que él tiene del personaje. O utiliza actores en papeles diferentes de aquellos con los cuales se les identifica, como en el caso de Klaus Kinski en *Aguirre*. Tal vez su mejor intérprete, con el cual dice tener una identificación y una comunicación particular, es Bruno S. Cuando Herzog lo seleccionó para interpretar a Kaspar Hauser, Bruno era un obrero que cantaba en las calles de Berlín. Pasó los primeros diez años de su vida en un asilo para retrasados, abandonado por su madre; de allí siguió a reformatorios y otras instituciones. Sigue siendo obrero y ha hecho *Stroszek* durante sus vacaciones. Su identificación con el personaje de Kaspar Hauser fue total, ya que ambos son seres incomprendidos, destruidos por la sociedad. En *Stroszek*, Bruno S. revive sus experiencias cotidianas de enfrentamiento a la vida y a los demás.

OTRO MUNDO

La línea narrativa de estos filmes es fácil de seguir, la trama es generalmente sencilla y el montaje es fluido. El conjunto adquiere unas características particulares donde se combinan lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo imaginario, lo cotidiano y lo extraordinario, transportando al espectador dentro de la realidad cinematográfica. Tal vez la mejor forma de definir el estilo de Werner Herzog es decir que ha logrado en cine algo similar a la novela latinoamericana: plasmar el mundo de lo real-maravilloso.

En sus películas se encuentran claros nexos con el expresionismo alemán, especialmente con Fritz Lang (cuyo *Nosferatu* va a llevar de nuevo a la pantalla); con el surrealismo de Luis Buñuel y con Leni Riefensthal, por la búsqueda de seres ultrahumanos (armónicos y perfectos para Riefensthal, deformes para Herzog) y la forma como los presentan en filme. Herzog niega todas y cualquier influencia cinematográfica y declara que su cine, al igual que el de sus compatriotas y contemporáneos, parte de cero, dentro del vacío cultural creado por la posguerra en Alemania.

El cine de Herzog es la bella y dolorosa expresión de la soledad humana, del silencio que nos rodea, de la imposibilidad de comunicación y de nuestra angustia y temores colectivos. Son ejemplos magníficos de ese cine ideal que otro poeta, Jean Cocteau, definió como “documentos de acontecimientos irreales”. ©



También los enanos empezaron pequeños.

1. Entrevista con Werner Herzog. Grabación. Ann Arbor, Michigan, EUA, diciembre, 1977.
2. Citado por Bachmann, G. en “The Man on the Volcano: A portrait of Werner Herzog”, *Film Quarterly*: otoño 1977, pág. 10.
3. Entrevista con Nouredine Ghali, Munich, agosto, 1973, *Jeune Cinema*: 81, pág. 12.

Margarita De La Vega de Hurtado desempeñó por largo tiempo la crítica de cine del diario *El Tiempo*. Actualmente reside en Detroit.

Hans Bruckner

por Hernando Salcedo Silva



El aporte del camarógrafo austriaco Hans Bruckner al cine colombiano se redujo a la fotografía de *Allá en el trapiche* (Gabriel Martínez-Roberto Saa, 1943) y a la dirección y fotografía de *Golpe de gracia* (Hans Bruckner-Oswaldo Duperly, 1944). Por razones personales (?), de su filmografía dictada al autor de esta información apenas se refirió a su participación de camarógrafo en *Sendero de luz* (Emilio Correa Alvarez, 1945), lo mismo que a su trabajo en diferentes cortometrajes de la Colombia Films y Ducrane Films, empresas productoras de esos años. Tampoco mencionó a la compañía Pelco, de la que fuera director técnico y gerente. De acuerdo con sus datos personales, parecía que solo le hubiera interesado su contribución en los largometrajes *Allá en el trapiche* y *Golpe de gracia*.

Hans Bruckner coincide con una de las épocas más equívocas del cine colombiano, 1940-1950, aparentemente de bastante actividad cinematográfica, si se tiene en cuenta la fundación de varias empresas productoras, pero desorganizadas ante todo por la falta de conocimiento del negocio del cine, y luego, porque sus elementos nunca estuvieron a la altura de una producción seria, perdiéndose así la segunda (¿o tercera?) posibilidad de estabilizar la industria del cine en Colombia. Tal situación quizás explique el que elementos extranjeros como Hans Bruckner no aportaran al cine colombiano de su época todo lo que debía esperarse de un técnico de su categoría, de gran experien-

cia en su oficio, al que por problemas internacionales de su país fue contratado para Colombia.

En 1920 Hans Bruckner fue ayudante de cámara y dirección de películas documentales y cortometrajes de género cómico con actores profesionales producidas por el Departamento Cinematográfico del gobierno austriaco en Viena. Su paso por esta entidad oficial lo impulsó a fundar una empresa propia, la Medical Films Ltda, dedicada a producir películas médicas entre 1922 y 1924, haciéndose cargo además de la fotografía y dirección, también del tema de las películas, de las que debe destacarse la dedicada a la enfermedad de la hidrofobia en animales y hombres. Esta película fue producida por el Departamento de Higiene de la Liga de las Naciones en Ginebra y fue exhibida en muchos países del mundo como material de enseñanza sobre tan peligrosa enfermedad.

Por la misma época de su empresa Medical Films y hasta 1926, cumplió una de las labores tradicionales de su oficio: camarógrafo viajero y representante para Europa Central de la productora de noticieros Pathé News of America, representación que también incluía el área balcánica, filmando en todas partes, además de las notas de actualidad para los noticieros, documentales industriales y científicos. En este mismo trabajo, y posteriormente, representó a la Hearst News Inc., proveedora de notas filmadas para el noticiero Metro Goldwyn Mayer, lo mismo que a la gran productora alemana Ufa, de Berlín, entre 1928 y 1933. El que se le confiaran trabajos de tanta responsabilidad en noticieros internacionales, indica la importancia de Hans Bruckner por esos años.

Durante 15 años (1923-1938), en el poco tiempo que le permitía su trabajo en el cine, atendía dos grandes almacenes fotográficos de Viena y, por algún tiempo, fue presidente de la Federación de Almacenes Fotográficos en esa ciudad, activida-

des que, unidas a su oficio en los noticieros, le dieron oportunidad de conocer algunos personajes como el rey Carol y la reina María de Rumania, al dictador italiano Benito Mussolini y a otros. Al participar como guionista en la productora oficial austriaca Selenophon, tuvo contacto con los cancilleres Dollfuss y Schusnning, tan importantes en su lucha contra Hitler y sus pretensiones sobre Austria. Seguramente en algún archivo cinematográfico oficial o particular deben de reposar los noticieros y documentales que Hans Bruckner filmó sobre su país.

Su aporte al cine comercial comenzó por la década de 1920, al ser ayudante de cámara de Hans Thayer, fotógrafo de películas dirigidas por los realizadores húngaros Alexander Korda (más tarde famoso por su participación en el cine inglés) y Mihaly Kertesz (Michael Curtiz), hasta que en 1932 tuvo la oportunidad de dirigir y fotografiar partes de la película de largometraje *Juwelen* (Joyas), basada en un cuento de Hoffmann, con guión y montaje de Hans Bruckner e interpretación de famosos actores de su tiempo como Manja Sorrel, Oskar Beregi, etc. Y como dato curioso, en 1929 filmó un documental te-



Sendero de luz, de Emilio Correa Alvarez

niendo como ayudante a nadie menos que a Billy Wilder, quien por esos años era el redactor cinematográfico de un periódico vienés, un año antes de su participación en *Los hombres de domingo*.

Tal fue la experiencia de Hans Bruckner antes de su contrato en 1938 para venir a Colombia, donde se radicó hasta su muerte en junio de 1976. ☺



Bruckner no hablaba de su trabajo en *Sendero de luz*.

El motín del Kane

por Peter Bogdanovich



En sondeo internacional realizado en 1962 por la revista de cine *Sight and Sound*, la película *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*) de Orson Welles fue clasificada por encima de obras maestras del calibre de *Codicia* (*Greed*) y *El acorazado Potiomkin* (*Bronenosez Potemkin*) y seleccionada por mayoría de votos como la mejor de todos los tiempos. La misma revista repitió la encuesta un decenio después y, aunque había variado el orden de

otras de la lista, *El ciudadano Kane* conservaba el primer lugar. Es más, ese mismo año otro filme de Welles, *Soberbia* (*The magnificent Ambersons*) se contó entre los diez mejores hasta la fecha, y su director resultó elegido como el más sobresaliente de la historia del cine. Ya en 1963, Jean-Luc Godard manifestó, en pocas palabras, el sentimiento de la mayoría de los directores contemporáneos: "Todos le estaremos eternamente agradecidos".

Personalmente, no creo que *El ciudadano Kane* sea la mejor película realizada hasta ahora. El mismo Welles las ha hecho de superior calidad. Todo va en gustos. Empero lo que sí resulta indiscutible es que *Kane* representa un hito en la historia del cine. Cuando el guión técnico se publicó, finalmente, en 1972 (editor: Little, Brown) ⁽¹⁾ en costoso y bellamente ilustrado volumen, la tarea de escribir una introducción de 50.000 palabras, para lo que seguramente se convertirá en el libro de referencia esencial acerca del tema, se encomendó a la señorita Pauline Kael. Difícil e interesante encargo que ha debido cumplir con respeto, si no por el tema, al menos por las circunstancias que lo rodeaban. La señorita Kael aprovechó la oportunidad de manera hartamente extraña. Lo que volvía a publicar —pues una parte había aparecido meses antes en la revista *New Yorker*— estaba a tal punto plagado de errores y suposiciones erróneas que se necesitaría un texto tan extenso como el suyo para corregirlo y refutarlo adecuadamente. Muy poco se ha hecho al respecto. Sólo, quizá, uno o dos artículos cortos en las revistas de cine.

Andrew Sarris discrepa vivamente de Kael en *The village voice*, mientras en *The observer* de Londres, Kenneth Tynan escribe, perplejo, que "la versión de Kael deja demasiados interrogantes sin respuesta", por decir lo menos. Ken Russell (en *Books and Bookmen*) se muestra más directo: "Según ella todos los directores son iguales; se apropian siempre de los méritos del pobre guionista". Al mismo tiempo, para Russell, no es desconocido que durante años la señorita Kael ha venido escribiendo contra aquellos colegas suyos, en el campo de la crítica, que como Sarris (quien pertenece ahora a la mayoría) creen que, cuando una obra cinematográfica aspira a alcanzar un nivel artístico, el encargado de realizarla, su director, es el responsable de los resultados y, por lo tanto, a quien deberá felicitarse o culparse, según el caso. Pero la señorita Kael no opina lo mismo. Es evidente su intención de demoler para siempre tal concepto, al escoger a un gran director (Welles) y tratar de probar que una gran película suya (*Kane*) se debe, en realidad, a un guionista de la vieja guardia (Herman J. Mankiewicz), miembro y producto del viejo sistema hollywoodense.

Revela astucia haber escogido a Welles, ya que se trata de alguien que, quizá sin merecerlo, suscita los ataques de la gente. Por lo demás, no sólo en Hollywood el precio del verdadero valor de un hombre radica en el afán con que los demás tratan de destruirlo. Llevo tres años escribiendo un libro sobre Welles, no tanto en busca de nuevos principios estéticos, sino, más bien, tratando de acopiar pruebas documentadas que establezcan toda la verdad acerca de su carrera de realizador. No ha sido tarea fácil, pero, como estoy finalizándola, estimo que puedo decir, con cierta autoridad, que Ken Russell no exagera al comparar el artículo de la señorita Kael con los de las comadres del mundillo del cine, Hedda Hopper y Louella Parsons. El símil resulta duro, ciertamente, pero, por desgracia, y la verdad sea dicha, la señorita Kael se sitúa al nivel de estas viejas chismosas cuando pretende que a Mankiewicz, el bien conocido coautor del guión de *Kane*, "se le indujo a compartir su gloria con Welles". Palabras también injustas. Pero, lo más amargo es que, en el libro que contiene su propia película, se acuse a Welles de mentiroso y ladrón.

La señorita Kael incluye una anécdota especialmente escabrosa que contó el guionista Nunnally Johnson. Según ella, éste le dijo que Mankiewicz le había revelado que Welles le había ofrecido 10.000 dólares para que suprimiera su nombre de los créditos de la película. Creer que Johnson, un guionista tan capaz, pueda sentir (como muchos otros) rencor justificado por la gloria que se atribuyen los directores, muchas veces a costa de los guionistas, sería dejarnos embaucar por el juego de adivinanzas de la señorita Kael. Pero la respuesta que le dio Johnson, cuando ella le preguntó si él creía este chisme, habla por sí sola, respondió: "En todo caso, a mí me gustaría creerlo". La señorita Kael deja rodar este feo rumor sin comprobar su veracidad.

¿QUIEN ES EL VERDADERO AUTOR?

En lo que respecta a libros, 1972 ha sido un mal año para Orson Welles. Su antiguo socio en el Mercury Theatre, John Houseman, publicó sus *Memorias* (editores: Simon and Schuster). Escrita con cortesía y cordura, la obra presenta un retrato calculado de Welles, con miras a impresionar al lector mediante la presentación de un punto de vista justo y afectuoso sobre un egomaniaco, es decir, la descripción condescendiente de un sujeto desagradable, lo cual logra con gran habilidad. Sólo una lectura muy minuciosa, y en mi caso, documentada, revela lo que, en mi opinión, es lo cierto no sólo sobre Welles sino también sobre Houseman.

(1) *El ciudadano Kane* (Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974)

Pero ya volveremos a Houseman, puesto que es manifiesto lo mucho que le compete la santa ira que suscita en Pauline Kael el que supuestamente Welles no reconozca los méritos de otros escritores. Y sin embargo, ella no parece tener ningún escrúpulo al hacer lo propio. El director del Programa de Estudios sobre la Crítica, de la Universidad de California en Los Angeles, doctor Howard Suber, quien dirigió personalmente un seminario sobre *El ciudadano Kane* en 1969, realizó exhaustiva investigación acerca de la película y sus diferentes anteproyectos. Como en cierto momento colaborarían ambos en la redacción del material preparatorio del guión que habría de publicarse, la señorita Kael tuvo pleno acceso al mismo, olvidándose, al utilizarlo en mayor o menor medida, de acreditar lo que correspondía a la labor del doctor Suber.

Pero lo que molesta a Suber son las conclusiones de la señorita Kael. A ese respecto, ha dicho él: "Al cabo de muchos meses de investigación, consideré la autoría de *Kane* muy difícil de definir. Desafortunadamente, habría sido preciso consultar a ambas partes, y la señorita Kael nunca conversó con el señor Welles, lo cual, en mi concepto, viola todas las normas de la investigación histórica". Efectivamente, al preparar la interminable introducción al guión de *El ciudadano Kane*, que más que una evaluación crítica constituye una caprichosa historia de la realización de la película, la señorita Kael no se preocupó siquiera por obtener una breve declaración del director-productor-coautor y actor principal de la obra. Se limitó a citar a Welles utilizando fuentes —no especificadas— que sostienen que el director denigró la función cumplida por Mankiewicz en la realización de la película.

OW —¿La contribución de Mankiewicz? Inmensa. Esta respuesta pertenece a la grabación de una entrevista que hice a Welles en 1969. Las siguientes frases fueron grabadas mucho antes de la publicación de los artículos de Kael. Welles había convenido en conversar conmigo respecto a un libro, después de que logré convencerlo de que ya era hora de desmentir tantas aseveraciones faltas de seriedad y sin fundamento que se formulaban sobre su obra. Muchas de mis primeras preguntas se basaban en comentarios suyos citados en periódicos y revistas. Algunos, según me dijo, eran distorsiones; otros, pura invención. Aunque no tengo más testimonio que sus palabras, debe decir que hay a menudo un gran abismo entre lo que se dice y lo que se publica (Welles me dijo alguna vez que, desde el advenimiento de las entrevistas televisadas, ya no había razón para las escritas, pues con la televisión al menos se puede estar seguro de que lo que se dice es lo que oye el público).

PB —¿Estaría dispuesto a hablar de él (Mankiewicz)?

OW —Con gusto. Yo lo quería mucho. La gente lo quería. Era muy admirado, ¿sabe?

PB —Con excepción de su participación en el libreto de *Kane*... Pues bien, he leído la lista de sus demás logros... (Aún la señorita Kael tiene que admitir que la mayoría de esta lista es, según sus propias palabras, "vergonzosa").

OW —Al diablo con las listas. Los nombres de muchos escritores mediocres figuran en películas excelentes.

PB —¿Cómo se explica que suceda eso?

OW —Suerte. Los escritores mediocres con suerte encontraron buenos directores que sabían escribir. Algunos de ellos, como Hawks y McCarey, escribían sumamente bien. Eso no gustaba a los guionistas. Recuerde a todos esos viejos profesionales en las fábricas de películas. Tenían que abrirse paso cada día y sentarse todo el día ante sus máquinas de escribir en esas horribles barracas para escritores. Y, para ellos, el director era aún peor que el productor, porque, al fin de cuentas, lo que realmente importaba en la industria cinematográfica era el hombre que hacía la película. El sistema del gran estudio solía hacer sentir a los escritores como ciudadanos de segunda categoría, por bien remunerados que estuviesen. Por supuesto, en un principio se reían de sí mismos. Hacían cosas muy divertidas, pero eso pasaba cuando Hollywood todavía era un lugar divertido. Sin embargo, muchos de ellos eran gente amargada y resentida. Y nadie tan resentido ni amargado ni tan divertido, como Mank... Un monumento perfecto de autodestrucción. Sin embargo, ¿sabe usted?, cuando ese rencor no iba dirigido contra uno... podía ser el hombre más agradable del mundo.

Esta es una prueba muy representativa de lo que Welles opinaba de Mankiewicz, como lo expresó en muchas entrevistas que le hice, grabadas en varios lugares del mundo, en 1969, 1970 y 1971. Durante una de ellas, abordamos el tema de la escena, en *Kane*, entre Bernstein (interpretado por Everett Sloane) y el reportero (Bill Alland):

OW —Eso era todo de Mank. Mi escena favorita.

PB —Y el cuento de la muchacha: "Un día, allá por 1896, atravesaba el río, en ferribo-

te, rumbo a Jersey... allí había otro ferri... y una muchacha esperaba para descender... Llevaba un vestido blanco... Sólo la vi un segundo, pero creo que desde entonces no he dejado de pensar un solo mes en esa chica..."

OW —Es más largo.

PB —Sí. ¿Pero quién la escribió?

OW —Mankiewicz. Y es la mejor parte de la película. "No he dejado de pensar un solo mes en esa chica". Eso es de Mankiewicz. Ojalá fuera mío.

PB —Una gran escena.

OW —Si estuviera en el infierno y me dieran un día libre y me preguntaran qué parte de qué película de las que hice desearía volver a ver, diría que la escena de Mank sobre Bernstein. El resto habría podido ser mejor, pero esa escena fue perfecta.

Naturalmente, como Mankiewicz está muerto, es imposible conocer su concepto definitivo acerca de la película. Sin embargo, resulta interesante comparar la tierna gratitud de Welles, respecto a la escena del reportero Bernstein, con la reacción de Mankiewicz frente a esta secuencia (y a algunas otras) durante el rodaje de la película. Un mensaje, del 26 de agosto de 1940, de Herbert Drake, agente de prensa de Mercury Productions:

"Ref... CONVERSACION TELEFONICA CON HERMAN J. MANKIEWICZ REFERENTE A CORTE PEDAZO QUE VIO..."



Los tres intérpretes principales de *El ciudadano Kane*: Everett Sloane, Joseph Cotten y, de pie, Orson Welles.

"1. En la oficina de Bernstein con Bill Alland: Everett Sloane es hombre de aspecto antipático y, en todo caso, no se debe incluir a dos judíos en una misma escena.

"2. Dorothy Comingore (en el papel de Susan Alexander Kane) luce mucho mejor ahora, de modo que el Sr. M. insinúa que se repita la escena de cabaret en Atlantic City (*la señorita Comingore había sido maquillada expresamente para que apareciera lo más fea posible*).

"3. No se están observando las suficientes normas cinematográficas, incluso hay muy pocos *close-ups* y mínima acción. Se asemeja demasiado a una pieza teatral, dice el Sr. M."

Contrariamente a lo que la señorita Kael pretende hacernos creer, Mankiewicz no estaba muy de acuerdo con la interpretación que daba Welles al guión. Charles Lederer, uno de los mejores y más brillantes guionistas, amigo íntimo de Mankiewicz, me lo explicó: "Manky se quejaba y suspiraba, inconforme, ante los cambios de Welles... Y también supe por Benny (Hecht), que Manky estaba sumamente disgustado. Pero, mire, Manky era un estupendo redactor de notas periodísticas, no un libretista cinematográfico. Leí su libreto para la película —cuando esta se llamaba *American*—, antes de que Orson decidiera cambiarlo y adaptarlo a su propia versión. Me pareció muy aburrido".

LIOS DE FALDAS

La señorita Kael atribuye importancia exagerada a un supuesto incidente y asegura que, por esa razón, la producción del filme casi se va a pique. La amante de Hearst era la

actriz Marion Davies (muchos de los ataques de Kael contra la película se refieren precisamente a los aspectos en que el filme se aparta de la verdadera relación entre Hearst y la Davies), y Mankiewicz pidió a Lederer, sobrino de la señorita Davies, que leyera su libreto y le dijera si los protagonistas, su tía en particular, se enojarían con él —Mankiewicz— por tal razón.

La señorita Kael escribe que, después de leerlo, Lederer se mostró muy preocupado, a consecuencia de lo cual se convocó a los abogados de Hearst. “Es totalmente falso”, me



El romance de la actriz Marion Davies con William R. Hearst no es el tema de *El ciudadano Kane*.

aclaró Lederer, quien, contrariamente a lo que afirma la señorita Kael (esta, por lo demás, no se molestó en consultarlo), nunca entregó el guión a la señorita Davies. “Se lo devolví (a Mankiewicz). Me preguntó si Marion se ofendería, y le dije que creía que no. El libreto que leí tenía muy poco que ver con la historia de Marion y Hearst. Se trataba más bien de la vida de Harold McCormick”. McCormick, millonario de Chicago, se divorció de su primera esposa, Edith Rockefeller, y se casó con Ganna Walska, a quien trató de convertir en cantante de ópera. Kane se divorcia de su primera esposa (la sobrina de un presidente de Estados Unidos) y trata de convertir a Susan Alexander en diva famosa. La señorita Kael apenas si menciona este paralelo tan obvio, restándole importancia. Sería bueno aclarar que la historia del millonario de Chicago y su poco talentosa esposa tuvo que ver más con Kane que la relación de Hearst con Marion Davies, encantadora estrella de la pantalla.

“Además —prosigue Lederer—, yo sabía que Marion nunca lo leería. Como dijo [el libreto de Mankiewicz] era bastante aburrido; con lo cual no quiero decir que la película fuera aburrida. Orson infundió vida al material, le introdujo muchos cambios y creo que lo superó con su dirección. Los aspectos referentes a las relaciones de Hearst y Marion —los rompecabezas, la afición de Marion a la bebida— eran más evidentes en la película que en el libreto que leí, probablemente por tratarse de un truco conveniente a la caracterización de la muchacha. ¿Sabe usted?, Manky acababa de estar en la hacienda [San Siméon, que en la película se llama Xanadu], y era gran admirador de Hearst; le parecía un hombre maravilloso y seguramente no quería perder la oportunidad de que el magnate volviese a invitarlo [...]. Luego, cuando personas como Louella Parsons y Bill Hearst Jr., que querían ganarse el favor de Hearst, intervinieron en el lío y armaron un escándalo (no creo que a W.R. le importara un bledo) Orson, hasta donde sé, empezó a fomentar los rumores sobre Hearst. Welles, ante todo, es una figura de espectáculo. Por lo tanto, en vez de disgustarse, se sintió feliz de que Hearst se ofendiera y siguió adelante con la broma pesada”.

La versión de Welles es muy semejante:

PB —Podríamos referirnos ahora a la intervención de Hearst en *Kane*...

OW —El no tuvo nada que ver, sino que intervinieron en nombre suyo. Todo empezó mal porque Louella Parsons [de los periódicos Hearst], presente durante el rodaje, había escrito, amablemente, un magnífico artículo acerca de la película que yo estaba filmando... Y fue Hedda Hopper, su vieja enemiga, quien echó a rodar la bola de que el filme trataba sobre Hearst. En seguida llegaron los representantes del millonario, que me persiguieron más que el propio viejo. Hollywood temblaba: estaban dispuestos, si era necesario, a quemar la película.

PB —¿Acaso Hedda Hopper no era amiga suya?

OW —Claro que sí. Pero para ella esto era una buena “chiva”. Y no la culpo. Imagínese la ira de Louella.

PB —Después de *Kane*, dijo usted alguna vez: “Uno de estos días, si el señor Hearst no anda con pies de plomo, voy a hacer una película, esa sí, basada en su vida”.

OW —Bueno, usted sabe muy bien que la historia de Hearst es muy diferente de la de Kane. Y Hearst mismo —como hombre, quiero decir— era muy diferente. Además, había ese cuento de McCormick y la ópera. Saqué mucho de esa historia, desde mi época de Chicago... En cuanto a Marion, era una mujer extraordinaria: muy distinta de la mujer que caracteriza Dorothy Comingore en la película. Por eso, siempre pensé que Hearst tenía derecho a disgustarse por la comparación.

PB —La Davies era, ciertamente, una buena actriz.

OW —Excelente mujer. Empeñó todas sus joyas por el viejo, cuando éste quebró. O, al menos, cuando estaba lo suficientemente arruinado para necesitar gran cantidad de dinero en efectivo. Ella le dio todo lo que poseía. Además, permaneció a su lado. Todo lo contrario de Susan en *Kane*. Decir que así no fue, constituye una calumnia. En otras palabras, Kane era mejor que Hearst, y Marion mucho mejor que Susan, con quien el público, sin razón, la comparaba.

PB —Usted dijo una vez que a Kane le habría gustado ver una película basada en su vida, pero no a Hearst.

OW —Sí, eso le dije a Hearst.

PB —¿Cuándo?

OW —Me encontré con él a solas, en un ascensor del hotel Fairmont, la noche del estreno de *Kane* en San Francisco. El y mi padre habían sido amigos; de modo que me presenté y le pregunté si le gustaría asistir al estreno. No me respondió. Cuando salía él del ascensor, le dije: “Charles Foster Kane habría aceptado”. No me respondió. Sí, Kane lo hubiera hecho, ¿sabe? Era su manera de ser, tal como leyó hasta el final la crítica desfavorable de Jed Leland sobre Susan como cantante de ópera...

Meses más tarde, ese mismo año (1969), sostuvimos el siguiente diálogo.

PB —¿El apellido del personaje Bernstein se basa en el del tutor de usted, el doctor Bernstein?

OW —Eso fue una broma familiar. Lo cierto es que esboqué el carácter del personaje en nuestras sesiones preparatorias con Mank, pero este fue quien lo configuró, en el texto, verdaderamente. Diría yo que fue su aporte más valioso...

PB —¿Y Jed Leland [el personaje interpretado por Joseph Cotten]?

OW —Lo basé en un buen amigo mío de infancia, el tío de George Stevens, Ashton Stevens. Prácticamente era también tío mío.

ERA FICCION, NO BIOGRAFIA

La señorita Kael resalta la circunstancia de que el crítico del drama de Hearst, Ashton Stevens, conociera a Mankiewicz, y sostiene que proveyó al escritor de importantes anécdotas sobre Hearst. Menciona ella, aunque solo tangencialmente, que Welles también conocía a Stevens. El siguiente aparte, sacado de la columna periodística de Stevens, fue escrito en 1930, cuando Orson tenía quince años. Apareció en uno de los periódicos de Hearst, *The Daily American* de Chicago. “[...] Orson Welles puede o no convertirse en mi actor favorito [...] voy a colocar un recorte de este párrafo en mi libro de apuestas. Si, cuando se haya puesto amarillento, Orson no es, por lo menos, un primer actor, nunca volveré a hacer una profecía”.

Cuando llama a capítulo a Welles y a Mankiewicz, por cambiar la historia real de Hearst y acomodarla a su gusto en *Kane*, es muy difícil comprender el razonamiento de la señorita Kael. Lo que estaban llevando al cine no era una obra biográfica. Por lo tanto, ¿qué obligación tenían de ceñirse a los hechos? Escribían ficción. Quien debiera conformarse a la realidad es Kael.

Si al azar abrimos el libro con la versión que nos da la Kael, encontramos que ella sos-

tiene que la secuencia de la ópera, en *Kane*, se deriva de los hermanos Marx (Mankiewicz, señala ella con segunda intención, había sido destituido de *Una noche en la ópera*). Se suponía que Susan cantaría *Taís*, pero se cambió esta escena —según la señorita Kael— para economizar los honorarios del compositor, y otro, Bernard Herrmann, fue encargado de escribir una nueva ópera, que en la película acabó llamándose *Salambó*.

Herrmann fue entrevistado para la edición de primavera de 1972 de la revista *Sight and Sound*, junto con George Couloris (quien había interpretado a Thatcher en *Kane*), acerca de sus reacciones respecto de la obra de la señorita Kael. Couloris calificó buena parte de la misma de “ridícula”, Herrmann de “basura”. Particularmente en relación con las secuencias de la ópera, dijo Herrmann: “Pauline Kael nunca se puso en comunicación conmigo [...] Si el resto de sus opiniones son tan precisas como sus apreciaciones de la música, no se le deberían tomar en serio [...] Eso no tenía nada que ver con los hermanos Marx”.

¿SON MENTIROsos LOS DIRECTORES?

También, en su artículo, Kael critica a aquellos directores que reclaman haber participado en la elaboración del guión de sus películas sin que esto se les reconozca en los créditos. Al respecto, cita una anécdota de Howard Hawks, la cual, dicho sea de paso, tomó —sin mencionar la fuente— de una entrevista que hice a Hawks. Este me contó que estaba leyendo con una amiga la pieza de Hecht y MacArthur (*Primera plana*, *The front Page*) y que le pidió a su amiga leer la parte del reportero, escrita originalmente para un hombre, mientras que él leía la del jefe de redacción. Y dijo: “Vaya, suena mejor entre una mujer y un hombre, que entre dos hombres”. Así que decidió hacer la película de esa manera, la que llamó *His Girl Friday*. No es que la señorita Kael esté dispuesta a creer esta anécdota, pues anota: “Se trata sólo de un cuento divertido y superficial”. Hawks me dijo hace poco, cuando decidí verificarla: “Así fue efectivamente: Yo no hubiera inventado un cuento tan malo”. Lo que nos trae de nuevo a Charles Lederer, quien escribió el libreto de *His Girl Friday* y dice que lo contado por Hawks es cierto: “Howard vendió el proyecto basándose en esa anécdota”. A ese respecto, la señorita Kael suscribe un comentario por demás irónico: “Los entrevistadores jóvenes no se preocupan por verificar las afirmaciones de sus entrevistados; les parece que es algo que no les incumbe...”

Lo siguiente fue grabado en 1969:

PB —Lo siento... Es otra vez sobre *Kane*.

OW —Bueno, bueno.

PB —¿Cómo se originó el argumento?

OW —Hacía tiempo que venía dándome vueltas en la cabeza la idea de decir lo mismo varias veces y presentar la misma escena desde puntos de vista totalmente diferentes. En esencia, era el recurso más tarde empleado en el filme japonés *Rashomón*. A Mank le gustó, así que empezamos por el protagonista: algún personaje estadounidense, que no fuera político. Howard Hughes fue el primero que se nos ocurrió. Pero repentinamente nos decidimos por los amos de la prensa.

PB —Los primeros anteproyectos se hicieron en versiones separadas. ¿Cuándo, entonces, estuvo lista la estructura completa del guión, esa complicada pauta del *flashback*?

OW —La redacción se logró, por supuesto, sólo tras muchas discusiones... Los dos solos, gritándonos, pero sin enojarnos demasiado.

DICTABA MIENTRAS LO MAQUILLABAN

“Los cambios introducidos por Welles no se limitaban a meras indicaciones generales, sino también se referían a cambios de frases enteras, palabras, diálogos, secuencias, ideas y caracterizaciones, así como la introducción o eliminación de ciertas escenas”. Cito aquí al asistente ejecutivo de *El ciudadano Kane*, Richard Barr (actual presidente de la Liga de Teatros de Nueva York y productor en todas las piezas de Edward Albee, entre las de muchos otros autores).

La declaración que transcribo a continuación, así como la anterior, fueron formuladas por Barr bajo juramento, en mayo de 1941, respecto del guión de *Kane* (había sido preciso producir este documento como resultado de las demandas, o amenazas de demanda, por parte de los representantes de Hearst): “Mankiewicz había sido contratado por la Mercury o la RKO con el fin de *ayudar* [el subrayado es mío] a escribir el guión...” La señorita Kael “olvidó” entrevistar a la secretaria de Welles. Su nombre era Katherine Trooper y estuvo presente desde los anteproyectos hasta la copia final de la película. ¿Po-

dría haber mejor testigo? No para los propósitos de la señorita Kael, quien prefiere una declaración, cierta o no, de la secretaria de Mankiewicz, en el sentido de que Orson Welles nunca escribió (ni dictó) una palabra de *El ciudadano Kane*. Mankiewicz empleó a esta secretaria cuando el escritor se halla trabajando en otro lugar de California, a donde lo había enviado Welles para que elaborara su propia versión de un guión cinematográfico, basándose en las conclusiones a que habían llegado juntos. La mujer no podía conocer el guión de Welles, pues nunca estuvo presente durante las reuniones de trabajo de los dos, cuando se concibió la idea básica, como tampoco podía estar enterada de lo que pasó con los borradores de Mankiewicz una vez que éste se los entregó a Welles, y que fueron cambiados y redactados de nuevo por éste para ser luego incorporados a su propio guión. Cuando, hace poco, repetí a la señorita Trosper la aserción de que Mankiewicz era el único autor de *Kane*, su respuesta no pudo ser menos irónica: "En ese caso, ¿quisiera saber qué era todo eso que me dictaba el señor Welles"!

"No es posible —dice el señor Barr en su declaración jurada— definir el número exacto de los anteproyectos que hizo [Welles], pues introducía continuamente cambios a lo ya escrito". En conversación con el señor Barr, éste me dijo que recordaba cómo Orson "se irritaba con las cuartillas que le enviaba Mankiewicz. Para él, muchas eran horribles". Barr dice que él mismo se encontraba en "la habitación y *vio...*" cómo Welles añadía varias escenas importantes al guión. En esto está de acuerdo la señorita Trosper: "Orson se la pasaba escribiendo y corrigiendo. Lo vi escribir escenas enteras durante la producción. Incluso mientras se le maquillaba, estaba dictando diálogos".

La señorita Trosper y el señor Barr son personas activas, en buen estado de salud, accesibles y ambos viven, como la señorita Kael, en la ciudad de Nueva York. A ninguno de los dos ni siquiera se le preguntó acerca de su participación en la realización de *El ciudadano Kane*. ¡Como tampoco se consultó a Welles! En realidad, no hay nada que demuestre que la señorita Kael hubiese entrevistado a alguna de las personas que desempeñaron papel importante en la realización de la película.

LA DILIGENCIA Y EL DOCTOR CALIGARI

En 1940, un año antes del estreno de *Kane*, sólo figuraban en los créditos, como guionistas, los directores o productores de cinco películas de las 590 realizadas en los Estados Unidos. De esos cinco, dos, Gene Town y Graham Baker, eran guionistas que habíanse tornado productores y siempre escribían sus propios guiones. Sin embargo, la señorita Kael sostiene que era práctica común que los directores y productores se atribuyeran el crédito de un guión sin corresponderles su autoría, porque en esa época los verdaderos autores no tenían facultades para impedirse. "Por tal razón se fundó la Asociación de Guionistas Cinematográficos —dice Lederer—. En la época de *Kane* ya la asociación tenía poder, y era preciso que el director o el productor probasen, como ocurre ahora, haber contribuido en más del cincuenta por ciento del guión". El caso de *Kane* nunca se planteó ante la Asociación. "Si *Kane* hubiese sido objeto de un litigio —concluye Lederer—, no hay duda que de Orson hubiere ganado, y Manky debía estar enterado de eso".

Lejos de tratar de sobornar al coautor para que consintiese en retirar su nombre de la película, Welles, enteramente por su propia iniciativa y sin tener ninguna obligación contractual para hacerlo, dio prelación al nombre de Mankiewicz que figuró en primer renglón en los créditos de la película.

La señorita Kael, al referirse al camarógrafo Gregg Toland, dice que "no sólo imprimió el estilo visual a *El ciudadano Kane*, sino que alteró el concepto general e incluso introdu-



"Kane era mejor que Hearst, y Marion mucho mejor que Susan". (Dorothy Comingore como Susan Alexander, a la derecha. Welles como Kane, al centro)

jo ciertos elementos que no estaban en el guión [...] Siempre estuve intrigada por el hecho de que *Kane* parecía inspirarse no sólo en el estilo teatral expresionista de las producciones teatrales de Welles, sino de las películas expresionistas y góticas alemanas de la época del cine mudo” (cabe anotar que ella menciona solo de paso todo el conjunto de la obra teatral de Welles. Una simple mirada a las fotos de esas producciones teatrales basta para apreciar el mismo claroscuro que Welles emplea a lo largo de *Kane*, y también en sus películas ulteriores). “Quisiera saber —prosigue— a qué se refería Welles cuando dijo que para prepararse para el rodaje de *Kane* había pasado cuarenta veces *La diligencia* (Stagecoach), de John Ford. Aun si fuera cierta la exageración de las cuarenta veces...” ella no cree en absolutamente nada de lo que dice un director: en verdad, Orson vio *La diligencia* todas las noches durante un mes, y siempre, de acuerdo con las personas que entrevisté, en compañía de alguien diferente de su equipo. “¿Por qué —se pregunta luego la señorita Kael— debía Orson Welles estudiar *La diligencia* para resultar con un filme que se parecía más a *El gabinete del doctor Caligari*?” (lo cierto es que Kane no se asemeja a Caligari ni en un solo cuadro). Pero en su papel de detective esteticista, ya está muy cerca de la pista, de lo que llama “un eslabón entre Gregg Toland y la tradición alemana...”. Cree encontrar la clave, al examinar los créditos de Toland y toparse con la mención de una cintita filmada en 1935, llamada *Mad Love*, protagonizada por Peter Lorre y dirigida por el famoso camarógrafo alemán Karl Freund. Vuelve a ver la película y concluye: “...Las semejanzas con *El ciudadano Kane* son aún mayores de lo que recordaba. No sólo el gran salón con chimenea de Xanadu es muy semejante al de la mansión de Lorre en su papel de médico loco, con la misma iluminación y la misma colocación de las figuras, sino que el aspecto personal y el maquillaje de Kane [...] podrían ser copia fiel de Lorre [...] y, lo que resulta más divertido, la cacatúa blanca chillando, que no esta



Orson Welles y Joseph Cotten. Welles basó el personaje interpretado por Cotten en un buen amigo suyo, Ashton Stevens, crítico teatral de los periódicos de Hearst.

ba en el libreto de *Kane*, pero que apareció de pronto en la película sin razón evidente, para dar un ‘toque’ especial, es un truco típico del repertorio de Lorre [...] [Por consiguiente] Toland probablemente recomendó el maquillaje y el movimiento nervioso, como de muñeco, del cuerpo de *Kane*, agitado por la rabia de viejo solitario, y como le gustara el efecto fotográfico tan extravagante de la cacatúa en *Mad Love*, también lo recomendó [...] Toland [...] había revelado a Welles las técnicas de Freund”.

La otra noche volví a ver *Mad Love*. La cabeza de Lorre está rapada. Welles, al desempeñar el papel del viejo Kane, aparece, naturalmente, algo calvo; pero ahí termina la semejanza. Orson había logrado sus mejores éxitos teatrales en papeles de anciano. Su primer triunfo profesional, a los dieciséis años, lo obtuvo encarnando a un duque de setenta años, en *El judío Süß* y, cuando apareció en la portada de la revista *Time* (casi tres años antes del estreno de *El ciudadano Kane*), fue con su maquillaje de viejo, al representar al capitán Shotover en su propia producción de *Heartbreak House*, de Bernard Shaw. Los camarógrafos no pretendían enseñar a actuar a los actores y eso de insinuar que Toland hubiera explicado a Welles cómo interpretar el papel de anciano es, sencillamente, ridículo. Los escenarios de *Mad Love* —que, a propósito, es una de las peores películas que he visto— no sugieren nada que se parezca a *El ciudadano Kane*, ni en la película hay nada que tenga la más remota similitud con la obra de Welles o la de Toland. Lo cual no es

nada sorprendente, habida cuenta que Toland, lejos de ser el único camarógrafo de *Mad Love*, está colocado de segundo, después de Chester Lyons, encargado de la mayor parte de la filmación, dato que la señorita Kael pasa por alto.

En cuanto a la cacatúa, es un motivo exótico bastante común. En *Mad Love*, el pájaro es un animal doméstico que aletea por toda la película. En *Kane* profiere un chillido solo un momento: el tiempo de un relámpago. Durante una entrevista grabada, en 1969, pregunté a Orson el porqué de su presencia en la película.

OW —Para despertarlos.

PB —¿Así como así?

OW —Sí. Avanzaba la noche, era hora de animar a quienquiera que se esté quedando dormido [ríe].

PB —¿Y no tuvo otro objeto?

OW —El efecto teatral, si quiere darle mayor trascendencia. Es como si en cierto momento *musical*, hubiera sentido la necesidad de algo breve y exclamatorio. De modo que, si entraña determinado propósito, no implica significado especial. Lo que sí resulta fascinante es, que debido a un accidente en el departamento de trucaje, a través del ojo del pájaro puede verse reflejado el escenario del fondo.

PB —Algunas personas atribuyen el aspecto visual de *El ciudadano Kane* a la fotografía de Gregg Toland. Sin embargo, todas sus películas tienen la misma marca visual, y usted sólo trabajó una vez con Toland...

OW —Imposible evaluar lo mucho que le debo a Gregg. Era extraordinario.

LA LEALTAD DE WELLES

La señorita Kael presenta una imagen muy diferente de la actitud de Welles con sus colaboradores. Luego de entrevistarle tantas veces, y de volver recurrentemente, durante años, al tema de *Kane*, puedo decir que nunca le oí una sola palabra desleal en contra de los que le ayudaron en la realización de la película. Reconoce ampliamente los méritos de su director artístico asociado, Perry Ferguson, del compositor Bernard Herrmann (viejo colaborador suyo), de su maquillador, e incluso de un ayudante apellidado Red, que ideó para la película una escena muy divertida; y, por último, del entonces director de la RKO, George Schaefer, de quien dice Orson que concibió el título de la película. Considera que gran parte de su éxito se debió a sus colaboradores, pero lo cierto es que la película lleva estampada la personalidad y las obsesiones de Welles, algo que sólo puede entenderse mediante el examen de las películas que hizo luego —tema, por lo demás, de sinnúmero de artículos y libros—.

OW —¿Sabe cómo llegué a trabajar con Gregg? Precisamente en esa época era el camarógrafo número uno del mundo, y lo encontré sentada en la sala de espera de mi oficina. “Me llamo Toland —me dijo— y quiero que me emplee para su película”. Le pregunté por qué y me replicó que había visto algunas de nuestras piezas teatrales en Nueva York. Me preguntó quién se encargaba de la iluminación. Le respondí que en el teatro eso correspondía al director (y así era en aquella época). “Muy bien —me confió— quiero trabajar con alguien que nunca haya hecho una película”. Mi trabajo teatral me llevó a suponer que, en el cine, las luces eran también supervisadas por los directores. Así, que durante los primeros días de *Kane*, yo “supervisaba” como loco. Detrás de mí, por supuesto, Gregg graduaba las luces y ordenaba a todo el mundo que no chistara palabra. Se enojó cuando al fin alguien vino a decirme: “Mire, esta tarea, en realidad, corresponde al señor Toland”.

PB —Usted colocó el crédito de Toland en renglón aparte.

OW —Hasta entonces, a los camarógrafos se les incluía en una lista con otros ocho nombres. En esa época, solo los nombres de las estrellas, el director y el productor se colocaban en renglones separados. Gregg lo merecía, ¿no?

“La escena en que aparece Welles comiendo en la oficina del periódico —escribe la señorita Kael— fue, obviamente, tomada sorpresivamente por el equipo de camarógrafos y, para complacerlos, Welles tuvo que utilizarla”. Pensar que una secuencia calculada en forma tan minuciosa, en la que intervienen varios actores y que dura, sin ningún corte, un minuto entero de interacción y movimiento dentro del marco fijo de una cámara, hubiere podido ser captada de “improviso” sin que el mismo Welles se diera cuenta que lo fotografiaban, revela ignorancia crasa sobre la manera como se realizan las películas.

¡Tan espontánea escena, imposible que hubiera sido montada por Welles! ¡Tenía que ser de alguien que quiso hacerle una broma..!

En su empeño por desacreditar a Welles y toda su carrera, la señorita Kael atribuye tan solo a un golpe de astucia el papel de Welles como director del famoso programa radial de los marcianos en 1938. Lo acusa de atribuirse todo el mérito de la realización de *La guerra de los mundos*, cuyo libreto había sido escrito por Howard Koch. Pues bien, se trataba de un espectáculo montado por el propio Welles, así como el Programa de Jack Benny o el Espectáculo de Bob Hope pertenecían a Benny y a Hope y el Teatro Radial Lux era de Cecil B. de Mille. Como tenía que presentar una hora semanal, Welles trabajaba, al igual que los demás, con un equipo de escritores. Cuando la prensa cayó sobre él luego que el programa radial había suscitado la conmoción del público, se suponía, obviamente, igual que con Benny, Hope o De Mille, que Welles era el responsable de su programa. Si bien los planteamientos relativos al programa se referían al productor y al actor principal, lo cierto es que la gran mayoría de las voces se elevaron para protestar, no para ensalzarlo. Si Welles hubiera insistido en que alguien de apellido Koch había escrito el libreto, se habría dicho que no deseaba compartir los aplausos sino echarle la culpa a otro. Cuando se publicaron fragmentos del libreto, no sólo Koch recibió todos los honores sino que además Welles subrayó la importancia de la labor cumplida por sus demás colaboradores, especialmente Paul Stewart, quien dirigió los ensayos.

LOS PARAJES DE KAEL

La señorita Kael es, en el mejor de los casos, una escritora entretenida, y hay que reconocer que dedicó tiempo precioso a una obra que resultó divertida y de fácil lectura. No hay duda que profesa gran respeto por *Kane* (nadie gastaría 50.000 palabras en una obra sin importancia) y hay que abonarle que dedica varios párrafos muy elogiosos a Welles, como director. Sin embargo, su obra vale como reportaje, no como crítica. Y si, como lo dije anteriormente, hay mejores filmes que *El ciudadano Kane*, no por ello deja de merecer mejores comentarios que ser calificada simplemente de "cómico-dramática" o de "comedia cumbre de la década del 30" (¡eso sí que no!), "tan divertida como una tragedia de tira cómica", de "gótico-pop" o, con la frase tan socorrida de Kael, de —"Kitsch redimido". (*El kitsch* y el gótico pop en *Kane* no constituyen accidentes estéticos sino un comentario social deliberado de Welles). Además, la señorita Kael descarta los libros que han sido escritos sobre la película y, en particular, los de los jóvenes entusiastas del cine que ven en un filme más de lo que ella califica de "trucos" y "habilidad".

"Me resultó fácil —me escribía Orson en una carta reciente desde España— aceptar su consejo de no pedir a Estados Unidos la autobiografía de Jack Houseman. Mi humor es menos melancólico y susceptible de lo que usted parece temer. Estoy demasiado ocupado, a Dios gracias. Sin embargo, tiene razón en que una excursión organizada con Houseman por los tan socorridos parajes de la Kael puede resultar muy deprimente".

Me parece que "los parajes de la Kael" eran, de todos modos, los mismos de Houseman. La deuda que tiene con él como orientador, debe ser incalculable. Quizá al formular estas conclusiones parezca que estoy emulando con la señorita Kael, pero su argumento contra Welles ha de tener una fuente.

Hace ya muchos años que Houseman viene promoviendo activamente la idea de que Welles es un ladrón de créditos, y con tal propósito escribía, antes de que la señorita Kael lo relevara en su misión. Por ello, cuando le mencioné a Orson la reciente publicación de la autobiografía de Houseman, le aconsejé que no la leyera. Sabía cuánto lo había afectado el primer artículo de Kael en *The New Yorker* (no llegó a leer el segundo). En ese entonces estaba rodando una película en Arizona, y varias personas me contaron acerca de la terrible impresión que le había causado.

DEL TEATRO A HOLLYWOOD Y A LA DESDICHA

Después de escalar montañas de artículos de prensa sobre los años teatrales de Welles, y de sumergirme en ellos, puedo decir con cierta autoridad, que producciones de la fama del *Doctor Fausto*, *Horse Eats Hat*, *The Cradle Will Rock*, el *Julio César* antifascista y el *Macbeth* negro son siempre mencionados como el "César de Houseman y Welles"... etc. El nombre de Welles está a veces colocado en primer renglón, pero el de Houseman siempre está allí, y como él, y no Welles, era el encargado de la publicidad del Mercury Theatre, para Orson resulta bastante duro que se le acuse de haber tratado de eclipsar a su socio. En las obras sobre la historia del teatro estadounidense, Houseman permanece tan firmemente anclado en su posición de coestrella que resulta sencillamente imposible descubrir cómo este "oficinista inteligente" (para usar una frase de una reseña sobre su libro) no fuera, con pleno derecho, coautor y socio creador de Welles en todos y cada uno de los éxitos teatrales producidos por la Mercury. Habría sido más natural

si Welles hubiera sido el que tratara de corregir esa impresión. Empero, no he encontrado nada que pruebe que lo hubiese intentado alguna vez.

La verdad es que cuando después de disuelto el grupo teatral Houseman entró a trabajar en el programa radial de Welles, y especialmente después de la conmoción causada por la transmisión de *La guerra de los mundos*, la nueva categoría del espectáculo al cual el éxito personal de Orson lo había introducido estableció que ni la realidad ni la ficción de que ambos fueran iguales podría sostenerse por mucho tiempo. La contribución de Houseman a la serie radial era, en realidad, más creativa que lo que había sido para el teatro, pero para entonces, ya no era un socio sino un empleado a sueldo en las empresas de Welles. Como tal, se le trajo a Hollywood. Orson, me imagino, se sentía incómodo al sentir que, al actuar como benefactor de Houseman, el favor que le hacía tenía el efecto contrario. "Por supuesto, Houseman no quiere a Orson —me dijo Charles Lederer—. Le debe todo". Eso me recuerda una anécdota de Hearst. Una vez le dije que alguien lo odiaba, y W.R. me respondió: "¡Qué raro! Si nunca le he hecho ningún favor".

En Hollywood, el exsocio era bien remunerado, pero había descendido de categoría. Resulta fácil comprender que el cofundador del Mercury Theatre se sintiera humillado al verse reducido a simple empleado en una compañía cinematográfica denominada Mercury Productions. Ahora, su única función era la de libretista y redactor para los programas



Según Pauline Kael, el estilo visual de *El ciudadano Kane* es obra del camarógrafo Gregg Toland (a la izquierda) que aparece en la foto preparando una escena con Welles.

radiales, mientras Orson se dedicaba a escribir guiones y a ejecutar la labor de preproducción de otras dos cintas (que posteriormente la RKO se negó a aceptar por motivos de presupuesto).

Durante esa época Virgil Thomson afirma que Houseman "se puso furioso con Welles porque éste había holgazaneado en Hollywood cerca de un año". Son innumerables los testimonios que prueban que lo que Orson estaba haciendo ante su máquina de escribir era todo menos holgazanear. Sin embargo, la señorita Kael, en uno de sus momentos chismográficos a la Parsons o a la Hopper, aduce que todos sus ratos de ocio los dedicaba Welles a Dolores del Río. Como no cumplía ningún papel en la ocupación principal de Welles, la impaciencia de Houseman es muy comprensible. En calidad de redactor libretista, trabajaba con Mankiewicz, amigo de Orson, quien por aquella época —no por motivos políticos— se encontraba en la lista negra de todos los grandes estudios y a quien Orson había adscrito al personal de redacción de su serie radial. Sería inútil tratar de adivinar cuál fue exactamente la clase de amistad que se trabó entre estos dos hombres inteligentes pero profundamente resentidos. "Es triste decirlo —escribe Welles— pero entre más estrecha era la relación de Jack y Mank, más se alejaba éste de mí".

Una vez terminada su colaboración con Mankiewicz, Houseman no volvió a participar —excepto, quizá, para añadir algunas líneas a las escenas de la ópera— ni siquiera como espectador, en la realización de *El ciudadano Kane*. Lo cual no le impide afirmar en sus memorias que el relato de Pauline Kael es el mejor y más veraz de cuantos se han escrito. No debe asombrarnos que fuese él la principal fuente de información de la señorita Kael. Tenía sus motivos. La asociación con Welles constituyó el hecho más destacado de una carrera que, de otra manera, habría sido mucho menos sobresaliente. Sus sentimientos

en tal sentido aparecen muy velados en su libro, pero sería menos que humano si dejara de manifestar su amargura por la pérdida de socio tan ilustre.

LIMPIANDO LA MUGRE

“Me apena pensar —cito otra vez la carta de Orson— en la imagen que mis nietos, si llego a tenerlos, y si se dignan leer alguno de esos dos libros, se van a formar de su abuelo: una especie rara de piojo megalómano. Claro que me gustaría enviarles algo así como un mensaje a esos descendientes míticos. ¿Pero qué? ¿Que se batan por mi honra? Esa es una concepción anticuada del honor personal. El mundo era joven cuando reñí con Houseman. Y aunque no hubiera fenecido el código de honor caballeresco, ¿cómo retar a una dama de la crítica cinematográfica a batirse al amanecer? Por lo demás, ¿quién es el personaje que hay que defender? Observo esas viejas fotografías que está usted coleccionando para su libro, y no creo que pudiese aprender a querer a aquel que desde allí se vuelve y me mira. Diviso a un joven engreído y un tanto petulante... Aunque no precisamente el amoral que usted encontrará en esos libros.

“Sí, hay uno a quien quisiera retar... Y no es precisamente Houseman. Ese viejo pico de oro no hiere tanto por hablador, sino por inducir al chisme a otros hombres. Y mujeres. Descubrir la hostilidad que oculta detrás de esa benevolencia de mandarín corresponderá a los estudiosos de su vida y de su obra, que no serán muchos... ¡Peter! Esto último no parecía tan malvado cuando lo escribía a máquina, pero ahora que lo tengo ante mí, escrito sobre la hoja, me hace sentir abrumado ante mi propia baja... ¡La malicia se



Quince años después de su obra maestra, Orson Welles regresó a Hollywood a dirigir *Touch of evil*.

nos contagia tan fácilmente! Una especie de contaminación. Hay que poner un cascabel a la gente baja.

“No. Si hay algo con que podamos entendernos en términos claros es ese humo grasoso que se desprende de la versión, en libro, de *Kane*. Una empresa de baja calaña, sin brillo. ¿Pero cómo limpiar tanta mugre? Se necesitaría todo el tiempo disponible, más palabras de las que se pueden escribir y, lo que es peor, aunque lo escrito fuera totalmente convincente, resultaría imposible de leer. Porque para remover la mugre acumulada por la señorita Kael se necesita fregar mucho”.

Es cierto. Sin embargo, todo realizador cinematográfico desde 1941 debe algo, unos más, otros menos, a Orson Welles. Y lo mínimo que podría hacer uno de ellos, si tiene en sus manos algunos datos útiles, es remangarse y empezar la tarea. ☞

Defendiendo a Orson Welles de los ataques de Pauline Kael, el director estadounidense Peter Bogdanovich sostiene que “el director de una película es el responsable de los resultados”, concepto puesto en duda por varios escritores y comentaristas. Este artículo apareció originalmente en la revista Esquire.

Fábula y realidad en dos filmes de Borau

por Luis Alberto Alvarez

Cuando *Furtivos* se exhibió en el Festival de Cartagena de 1976, José Luis Borau, su director, productor y guionista, apareció de repente en la ciudad. Su nombre no figuraba entre las exóticas listas de invitados oficiales. Antes de mostrar la película al público a nadie se le ocurrió hacerlo subir al escenario, praxis usual en otras oportunidades cuando las delegaciones de Taiwán exhiben sus polícromas vestiduras (más interesantes que las películas que representan) cuando cualquier actriz de tercera categoría —y de curvas más prominentes que su talento— ha excitado durante unos días a los curiosos cartageneros. Cuando al jurado se le ocurrió que, entre las películas de ese año, no había nada mejor que *Furtivos*, el director español subió sorprendido a reclamar la India Catalina y a escuchar la proclamación pública de su nombre —Biró, Boró, Borán— que resultaba curiosamente impronunciable y desconocido para una aplastante mayoría de los presentes en el teatro.

En 1978, otra película española estaba en lista: *Camada negra*. Si bien el director era, en esta ocasión, un también desconocido Manuel Gutiérrez Aragón, en los créditos aparecía el nombre de José Luis Borau investido de productor y de guionista. Entre tanto la élite de aficionados que leen revistas internacionales se había enterado de las tremendas luchas con la censura desatadas por *Furtivos* en España, de sus premios internacionales y del hecho de que la película se había constituido en uno de los éxitos de taquilla más impresionantes que película alguna haya tenido en su patria. Se había oído, también, que *Camada negra* había ganado el premio a la mejor dirección en la Berlinale de 1977 y que los problemas de exhibición estaban siendo todavía más agudos que los de *Furtivos*: gru-



Furtivos, Mejor película del Festival de Cartagena, 1976



Camada negra, Premio al mejor guión, Festival de Cartagena, 1978.

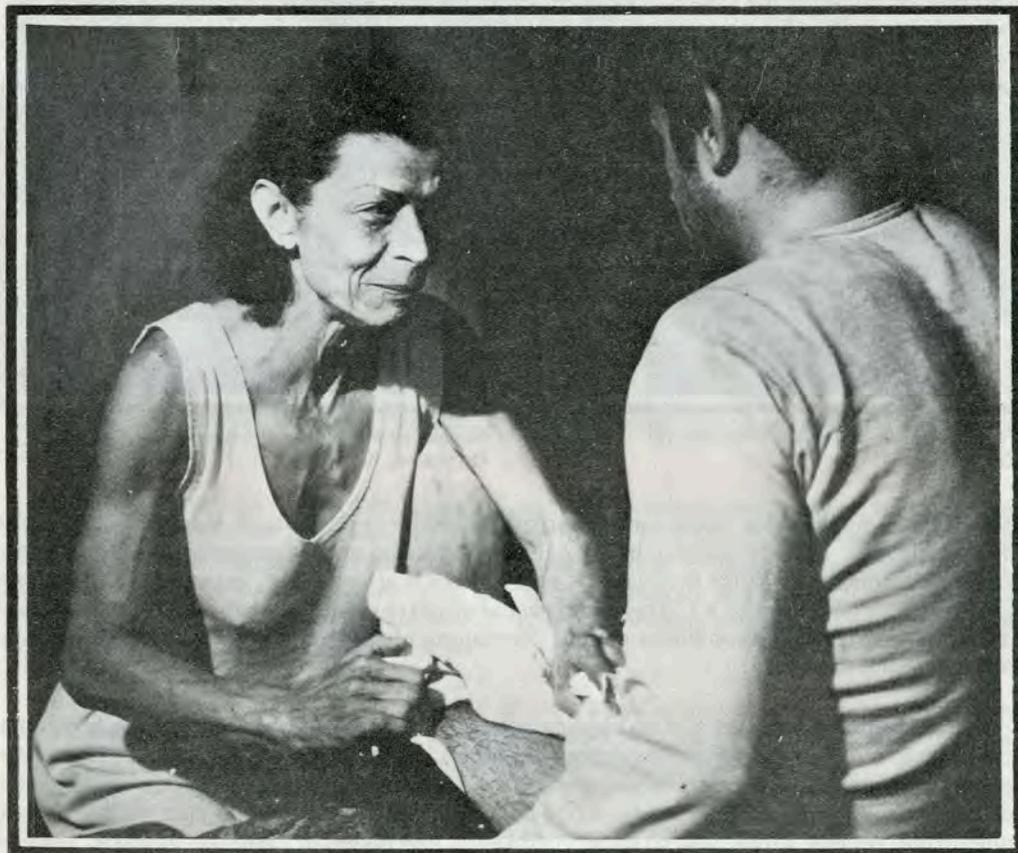
pos de extrema derecha destrozando teatros, exhibidores negándose a asumir los riesgos de pasarla, etc. Un director que había ganado el premio más importante en 1976, no era ya un desconocido para los festivaleros en 1978. La invitación fue, esta vez, oficial. José Luis Borau llegó de nuevo a Cartagena para hacer parte del jurado calificador en la muestra latinoamericana. Quien había venido "furtivamente" hace dos años, venía ahora en calidad de personaje.

Ser personaje de un Festival no implica necesariamente el ser personaje ante el público cinematográfico amplio. *Furtivos* reposa en algún lugar de Bogotá desde hace dos años, esperando que la usual impenetrabilidad de los distribuidores locales le conceda la gracia de ser vista. Algo tan ridículo como difícil de imaginar. Si algo tiene el cine de Borau —el que dirige o el que surge bajo su supervisión— es que no es un "cine de Festival", un cine elitario e inaccesible. El éxito internacional de *Furtivos* no ha sido exclusivamente de crítica sino, ante todo, de público. Puede alguien explicar, ¿por qué una película que en

España —y en muchas otras naciones— ha rendido ampliamente en el aspecto económico, es considerada inadecuada para el espectador colombiano y amenazante para las taquillas? Ahora que se encuentra en el país *Camada negra* no podemos menos de desear que no vaya a ocurrir de nuevo la misma historia. Digamos entonces, desde ahora, que el objetivo principal de este “dossier” sobre José Luis Borau, es antes que nada, una presión para que las dos películas sean proyectadas en Colombia. Deben ser proyectadas: 1o. Porque se encuentran en el país. 2o. Porque las considero dos de los productos más excitantes e importantes del cine español contemporáneo. 3o. Porque el cine español se está perfilando en este momento como uno de los más estimulantes y originales del mundo. 4o. Porque su exhibición no implica ningún riesgo para los distribuidores, ya que se trata de dos películas cuyos valores de “espectáculo” e interés general están plenamente comprobados. Si esto no fuera así, estaríamos condenando este artículo, desde el principio, a ser especulación inútil para unos pocos. “A priori” parto de la intención de estar hablando de dos películas que tiene que ser vistas, que “van a ser vistas” en el país. Y que el deseo sea padre del hecho.

José Luis Borau ha realizado solo cuatro películas como director (en este momento está escribiendo el guión para la quinta). Las dos primeras son películas de encargo, de género, hechas con el propósito de aprovecharse de una praxis, de apropiarse de un oficio. La tercera, pese a ser coproducción y contar con un reparto internacional, es un producto más personal, enfocado ya directamente sobre las obsesiones y los intereses de su realizador. Después viene *Furtivos*, hecha ya en un contexto y en un sistema de producción totalmente españoles. Pero la filmografía de Borau no se agota en las películas realizadas como director, sino que está insertada vitalmente en una serie de películas de otros realizadores, en las que su participación ha sido definitiva y creativa. Porque el caso de Borau es bastante especial, su método de trabajo implica el haber formado un equipo de colaboración, una *stock company* por así decir, en la que las funciones de productor y guionista tienen un sabor para nada burocrático, completamente creativo. En este sentido el estilo y la mentalidad de Borau están muy presentes en cintas como *Mi querida señorita*, dirigida por Jaime de Armiñán, en *Camada negra* de Manuel Gutiérrez Aragón y, en menor medida, en otras películas en las que su oficina de producción —“El Imán”—, se ha visto implicada.

Desgraciadamente este artículo tendrá que basarse solamente en las dos películas vistas en Colombia, *Furtivos* y *Camada negra*, con la desventaja de que es muy difícil precisar en la segunda qué es lo que caracteriza más exactamente la presencia de Borau y qué medida debe atribuírsele a la personalidad y al estilo de Manuel Gutiérrez.



Lola Gaos y Ovidi Montllor en *Furtivos*.



Angela Molina y José Luis Alonso en *Camada negra*.

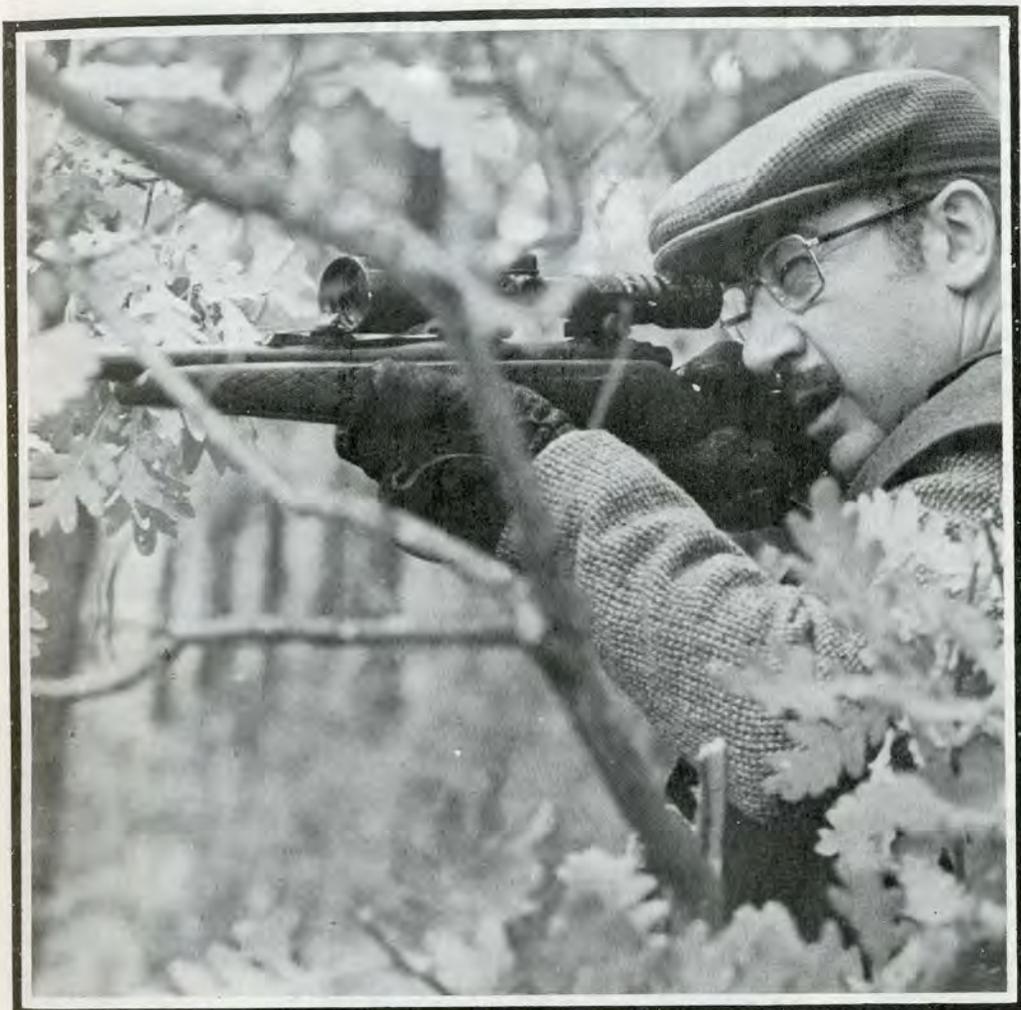
La idea que uno saca de estas dos películas y de las extensas conversaciones tenidas con Borau, es que nos encontramos ante un tipo de cineasta diferente e insólito dentro del cuadro del "cine de autor" europeo y, no se diga, del español. Como en Hawks, lo primero que uno descubre en Borau es el aspecto de la profesionalidad, la soltura inaudita en el manejo de los aspectos industriales y espectaculares del medio cinematográfico. Directores como Saura parten de una sensibilidad, de una condición de artistas que plasman, poco a poco, en formas cinematográficas cada vez más perfectas, en las cuales la personalidad fuerte e interesante encubre muchas veces un dominio de la técnica menos seguro. Estos directores son más artistas que profesionales del medio y van estructurando su propio lenguaje a medida de las necesidades expresivas. En Borau, en cambio, el artista, el autor, la expresión individual, se han construido sobre el dominio adquirido del medio. Es imposible pensar en un Saura haciendo películas de género, demostrando un oficio en temas que no sean los suyos personales, poniendo su estilo al servicio de historias que no sean las que él mismo se ha inventado. En Borau esto no solo es pensable sino que ya se ha dado: sus primeras películas fueron hechas, como ya lo mencionamos, como puesta en escena de temas ajenos. Saura sería incapaz de hacer una película fuera de España y dentro de un sistema de producción que no le permita el control absoluto de su tema; Borau es el director más *cosmopolita* (en el buen sentido de la palabra), el que sería capaz de forzar hacia su visión personal temas y modos de vida menos provinciales. Saura hace un cine a partir de su interioridad, Borau está insertado (sin dejar de ser profundamente español) en una tradición narrativa más amplia, en toda una historia del cine que ve y que ama. Esto último no significa, por supuesto, que el cine de Borau sea un cine de citas y de referencias cinematográficas. Nada sería más lejos de la verdad. Al decir que en su cine pueden perseguirse líneas, formas de hacer cine características de determinados directores, tenemos que afirmar que esas "influencias" están completamente asumidas y elaboradas, convertidas por completo a su propia personalidad. Nombres que él mismo cita con admiración y que coinciden con la efectividad, el humor, la sobriedad de su cine: Lubitsch, Renoir y, sobre todo, Fritz Lang. A éstos añadiría yo un nombre: el de Erich von Stroheim. La misma ternura dentro de lo brutal, la misma poesía dentro de un realismo exasperado, la misma capacidad de conferir verosimilitud a un cuento de hadas. El cine estadounidense pues, pero un cine estadounidense en su vertiente europea. El cine que, por ejemplo, convierte el expresionismo de Murnau en una obra tan linear, tan tierna, tan humorística y tan terrible como *Amanecer* (Sunrise).

En una crónica escrita en el Festival de Cartagena del 76, a propósito de *Furtivos*, expresaba yo los siguientes conceptos: "Por primera vez hemos visto una película española completamente libre de los barroquismos gargantuescos, de la simbología recargada y de los excesos caricaturescos de toda una tradición cultural. Sus personajes más proclives a

una caracterización similar —el cura, el gobernador, los campesinos— se mueven en un marco de dignidad, de forma absolutamente controlada. El espectador puede formular su posición crítica, sin tener que basarse en la manipulación por parte del director, por medio de la atenta observación de una realidad que es ya suficientemente anómala. Realidad es la palabra clave. *Furtivos* es un paso hacia el auténtico realismo en el cine español. La violencia latente hasta lo insoportable, no se articula en efectismos grotescos. La película es la más escasa en sangres y en tremendismos que nos haya dado España últimamente... y, al mismo tiempo, la más consecuentemente brutal”.

Curiosamente, leyendo el prólogo que Mario Vargas Llosa ha escrito para la edición en libro del guión de *Furtivos*, me he encontrado con esta frase: “La historia más truculenta del cine español es, al mismo tiempo, una de sus películas más sobrias”. Las dos apreciaciones coinciden en un aspecto fundamental: como español, José Luis Borau no puede evadir la permanente presencia de la situación violenta en su país. La alternativa a la truculencia sanguinolenta no puede ser, por consiguiente, la de buscar temas evasivos e irreales, elaborar estilos que no toquen para nada la violencia. La alternativa de Borau a la exasperación de imágenes grotescas y góticas es la de mostrar la violencia en su contexto real: latente, al acecho debajo de las pacíficas hojas del bosque, reprimida. El turista que va a España ve sólo muy pocas veces el coche de Carrero Blanco volando por los aires o los desesperados atentados de un grupo terrorista como el de *Camada negra*. Pero una persona atenta descubre los síntomas, los signos del desasosiego, la angustia profunda que se esconde tras los paisajes de una de las naciones más hermosas del mundo. La alternativa de Borau es la de mostrar unos personajes atados a un destino pero en sus actitudes más comunes, riéndose, comiendo, viviendo la fachada de esa desazón. Una de las cosas más llamativas de *Furtivos* y de *Camada negra* es la cotidianidad, la “vulgaridad” la “normalidad” de los personajes de sus respectivos dramas. Su situación de personajes viviendo una tragedia no los estiliza para nada, no les quita su condición de seres comunes llevándolos hacia la “heroización” o hacia la caricatura. En *Furtivos* no hay ningún personaje que adopte poses; el gobernador es cómico por una insignificancia que le viene desde adentro y no por ningún tipo de gesticulación. Milagros y Angel son la pareja de enamorados más “banal” que uno pueda imaginarse y el quinqui desmerece incluso ante los personajes que lo habían mitificado, una vez que se dan cuenta de su radical vulgaridad. En *Camada negra* ninguno de los muchachos del grupo de ultraderecha está marcado por comportamientos o rituales que los caractericen de entre la masa de gente joven en España, el chico es un adolescente que quiere hacer las cosas de los grandes y, curiosamente, el único personaje que tiene trazos de caricatura es el de la madre, que el mismo Borau reconoce haber sido un error de reparto. La tragedia nace de las circunstancias en que estos personajes se encuentran, del contexto social, la educación, la vida que se ven obligados a vivir o para la que han sido condicionados. Nada, pues, de las mitologizaciones fascinadas que se encuentran tanto, hoy en día, en pretendidas películas “antifascistas” (como *Portero de noche*), en las que se quiere analizar el fenómeno con elementos que son, por sí mismos, una religión admiradora.

Dialécticamente a esta voluntad de sobriedad, encontramos en ambas películas una estructura “mítica” de tono diverso: la del cuento de hadas. Tanto *Furtivos* como *Camada negra* están elaboradas con base en la estructura narrativa de la fábula. En *Furtivos* es la casa en medio del bosque, como en Hansel y Gretel, donde la bruja mala se las arregla por estropear el amor de los amantes y donde, como en el clásico teatro español, el gobernador (o el rey) llegan para comentar aterrados el drama que se ha desarrollado ante sus ojos. En *Camada negra* hay un poco la estructura de los “tres deseos”, el niño que sale a conquistar el mundo y tiene que cumplir determinadas condiciones para recibir el espaldarazo de caballero, el joven que ronda alrededor de la dama de sus pensamientos, etc. El mutuo intercambio entre los elementos de esta estructura y el realismo fundamental de la puesta en escena es lo que le da a las películas su condición de “cómicas”. La escena del strip-tease de Milagros en el bosque y sus coqueteos detrás del árbol, tienen, de alguna forma, el aire *nonchalante* y humorístico de un musical o de una impostación comedianta. La pubertad desconcertada de Tatín es, por sí sola, un puro elemento de comedia, comedia que deviene trágica por sus mismas circunstancias y la agrupación de terroristas bajo una extraña madre en un sitio tan poco usual como un instituto de serología es algo que produce una rara sensación de irrealidad casi al borde de la risa. Lo mejor es que estos elementos no aparecen desligados de la acción fundamental sino que están integrados totalmente, sin huella de costura. Dígase lo mismo de escenas como las de la muerte de Rosa y el consiguiente baño de purificación de Tatín. Estas escenas tienen un contenido ritual, que es ritual para el protagonista pero no ritualizado ni por el guión ni por el director ni por la cámara. Aquí no hay fascinación cómplice sino la observación de un realizador moderno, que contempla aterrado una cosa completamente absurda, anacrónica, el resultado de una locura condicionada por una sociedad. Un poco con la compasión de Rossellini ante el niño de *Alemania, año cero* (Germania anno zero), que muere ante los ojos de una cámara que no puede comprender esa locura, una muerte que no tendría por qué ocurrir.



José Luis Borau como actor en *Furtivos*.

Vargas Llosa nos habla del pudor narrativo de Borau. No sabemos si ese pudor sea el mismo de Manuel Gutiérrez Aragón. A propósito de la primera película de este último, *Habla mudita*, alguien se atrevió a mencionar una "falta de estilo". Es probable que su aproximación sea semejante a la de Borau en este aspecto, la voluntad de sobriedad, el deseo de que la cámara sea lo menos aparente posible, que los planos digan lo que tienen que decir y no se paren a expresar complacencias. *Furtivos* y *Camada negra*, dos películas explosivas a nivel temático (y con una repercusión social y cultural enorme), están en las antípodas del exhibicionismo. En *Furtivos* no hay una sola pelea entre personas en el sentido explícito, no se ve ninguna de las muertes en el cuadro. En *Camada negra* solo el asalto inicial a la librería y la escena de la muerte de Rosa demuestran violencia abierta. El resto está sólo insinuado, pero de una manera tremendamente presente. Ni *Furtivos* es una película "sobre" España, ni *Camada negra* una "sobre" el fascismo o los grupos de derecha. Los dos guiones revelan que el interés de Borau reside, fundamentalmente, en describir estados de conciencia y no acontecimientos. Y para describir estados de conciencia no hay estructura mejor que la de la fábula. *Furtivos* y *Camada negra* son, en cuanto fábulas, verdaderos psicoanálisis de la conciencia española, de sus tendencias, de sus represiones, de su más original modo de ser. En este sentido la descripción de sus ambientaciones y sus personajes no necesitan símbolos explícitos para convertirse en signos "a posteriori" de una realidad nacional. El bosque y los árboles, por ejemplo, no están puestos en las dos películas para simbolizar algo. Pero en ambas películas uno termina por descubrirles un sentido profundo, enraizado en la misma conciencia de quien los puso allí. El bosque en *Furtivos* es, ya lo dijimos, el signo de una nación hermosa, de superficie pulida y serena, en cuyo fondo se agitan toda clase de pasiones. En *Camada negra* se habla de la repoblación forestal de la nación como quehacer histórico, Tatán siembra un árbol sobre el cadáver de Rosa y busca purificar su cuerpo en el río como bautismo de su entrada definitiva en la absurda lucha contra el destino que su grupo ha emprendido. La escena de este baño recuerda intensamente al caballero Töre en *El manantial de la doncella* (Jungfrukallan, 1960 de Ingmar Bergman). El caballero descubre a los asesinos de su hija y prepara cuidadosamente el ritual de su venganza: arranca un árbol, toma un baño sauna purificador, se golpea con ramas de abeto. Si Saura (o Bergman) hubieran hecho la historia de *Camada negra*, el juego y el ritual hubieran ocupado la atención hasta el punto de una identificación fascinada con él mismo. Gutiérrez y Borau, en

cambio, tienen una distancia mucho mayor, nos hacen asistir a un espectáculo ajeno a nuestra mentalidad y nos demuestran que, si es aún posible una cosa semejante, se trata de un estado de conciencia condicionado, fruto de una actitud absurda contra la que hay que luchar. En medio de la situación de locura que describen tanto *Furtivos* como *Camada negra*, la figura de sus autores se mantiene lúcida, distanciada, sin el prurito de querer proyectar en sus historias las neurosis personales, el propio narcisismo. José Luis Borau, cuyas películas tocan temas donde la perversidad tiene un papel importantísimo (la senil sensualidad de Lola Gaos en *Furtivos*, la perversión de la niñez en *Camada negra*, la inadecuación sexual y social de Adela-Juan en *Mi querida señorita*), que se le mide a temas candentes, más candentes y más "tabú" todavía por tratarse de España, es, increíblemente, el director más equilibrado, más tierno, con la aproximación más humana y realista a estos problemas. Esta impresión que dan sus películas se confirma en el contacto personal con una persona que destila madurez, jocosidad, equilibrio, sobria y estimulante humanidad.

Borau ha llegado al cine por un camino largo y espinoso. Antes de asegurarse una condición de artista ha tenido que hacer un largo, directo e indirecto aprendizaje, a través de trabajos y oficios absolutamente desprovistos de "halo intelectual". El haberse constituido en "autor" a los cuarenta y pico de años, con una maduración lograda tras las bambalinas, es lo que le confiere a sus películas un sello de seguridad y confiabilidad que es muy difícil otorgar a otros. Personas como Manuel Summers comenzaron desde el principio con pretensiones de intelectualidad y han terminado dejando ver su verdadero cobre, la deshonestidad de sus productos. El camino a la inversa puede ser más lento pero, como es obvio en el caso de Borau, vale la pena de ser recorrido. Para José Luis Borau carece de importancia el crear unas obras para su propia honra y gloria. Trabaja para darle a los espectadores un cine inteligente, que guste y que esté a la altura de lo que esos espectadores, que no son tan estúpidos como se cree, realmente merecen. Para lograr esto, a Borau no parece importarle que su nombre sea el que aparezca en todas partes como responsable, como creador. Películas como *Mi querida señorita* y *Camada negra* aparecen primordialmente como de Armiñán y Gutiérrez. Y en realidad, esos directores han contribuido fundamentalmente a ellas, son, al fin y al cabo, sus directores. Pero no puede negarse que la presencia de Borau les ha dado una gran parte de su ser, lo mismo que *Furtivos* puede decir de la colaboración de Manuel Gutiérrez. Se trata, pues, de un interesante trabajo de colaboración, donde existe lo colectivo sin frenar en nada el talento personal de cada uno. Esta modestia de base nos está dando una serie de películas envidiables por cualquier cinematografía del mundo y debería ser un ejemplo para la nuestra naciente, empeñada en resolver problemas de segundo orden y en cultivar personalidades estructuradas sobre el vacío.

JOSE LUIS BORAU nacido en Zaragoza en 1929

Películas como director:

Brandy (1964)

Crimen de doble filo (1965)

Hay que matar a B. (1973)

Furtivos (1975)

Películas como productor:

Uno, dos tres... al escondite inglés (1968) (de Iván Zulueta)

Mi querida señorita (1972) (de Jaime de Armiñán)

Camada negra (1977) (de Manuel Gutiérrez Aragón) (además guionista)

Adios Alicia (1977) (Santiago Sanmiguel)

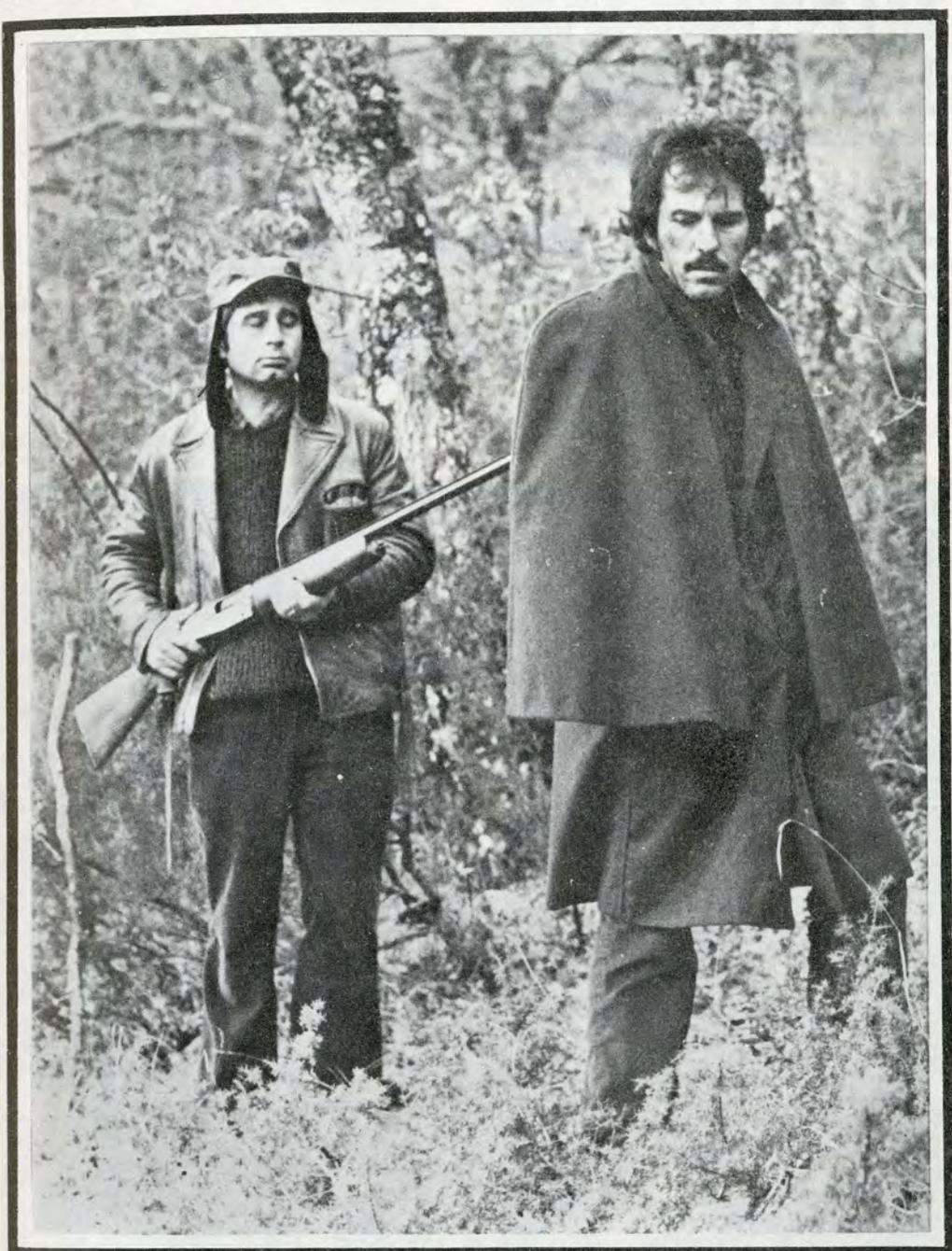
El monosabio (1977)

Ha intervenido en la producción de:

In memoriam (1977) (Enrique Brasó)

Las truchas (1978) (José Luis García Sánchez)

MANUEL GUTIERREZ ARAGON. Nacido en Torrelavega (Santander) en 1942



Luis Felipe Solano y Ovidi Montllor en *Furtivos*.

Películas como guionista:

Corazón solitario (1972) (de Francisco Betriú)

El love feroz (1974) (de José Luis García Sánchez)

Furtivos (1975) (de José Luis Borau)

Las largas vacaciones del 36 (1976) (de Jaime Camino)

Películas como director:

Habla mudita (1973)

Camada negra (1977)

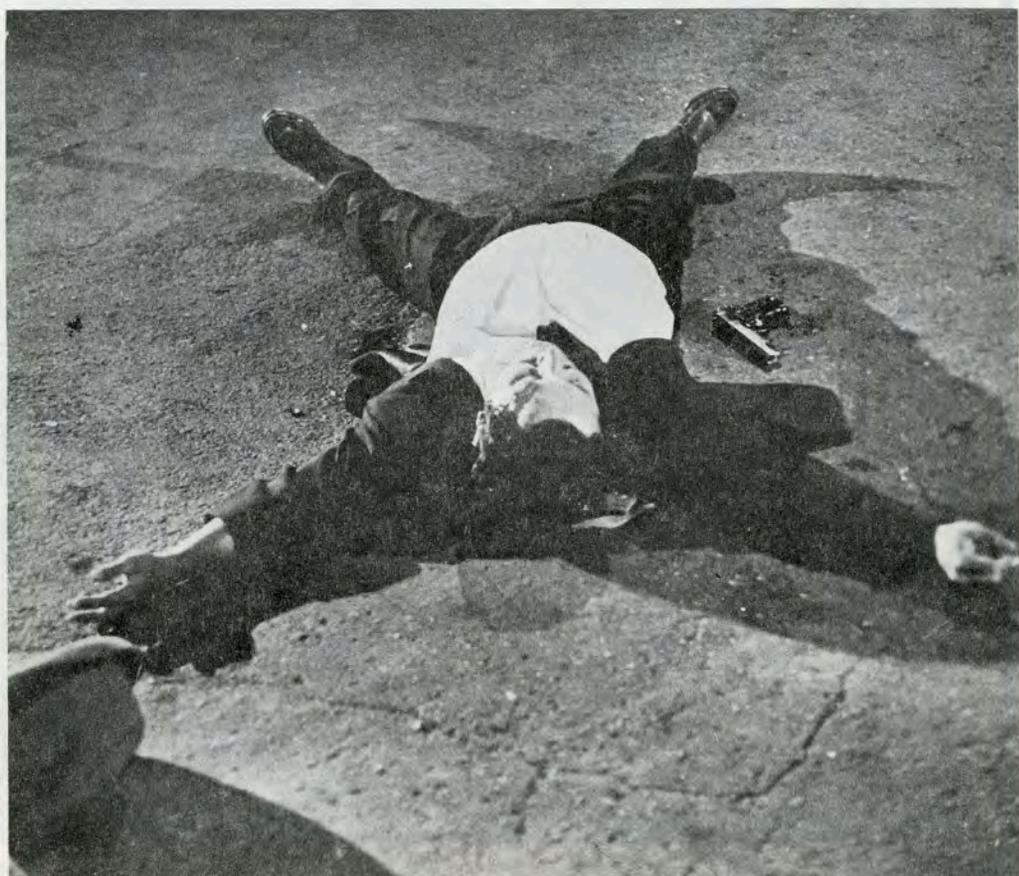
Sonámbulos (1978) 

El sacerdote Luis Alberto Alvarez está dirigiendo un curso sobre la historia del cine alemán.

CINE LATINOAMERICANO

Los problemas del cine venezolano

por Alfonso Molina



Se llamaba SN, de Luis Correa.

Sería inútil ilustrar la dimensión del panorama cinematográfico que imperó en Venezuela durante los primeros setenta años del siglo que transitamos. El carácter anecdótico que signa la producción general —salvando, obviamente, las excepciones— limita excesivamente un análisis que, de seguro, en la producción actual encuentra muchos elementos explicativos del desarrollo cinematográfico anterior. Para este efecto, y como punto de partida, podríamos acudir a la publicación estadounidense *Variety*, decana de la prensa del espectáculo y del negocio cinematográfico, la cual, a fines de marzo, definió al cine venezolano como “el de más rápido crecimiento en América Latina”, luego de puntualizar que “Venezuela ha construido prácticamente desde cero una industria cinematográfica en los

últimos cinco años” apoyándose en talento, libertad y dinero.

Tras el halago inicial de *Variety*, asoma tímidamente la nariz una reflexión necesaria que conduce a revisar la presencia cierta de un cine que ha sido llamado industrial, aun a riesgo de exponer mitos o confirmar sospechas. Es imprescindible reconocer que seis años atrás la aventura fílmica venezolana se reducía a la escasa proyección del esfuerzo aislado y personal. Luego de innumerables intentos por la vía de la coproducción con México, Argentina, Italia o Francia, las más de las veces, y de una obstinada labor intrascendente en el campo del largometraje nacional —con mucho de costumbrismo “criollo”—, puede afirmarse que la industria cinematográfica venezolana no rebasaba,

en general, la producción de avisos publicitarios —“cuñas”— y el trabajo de laboratorio propio de la distribución y exhibición local.

LOS PRIMEROS PASOS

La primera presencia cinematográfica de importancia en Venezuela anida en el decenio pasado, cuando en América Latina nace el denominado *cine del tercer mundo*, por la manera indistinta de aparecer y su imprecisión en el concepto y en los productos. Hacia 1968, un conjunto de cortometrajistas prescinde del objetivo comercial para realizar filmes testimoniales, de denuncia, de búsqueda en las propias raíces nacionales, en un intento de hacer cine político e ideológico de acuerdo con el modelo *La hora de los hornos*, del argentino Solanas, o la producción del colombiano Carlos Alvarez. Varios nombres: Alfredo Anzola, Jesús Enrique Guédez, Jorge Solé, Juan Santana, Nelson Arrieti, Jacobo Borges. El presente decenio nace al calor de ese cine combativo, insuficiente, renovador, con múltiples fallas formales y aun conceptuales, que permite el súbito interés hacia la construcción de una cinematografía que se alimenta de la realidad del país y aborde el tratamiento de los problemas básicos de la sociedad venezolana. No en balde ese “despertar industrial” que registra *Variety* se apoya en la labor de muchos de aquellos cineastas que produjeron el cine documental político venezolano.

En 1972 Mauricio Wallerstein —mexicano que había rodado una coproducción en Venezuela— inicia el *boom* del cine venezolano con *Cuando quiero llorar no lloro*, tres episodios simultáneos de la violencia nacional extraídos del libro homónimo de Miguel Otero Silva. Gran éxito de taquilla. Y de posibilidades temáticas y comerciales para un cine que aún no ha nacido. Con financiamiento privado se ruedan *Punto débil*, de María Lourdes Carbonell, fallido intento de cine de acción; *La quema de Judas*, de Román Chalbaud, el más maduro de los autores venezolanos; *Crónica de un subversivo latinoamericano*, documental de ficción también de Wallerstein; *La bomba*, de Julio César Mármol; *Maracaibo Petroleum Co.*, de Daniel Oropeza, y *Juan Vicente Gómez y su época*, interesante documental histórico de Manuel de Pedro. Estos trabajos marcan un punto de partida. En las adversas condiciones de comercialización, distribución y exhibición propias del país, demuestran que el cine nacional posee el suficiente vigor para librar un combate estético y comercial importante. Surge entonces la Oficina de Cine de Corpoturismo, que habrá de convertirse sucesivamente en Dirección de Cine del mismo organismo oficial y en Dirección de Cine del ministerio de Fomento, siempre bajo la conducción de Marianela Saleta de Frescó. Su propósito fun-

damental consiste en el fomento de la industria cinematográfica y su proyección nacional e internacional. Se otorgan, entonces, los primeros diez créditos oficiales para producir largometrajes que “expresen la realidad nacional y nuestro patrimonio cultural”.

Se trata del inicio del proceso, registrado por *Variety* de la siguiente manera: “Los hechos concretos están allí presentes: moneda fuerte, créditos oficiales para la producción, gobierno democrático y respetuoso de la libertad de expresión, excelentes laboratorios, altos precios de entradas para el nivel latinoamericano y mucho talento”. Todo lo cual es sólo rela-



Simplicio, de Franco Rubartelli.

tivamente cierto, pues si entre 1974 y 1976 se produjeron más de treinta filmes de largometraje, resulta *impreciso* afirmar que en Venezuela existe hoy una industria cinematográfica. Como señala la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos, se trata del “mito del cine industrial venezolano”, que oculta los entreligues de una dura lucha estética, cinematográfica e industrial. Efectivamente, a raíz de la entrega de los primeros créditos oficiales surge una producción constante que signa una dinámica positiva para que los filmes producidos se confronten con el espectador venezolano, quien por primera vez encuentra la realidad del país representada en las pantallas. Casi los mismos autores del cine documental político de unos años antes pueden comunicarse masivamente con su público natural. Algunos temas: la violencia política y social propia de la década del 60, el auge y las causalidades de la delincuencia en Venezuela, el rescate interpretativo de ciertos momentos históricos referidos a las dictaduras que ha padecido el país, la lucha del personaje popular contra la miseria, y cierta recreación de la “venezolanidad”. Para decirlo de una vez, el cine venezolano ha cobrado presencia nacional.

¿QUIENES HACEN CINE VENEZOLANO?

El autor más prolífico y maduro —como ya se dijo— es, indudablemente, Román Chalbaud. Hombre de teatro de amplia

trayectoria, incursionó en el cine en la década pasada con *Caín adolescente* y *Cuentos para mayores*, primeros intentos que buscaban conformar un estilo en el largometraje. Con *La quema de Judas* (1973) retorna al cine e inicia su etapa creadora más importante, que balbucea en *Sagrado y obsceno* y se perfila definitivamente en *El pez que fuma*, quizá el filme más logrado como expresión de un realizador venezolano. Actualmente forma parte del Grupo Cine Nacional integrado también por otros realizadores de cierta trayectoria: Alfredo Lugo (*Los muertos sí salen*, 1975; *Los trcaleros*, 1977), Enver Cordido (*Compañero Augusto*, 1975; *Todos los días son sábado*, aún sin estrenarse), Daniel Oropeza (*Entre sábado y domingo*, 1966; *Maracaibo Petroleum Co.*, 1974; y *El Cabito*, 1978). Clemente de la Cerda (*El rostro oculto*, 1962; *Sin fin*, 1970; *Soy un delincuente*, 1975; *El reincidente*, 1977; *Compañero de viaje*, aún sin estrenar). Estos cinco realizadores sustentan una posición y una tendencia definida en el ámbito nacional.

Otra tendencia importante parte de PPCA Cine, empresa cinematográfica independiente que surgió en el momento más sobresaliente del cine testimonial de cortometraje, hacia 1970. Aborda el largometraje con un estilo de producción colectivo que economiza recursos y permite mayor participación y enriquecimiento en la labor. *Santana* (1974), realización colectiva conducida por Juan Santana, en torno a una gira musical de Carlos Santana y su grupo, es un documental; *Fiebre* (1975), de Juan Santana, sobre la novela de Miguel Otero Silva. *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizada con moto propia*, (1971), filme fresco, irreverente e innovador de Alfredo Anzola, que recibió el premio al mejor largometraje nacional por la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos.

Luis Correa (*Se llamaba SN*, 1977, sobre el libro de José Vicente Abréu), Liko Pérez y Santiago San Miguel (ambos correalizadores de *Adiós, Alicia*, 1977) integran Kinocine, tendencia aún en formación que ha iniciado un plan de coproducciones con Elías Quejereta y su equipo español.

En ficciones anidaron Mauricio Wallerstein (*Cuando quiero llorar no lloro*, 1973; *Crónica de un subversivo latinoamericano*, 1974; *La empresa perdona un momento de locura*, aún sin estrenar), cineasta mexicano de amplia experiencia en su país y radicado en Venezuela, quien trabaja con Iván Feo y Antonio Llerandi, correalizadores de *País portátil*, aún sin estrenar, sobre la novela de Adriano González León.

El resto de los realizadores de largometrajes comerciales funcionan independientemente y sin constituir una posición

o tendencia definida totalmente. Algunos nombres: Gian Carlo Carrer (*Canción mansa para un pueblo bravo*, 1975), Luis Armando Roche (*El cine soy yo*, 1977), Manuel Díaz Punceles (*El vividor*, 1977), Julio César Mármol (*Los días duros*, 1968; *La bomba*, 1974; *La invasión*, 1977), Manuel de Pedro (*Juan Vicente Gómez y su época*, 1974), Mario Robles (*Expropiación*, 1977, aún sin estrenar), Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles (*Alias El Rey del Joropo*, 1978), Franco Rubartelli (*Simplicio*, 1978). En renglón aparte figuran Margot Benacerraf (*Araya*, 1958, premiada en Cannes en 1959 como mejor película) y Jesús Enrique Guédez (*Panamá*, 1977) realizadores no comerciales.

Es preciso señalar que los primeros trabajos de un conjunto de realizadores están en proceso de rodaje o posproducción. Al mismo tiempo, mientras el largo comercial surgía con cierto vigor, el cortometraje perdió continuidad de producción. Esto se explica, en parte por el hecho de que quienes antes hacían cortos ahora hacen largos, lo cual crea un vacío en la producción de filmes breves. Sin embargo, hoy repunta el cortometraje bajo la conducción de nuevos cortometrajistas que adquieren dimensión muy definida y distinta frente a sus predecesores. Es importante nombrarlos: Andrés Agustí (*El cine somos nosotros*, premio municipal de cortometrajes, 1977), Luis Altamirano (*El círculo de Bellas Artes*, 1977), Jesús Enrique Guédez, quizá el más prolífico de nuestros realizadores, con clara definición estética y política y una larga lista de cortometrajes: *La ciudad que nos ve*, 1966, *Los niños callan*, 1973, *Bárbaro Rivas*, 1967, entre otros; Ricardo Ball (*La otra muerte*, 1977), Joaquín Cortéz (*Apuntes para un filme*, 1974; *Sorte*, 1977), Luis Rosales (*Techos de cartón*, 1977) Josefina Jordán (*Si podemos*, 1973; *María de la Cruz*, 1974, *El juego y la vida*, 1975), Jacobo Penzo (*Historia*, 1974), Iván Croce (*Zona tórrida*, 1974) y varios



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

nombres que se escapan, no así la importancia del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes.

LOS PROBLEMAS DEL CINE VENEZOLANO

Los obstáculos que han de vencerse para consolidar una presencia cinematográfica



Carlos Azpúrua, Livio Quiroz, Ivork Cordido y Jorge Solé, miembros del renovador movimiento cortometrajista venezolano.

fica continua e importante son varios y de distinto signo, ya hablemos del largo o del cortometraje. El primero sufre, básicamente, las adversas condiciones de comercialización, distribución y exhibición imperantes en Venezuela. El cineasta nacional elabora sus filmes a partir del otorgamiento de créditos oficiales que le permiten cubrir, a duras penas, el sesenta por ciento del costo total de la película, con el agravante de los mecanismos de distribución y exhibición, que reciben porcentajes altos en relación con el que percibe el productor del filme, quien debe pagar, por añadidura, el crédito oficial a la mayor brevedad. Este mecanismo condiciona fuertemente la continuidad de la producción y, sobre todo, la independencia de esta. Ya es costumbre que aquel cineasta que desee realizar un largometraje debe concursar, necesariamente, para obtener un crédito, pues el financiamiento privado, con el alza de los costos de producción, no es fácil de conseguir. Esto, por supuesto, limita incluso la libre expresión del realizador, pues debe pensar primero en la forma de lograr un filme lo suficientemente comercial como para sobrevivir en el mar de la distribución y la exhibición.

Es cierto, como dice *Variety*, que Venezuela posee una moneda fuerte, un gobierno democrático representativo diferente de las dictaduras del continente, una libertad de expresión (relativa), excelentes laboratorios y mucho talento. También es cierto que el año pasado se crearon la Dirección de Cine del ministerio de Información y Turismo y la Coordinación de Cine del Consejo Nacional de la Cultura, dos oficinas que se suman a la labor de consolidar el cine nacional, cada una en su área respectiva. Pero todo lo anterior no significa que el panorama cinematográfico venezolano sea tan atractivo como señala la revista estadounidense.

Hoy por hoy, no existe productor independiente en Venezuela y sí una gran dependencia con respecto a los créditos oficiales. Lo que en un inicio constituyó fór-

mula exitosa para producir casi treinta largometrajes, se torna actualmente en freno a la independencia creativa y económica de los realizadores-productores. El filme venezolano, para poder pagar la inversión hecha en un mercado tan estrecho como el nuestro, ha de hacer concesiones ante la naturaleza comercial que debe adoptar. No sólo ningún productor venezolano se ha enriquecido con su inversión sino que ninguno puede continuar produciendo sin recurrir a un crédito del Estado. El filme venezolano no ha logrado amplio acceso a mercados internacionales, como corresponde hacerlo a toda cinematografía con deseos de desarrollarse. De no lograrlo, continuará siendo labor de titanes, sin futuro cierto.

Los cortometrajistas venezolanos, usualmente desamparados económicamente, constituyen una esperanza rica y prometedora. Con gran calidad formal, con planteamientos renovadores, con posiciones interesantes, enfrentan actualmente un gran reto: alcanzar la difusión masiva a través de los canales de exhibición comerciales.

El cortometraje plantea una renovación estética bastante interesante, sin las presiones comerciales que sufre el largometraje.

LOS RETOS

El cine venezolano no puede volver sobre sus pasos y tiene la urgencia de escapar del callejón en que se encuentra. Rico en proposiciones, inmaduro aún como expresión cultural, heterogéneo en cuanto a tendencias, problematizado ante obstáculos económicos importantes, ha dado muestras de vigor, de autenticidad, de posibilidades creativas. Su reto fundamental es independizarse en la producción, profundizar sus búsquedas expresivas, transformar las condiciones de comercialización y llegar a nuevos mercados. Si logra vencer tales problemas, sí podrá llamarse el de "mayor crecimiento en América Latina".

Delincuencia y oportunismo

Tres películas venezolanas

por Alberto Navarro

La década del setenta marca el surgimiento de la industria del cine en Venezuela. El éxito en 1973 de *Cuando quiero llorar no lloro*, de Mauricio Wallerstein, y al año siguiente de *La quema de Judas*, de Román Chalbaud, crearon gran interés por el cine, que se tradujo en 1974 en el otorgamiento de créditos por cinco millones de bolívares para la producción de diez filmes. Dichos créditos fueron otorgados gracias a la tesonera labor de la Oficina de Cine de la Corporación de Turismo de Venezuela. Entre los largometrajes realizados merced a esos primeros créditos se cuentan *Soy un delincuente*, de Clemente de la Cerda; *Lo sagrado y lo obscuro*, de Román Chalbaud; *Canción*



Sagrado y obscuro, de Román Chalbaud.

mansa para un pueblo bravo, de Giancarlo Carrer; *El vividor*, de Manuel Díaz Puncelles; y *Compañero Augusto*, de Enver Cordido.

La mayoría de las películas de esa primera tanda fueron terminadas durante 1975, y aunque en ese año, según queja de varios cinematografistas, no se otorgaron créditos, éstos estuvieron de nuevo disponibles en 1976. Esta segunda tanda consiste en una docena de filmes, ahora listos para salir a distribución; pero ha sido tal la bonanza del largometraje que algunas de estas películas aguardan forzo-

so turno para ser exhibidas. El auge pelicularo no se halla exento de problemas, pues de acuerdo con lo dicho por los realizadores venezolanos asistentes al festival de Cartagena, otra vez los créditos se han paralizado, y, lo que es más grave, hay un enfrentamiento entre dos entidades estatales por el control de la oficina encargada de la dirección de cine, que ha originado una crisis dentro de la industria, en parte agudizada por el debate que se adelanta sobre qué tipo de cine se debe realizar, pues mucho de lo hecho hasta el presente ha sido calificado por varios como "cine negativo" y "deformante de la realidad". Por lo tanto, es manifiesta la oposición a continuar otorgando créditos estatales a los realizadores. Además de esas películas realizadas con ayuda de los préstamos gubernamentales, se producen anualmente cuatro o cinco más, con financiación privada. Estas películas tienen la misma garantía de exhibición que las ejecutadas con créditos obtenidos a través de Corpoturismo.

CINE VENEZOLANO EN COLOMBIA

Del aproximadamente medio centenar de películas hechas en Venezuela en los últimos ocho años, sólo un puñado se ha exhibido en Colombia. Nuestro primer atisbo a ese respecto tuvo lugar en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de 1974, cuando se vieron *Cuando quiero llorar no lloro* y *Punto débil*, de Ana María Pacuali y María Lourdes Carbonell. Dos años después se trajeron seis películas: *La quema de Judas*, *Lo sagrado y lo obscuro*, *La bomba*, de Julio César Márquez; *Crónica de un subversivo latinoamericano*, de Mauricio Wallerstein; *Mara-caibo Petroleum Co.*, de Daniel Oropeza, y el largometraje documental *Juan Vicente Gómez y su época*. En el festival de 1977 se mostró *Canción mansa para un pueblo bravo*.

Sólo dos han tenido distribución comercial: *Cuando quiero llorar no lloro*, exhibida en varias salas de Cine Colombia, y *Crónica de un subversivo latinoamericano*, adquirida por un distribuidor inde-

pendiente. Otras dos, *Juan Vicente Gómez y su época* y *Lo sagrado y lo obscuro*, fueron mostradas en la sala del teatro municipal Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá.

VENEZUELA EN CARTAGENA, 1978

También este año el cine venezolano estuvo presente en el festival de Cartagena, esta vez con cuatro películas. Asimismo, hacía parte de la muestra una coproducción con Perú: *Muerte al amanecer*. Dirigida por Francisco José Lombardi, exredactor de la revista limeña *Hablemos de cine*, es, sin lugar a dudas, una interesante película, cuidadosamente realizada; pero debido a su carácter de coproducción, y a la nacionalidad peruana del director, así como de la mayoría de los actores, no se puede considerar venezolana. Los filmes de esta nacionalidad fueron *Soy un delincuente*, *El vividor*, *Compañero Augusto* y *Los trcaleros*, de Alfredo Lugo. *Compañero Augusto*, debido a las fallas de organización ya tradicionales en el certamen cartagenero, no se exhibió al público y sólo se presentó en sesión privada para el jurado de cine latinoamericano. Enver Cordido estaba en Cartagena y no pudo ocultar su desagrado por el trato descortés dado a su película.

LOS TRCALEROS

Esta fue la menos interesante de las tres exhibidas al público. Una confusa trama cómico-policíaco-política acerca de un buscavidas (uno de los trcaleros del título, interpretado por Orlando Urdaneta) que presencia por accidente el asesinato de un industrial secuestrado, y al ser descubierto se da a la fuga. Con los asesinatos tras él, logra abordar un bus que lo lleva al hotel Sheraton, en donde es auxiliado por Nora (Elluz Peraza), la joven encargada de la recepción. Los dos escapan del cerco tendido por los criminales alrededor del hotel, en el techo de una camioneta, y poco después se une a ellos un ladrón de relojes. El trío va a una playa solitaria, donde instala sus cuarteles.

Los autores del asesinato forman parte de una vasta agrupación criminal basada en una custodiada mansión de las afueras. Su jefe se desplaza en helicópteros y elegantes Mercedes, y la implicación consiste en que éste es un funcionario importante, pues al abandonar su oficina lo aborda gran número de periodistas que le piden su opinión sobre el crimen. "Este no quedará impune", responde.

Los trcaleros es un filme elemental, de limitados recursos técnicos. Prácticamente toda la acción se desarrolla en el centro de la pantalla, y cuando por alguna razón los actores se ven obligados a salir del encuadre, la cámara, en vez de seguirlos, espera a que salgan de su radio de acción, para luego tomarlos desde un

nuevo punto de vista. Los paneos son dolorosamente lentos, como si no se tuviese confianza en el recurso. Claro está que estos reparos son nimiedades, pero deben hacerse, porque el filme pretende dar la impresión de ser costoso y profesional.

En repetidas ocasiones se apela a una especie de interludios paisajístico-musicales que nada tienen que ver con la trama, cuyo único propósito parece ser alargar el tiempo de duración del filme. Estos interludios detienen en seco la acción. Durante uno de ellos aparece entre las olas una joven que hace el amor con el ladrón de relojes, y la única explicación de su presencia es que quizás el director Lugo se apiadó de la soledad del ladrón, y sacó la mujer de una costilla para que éste no tuviera que permanecer en castidad.

La película pretende dar realidad a los caracteres al tratar de reproducir el habla popular. El único resultado es abundar en vulgaridades innecesarias, pues si bien casi todo el mundo utiliza palabras procazes, el uso de éstas no da autenticidad a un diálogo de por sí falso y forzado. El hecho de que cada vez que Orlando Urdaneta se ve obligado a gritar una palabrota se nota bastante incómodo indica su buena calidad como actor.

El intento de que los personajes hablen como la gente del común resulta al fin inútil, pues *Los trcaleros* constituye un pastiche de varias películas europeas y estadounidenses como *El hombre de Río* (*L'homme de Rio*) y la serie de James Bond. Los gangsters aparecen uniformados de gangsters de película, todos de terno y sombrero negro, en una concesión a la más simplona de las convenciones del cine de hampones. Ello puede ser una tomadura de pelo (a lo mejor toda la película lo es), pero si es así, nunca queda en claro. Los verdaderos gangsters venezolanos deben usar guayabera y pantalón de dacrón, y no vestir como si estuvieran pensando en trabajar en un filme de Eddie Constantine.

La película busca establecer escalas entre los delincuentes. Los trcaleros son limpios y buenos, especie de robin hoods cómicos que sólo roban a quienes se lo merecen. Los gangsters son malos porque son ricos, o trabajan para los ricos y poderosos. Es el poder o la carencia de él lo que da la calificación moral. Tratando de poner al espectador del lado de los desamparados los deshumaniza totalmente, y en vez de hacerlos simpáticos los convierte en meras caricaturas.

Todo esto no sería muy grave si no fuera porque, como se ve, Lugo no se conformó con una comedia, sino que se empeñó en dar un "mensaje". Y para ello utilizó cuanto resquicio se pudo idear: el trcale-

ro llama a un periodista en busca de ayuda, y le dice a Nora que éste ha escrito un libro sobre atracadores y ha entrevistado a un jefe guerrillero; por lo tanto "es un periodista honrado". Puesto que casi todos los realizadores venezolanos están hoy en sus treinta y vivieron los conflictos de la década del año sesenta, es comprensible que sus convicciones afloran en sus películas, pero dar características sacras a todo lo que directa o indirectamente haya tenido o tenga que ver con la guerrilla es un poco absurdo. Más grave aún es presentarlo de manera tan simple y superficial.

EL VIVIDOR

Adaptación de una novela de Guy de Maupassant, *El vividor* narra las peripecias de Jorge Reyna (Hector Myerston), quien después de la caída del gobierno de la Unidad Popular chilena regresa a Caracas tras cinco años de ausencia. No obstante ser apolítico, Jorge logra, por mediación de un amigo periodista, que un diario le publique varios artículos sobre el golpe en Chile. Estos tienen gran éxito, y Jorge decide dedicarse al periodismo. Pero si bien es apolítico, ciertamente no es asexual, y primero seduce a la esposa del hombre que lo ayudó, y cuando ésta —muy oportunamente— enviuda, se casa con ella por lo civil, y pasa a ocupar el lugar del marido en la cama y el periódico. Luego seduce a Virginia, esposa del propietario del diario, pero como lo que Jorge verdaderamente quiere alcanzar es la respetabilidad y sus arreos, un *affaire* clandestino no lo puede satisfacer, y entonces huye con Susana, hija de Virginia y su patrono, forzando así a la familia a aceptarlo como yerno. La película comienza con la boda católica de Jorge y Susana, y en *flashback* observamos su ascenso social a través de varios lechos.

Aunque en *El vividor* también hay planos de "recurso" o "ambientación" que no cumplen función alguna, está mucho mejor realizada que la anterior. Desafortunadamente no pudo librarse del lastre que significa una obra literaria famosa. Esa fidelidad al libro le impide ser fiel al medio que trata de retratar, y a los personajes que pretende presentar como productos típicos de ese medio. Conserva las descripciones de conductas morales, costumbres y maneras que seguramente se ajustaban a la sociedad francesa hace cien años, cuando fue escrita la novela, pero que trasladadas a la Caracas de nuestros días parecen ridículas. Lo que resulta peor es que esas descripciones se presentan bajo la forma de los lugares comunes en que se han convertido con el pasar del tiempo: Virginia cita a Jorge en una iglesia, y allí la encuentra éste arrodillada ante una imagen rogándole a la virgen que le dé "fuerzas para no caer". Jorge la lleva a un hotel y Virginia llega

hasta la cama diciendo "Dios mío". Este comportamiento sería desusado hasta para una matrona de Salamina, e incluso las matronas de Salamina, puede apostarse, no citan a sus probables amantes en las iglesias. Otro ejemplo es el padre de Susana, quien al enterarse de que su hija se ha ido con Jorge, reacciona diciendo: "La ha deshonrado. Ahora no queda sino entregársela. Si lo hacemos bien, nada pasará". Un fin de semana con un amigo ya no deshonra a nadie; ya no se usa la palabra "deshonrada", y si en Caracas todavía alguien continúa utilizándola, habrá que buscarlo entre la clase media, alienada por las telenovelas, y no entre la gran burguesía.

Ninguno de los personajes de *El vividor* está logrado, sus semblanzas se forman únicamente mediante detalles superficiales y viejos clisés. Esto es desastroso en el caso de Jorge, personaje sobre quien descansa la casi totalidad de la responsabilidad del filme. No se explican sus acciones; no se sabe qué lo impulsa. Carece de la pasión asociada con el buscador de fortuna. Su arribismo, al parecer más intelectual que emocional, es desconcertante. No desprecia ni admira a quienes hiere y emula. El amor a las posesiones no lo motiva. Y si es venganza o desquite lo que persigue, no se ofrece un motivo. Ni siquiera se advierte, cuando le llega lo que él mismo llama "su gran oportunidad", encenderse en él un fuego. Esto tal vez se deba a las limitaciones de Myerston, a falla del guión, o, más seguramente, a ambas cosas. Pero si nada indica que a Jorge mismo le importe, ¿cómo esperar que el espectador se interese en su inexplicable búsqueda?

SOY UN DELINCUENTE

Un joven, casi un niño, vive en las barriadas caraqueñas con su madre y hermana, abandonados por el padre y acosados por la pobreza. El muchacho comete pequeños delitos y pronto se enreda con la ley; una acción lleva a otra, como progresión inevitable, hasta que el raponero se convierte en asaltante y asesino. *Soy un delincuente* narra la vida de ese muchacho: sus problemas familiares, su paso por los reformatorios, sus escapes de la cárcel, sus crímenes y sus experiencias eróticas.

La película se basa en la autobiografía de Ramón Antonio Brizuela, obra del mismo título que obtuvo gran éxito en Venezuela. Y otra vez nos encontramos con un filme cuyo mayor inconveniente es la fidelidad guardada a un texto literario.

El director Clemente de la Cerda tomó el libro y le quitó varios pasajes, pero fue extremadamente fiel (según lo dice él mismo) a la manera y al enfoque de la narración. Brizuela escribió sobre sus an-

danzas "un libro muy mal escrito", "repetitivo", y en el que se mostraba el mundo marginal caraqueño visto con los ojos de un muchacho "sin ninguna conciencia" (las citas son de De la Cerda). Aun sin conocer el libro es posible deducir, por lo que dice De la Cerda y por lo que muestra la película, que en su texto el protagonista se autoglorificaba y se atribuía características extraordinarias. Muchas de las aventuras eróticas no debieron de acontecer en la realidad, son probablemente fantasías sexuales de Brizuela. No hay nada malo en ello; al fin y al cabo una de las pocas ventajas de escribir es que proporciona la oportunidad de crear experiencias que por alguna razón no se pudieron tener.

Tampoco el libro debió de preguntarse nada sobre la existencia que narraba, que era al fin y al cabo la propia del autor. Cuando se escribe sobre sí mismo, especialmente si se carece de "conciencia", no se buscan explicaciones, no se cuestiona lo que se hace, no se buscan las fuerzas que impulsan a un hombre a convertirse en lo que acaba siendo. El desarrollo de la vida se observa como lógico y consecuente. Lo que acontece se antoja natural, y a Brizuela, su destino le debió parecer sin posibilidad de escape.

De la Cerda mantiene *Soy un delincuente* a distancia de la vida de Ramón Antonio Brizuela, se conforma con la vida que Brizuela se atribuyó en el libro, y al tomar ésta de manera tan literal despoja aquella del hecho más interesante: ¿Qué hizo a un muchacho de menos de veintún años escribir sus experiencias como prisionero y ladrón? Además, como Brizuela no cuestionaba su medio, tampoco lo hace De la Cerda, y deja entonces sin cabida todo lo que le hubiera dado la oportunidad de realizar una película fuera de lo ordinario.

Porque para presentar un retrato de las barriadas de Caracas y de quienes viven en ellas hay que ir más a fondo que el esbozo que de ellas traza un muchacho sin formación. Y para darle dimensión al personaje se precisaba algo más que repetir las anécdotas que él cuenta. Había que buscar el por qué de la singularidad de ese carácter. Responder que Brizuela fue ladrón y cayó acribillado por la policía porque era pobre es sólo parte de la respuesta; no todos los muchachos de esa barriada, en su mayoría criados en las mismas condiciones de Brizuela, terminaron baleados por la policía. Unos cuantos se convertirían en delinquentes, pero seguramente otros son vendedores ambulantes, uno o dos mensajeros, quizá alguno trabajo de oficinista, y habrá otro dedicado al terrorismo. Además, no todos los delinquentes han escrito libros sobre sus

experiencias. Y esto nos da la idea de la complejidad del carácter de Brizuela, que en la película es presentado en forma unidimensional. Investigando la complejidad de ese carácter, la individualidad de su destino entre esas otras vidas destrozadas, De la Cerda habría podido presentar la radiografía que intentó de los barrios caraqueños, sin lograrlo.

MALO PERO NUESTRO

Juzgando por lo poco que hemos visto en Colombia, el cine venezolano adolece de varias limitaciones. Con la excepción de *Cuando quiero llorar no lloro*, y, en menor grado, *Canción mansa para un pueblo bravo*, ninguna de las películas que nos han llegado se puede considerar lograda. Se quedan en el infierno de las buenas intenciones. Pero a pesar de los reparos que se puedan hacer, es un cine que muestra en muchas de sus películas una honestidad básica, consistente en el esfuerzo consciente por llevar a cabo obras en términos nacionales. Las más de las veces sin fortuna y de manera un poco pedestre. Pero, en todo caso, existe la in-



El Vividor, de Manuel Díaz Punceles

tención de ajustarse a condiciones específicas y a cierta manera de ver el mundo. Por lo tanto cabe la esperanza de que Venezuela tendrá un día una cinematografía con características propias. Quizás no produzca grandes películas a granel, pero será un cine con la personalidad que ahora apenas está buscando. Y lo hace de manera a veces ofensiva, o superficial, y hasta ridícula, pero al menos lo hace.

El problema radica en los indicios de cierta satisfacción con lo hecho. Un demonio chauvinista parece decir al oído de los cinematografistas venezolanos que se va por buen camino porque lo realizado podrá ser malo, pero es, en mayor o menor grado, venezolano. Ello puede ser, hasta cierto punto, verdad, pero no es razón para estancarse —y se comienzan a notar síntomas de estancamiento en el tratamiento uniforme de algunos temas, y en la adopción de una gama de lugares comunes—. Sólo con el vigoroso cuestionamiento de lo ejecutado hasta el momento, sólo desechando determinadas prácticas que parecen estar institucionalizándose, podrá el cine venezolano salir adelante. Para bien de ellos, y para bien del cine latinoamericano.

Cartagena 1978: el otro festival

por Alberto Duque López



La película colombiana *Pasos en la niebla*.



Manuel Pérez, miembro del jurado.

Pocas horas antes de alzarse el telón en Cartagena, algunos se preguntaban todavía si el bloqueo de las distribuidoras nacionales, si la negativa de ayuda económica lanzada por la Corporación de Turismo, si la división en dos bandos irreconciliables de la junta directiva, si la ausencia de luminarias, si los problemas en los servicios públicos, si la mala prensa esgrimida por algunos contra la muestra, si el atraso en la llegada de algunas copias, si todo ello, además de otros problemas internos, sería capaz de impedir la realización del certamen.

Pero no. El telón se alzó, y con la proyección de *Pasos en la niebla*, colombiana, y la presentación en el escenario del clan Solmac, realizador de la película, arrancaba otra edición de un certamen único en este continente y que en los últimos años ha sido objeto de los más profundos debates, los más profundos odios, las más profundas rencillas, ante lo cual, un hombre y su hijo, Víctor Nieto Núñez y Víctor Enrique Nieto, reaccionaban como siempre reaccionan en este caso: el uno se sonríe bajo su pelo blanco y el otro se encoge de hombros, mientras echa de menos sus caminatas en tenis, pisando las hojas secas en Central Park.

La pérdida de una copia de *El bueno y los malos* (*Le bon et les méchants*, 1976), de Le-

louch, que un año después no había podido ser recuperada ni por los funcionarios del festival (guiados, por una falsa alarma, a Caracas), ocasionó el veto temporal de un grupo de distribuidores y exhibidores a la realización de la muestra, veto que sería levantado horas antes de iniciarse el festival. Paralelamente, distribuidoras como Fox, Columbia, Cinema International y Películas Mexicanas entregaban un lote de 20 títulos, con el cual y las películas obtenidas a nivel de embajadas e institutos internacionales se podía levantar el telón esa noche de viernes.

La edición de 1978 tuvo una característica: se le dio, más que en años anteriores, preferencia al material latinoamericano, cuyas películas se exhibieron a horas accesibles.

LA CRISIS APLAZADA

Dentro de ese clima que propios y extraños aceptan con todas sus inconveniencias (malos servicios públicos de la ciudad, carencia de sentido turístico en hoteles, abuso de restaurantes y taxistas, regular proyección en la sala donde se pasan las películas de la muestra), se ha organizado en los últimos meses una corriente favorable al traslado del festival, de Cartagena a Bogotá, tal vez buscando solución a los tradicionales problemas del certamen que se realiza hace ya tantos años en la costa atlántica.

Pero el problema no está en la localización geográfica, y pienso que al abandonar el escenario cálido, lleno de luz y mar de Cartagena, y cambiarlo por la atmósfera grisácea y hostigante de la capital del país, los visitantes no tendrían otro motivo que la misma calidad del material.

Tal vez la crisis tan aplazada en tantas formas tenga que ver con ese sentimiento de improvisación, con ese hermoso ejercicio del desorden que el folclor ayuda a ser menos drástico pero que siempre trae funestos efectos, ya que con sólo pocas semanas de preparación y con unas cuantas llamadas telefónicas y con esos títulos alcanzados a la carrera, ninguna muestra puede servir para algo útil.

Se ha insistido, en todos los tonos, en la necesidad de conformar un equipo permanente, que trabaje doce meses antes del certamen, que la misma mañana siguiente a la clausura ponga en marcha la preparación del siguiente certamen. Esto que suena fácil decirlo o escribirlo y que es aceptado en principio por los organizadores del festival —parece mentira— no ha sido posible en todos estos años.

Ahí queda la experiencia de marzo, y en febrero de 1979 nos toparemos con los funcionarios del festival buscando películas en Bogotá y ultimando detalles que deberían estar listos varios meses antes.

LOS CINECLUBES

Nerviosos, afanados, tensos, los jóvenes de los cineclubes que funcionan en el país se reunieron durante tres días, analizaron problemas internos de la agremiación, discutieron sobre las realizaciones futuras y pusieron las bases para lo que en mayo será otro encuentro nacional de estos organismos, esta vez en Cali.

Hubo un documento extraoficial, una especie de borrador de reclamos que posteriormente fue aplazado mientras en el interior de este encuentro surgían simples diferencias de forma. Preocupados por el maltrato que, según los jóvenes cineclubistas, les otorgan a sus actividades las distribuidoras de material extranjero en el país, dieron a conocer una serie de planteamientos que trascendieron en una u otra forma a la opinión pública.

Los cineclubes, por ejemplo, piden que las copias de películas extranjeras explotadas durante cinco años en el país (plazo legal para su perentoria destrucción), sean entregadas a estos organismos y no incineradas, con el fin de ir conformando, hasta donde sea posible, un archivo fílmico. También piden que las distribuidoras reduzcan las tarifas de alquiler. Plantean la imposición de una cuota obligatoria de exhibición con el fin de garantizar la supervivencia de algunos cineclubes amenazados por los altos costos de operación, entre ellos el que ocasiona el alquiler de las salas. Así mismo, los jóvenes propusieron un impuesto de un peso con destino a la marcha de los cineclubes, que se cobraría con la boleta normal. Los muchachos, casi todos con pelo largo y bluyines y un aire de reto permanente, se divertieron como locos en un ambiente de improvisación, mientras se cernía sobre la ciudad el fantasma de un bloqueo que fue capaz de dañarles los últimos días a muchos.

Lo que se dijo y discutió en Cartagena a nivel de cineclubes será la plataforma para trabajar en la reunión de Cali en mayo.

Con las películas *Rancheador*, de Sergio Giral, y *El brigadista*, de Octavio Cortázar, (*Aventuras de Juan Quin Quin*, de García Espinosa, también se exhibió para los cineclubes

bes), llegaron a Cartagena un realizador, Manuel Pérez (*El hombre de Maisinicú* y *Río negro*), y un periodista e investigador, Roberto Roque. El primero, exaltado cuando habla, polémico, vehemente, con un humor que afloraba a la menor provocación; el segundo, mucho más joven, discreto, menos hablador, interesado en la reacción de los asistentes al festival ante una película como *El brigadista*, que, aunque barrió con los premios, fue recibida con reservas por algunos sectores de la crítica.

Pérez y Roque se convirtieron, junto al español José Luis Borau, en las estrellas del certamen, y eso se comprobaba porque a toda hora —en la madrugada, en algún café de las calles anchas de Bocagrande, o por la tarde, entre función y función— se les veía rodeados de personas que les preguntaban, los acosaban, les hurgaban en su paciencia y resistencia para oírlos hablar no sólo sobre las películas que habían traído sino sobre temas políticos y económicos que Pérez y Roque se dejaban imponer.

Los dos cubanos conocieron cine colombiano, discutieron con críticos y participaron en un frustrado encuentro de cine latinoamericano, que derivó hacia un análisis de los problemas colombianos en este campo. Se divirtieron, dieron declaraciones, repartieron ejemplares de revistas cubanas y hasta estuvieron en Barranquilla por espacio de seis horas mientras tomaban el avión a Panamá en escala hacia La Habana. En la capital del Atlántico, a dos horas por carretera de Cartagena, los cubanos tuvieron la oportunidad, por medio de un economista y su mujer, que escribe para un periódico nacional, de saber lo que piensa cierto sector colombiano sobre Cuba y su revolución.

Roque está dedicado actualmente al análisis de la reacción de los cubanos ante su pro-



Roberto Roque, crítico cubano.

pio cine. Con un equipo del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos, (Icaic), se ha tomado el trabajo de investigar cómo se sienten los cubanos ante ese cine que unas veces reconstruye su pasado inmediato y otras prefiere los años recientes para plantear autocríticas y análisis que le puedan servir a sus propios intereses. Con lápiz y papel, con grabadoras, con paciencia increíble, Roque está ahí, en los cinematógrafos no sólo de La Habana sino de otras ciudades, para detectar, por ejemplo, qué le encuentran los cubanos a un documental sobre el Trío Matamoros, o a uno sobre la zafra del año anterior, y, basándose en tales estadísticas de primera mano, formarse una idea concreta acerca de los logros de la cinematografía de su país.

Tal vez no hubo aspecto del cine cubano, la revolución, las relaciones del primero y la segunda, que no hubiera sido detallado, esculpado, analizado, molido y deglutido con la presencia de estos dos cubanos, quienes la tarde que pusieron *El brigadista*, en medio de



La pobre viejecita, el otro largometraje colombiano.

la ovación cerrada de los asistentes, no pudieron aguantar las lágrimas, y ahí estaban los dos, de pie en medio de esa selva de manos que los tocaban, los empujaban, los rozaban, les querían comunicar la emoción y el temblor de los espectadores ante la historia de Mario, el muchachito que llega a una aldea perdida para alfabetizar a grandes y chicos, y tiene que vencer temores, complejos, frustraciones, mientras el machismo crece como un fantasma.

Y en medio de ese contagio por películas que eran aceptadas o rechazadas por cada espectador, ahí estaba el recuerdo de Saúl Yelin, evocado con nostalgia por Manuel Pérez, con quien el desaparecido y exaltado Yelin había estado en Bogotá dos años atrás.

Este cronista, viendo a los cubanos tan rodeados y tan buscados en Cartagena, pensó en esa misma exaltación provocada en otros festivales, con sus películas, cineastas, técnicos, periodistas, en Moscú y San Sebastián, pero sin la espontaneidad ni el calor quizás que los dos cubanos despertaron en Cartagena.

EL ESPAÑOL

Vino desde Los Angeles, pagando su propio billete, pero contento de reencontrarse con rostros ya conocidos hace dos años, cuando trajo en su maleta una copia de *Furtivos*. Ahora era una película producida y escrita por él, *Camada negra*, y dirigida por Manuel Gutiérrez. Gordo, rosado como un bebé, con una simpatía contagiosa y sobre todo con una capacidad de aguante que le permitía, después de una dura jornada de proyecciones, entrevistas, discusiones con críticos y espectadores, además de la visión de un material despreciable, irse con un grupo de jóvenes a un bar de marineros en pleno corazón de la ciudad.

Borau, José Luis. Estuvo en Cartagena toda la semana y, después, cinco días en Bogotá, donde sentó las bases de una distribuidora de material español, que manejarán Margarita McCausland y Luis Felipe Solano. Ya tienen dos títulos, *Furtivos* y *Camada negra*, que pueden entrar en cartelera en mayo.

Borau habló todos los días con la gente de cineclubes. Habló con los periodistas. Explicó el trasfondo social y político de su nueva película, se divirtió echando memoria de todo cuanto ha visto durante su permanencia dentro del cine estadounidense. Se rió de sus propios recuerdos, enredados con la gente de Hollywood con que ha tropezado, mientras se decide a filmar o no esa película que lleva ya tantos años postergando.

Divertido, riéndose de las anécdotas, contando cómo lo instalaron en un apartamento de Nueva York para recibir a los periodistas, con ocasión de exhibirse *Furtivos* allí; cómo se levantaba temprano y ya tenía dentro a la funcionaria de la distribuidora, quien le pre-

paraba el desayuno, y cómo a las nueve arrancaba la maratón de periodistas. *Furtivos* tuvo buena crítica en la prensa.

Ya no quiere referirse al proyecto de hacer una película en Los Angeles, sobre los indios que han roto los lazos con sus grupos de origen y prefieren vagar por la ciudad, expuestos a todo. Nadie le tocó el tema de la postergada coproducción con el colombiano Antonio Montaña. En cambio habló con algo de amargura sobre la carrera accidentada de *Camada negra* en España. Una sola ciudad ha podido exhibirla, porque en otras las salas han sido atacadas por jóvenes extremistas, quienes han cortado las butacas, estropeado las pantallas y, por supuesto, atemorizado a los espectadores, obligando a que los propietarios la retiren.

Después, mientras estuvo en Bogotá, se divirtió con esta ciudad gris y húmeda; fue a mirar las películas de Mario Mitroti y Ciro Durán, conversó con productores nacionales y prometió regresar.

LOS COLOMBIANOS

Además de una docena de cortometrajes nacionales, el cine colombiano estuvo representado por dos largometrajes, *Pasos en la niebla*, de José María Arzuaga, y *La pobre viejecita*, de Fernando Laverde. La primera fue proyectada la noche de inauguración, y al día siguiente un centenar de periodistas desayunó con los actores Luis Felipe Solano, María Angélica Mallarino, Amparo Suárez, Guillermo Marsan, el director Arzuaga, el productor Rafael McCausland, la coordinadora de producción, Margarita McCausland, y algunos miembros de delegaciones extranjeras, quienes querían escuchar comentarios y noticias sobre el cine colombiano.



Los duelistas, fue el filme escogido para la noche de clausura.

Durante tres horas se sostuvo un diálogo intenso entre los realizadores y la prensa. Se citaron los problemas técnicos, se habló sobre la insuficiencia de los laboratorios nacionales, sobre los obstáculos materiales a que se enfrentan los realizadores colombianos. Se desmenuzaron con Arzuaga distintos detalles técnicos, con los actores se analizaron las posibilidades futuras y con el productor se estudiaron los proyectos por venir.

Después vendría la mayor cantidad de comentarios que sobre película colombiana alguna haya sido publicada antes. Por otra parte, *La pobre viejecita* se exhibió a la mejor hora, para el mejor público, el mejor día: a las dos de la tarde, un domingo y en función para los niños, quienes se divirtieron con esta adaptación punzante del cuento de Pombo.

Dentro de todo este material nacional exhibido en Cartagena, quizás hay que destacar el humor, la técnica, el profesionalismo desplegados por el joven Manuel Busquets, con sus comerciales para una gaseosa nacional. Agil montaje para anunciar un producto contagioso.

LOS VENEZOLANOS

Clemente de la Cerda encabezó la delegación de cineastas venezolanos. Después de una serie de trastornos, al fin llegaron al penúltimo día de exhibiciones, para enterarse de la fría acogida de espectadores y críticos a las películas de su país. Demagógicas, apelando a la vulgaridad y los lugares comunes, tratando de explotar el sentido de populismo que había en el ambiente, las películas venezolanas no entusiasmaron a quienes todavía creían en esa industria sostenida por los petrodólares y que tiene problemas internos relacionados con la burocracia.

Esta muestra en Cartagena sirvió para demostrar cómo el mito del buen cine venezolano es falso, cómo esas películas, que en su país logran recaudos millonarios, en el resto de Latinoamérica se quedan a nivel de frustración, simplemente porque el espectador medio se siente manipulado por historias supuestamente realistas, con un falso sentido social y detrás de todo lo cual se esconde un afán concreto por atrapar y sostener el dominio de la taquilla que le disputan al material extranjero.

Soy un delincuente, la película que se considera estrella del cine venezolano, no pasa de ser simple colección de anécdotas salpicadas de sexo, sangre y tacos soltados a cada minuto.

LOS CINEASTAS Y EL GOBIERNO

Mientras soviéticos, chinos y polacos dialogaban con la gente, tomaban el sol y cumplían con las proyecciones de cada día, los cineastas colombianos (directores, productores, distribuidores, técnicos, actores), los periodistas y los simples espectadores, después de observar cómo se frustraba el anunciado encuentro latinoamericano (porque sólo estaban los dos cubanos y un español que no abría la boca para nada, al menos durante esas reuniones), y aprovechando la presencia de una solitaria funcionaria del ministerio de Comunicaciones, de la oficina de cine, se dedicaron tres días a hablar y hablar y hablar sobre el cine colombiano, sobre sus problemas, sobre coproducciones, sobre préstamos, sobre legislación, sobre viejas rencillas, y al final lograron un documento que de cierta manera reflejó la preocupación de los cinematografistas colombianos, por un motivo: la excesiva burocratización del manejo del cine por el gobierno y sus funcionarios.

En ese documento, redactado una mañana caliente, entre sorbo y sorbo de café, por una pequeña comisión, se le plantea al gobierno la revisión total de su actual política en materia cinematográfica, a nivel de industria, se le pide la creación de un comité asesor conformado por todos los sectores de producción y realización cinematográficos, y se dan los primeros pasos para que todas esas inquietudes no se queden en el simple folclor oratorio.

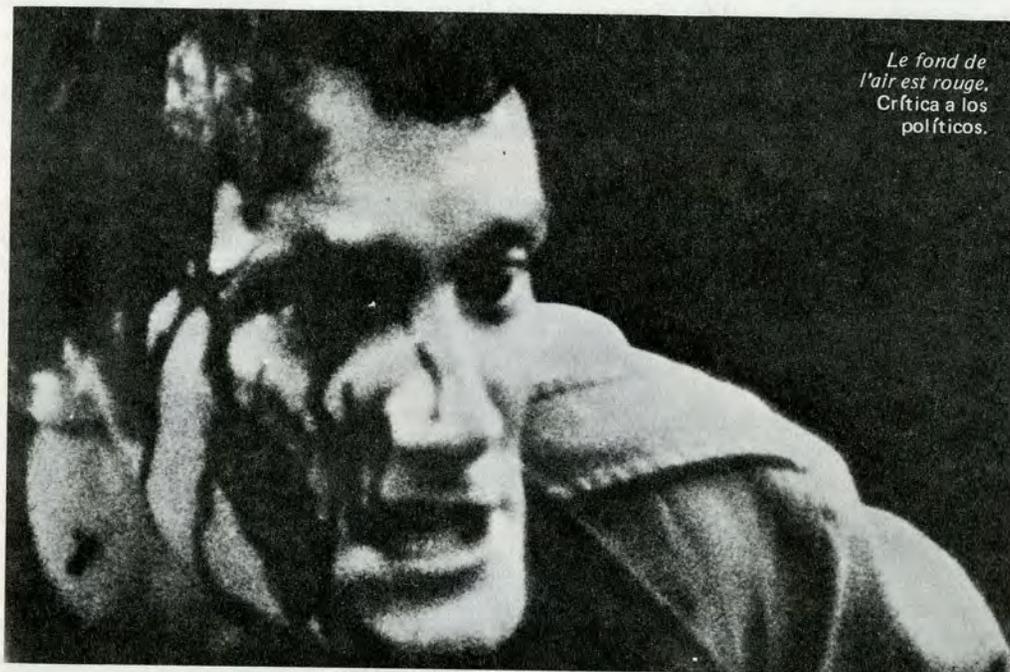
Y ese fue uno de los grandes logros del festival de Cartagena: servir de escenario para que la gente que hace cine en el país le dijera al gobierno lo que el frío de Bogotá había impedido hasta ahora: que debe agilizar los trámites para los préstamos, que debe constituir un comité para que apruebe los guiones susceptibles de ser financiados, que debe darle otra dinámica a esas funciones.

Se necesitaron tres días, con cuatro horas de debate en cada jornada, para conseguir este llamado de alerta a los funcionarios que dentro de algunas semanas seguramente se pronunciarán sobre esto. ¶

París y Bilbao

Tercer festival cinematográfico de París

por Luis Ospina y Hernando Guerrero



El Tercer Festival Cinematográfico de París se inauguró con *Iván el terrible* —vale aclarar, no el de Eisenstein sino el de Yuri Grigorovitch y Vadim Derbenoiv—, un ballet filmado que le hace honor al adjetivo del título.

Al día siguiente se proyectó la que para algunos constituyó la mejor película del festival: *Le fond de l'air est rouge*. Este filme de cuatro horas de duración, dividido en dos partes: "Les Mains Fragiles" (1. De Vietnam a la Muerte del Che; 2. Mayo 68 y todo eso) y "Les Mains Coupées" (1. De la Primavera de Praga al Programa Común; 2. De Chile a Qué hacer), es una recopilación de materiales de archivo compaginados por Chris Marker. El subtítulo del filme es "Escenas de la Tercera Guerra Mundial 1967/1977", o sea una historia de la lucha de todos los pueblos oprimidos contra el imperialismo, y, a la vez, un recuento de las diferentes corrientes de la izquierda ante los conflictos de la última década.

La obertura de *Le fond de l'air est rouge*, acompañada por la *Musica notturna nelle strade Madrid*, de Luciano Berio, combina la famosa secuencia de las escaleras de *El acazado Potiomkin* con escenas de represión de los principales sucesos en que se ocupa la película. Es en esta impresionante, y un tanto efectista, secuencia donde se hace más evidente la habilidad de Marker como montador capaz de darle coherencia poética a los materiales más diversos, incluso planos de *Qué es la democracia*, de Carlos Alvarez, y *Camilo*, de Diego León Giraldo. Algunos han acusado a Marker de "ganar indulgencias con camándula ajena", porque a menudo utiliza secuencias enteras de filmes rodados por otras personas. Tal vez por esto en el genérico él no se da crédito de director sino de montador e incluye la siguiente nota aclaratoria: "Los verdaderos autores de este filme, aunque la mayor parte no han sido consultados para utilizar sus documentos, son los innumerables camarógrafos, sonidistas, testigos y militantes, cuyo trabajo ha sido oponerse incesantemente al Poder".

La línea adoptada por Marker es difícil de definir. Se nota en el filme un cierto romanticismo hacia Latinoamérica, y los discursos de Fidel son empleados como eje y barómetro del trayecto de la izquierda. *Le fond de l'air est rouge* es un documento que ningún grupo político puede apropiarse fácilmente, puesto que nadie se salva de las críticas del realizador. La tendencia de Marker es marcadamente antirrevisionista, como lo indica la parte dedicada a la Primavera de Praga y durante la cual la delegación checa abandonó la sala.

Los reparos que se le pueden hacer a la película son pocos realmente. Aunque Marker trata de ser lo más exhaustivo posible, el Africa recibe muy poca atención. El final de la primera parte, dedicado a Mayo del 68, es largo y disperso. Lo que resulta innegable es que *Le fond de l'air est rouge* constituye una de las películas más honestas y recursivas sobre las victorias —y las derrotas— de la izquierda de los últimos diez años.

Las otras películas del país anfitrión fueron *La nuit tous les chats son gris*, de Gerard Zingg, *Une sale histoire*, de Jean Eustache, y *La vocation suspendue*, de Raúl Ruiz. El filme de Zingg, su primer largometraje, es un juego entre la realidad y la ficción a la *Providence* aunque sin el rigor ni la precisión de Resnais.

ESCOPOFILIA Y BUROCRACIA

Une sale histoire, del realizador de *La maman et la putain*, esa maravillosa evocación de la generación posterior a mayo del 68, nos ofrece dos interpretaciones de un mismo texto; en la primera el actor es Michel Lonsdale y en la segunda el autor del relato, Jean-Noël Picq. *La sale histoire* de que se ocupa el filme es el nacimiento de una perversión: la escopofilia. El personaje relata cómo inició su carrera de *voyeur* y cómo ésta se apoderó de su vida, hasta el punto que todos los días frecuentaba el mismo café para observar por un agujero el sexo de las mujeres que iban al baño. Las conclusiones a que llega el escopofílico son que el sexo está en la mirada (ojo) y que el cuerpo simplemente es una máquina que responde al estímulo visual; que no existe ninguna relación entre la cara del sexo (órgano femenino) y la cara de la mujer a quien pertenece. Todo esto lo dice el intérprete durante una reunión burguesa donde contrastan las palabras usadas con lo convencional del decorado. El "chiste verde" de Eustache transgrede los tabúes sexuales de la sociedad y rescata la validez de las perversiones. Sobra decir que este divertido filme fue violentamente atacado por los destacamentos feministas como producto de una mente enferma y machista.

El filme más enigmático del festival fue la adaptación de *La vocation suspendue*, de Pierre Klossowski, realizada por el director exiliado Raúl Ruiz, el más original y talentoso cineasta que trabajó en Chile durante la Unidad Popular. Con una puesta en escena que podríamos catalogar de *inmaculada*, la película nos muestra las luchas internas —ideológicas y políticas— de un convento católico, pero desde el punto de vista de la Iglesia, sin explicar la naturaleza misma de los conflictos. ¿Por qué un director conocido como *comprometido* se ocupa en un tema tan aparentemente apartado de la política? Lo que le interesa a Ruiz es la parábola política. ¿Por qué la Iglesia? Porque para él la Iglesia es el sistema burocrático y dogmático por excelencia; es decir, el *summun* del totalitarismo, en las palabras de Ruiz: "...la expresión más acabada de la *fascinación por el totalitarismo*. De ahí sus dos *fuentes de placer: la fascinación por la disciplina y la fascinación por el poder*".

PROBLEMAS FEMENINOS

Entre las mejores películas del festival se encuentran tres realizadas por mujeres. *Elles deux*, de la húngara Marta Meszaros, es una historia sobre el autodescubrimiento de dos mujeres, quienes a pesar de ser muy distintas descubren que tienen los mismos problemas. El filme recuerda un poco al cine de Bergman, por su intensidad emotiva y por la forma despiadada con que se muestran las relaciones hombre-mujer. La Meszaros,



Une sale histoire. La aberración en la sala.

La vocation suspendue.
La ideología en el convento.



esposa del realizador Miklós Jancsó, dijo en la conferencia de prensa que no era feminista, por lo menos en el sentido que usualmente se le da a esta expresión. Añadió: "Es natural que, como mujer, me interesan los problemas femeninos, pero yo amo a los hombres y no me puedo imaginar una sociedad sin ellos. Lo que me preocupa es el desarraigo histórico, sentimental y social de las mujeres. El paso de autodescubrirse es una fase social difícil para la mujer. Es siempre a través de los hombres que ellas tratan de liberarse. Yo soy feminista en la medida en que creo que el hecho de conocerse, independientemente de si se es hombre o mujer, es la base de todas las relaciones y de la comunicación".

Después de un largo silencio de ocho años, que algunos interpretan como censura, la realizadora checa Vera Chytilova ha vuelto al cine. *Le jeu de pommes* es una comedia loca, muy al estilo del *screwball comedy*, cuyo tema es la maternidad. La cámara de Chytilova, anárquica como siempre, nos muestra lo que ocurre dentro de una clínica obstétrica (más de siete partos en primer plano, incluyendo una cesárea) en la que una enfermera se enamora de uno de los médicos. Este, a su vez, es amante de la esposa de su amigo y colega. Después de muchas peripecias y altibajos en la relación entre la enfermera y el médico, se resuelve cuando ella queda preñada y se reconcilian. ¿Será este un final feliz?

La sorpresa más grande la dio Ana Carolina Texeira Suarez con su *Mar de rosas*. Posiblemente se trata de una de las comedias más negras salidas del cine brasileño. La actriz Norma Benguel, mezcla de niña precoz y retardada mental, se empeña en destruir a sus padres sometiéndolos a los más insólitos y crueles martirios. Después de tratar de incine-



Mar de rosas. Comedia negra.

Dagmar Blahova, actriz de *Le jeu des pommes*.

rar a su madre en una estación de gasolina, intenta sepultarla viva con un camionado de tierra que descarga por la ventana de una dentistería. La niña se inventa los más ingeniosos métodos para llevar a cabo sus propósitos. Al jabón del lavamanos le introduce cuchillas de afeitar, objeto surrealista comparable con la plancha de Man Ray. Al final de la película, después de haber arrojado a su madre desde un tren en marcha, la niña-monstruo le saca la lengua y le hace "pistola" al público.

CHARROS Y BOXEADORES

La otra película latinoamericana presentada en la Semana de París fue *Pafnucio Santo*. Este es el segundo largometraje de Rafael Corkidi, fotógrafo de los últimos filmes de Jodorowsky. Se trata de un espantoso pastiche que tiene de todo: escenas pánicas a la Jodorowsky, nazis kenrussellianos, diálogos en varios idiomas (incluso varias lenguas muertas), desiertos similares a los espejismos de Robles Godoy, música de más de una docena de clásicos europeos, charros-travetistas, mística judeo-azteca-cristiana, etc. Nuevamente nos hacemos la pregunta: ¿cuándo veremos una película mejicana que no sea ni charra ni pretenciosa?

The boxer de Shuji Terayama es una de las películas que más causó expectativa, pero defraudó si se le compara con los clásicos estadounidenses del boxeo como *Ciudad dorada* (Fat City), de John Huston, *Cuerpo y alma* (Body and Soul), de Robert Rossen, *The Champion*, de Mark Robson, y *El estigma del arrollo* (The set up), de Robert Wise.

James Ivory, el director estadounidense que tuvo mejor suerte trabajando en la India, no logra recuperarse del fracaso de su película anterior, *La fiesta salvaje*, exhibida en Colombia el año pasado e inspirada en el sonado caso de Fatty Arbuckle. Su *Roseland* se compone de tres relatos que se desarrollan en un mismo escenario: un *ballroom* (especie de salón de baile) como los que tuvieron su esplendor en la década del 30 (cf. *El baile de las ilusiones* (They shoot horses, don't they?) de Sidney Pollack, pero ahora son como cementerios de elefantes donde los viejos van a bailar hasta que la muerte los sorprenda y donde los solterones van en busca de otros corazones solitarios.

La nostalgia por un tiempo pasado también es la preocupación de Bob Rafelson en *Stay hungry*. Ya en *Mi vida es mi vida* (Five easy pieces) y *Castillos de arena* (The king of marin gardens) se notaba la fascinación que Rafelson siente por el derrumbe de un viejo orden. Ahora se ocupa en el "nuevo sur", el que todavía trata de emerger de las cenizas dejadas por la Guerra de Secesión. Ya no es el viejo sur de Faulkner, sino el de personas como Craig Blake, único heredero de una vasta fortuna familiar pero no de sus tradiciones. Aconsejado por un firma inmobiliaria, Craig decide invertir su capital en la construcción de rascacielos y almacenes pero antes tienen que ser demolidos los antiguos edificios. Solo hay un propietario que se niega a ser desalojado, Thor Erickson, dueño de un gimnasio de cultura física. Craig trata de convencerlo sin obtener el menor éxito. Sin embargo descubre un mundo completamente nuevo para él, diferente del de su clase y del de sus intereses financieros. En el gimnasio Craig encuentra gente que él nunca había imaginado conocer. Conoce a Mary Tate, la recepcionista, y se enamora de ella. Se hace



Pafnucio Santo. Charro travestista.



Stay hungry. La verdad en el gimnasio.

amigo de Joe Santo, musculoso aspirante a Mr. Universo. Al final la compañía inmobiliaria, considerándose traicionada por Craig, decide mandar unos hampones a destruir el gimnasio para abrirle paso al "progreso". Mary Tate y Craig venden la vieja mansión sureña donde vivían y le regalan todos los muebles antiguos al sirviente negro de la familia Blake. Luego se van en auto, lejos de los escombros del pasado. En *Stay hungry* es donde Rafelson logra con mayor acierto expresar su obsesión, sin los intelectualismos de *Mi vida es mi vida* ni los tiempos muertos de *Castillos de arena*. Rafelson, por suerte, ha cambiado la cultura por la cultura física.

Peter Weir, figura principal de la nueva ola australiana, trajo consigo su último filme, *The Last Wave*. Como *Encuentro de dos mundos* de Nicolas Roeg, el de Weir confronta las dos culturas que existen en Australia, es decir, la aborigen y la de origen británico. David Gulpilil, actor de ambas películas, es el portador de un secreto aborigen que David Chamberlain (el antiguo Dr. Kildare) trata de descubrir por medio de indagatorias judiciales y de sus propios sueños. El descubrimiento de la profecía milenaria le cuesta la vida a Chamberlain y, posiblemente, al resto del mundo, pues se trata de una gigantesca ola que causa una especie de segundo diluvio universal.

Aparte de las películas mencionadas, hubo una muestra de cine de la India y otra de cine húngaro, homenajes a Abel Gance, John Cassavetes, Jacques Prévert, Raymond Queneau y Marcel Hanoun.

Certamen internacional de cine documental y cortometraje de Bilbao

Escribir una crónica sobre un festival de cortometrajes no es tarea fácil. De los más de 250 cortos enviados al certamen. ¿Cuántos serán exhibidos en Colombia? Probablemente ninguno, a excepción de los que representaron a nuestro país. Podríamos entonces comenzar por estos.

Dentro del catálogo del certamen figuran varios cortos colombianos, casi todos hechos para el sobreprecio; la única excepción parece ser *El rugido de los dioses*, coproducida por los Estados Unidos, y realizada por José Gomez Sicre y Angel Hurtado, desconocidos en el ambiente cinematográfico nacional. Como el filme no fue exhibido en Bilbao, debido a la gran cantidad de material recibido, proporcionamos aquí una sinopsis redactada por los realizadores: "Monolitos precolombinos ubicados en el interior de Colombia, correspondientes a una civilización incógnita". Otros cortometrajes nacionales sometidos pero no exhibidos fueron los de ficción *El fantasma de la violencia*, de Mauricio Gutiérrez, y *Elegía*, de Rittner Bedoya. *Asunción*, de Carlos Mayolo y Luis Ospina, estaba programada para exhibición el día 2 de diciembre, pero la proyección no se llevó a cabo a raíz de la huelga general declarada en todo el país vasco y con la cual se solidarizó la dirección del festival. Total: sólo dos cortos colombianos fueron a concurso.

Trojas de Cataca, del barranquillero Jaime Muvdi, es un documental típico del fenómeno del sobreprecio. Nuevamente recurrimos a la sinopsis proporcionada por el realizador: "En la Ciénaga Grande, situada en el departamento del Magdalena, los pescadores se dirigen al sitio de sus labores que llamaron Trojas de Cataca. Los pescadores lanzan sus redes. Transportan la pesca a la costa cercana, donde son recibidos por los intermediarios, quienes se aprovechan de su trabajo pagando un bajo precio por el fruto de éste. Transporte de agua potable para los habitantes de Trojas de Cataca, procedente de las bocas del río que baja de la Sierra Nevada. Escuelita del pueblo, donde reciben su enseñanza del peluquero del lugar, que es la persona más ilustrada". ¿Cuántos documentales como éste habremos visto en Colombia en los últimos cinco años? Ya hemos perdido la cuenta. El público español, al contrario del paciente público colombiano, no se quedó callado al final de la proyección; silbó y lanzó improperios a la pantalla.

El carro del pueblo, de los hermanos Pinzón, tiene un bello tema, como lo anotaba el crítico Alberto Aguirre en el tercer número de *Cuadro*. También estamos de acuerdo con Aguirre cuando dice que: "...ese montaje alterno carrito de madera/ Mercedes Benz 230S es ya un signo desgastado e inútil, un clisé cinematográfico. A la larga, cierta complacencia en esa imagen de la miseria".

Otros filmes colombianos vistos por el público español fueron *La hamaca*, de Carlos Mayolo, en la Sección Informativa, y en la retrospectiva Premios Oberhausen Cine Independiente Latinoamericano: *Colombia 70* y *¿Qué es la democracia?*, de Carlos Alvarez, y *Chircales* y *Campesinos*, de Silva-Rodríguez. Todos estos cortos son ampliamente conocidos por nuestro público.

PREMIOS CONTROVERTIDOS

Tanto la selección como la premiación fueron muy discutidos por el público y críticos. El único acierto del jurado parece haber sido declarar desierto el premio a la mejor película de ficción; en su lugar se crearon tres accésits para *La taquilla*, de Alvaro Sáenz de Heredia (España), *The Waiting Room*, de Bob Kellet, y *The Worp Reaction*, de Tony Trafford, ambas de la Gran Bretaña. El premio de documental lo obtuvo Mario Handler por *Tiempo colonial* (Venezuela), y el de animación fue para Vera Vljajic-Janevska por *U Aleji Velikana I velikih Dogadjaja* (Yugoslavia). Un jurado especial otorgó los siguientes galardones: Mikeldi de oro para *Entre la esperanza y el fraude*, del Colectivo de Cine Alternativo de Barcelona, Mikeldi de plata para *Ez* de Imanol Uribe (España), y Mikeldi de bronce para *En la selva hay mucho que hacer*, de un colectivo uruguayo. La Carabela de plata del Instituto de Cultura Hispánica al mejor filme hispanoamericano la ganó *Tiempo colonial*.

La taquilla, de Sáenz de Heredia, sin lugar a dudas tiene mayor nivel profesional que el resto de los filmes españoles de ficción, aunque su anécdota resulta un tanto pueril y poco original. El protagonista sufre una insólita alucinación en el orinal de un cine. Se imagina que mientras satisface sus necesidades se abre una misteriosa ventana en la pared del baño y aparece una seductora taquillera semidesnuda haciéndole toda clase de gestos eróticos. Ninguno de los empleados del cine le cree su historia. Al final descubrimos que todo era un ensueño erótico.

The Waiting Romm sucede dentro de un recinto cerrado en el que sólo hay un asiento, un reloj y un misterioso cubo de madera. Diferentes personajes entran a la sala y tratan

de averiguar el contenido de la caja. Nadie logra descubrir su enigma a pesar de las absurdas e insólitas pesquisas. El filme de Kellet le debe mucho a la comedia muda vía Jacques Tati.

The Worp Reaction también nos lleva a un mundo fantástico. George Worp, un idiota desequilibrado mental, recoge chatarra y construye una extraña máquina (similar a las esculturas de Feliza Burzтын) que le permite volar. Su familia, la radio y la televisión tratan de aprovecharse del ingenioso invento. Ante esta situación Worp decide *volarse* (literalmente) de todos aquellos que antes lo despreciaban o ignoraban.

Tiempo colonial, del uruguayo exiliado Mario Handler, se refiere a los tres siglos de colonización de Venezuela, por medio de un contrapunto visual entre el esplendor del presente y la miseria del pasado. El montaje y las imágenes no están a la par de las serias intenciones del realizador expresadas en el texto.

U Aleji Velikana I Velikih es una sátira de dibujos animados sobre el juego bélico de las cinco potencias mundiales desde el particular punto de vista de la política yugoslava.

RUGIDO DE PROTESTA

Los premios concedidos al cine vasco produjeron violentas reacciones del público debido a la premiación de *La última tierra*, de Iñaki Nuñez, y *Ikurriñaz filmea*, de J.B. Heinek, un plano fijo de más de nueve minutos en el que toda la acción transcurre fuera de cuadro. El filme de Nuñez fue una verdadera vergüenza nacional para el pueblo vasco por



El fantasma de la violencia.
Sometido pero no exhibido.

El carro del pueblo.
Presencia colombiana.



su pésimo doblaje desincronizado, que hace de cada actor un ventrilocuo, y por los diálogos pueriles puestos en boca de los actores.

Para concluir, quisiéramos mencionar los cortos que en opinión nuestra fueron los mejores, uniendo nuestras voces de protesta a las de aquellos que encontraron inexplicable y arbitraria la selección y la premiación de este mediocre certamen que pronto cumplirá veinte años. El documental más original que vimos fue *A piacere*, procedente de Hungría. Su realizador, Zoltan Huszarik, sin recurrir a un texto, hace de la muerte y de los cementerios un espectáculo a la vez humorístico y patético. Combina imágenes de masacres, la mayoría extraídas de películas de archivo archiconocidas, con los monumentos que deja el hombre en su esfuerzo por dejar tras de él después de su muerte. Vale la pena mencionar el documental, *Votad, votad, malditos*, de Lorenzo Soler, que se compone de una serie de entrevistas del reportero de *Interviú* José María Siles a los votantes de las famosas primeras elecciones del 15 de junio de 1977. El corto comienza con una larga secuencia, en cámara lenta, de la gente dirigiéndose a las urnas como despertándose del *big sleep* de la larga noche franquista. La mayoría de los entrevistados no tiene ni idea por quién van a votar o por quién han votado, se encuentran embotados y confusos ante la proliferación del sinnúmero de partidos surgidos durante la apertura posfranquista.

Quizás el más divertido corto de ficción resultó ser *Mudison*, también procedente de Cataluña y dirigido por el dúo Carlos Jover-Josep Salgot. Se trata de una especie de *American Graffiti* español del año 60, cuando el baile de moda era el Madison. Una fiesta de adolescentes se desenvuelve dentro de la mayor normalidad hasta que los padres de los anfitriones se marcha. Entonces todos los chicos dejan de bailar el inofensivo Madison, apagan las luces y bailan al ritmo canciones lentas y románticas. Al final llegan los padres y se encuentran a su hijo Jaume y a Fina en una posición equívoca, aunque completamente inocente. Adivinen cuál. ☺

La última película de Luis Ospina y Carlos Mayolo, Agarrando pueblo, fue presentada en el festival de Oberhanssen. Hernando Guerrero está en París, donde prepara un artículo sobre Henri Langlois.

ENTREVISTAS

Con José Luis Borau

por Luis Alberto Alvarez y Luis Fernando Calderón

EL DESARROLLO DE UNA CARRERA

Me da un poco de rabia hablar así, pero debo decir algo que es cierto: yo desde que era niño quería ser director de cine. Desde niño me gustó mucho el cine, iba al cine siempre que podía, leía todo lo que podía de cine; pero para mí ello era algo imposible porque estábamos en los años cuarenta y yo tenía 12 o 13 años. Pero quería ser director. Primero comencé viendo las películas, después leyendo una revista de cine que se llamaba *Primer Plano*, que era una revista que editaba la Falange y que era la única que había entonces y valía una peseta. Yo me compraba aquella revista todos los domingos y como me daba mucha vergüenza que los compañeros de colegio me vieran con ella, me la guardaba debajo del jersey, iba a mi casa, la escondía en mi cuarto, comía y luego iba corriendo a leerla. Entonces empecé a descubrir que hay un señor que hacía las películas, o sea que Mickey Rooney, que entonces era mi ídolo, no era quien las hacía. Desde entonces quise ser uno que hiciera películas y no ser Mickey Rooney. La idea era ir a Madrid. De niño pensaba, algún día iré a Madrid, porque Madrid era como el summum de un sueño. Además eran los años después de nuestra guerra y de la guerra mundial. Ello significaba vivir en un país absolutamente aislado, absolutamente empobrecido, en el que Madrid era un lugar lejano y dorado. Yo no conocía nadie que tuviera la menor relación con nada de cine.

Cuando terminé el bachillerato tuve que estudiar derecho, porque mi familia no tenía dinero para mandarme a Madrid y en Zaragoza había una universidad. Pero seguía siempre pensando en el cine. Cuando acabé derecho hice unas oposiciones para un ministerio en Madrid que tenía plazas vacantes. Una vez en Madrid ingresé a la Escuela de Cine.

LA ESCUELA DE CINE Y LAS PRIMERAS PELICULAS

Mi promoción terminó los estudios de cine en el año 60. Eramos cinco: Basilio Martín Patino, Prosper —que luego no se ha dedicado a esto—, Miguel Picazo, Manuel Summers y yo. Cuando salí de la escuela me encontré con el problema que tiene todo director, que es que como no has hecho películas nadie te confía una película y como nadie te confía una película no haces películas. Hasta que rompí por fin esa membrana trágica. Yo era un poco mayor que mis compañeros de promoción y me sentía asustado al ver que todos ellos habían empezado a hacer películas, incluso gente que había terminado después que yo, como Regueiro. Hice dos cortos, uno de urbanismo y otro de un concurso de belleza que me encargaron, pero no era suficiente. Además como tenía que trabajar para vivir no tenía tiempo de hacer guiones. Total que me ofrecieron hacer una película del Oeste, un *spaghetti*, entonces me dije: pues nad, lo hago. Yo tenía muy buen prestigio en la escuela, había sacado muy buenas notas, me había ganado el premio de cine Carrera, etc. Cuando dije entonces ante mis compañeros que iba a hacer una película del oeste se rasgaron todas las vestiduras, dijeron que era un vendido. Mi argumento era: yo necesito hacer una película para demostrar que soy director. Además yo era muy consciente de que, a pesar de todas las películas que se habían hecho en la escuela y de todo lo que se había hablado allí, yo sabía muy poco entonces, tenía que hacer una película. Entonces hicimos aquella que me enseñó muchísimo, por muchas razones: primero porque se rodó en España y en Italia, segundo porque el productor era Alberto Grimaldi y todo esto me permitió viajar y pude rodar muchas escenas de acción, de tiroteos, de cabalgadas, que creaban una serie de problemas de oficio que me interesaban mucho. La película se llamó *Brandy* y fue rodada a finales del 63 y terminada en el 64.

Después, un productor que era como el Querejeta de entonces, Lamet y Eco Films, que

había hecho *Del rosa al amarillo*, de Summers, *La tía Tula*, de Picazo y *Nueve cartas a Berta*, de Patino —es decir el “nuevo cine español” de entonces—, me contrató para hacer una película policiaca con guión suyo. El guión me gustaba y le propuse hacer una nueva versión enriqueciéndolo, no desde el punto de vista de la acción que estaba bien, sino en determinados aspectos psicológicos, sociales y morales. Pero él no quiso. Como era guionista y además productor cambiar una escena con él era una cosa imposible, como luchar con una montaña. Hice, pues, la película y terminé molesto, porque había tenido mucha menos libertad que en *Brandy* y lo que más rabia me da no son mis propios errores, que los tengo que admitir y son muchos, sino que hay cosas que yo sabía que iban a salir mal, que no se debían hacer así y que luego se hacen y salen como tu temías. Equivocarme en lo que no sé lo acepto. Equivocarme en lo que sabía no lo acepto porque es una estupidez doble. De momento no gustó aquella película. Luego ha habido muchos críticos que han dicho que estaba bien y ha comenzado a revalorarse en España. La pasaron un par de veces en la filmoteca y en la televisión y hubo gente —críticos y espectadores— que me escribieron. El mismo Miguel Marías me decía que para él había cogido un nuevo significado. Pero cuando la película salió, en honor a la verdad, gustó muy poco. El nombre de la película es *Crimen de doble filo* y es también de 1964.



Mi ídolo, Mickey Rooney, no era quien hacía las películas.

Inmediatamente me siguieron ofreciendo películas pero era más *spaghetti*, una vida de un santo, me ofrecieron una zarzuela, me ofrecieron las cosas más absurdas. Entonces me dije: hacer dos primeras películas para aprender está bien, pero pasarme toda la vida haciendo cosas de estas, pues no. Entonces pensé que la única manera de hacer las películas que yo quería era hacerme productor.

LA PRODUCTORA EL IMAN

Comencé por montar una compañía de comerciales y ponerme a hacer anuncios y programas para la televisión, lo que me costó Dios y ayuda. Al año de poner la oficina produje la primera película, que no la dirigí porque estaba ganando dinero con comerciales al mismo tiempo, pero que la dirigió un alumno mío de la escuela. Iván Zulueta. En aquella película mi participación fue casi nada. Solo un *playback* que me inventé y unos diálogos que arreglé un poco. *El escondite inglés* fue una película musical muy bien acogida en España y es, según algunos, la única película musical verdadera que se haya intentado en España. Luego vino *Mi querida señorita*. Es una película con guión mío y particu-



Me ofrecían la vida de un santo,
una zarzuela, las cosas más absurdas.



larmente querida por mí (y donde el humor llega a ocupar casi toda la voz). La dirigió Jaime de Armiñán y tuvo mucho éxito, ganó muchos premios, fue mencionada para el Oscar, ganó un premio en el Festival de Chicago, etc. Al año siguiente, en 1973, rodamos *Hay que matar a B.* Es la primera película que realicé como director en mi nueva etapa y la tercera después de las dos de diez años antes, mi primera película después de los años de agonías y aventuras. *Hay que matar a B.* se hizo en coproducción con Suiza y en ella trabajaron muchos actores americanos, pero tuve la desgracia de hacerla con una compañía multinacional, con Paramount, con Cinema International Corporation. Esto significó que la distribuyeran espantosamente mal, que la pusieran a la cola de sus lotes, porque las casas americanas en España, y en todos los países, cuando compran películas españolas no lo hacen porque estén interesados en ellas sino porque necesitan películas españolas, por disposición gubernamental, para poder traer las suyas. Entonces lo que ocurre es que los buenos cines y las buenas fechas se las reservan para sus propias películas y la tuya la ponen en verano, en la peor época y en programas dobles. Consideran que ese dinero que han dado para hacer esa película es impuesto más que hay que pagar por traer *El padrino* (The Godfather) o *Tiburón* (Jaws). Mi experiencia fue entonces: nunca más haré una película para una distribuidora importante.

Luego hice *Furtivos* y luego *Camada negra* como productor y después una coproducción con Venezuela cuyo director era uno de mis amigos de la escuela de cine, Santiago San Miguel. En este caso mi aportación fue poner dinero y mandar a Venezuela al director de fotografía y a otros técnicos. La película se llama *Adios Alicia* y está muy bien. El verano pasado he hecho *El monosabio* y además he intervenido en la producción de otras películas, como *In memoriam*, de Enrique Brasó y en *Las truchas*, de José Luis García Sánchez, que ha ganado el Oso de oro de Berlín.

FURTIVOS

Partimos de una idea muy simple: yo quería hacer una película con un bosque y con Lola Gaos. No sé por qué razón. Ella me ha gustado siempre mucho como actriz, porque tiene un físico impresionante, porque estaba convencido de que estaba muy mal aprovechada por el cine español, sólo Buñuel que la había empleado en *Viridiana* y en *Tristana* y Berlanga en *Esa pareja feliz*. Entonces nos preguntamos qué podría ocurrir con Lola Gaos en un bosque. Recordamos entonces que Lola en *Tristana* se llamaba Saturna, de Saturna pasamos a Saturno y al cuadro de Goya en que se ve a Saturno devorando a su hijo. Bueno, pues Lola Gaos devora a su hijo en el bosque. ¿Cómo lo devora? En un sentido sexual. ¿Y por qué están en el bosque? Están solos, etc. Entonces vino toda la historia y su desarrollo. El bosque es como una madriguera, un último escondite donde viven más libremente su vida de "furtivos". La historia se me ocurrió haciendo un "damero maldito", que es una especie de crucigrama. Buscando en el diccionario me encontré con la palabra "furtivo", que ya conocía pero que tiene un sentido más amplio del que yo imaginaba. Me di cuenta que la palabra no se refiere solamente al "cazador furtivo" sino a cualquier persona que hace algo a escondidas. Entonces, como todos los personajes están viviendo la verdad de sus vidas a escondidas en ese bosque, el amor de la madre por el hijo es furtivo, el amor de los dos jóvenes es furtivo, y en España mucha genta estaba viviendo en ese momento una vida de furtivos, se me ocurrió que sería el mejor título para la película. Al principio todo el mundo se equivocaba con el título, decían "fugitivos". Después de que la película batió todos los records de taquilla la palabra se puso de moda, en artículos de prensa y demás.

El personaje del Quinqui tenía que ser distinto. Era más guapo que los demás personajes, lo cual era importante porque los demás personajes son feos, decididamente, voluntariamente hecho así. El tenía, pues, que romper aquello, tenía que ser un personaje de otra textura, de otra manera de ser. Los dos únicos personajes que en la película están realizados son el gobernador y él. El gobernador es gobernador y le encanta serlo y el

Quinqui es libre, no es ningún furtivo. Está huyendo de la policía constantemente, es un criminal y lo que queráis pero está convencido de que está viviendo su vida y de que no lo cogerán, y no lo cogen. El guionista y yo hicimos todo lo posible por eludir las situaciones convencionales. El Quinqui en el fondo es un pobre desgraciado, un ratero urbano que tiene un cierto prestigio ante el campesino y el hombre de la montaña que de verdad es un hombre violento. Pero ese prestigio se desvanece cuando lo tiene delante. Por eso le dice el alimañero Angel cuando —tanto asombrado de lo fácil que ha sido encontrarle y detenerle —“yo creí que los hombres como tú eran más listos”.

Las partes de la película acaban siempre con un plano de índole teatral porque es como un drama que ocurre delante de las barbas del gobernador. En la película quise mantener una especie de contención de tablado, ya que está ocurriendo un drama, porque es un drama. Pero además hay en la película una buena dosis de humor y no sólo en la figura del gobernador civil —personaje del que se dice a la vez que es tonto y cruel, y al que tanto o más se critica por tonto que por cruel—, sino también por la relación familiar del Ama (Lola Gaos) con su hijo de leche, una relación de amor-desprecio (por ejemplo en los comentarios que hace cuando se pone a recoger patatas) y en el mismo que el alimañero, Angel, manifiesta por el criminal profesional (el Quinqui).

Cuando la película se acabó fue presentada a la censura, la cual puso el grito en el cielo. Las motivaciones que se daban eran las de tipo erótico, las escenas de desnudo, pero en realidad se estaba buscando suprimir las intenciones políticas de la película. Porque en la película hay una serie de claves y de dobles-sentidos, concretamente en todo lo que se refiere al gobernador. Por ejemplo cuando baja del coche y dice: “que paz tan pura se respira en este bosque”, está repitiendo una famosa frase de Franco de hace unos quince años, que la paz en España era como la paz del bosque. Se trata de una paz oficial, de una paz donde no ocurre nada, en cambio vemos que el bosque está en plena agitación interna, furtiva, de pasiones, de odios: Y así otra serie de claras alusiones. Era la primera vez que en el cine español aparecía un personaje del régimen, no como caricatura pero sí como “el malo” de la película de alguna manera o si no el malo por lo menos como el bobo, el bobalicón, el caprichoso, el niñoide, el infantil, el tiranuelo. Todo esto que visto desde fuera puede no aparecer excesivamente chocante, visto desde el interior de España, por lo menos en aquel momento, era impensable.

CAMADA NEGRA

Furtivos era una película que profundizaba en el realismo, lo llevaba a unas cuotas un poco exasperadas. *Camada negra*, en cambio, no parte del realismo. Parte de una situación real pero no del realismo como forma de describir el mundo real. Si yo hubiera hecho la película como director hubiera sido, probablemente, más realista, más real —no encuentro otra palabra más expresiva— en las imágenes. En cambio, toda esta familia que vive en un extraño castillo con extrañas relaciones entre ellos... yo sé muy bien que no hay ningún grupo de extrema derecha que físicamente sea como son éstos. *Camada negra* está marcada *ab initio* por el humor ya que trata de contar una historia de nuestros días, de nuestra realidad más inmediata, y hacerlo ateniéndose a las viejas estructuras de la tradición narrativa occidental —el cuento de hadas— supone una buena dosis de humor (macabro si se quiere, pero humor al fin). El niño de *Camada negra* no es un héroe. Es un ser que quiere ser héroe. Ha vivido envuelto en una atmósfera pretendidamente heroica en la cual lo mejor que le puede pasar a un hombre, sobre todo al niño cuando quiere ser un hombre, es ser un héroe. Hemos querido hacer una película sobre la tentación que existe en la juventud y en la infancia, alentada, alimentada, empujada, por una serie de mentalidades, de que un hombre tiene que ser un héroe, que hay que salvar la patria, que hay que hacer algo grandioso, que hay que sacrificarse, que hay que tener fuerza de carácter, que hay que tener fuerza de voluntad, que hay que cumplir tres condiciones —o trescientas—.

Cuando el muchacho toma la piedra y comienza a golpear a la chica en la cabeza, grita: “España, España, España!”. Si la película hubiera sido mía y no de Manolo Gutiérrez el muchacho hubiera gritado: “por España!”. Al chico le cuesta mucho hacer lo que está haciendo. Para él es la prueba más gloriosa y maravillosa de que es un héroe, porque está matando lo que más quiere. Y entonces tiene que justificarse ante sí mismo y justificarse ante la chica y decirle entonces: “te estoy matando por España!”. Le cuesta mucho esfuerzo y tiene que llorar y tiene que hacerlo. Pero lo hace, con lo cual, al mismo tiempo, se considera tremendamente gratificado, porque es consciente de que está acomodando la espada de Guzmán el Bueno, quien permitió que los moros mataran a su propio hijo —que es la misma leyenda del Alcazar de Toledo—.

Hemos huido de la tipologización como del diablo. Y lo hemos pagado, porque mucha gente esperaba ver algo diferente. *Camada negra* es una película, aparte de que yo me encuentre orgulloso de ella como productor, que gana con el tiempo. Porque es una película que de entrada es diferente y la gente no está predispuesta a verla, no espera verla así. Pero a la larga la gente va pensando sobre ella y la película va cogiendo fuerza.

LA ESTETICA Y EL ESTILO

Odio ser “ameno” y detesto aquellas películas americanas de guerra, por ejemplo, donde se alternaban batallas feroces con bromas entre sargentos y soldados o toques sentimentales para volver en seguida a la carga otra vez. Ese odio y desprecio a la “amenidad” lo llevo hasta el punto de rechazar los chistes en la conversación habitual. No me gusta “aderezar”, “salpicar” ni utilizar fórmulas así. Si mis películas resultan asequibles para muchos espectadores puede ser porque, en cambio, me preocupo de construir la historia en varios niveles (mejor dicho, la historia no, la película en sí misma), de tal forma que haya un primer nivel apetitoso para todos, incluso para los espectadores menos exigentes o desconocedores por completo de la realidad que se está tratando (por ejemplo por extranjeros “muy extranjeros” como pueden ser los espectadores suecos). Después de eso busco un segundo nivel de implicaciones políticas, literarias, sociales, etc., para quien quiera exigir más. Y por fin, un nivel puramente cinematográfico, muy elaborado (para bien o para mal) que puede resultar *naif* a costa de austero (ya que rechazo usualmente *travellings*, panorámicas y, por supuesto, *zooms*) y que lleva a pensar a algunos críticos y aficionados que mis películas no están bien hechas, no tienen una “técnica” (cuando en cine, de verdad, la técnica no existe más que en los laboratorios, pero nunca en la realización). Odio, por ejemplo, que los actores hagan “para la cámara”, dado que ésta —en el pacto que inicialmente se hace con el espectador— “NO EXISTE”, no puede existir, como no existe la embocadura del escenario en el espectáculo teatral. Ahora —después de muchos años de lucha— las cosas empiezan a cambiar pero cuando yo decía eso mismo en la escuela de cine de Madrid —en pleno reinado de un hombre tan nefasto para el cine como pueda ser, por ejemplo, Antonioni (otros serían Jancsó, Zurlini, etc.)— cosechaba el más olímpico desprecio de los alumnos. Incluso hoy en día hay quien piensa que una película no sólo debe ser artística sino, además y sobre todo, “parecerlo”. Esto último lo rechazo con todas mis fuerzas. No me gustan los escritores que citan a diestro y siniestro a otros escritores para demostrar que ellos lo son, no me gustan los intelectuales que hacen gala de su intelectualidad, no creo que la elegancia consista en “adornarse” sino en emanar un aire especial, un gusto particular, una sinceridad reflexiva (que poco tiene que ver con la *naif*). Y así como Zurbarán es maravilloso cuando pinta un bodegón con una jícara con un flor adentro y un par de naranjas porque no necesita más, porque la belleza emana siempre de dentro, de la necesidad, de la lógica de esas cosas, así me gustaría también que mis películas no parecieran cine artístico y no despidieran otro gusto ni otro perfume que el de su lógica, el de su “necesidad interna” de ser. La belleza no es algo que te pones encima, como una túnica, para estar más guapo, sino que viene de dentro, que “resulta” de la perfecta adecuación de contenido y de forma, de autor y espectador, de realidad e invención.

El realismo no es la transcripción de la realidad sino la interpretación de la realidad. Ahora ponemos aquí una cámara y la imagen que ella hace de nosotros es verdad, absolutamente verdad. Pero a lo mejor esa imagen que obtenemos con la cámara no significa nada, resulta que lo que obtenemos no tiene ninguna fuerza de imagen. Eso no es realismo, es la realidad. El realismo es lo que procura la sensación de realidad, que es algo diferente. Para hacer una imagen realista en esa imagen tendrían que venir dados los elementos que nos ponen en situación. Se requieren unos elementos que tendríamos que poner en la imagen, porque la imagen por sí misma no es nada. Las imágenes se construyen para que tengan una dimensión realista, porque el realismo no es la realidad.

Cuando era profesor de la escuela de cine estaba en contra de esas teorías que hablan del formalismo, porque siempre he creído que una imagen bien hecha es una idea bien expresada y viceversa. Una imagen determinada, el tamaño, el lugar, la posición que ocupa un personaje está diciendo indirecta —pero muy directamente—, muy concretamente, lo que el personaje representa para el autor. Porque, además, el espectador es maravilloso en su instinto (no estoy hablando del crítico sino del espectador normal y corriente). El espectador no sabe por qué hay películas que no le llenan, que no las vive, que no le convencen, no sabe por qué hay películas que lo desorientan. Pero es porque él, a lo largo de la película, va acumulando dificultades, instintiva, mecánicamente. Hay personajes que no ocupan el lugar que deben en la narración, hay momentos en la narración que desorientan y ello durante un momento no importa nada, una secuencia tampoco. Pero se van acumulando a lo largo de la película pequeñas dificultades mecánicas de

comprensión, casi diríamos que no va correspondiendo a la fisiología del espectador lo que está ocurriendo en la pantalla. De ahí viene una especie de separación, de distanciamiento, de indiferencia.

GUION, DIRECCION, CAMARA Y MONTAJE

Un buen director no es otra cosa que alguien que de todos los elementos que tiene reunidos, a la hora del rodaje, consigue sacar, o deducir un sentido común. Un buen director no es el que mejor cumple un guión previo. Eso es obedecer un guión, eso es ilustrar un guión. Un guión que satisfaga por completo al leerse, como lo anota Godard, es algo para guardar en la biblioteca, es un libro, no es algo que necesite ser rodado para ser comprendido. En ese caso lo importante sería el guión. El pintor nunca es mejor pintor porque responda más fielmente a un boceto primitivo. El pintor es buen pintor porque domina la pintura mientras está pintando, aunque se separe del proyecto original. Detesto los paseos de la cámara, porque los movimientos de la cámara no son los movimientos de la imagen. Lo que tiene vida es la imagen y no la cámara que se mueve, la imagen que se mueve dentro del encuadre. Si la cámara se tiene que mover es para seguir a un personaje, para contar mejor algo, para describir mejor, pero no creo en los movimientos gratuitos de cámara ni en los enriquecimientos de la cámara. Una imagen no es más rica porque se mueva más el soporte material que la realiza, sino porque el contenido se mueva más de una manera emocional, o psicológica, o física incluso. Con Luis Cuadrado, gran amigo mío, trabajé desde que estuvimos juntos en la escuela de cine, donde era ya segundo operador de mis prácticas de primero y segundo curso. Con él anduve siempre totalmente de acuerdo y no solo con él sino con el segundo cámara, que ahora que Luis se ha quedado ciego lo ha sucedido.

Cuando iba a hacer *Furtivos* le dije a Luis: en esta película te voy a dar absoluta libertad. En las otras, ya que Luis tiene mucha personalidad y tiende a trabajar a su modo, yo he luchado para "utilizarle", para servirme de él y no para caer en sus brazos. En cambio en *Furtivos* supe desde el principio que el tema se prestaba a que Luis tuviera plena libertad. La fotografía de Luis Cuadrado tiende mucho a la oscuridad, a los ambientes poéticos, a la belleza terrible. Es una especie de realismo macabro. Lo que era la fotografía de *La caza* en blanco y negro, que es sensacional, es la de *Furtivos* en color. Además Luis tiene también una vena lírica, como se expresó muy bien en *El espíritu de la colmena*.

En cuanto al montaje, en las películas que produzco pero no dirijo, procedo del modo siguiente: en el rodaje intento recordarle al director constantemente dónde va metido en la película ese plano que está haciendo. Detrás de cuál va y entre cuáles va. Durante el rodaje estoy preguntando, subrayando, revoloteando alrededor del director. Ahora bien, una vez que el director termina la película la cojo y hago un primer montaje. Y luego con ese primer boceto comenzamos a quitar, a pulir, a cambiar cosas, a veces rodamos algunas de nuevo. Si el que dirige la película soy yo, como soy un fanático del montaje y me preocupo mucho por él, cuando ruedo ya sé dónde va a ir cada plano. Durante el rodaje ya sé cuantos planos tiene la secuencia, dónde va cada uno e incluso cuánto tiene que durar. Es algo muy poco frecuente, no solo en España sino en todo el mundo. Fuera de Europa es todavía menos frecuente. Los directores estadounidenses no suelen pensar en el montaje, porque no son montadores, o porque no han entrado nunca a la sala de montaje y porque muchas veces tienen incluso prohibido por contrato que entren a la sala de montaje. Y así, un señor como Scorsese, rueda, rueda... y Friedkin igual. Ya luego lo montarán. ¡Cuanto más material tienen más rica es la película en imágenes! Pero eso la hace mucho más larga y mucho más cara.

LOS ACTORES

Manolo Gutiérrez tiene una ventaja sobre mí y es que le gustan los actores. Yo en cambio los detesto. El mundo de los actores me produce escalofrío. En cambio Manolo ha he-



Odio ser "ameno".



cho mucho teatro de cámara, ha montado a Strindberg y cosas de éstas. A Manolo le gustan los actores y los mima, como se dice que hace Elia Kazan con los suyos. A mí, en cambio, me crean muchos problemas, en cuanto no me entienden lo que quiero decir. Por otra parte mi planificación es muy concreta (la palabra rigurosa sería un elogio implícito y no me atrevo a utilizarla). Yo quiero que tú salgas y hagas esto. Que te sientes y mires a la derecha de la cámara. A veces sin saber para qué miras. Entonces el actor se siente muy manipulado, muy utilizado... y yo le comprendo. Pero no tengo por qué explicarle al actor qué tiene que mirar a la derecha de la cámara! Porque, además, si le explico lo estropeo todo. El actor que es consciente de lo que tiene que hacer, en un gran número de casos, lo deja ver en la cara. Un señor que entra y dice "buenos días" debe entrar y decir "buenos días" y se acabó. En ese momento no sabes si ese señor es avaro, si es bueno, si es malo, si es progresista, si es reaccionario, si es católico, si es protestante, si es desconfiado, si es cruel. Si el actor ya sabe cómo es su personaje, entra y en lugar de decir simplemente "buenos días", lo que hace es decir "buenos días" con arreglo al personaje que él conoce de sí mismo. En la realidad tú puedes conocer al mayor traidor de la vida, que entra y te dice "buenos días" normal y corrientemente. O sea, el actor tiene una tendencia demasiado grande de dejar trasparente en el diálogo más habitual las condiciones de su personaje. Y yo estoy en contra de esto. Y claro, el actor se rebela y me dice: "¿por qué?" "¡Explícame algo más!" Y yo no quiero explicarle nada más! Entonces viene el problema: "Me tratas como un objeto! No se puede trabajar así! Yo quiero saber! Yo necesito saber!" Y yo he elegido a ese actor porque tiene cara de personaje y me basta con que con su cara demuestre lo que es, un avaro, un malo, un cobarde, un inocente o lo que sea. Como tiene la cara de eso me basta con que diga "buenos días"... y se acabó. Manolo Gutiérrez es mucho más simpático que yo, mucho más agradable, mucho más paciente y le gustan los actores. El habla con ellos, los convence, los engaña, los mima, los va entusiasmando. Y está muy bien. Pero es una manera diferente de trabajar a la mía.

MANOLO GUTIERREZ Y EL EQUIPO

Camada negra está muy unida a mí, aunque la he hecho, claro está, para Manolo Gutiérrez, la he escrito para él y la he montado para él, he estado en el rodaje para él. Es de-



No creo que nadie tenga que ser héroe en una sociedad civilizada.



cir, mi trabajo se ha condicionado y subordinado siempre, porque no soy tan estúpido como para pretender hacer una película para mí cuando la está dirigiendo otro. Porque entonces quedaría en tierra de nadie, no sería una película que le serviría a Manolo, ni sería una película mía. Lo que sí es verdad es que Manolo y yo hemos estado muy compenetrados, personalmente como amigos —hay una relación muy antigua ya que comenzó en la Escuela de Cine como alumno y profesor—, hemos escrito juntos varios guiones y tenemos un mutuo entendimiento, hasta el punto que basta con mirarnos para saber lo que pensamos. Es lógico entonces que la película esté muy de acuerdo con mi manera de ser y, por tanto, de alguna manera, tiene que ver mucho con *Furtivos*, de la cual él escribió el guión conmigo. Cuando discutimos, por ejemplo, lo que el chico debía decir al matar a la muchacha —"España, España, España" en lugar de "por España"— el concepto de Manolo terminó por primar. Como, en definitiva, él es el director de la película, aunque sea yo el que la pague, es él quien debe definir en última instancia. De otro modo no tendría yo la fuerza moral para pretender que, cuando sea yo el que haga una película, los demás se subordinen a mí.

Somos fundamentalmente un grupo de amigos. No me gusta hacer las películas con gente que no es amiga. Muchas veces prefiero a alguien que no es tan bueno pero que es amigo. Y el origen de nuestra relación mutua ha sido la Escuela de Cine: guionistas, directores, operadores, etc. Trabajamos muy, muy interrelacionados. Por ejemplo el director de la primera película que produjo, Iván Zulueta, hace los carteles, los decorados... yo hago el actor en algunas de las películas de los otros, el que hace un guión una vez hace la dirección otra... A mí no me importa nada, pero nada, que durante el rodaje venga alguien, si es de mi grupo, y me diga que ha visto algo que no le gusta. Mi honor no está en cuestión. A mí no me importa nada que la sastra oiga que ha venido fulanito y le ha dicho

al señor Borau que este actor no debería darse la vuelta tan rápidamente! Sé perfectamente que soy igual de bueno o igual de malo a cualquier otro. Hasta los actores, casi siempre, son gente que responde, más o menos, a nuestro ambiente, a nuestra mentalidad. En mis películas hay muy poco lugar para la improvisación de los actores. En las de Manolo Gutiérrez y en las de Jaime de Armiñán hay un poco más. Ellos me dicen que soy muy "cabeza cuadrada", muy germánico. Es posible que las películas que Manolo Gutiérrez ha hecho conmigo dejen entrever un poco de mi estilo... como yo soy muy tiránico y él es muy amigo mío. Pero ahora ha hecho una película (*Sonámbulos*) con una productora catalana que creo que de alguna manera, me imagino, sea una liberación para él que debe estar harto de mí.

ESPAÑA, FASCISMO E IDEOLOGIA

Muchos críticos han dicho, después de ver a *Furtivos*, que Lola Gaos es España, etc. El primer día que vi "copión" —o *rushes*— de las escenas rodadas en el bosque, de los primeros planos de los cepos y trampas de lobos, me di cuenta en ese momento de que aquellas imágenes, que tenían una razón principal de ser, al mismo tiempo tenían una fuerza tremenda, digamos, simbólica. Pero nunca las hubiera puesto en la película si no hubieran estado implicadas directamente en la descripción de esa realidad. Nunca las hubiera puesto aisladas, si no hubiera sido porque pueden estar allí, deben estar allí, siguiendo la narración lógica de los acontecimientos. La política está constante en *Furtivos* y es una condición para lo que está ocurriendo allí. Ese bosque que está en veda, donde la gente sufre bajo ese silencio y esa belleza que tiene el país, es una circunstancia política. Allí el gobernador no entiende lo que ocurre y se pregunta: "¿por qué tiene que ocurrir esto? Si aquí se respira muy bien y es muy bonito... lo que les pasa es que son muy raros... son salvajes!". Yo quería hacer una película sobre la realidad de un país y en estas circunstancias la narración "deviene" simbólica irremediamente. No fui consciente hasta muy tarde de que el personaje de la madre podía ser España. Después mucha gente me lo ha dicho, es la madre que devora a sus hijos, algo que se ha dicho siempre de España y creo que, en cierto modo, es verdad y es terrible y, al mismo tiempo, es bello... para una película por lo menos. Remontándonos en los temas de la película llegaríamos a la famosa frase de Goethe que es que él prefería el orden a la justicia. Es mejor la paz oficial del bosque que el "desorden" de la libertad. No rechazo, y además hasta me gusta, que en un momento determinado una imagen, a costa de ser expresiva devenga simbólica. Lo que no hago nunca es una imagen con una clave simbólica. Ha habido grandes películas en la historia que se han hecho así pero ese no es mi camino. Los cepos de los animales, por ejemplo, ese bosque que está lleno de trampas deviene simbólico, pero al mismo tiempo son objetos reales de la acción, del argumento, de la historia. Hay cepos porque hay un cazador furtivo que pone trampas para capturar las alimañas del bosque.

Estoy en contra del héroe. No creo que nadie tenga que ser héroe en una sociedad civilizada. La gente tiene que cumplir sus obligaciones, tiene que desarrollar su trabajo, pero no hay por qué ser héroes. Esa necesidad de ser héroe es un concepto un tanto primitivo. Y sobre todo, como dice muy bien Manolo Gutiérrez, un héroe es un hombre que marcha contra su propio destino, contra la marcha de la historia, contra Dios, de alguna manera, contra los dioses. La sociedad actual, una sociedad progresiva, no debe crearse o fabricar héroes, debe ponerse a fabricar ingenieros, peritos, profesionales, pero no alimentar ese cultivo a la personalidad que consiste en que tú, personal, particular e individualmente resuelves cuestiones. Eso es *Solo ante el peligro* de Zinnemann. Ya no existe el oeste. Un hombre no puede resolver el problema de sus conciudadanos, de sus contemporáneos. Un hombre puede, dentro de la masa, dentro de la máquina, dentro del aparato de un estado, de una sociedad, de una política, de una religión, ser un elemento importante y puede resolver, puede aportar personalmente su valor, pero no puede resolver una situación individualmente.

El fascismo, como cualquier ideología política, se "mama". Es algo que es una condición, una circunstancia, una manera de desarrollarse de la condición humana. Es una tentación constante de la condición humana. El fascismo es algo que existía mucho antes de Mussolini y que sigue existiendo ahora, y de lo cual no se libran muchas ideologías ni muchos países que de forma oficial son antifascistas. Hay comportamientos, hay reacciones —incluso en países socialistas— que son típicamente fascistas. Soy absolutamente contrario al concepto de nacionalidad o de patria. Lo encuentro ridículo. Por el hecho de que hay una montaña entre dos valles y de que esa montaña, durante 400 o 1000 años ha sido difícil de cruzar, hoy en día, cuando ya no es difícil de cruzar, es ridículo que tú y yo, por vivir en distintos lados de la montaña, seamos diferentes. Pero no sólo que seamos diferentes, que puede ser un hecho, sino que estemos alimentando nuestra diferencia, lo cual es un suicidio. e

Con Antonio Eguino

por Luis Ospina y Eduardo Guerrero

EGUINO.— Mi formación hacia el cine viene de la fotografía fija. Me formé en Estados Unidos. Me fui a estudiar ingeniería, y después de varios años de estudio me di cuenta que era una profesión que no me gustaba y, al mismo tiempo, me comenzó a interesar la fotografía. Estoy hablando más o menos cuando tenía 19 o 20 años. Entonces decidí dedicarme a la fotografía. Luego comenzó a interesarme el cine. Hay un antecedente que vale la pena recordar. Jorge Sanjinés y yo éramos amigos desde la infancia; fuimos al colegio juntos y éramos amigos íntimos. Nos separamos cuando Jorge salió del país. Después de haber decidido estudiar cine, hice un viaje a Bolivia y me volví a ver con Sanjinés, que estaba ya filmando su segundo cortometraje. Entonces me invitó a acompañarlo. Ese fue el momento decisivo de respaldo a mi decisión de estudiar cine y regresar a Bolivia a trabajar. Estudié en la universidad de la ciudad de Nueva York y cuando me fui a Bolivia lamentablemente se cerró el Instituto Cinematográfico Boliviano, en donde hasta ese entonces estaba Jorge Sanjinés y su grupo, que ya había realizado *Así es* (Ukamau). Luego vino un receso cinematográfico; no se hizo prácticamente nada en un par de años. Me dediqué allá a la fotografía, y en el año 68 Jorge había decidido filmar otra película. Me incorporé al grupo, y de esta colaboración salió *Sangre de cóndor* (Yawar Mallku). Hice la fotografía de un largometraje, como mi primer trabajo profesional, sin haber pasado primero por el cortometraje, lo que sucede a veces en países donde no hay gente especializada en cine. Después de *Sangre de cóndor* hice un par de cortos. Uno de ellos es *Basta*, sobre la nacionalización de la compañía Gulf Oil en el año 69, y un documental sobre el agua que se llama *El agua es vida*. Luego participé en la filmación, también como fotógrafo, de una película que lamentablemente nunca se terminó, dirigida por Sanjinés, que se iba a llamar *Los caminos de la muerte*.

GUERRERO.— Hemos oído y leído va-

rias versiones sobre cómo se frustró el proyecto de Los caminos de la muerte. ¿Tú, como fotógrafo de la película, nos puedes contar los detalles?

EGUINO.— Les voy a contar mi interpretación, que puede diferir un poco de lo dicho por Sanjinés en algunas entrevistas. Nosotros teníamos todo lo necesario para emprender un proyecto cinematográfico; las condiciones de producción y de filmación eran realmente óptimas. Te-



Antonio Eguino.

níamos dinero, equipo nuevo: una Nagra y cuatro cámaras: una Bolex Pro que nos mandó la firma alemana que coproducía la película, una Beaulieu nuestra, una Bolex de cámara de respaldo y nuestra Arri-flex de 35 mm. la misma que usamos para filmar *Sangre de cóndor*. El segundo día de filmación la Beaulieu se paró, la Nagra tenía problemas, el grupo electrógeno se paraba a cada rato, el vehículo nuevo tenía problemas todos los días, el proyector no arrancaba. La relación humana del equipo andaba muy mal; todo el mundo se peleaba con todo el mundo, no había

camaradería, se presentaban pequeñas rencillas que normalmente en todo equipo se solucionan en un par de horas, pero acá no se solucionaban. Con todos estos problemas, cuando se pararon las dos cámaras, la Bolex Pro, que es una cámara electrónica impresionante que se maneja con botones, comenzó a molestar; tenía un pequeño problema en el zoom electrónico, no funcionaba bien el diafragma. A pesar de que yo nunca había trabajado con esa cámara, había algo que me hacía pensar que la cámara no marchaba bien: al enfocar electrónicamente con ese zoom había un ligero desfase, se movía algo y el diafragma se cambiaba solo cuando no debía hacerlo. Entonces yo le manifesté a Jorge que sería un riesgo seguir filmando con esa cámara; decidimos hacerlo en 35mm con la Arri. Ya habían pasado más o menos tres semanas de rodaje. El primer día de filmación en 35 la Arri se paró. Deliberamos con Jorge esa noche y decidimos parar la filmación; obviamente no había otra alternativa. Se decidió que yo viajase a Alemania para revelar el material filmado a ver que había pasado. El material llegó a Berlín occidental a un laboratorio, entregado por la firma alemana católica que estaba coproduciendo la película, y curiosamente el 60% de este material se echó a perder en el revelado. O sea que no solamente el revelado falló. Por lo tanto, yo no les puedo decir exactamente cuál fue el problema. Para mí sigue siendo una incógnita: mala suerte, otros elementos que son medio arriesgados a...

OSPINA.— *¿Sabotaje?*

EGUINO.— No puedo descartarlo completamente, pero la persona más indicada para sabotear el proyecto tendría que haber sido yo, puesto que todos los elementos estaban bajo mi control. Sin embargo, *El coraje del pueblo*, una película mucho más comprometida, no tuvo ningún problema.

OSPINA.— *En Benalmádena me contaste que consultaron la coca.*

EGUINO.— Sí, consultamos a un brujo, *yatiri*, un conocedor de la comunidad, un viejo quechua que jamás había visto cine y que no hablaba español. A través del amigo nuestro que hablaba quechua hicimos una reunión con esta gente. El *yatiri* trajo sus colaboradores e hicimos una especie de misa, una *jaiwako*, que llaman ellos, muy solemne y además muy interesante. Comenzamos alrededor de las ocho de la noche y terminamos a las seis de la mañana. Cuando el *yatiri* botó las hojas de coca, nos dijo claramente: "Lo que están haciendo ustedes no va a

resultar, porque todo lo que es mecánico se va a parar".

OSPINA.— *¿Qué porcentaje de la película se alcanzó a filmar?*

EGUINO.— Creo que un 40% de lo que se tenía pensado. Era un tema muy bueno, muy lindo: el proceso de descomposición del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) y la lucha del proletariado minero en este transcurso de tiempo, y cómo el MNR urdió un esquema para que militarmente se intervinieran las minas. También es la historia de Federico Escobar, uno de los dirigentes más combativos que tuvo la lucha minera boliviana. Después del fracaso de esta película, el grupo nuestro trabajó con Jorge para la realización de la película que fue financiada por la Rai (Radio y Televisión Italiana). *El coraje del pueblo*. Yo también hice la fotografía en esta película y participé en parte de la realización en Bolivia, excepto el montaje. Cuando Sanjinés estaba terminando la película, vino el golpe militar de Banzer y nuestro grupo se desintegró en parte. Sanjinés no volvió al país y parte del grupo salió al exilio.

GUERRERO.— *¿Sanjinés está exiliado o autoexiliado?*

EGUINO.— Yo diría que autoexiliado. El se fue del país y no volvió. Se fue antes de Banzer y no volvió.

GUERRERO.— *¿Ha intentado regresar legalmente al país?*

EGUINO.— Creo que no. De todas maneras las circunstancias de sus primeros años eran tales que resultaba difícil volver.

GUERRERO.— *¿Lo has visto desde que salió de Bolivia? ¿Qué consecuencias trajo su partida?*

EGUINO.— Sí, yo lo vi un par de veces. Hubo un periodo de incertidumbre para nosotros, puesto que Jorge era el conductor de nuestro grupo, el director; él se fue con parte del equipo; al final quedamos Oscar Soria, el guionista de sus películas anteriores, y yo. Fue cuando decidimos hacer una película para poder reafirmar nuestro trabajo dentro de Bolivia. Decidimos filmar un largometraje dentro de una línea algo diferente de lo que se había hecho, tratando desde luego de no incurrir en una temática que fuera susceptible de prohibirse y, además, dándole un contenido de análisis social a una tesis política. Así nació *Pueblo chico*, mi primer largometraje, una película de ficción pero basada en hechos reales. Tuvo una acogida

muy favorable en Bolivia y se intentó darla fuera del país con menos éxito. De todas maneras esta nueva apertura del cine boliviano, una segunda etapa del grupo

ria—, vuelve a su pueblo con el entusiasmo característico del joven de ciudad, para verse frustrado y darse cuenta de que las cosas realmente no habían cambiado,



Chuquiago: un cine comprometido que es también cine de gran público.

Ukamau en Bolivia, da las posibilidades de seguir haciendo cine y además de plantearse un nuevo análisis de la temática. Nos dimos cuenta de que el trabajo cinematográfico puede dar lugar a ensayar vías diferentes, métodos y planteamien-

a pesar de toda la demagogia que predicaba el MNR después de la reforma agraria; la condición del campesino prácticamente no había cambiado, seguía la misma situación de pobreza y dependencia y los terratenientes estaban recuperando



Antonio Eguino durante la filmación de *Chuquiago*.

tos diferentes. *Pueblo chico*, en síntesis, es la historia de un joven de clase media alta —de familia terrateniente que sufre las consecuencias de la reforma agrar-

tierras y poder. La decepción de nuestro personaje representaba también la decepción de un proceso que prometía mucho pero que no dio los resultados espera-

dos. En el ínterin filmamos unos cortos institucionales por encargo, que nos permitían mantenernos como grupo y no dejar el medio cinematográfico por completo. Entonces nació la idea de hacer una película de cuatro historias en la ciudad de La Paz. Era un proyecto que yo había elaborado unos años antes para hacer un cortometraje y se complementó con otro proyecto, el de filmar una película sobre la universidad en un momento de cambio, para mostrar las contradicciones y el enfrentamiento que había dentro. El personaje, una muchacha de extracción burguesa, se enamoraba de un joven de clase media baja. Con estos elementos trabajamos, con Oscar Soria, el guión de *Chuquiago*. Desde el trabajo del guión hasta el estreno de la película pasaron más o menos dos años. Fue uno de los proyectos más ambiciosos de nuestra cinematografía, puesto que costó mucho más que los anteriores realizados por el grupo. Se tuvo que recurrir a técnicos de otras nacionalidades, y tuvimos más gente que en las otras películas. *Chuquiago*, dentro del esquema de hacer un cine que llegara al público mayoritario que va habitualmente a los cinematógrafos en Bolivia, tuvo un éxito sin precedentes: superó incluso nuestros cálculos más optimistas. Y, curiosamente, a pesar de todo lo que pueda decirse de una película con éxito de taquilla, es la película más vista hasta el momento en Bolivia.

OSPINA.— *¿Antes la más taquillera era Sangre de cóndor?*

EGUINO.— En realidad, *Sangre de cóndor* fue la película boliviana menos vista. *Ukamau*, la primera de Sanjinés, tuvo más público. *Sangre de cóndor*, por su estructura cinematográfica y por su contenido político, excluyó a una parte de los espectadores y a otros —la mayoría— los dejó un poco desconcertados. Si bien *Sangre de cóndor* fue mostrada en todo Bolivia, no fue la película del grupo Ukamau más vista. *Pueblo chico*, por ejemplo, tuvo cuatro veces más espectadores.

OSPINA.— *¿Cuál fue la taquilla y el costo de Pueblo chico y Chuquiago?*

EGUINO.— *Pueblo chico* costó el equivalente de 45 mil dólares y *Chuquiago* como 85 mil. En Bolivia 180 mil espectadores vieron *Pueblo chico* en las salas de estreno. *Sangre de cóndor* creo que hizo alrededor de 110 mil. *Así es* ha debido hacer un poco más de eso. En cambio *Chuquiago* en tres meses hizo 300 mil espectadores. Para un país de cinco millones de habitantes, en el que menos del 5% de la población va al cine, es una cifra bastante alta.

OSPINA.— *¿Es decir que tus dos largometrajes recuperaron la inversión y obtuvieron ganancias en el mercado boliviano?*

EGUINO.— *Pueblo chico* no recuperó su costo en Bolivia; lo recuperó con las primeras ventas que se hicieron en el exterior. Pero con lo que produjo se comenzó *Chuquiago*. Con *Chuquiago* pagamos el préstamo bancario mucho antes de lo previsto. Esto cambió un poco el esquema que hasta su estreno teníamos: estábamos haciendo, dentro de lo posible, una película cada tres años y medio, por el tiempo que demoraba en recuperar su costo y otros factores. Ahora creo que podemos encarar un tema mucho más ambicioso y con más holgura. Quiere decir que *Chuquiago* está de alguna manera rompiendo esquemas en Bolivia para hacer un cine que, siendo comprometido, a la vez se convierte en un cine de gran público.

OSPINA.— *Las películas bolivianas reciben un tratamiento especial en comparación con las extranjeras en cuanto a porcentajes de taquilla?*

EGUINO.— Lo que pasa es que nosotros somos nuestros propios distribuidores y efectuamos los tratos directamente con los exhibidores. Por las experiencias anteriores los exhibidores ya vienen a ser conocidos nuestros, con los que llegamos a hacer tratos bastante favorables para nosotros, o sea para la productora. Pero a nivel de protección o de impuestos, hasta hace poco estábamos dentro del mismo esquema que las películas extranjeras, puesto que no hay ninguna ley que legisle la cinematografía boliviana. Ahora hemos propuesto una ley, que ojalá salga, que servirá de incentivo para la producción cinematográfica; una ley parecida a la que rige en el Perú.

OSPINA.— *¿Cuál ha sido la experiencia del grupo Ukamau respecto a la censura? ¿Hay una censura previa o la censura se ejerce con el producto acabado?*

EGUINO.— Con el producto acabado. Pero, además, hay dos tipos de censura. La censura oficial o sea el organismo instituido en cada alcaldía para “velar”, como se dice, “por la integridad moral de los espectadores”. Esta censura, ahora, es de gente amiga. O sea que por ahora no tenemos ningún problema por ese lado; es ante todo de orden moral. Pero la censura política ejerce el ministerio del Interior. Hay películas aprobadas por la censura y que el ministerio ha parado; por ejemplo, *Actas de Marusia* y *Patagonia rebelde*. En fin de cuentas, son las

fuerzas del gobierno y no la censura las que deciden qué es lo que se puede ver. Ahora, como no tenemos ninguna ley, no hay que presentar ningún guión a la censura; por lo tanto, en teoría, podríamos filmar cualquier cosa. Ahí es donde entra la autocensura. Si bien parece una mala palabra, la autocensura es parte de nuestro trabajo, puesto que el cine no es una actividad en la que uno arriesga solamente su trabajo, sino también el dinero y el futuro de un grupo para seguir haciendo cine. 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. En Bolivia hay una especie de pequeña apertura, porque están anunciando elecciones; están, además, anunciando que no son un gobierno represivo, que no son Pinochet ni son Videla y que hay respeto por los derechos humanos, etc. Por lo tanto, prohibir una película como *Chuquiago* nos hubiera favorecido más a nosotros que a ellos. Claro está que es difícil decir hasta qué punto podríamos arriesgar a decir las cosas más claras. Uno nunca sabe. Yo estuve preso en el año 75 por mi participación en *El coraje del pueblo*.

GUERRERO.— *¿De qué se te acusaban?*

EGUINO.— Cuando me metieron a la cárcel, dijeron que yo estaba implicado en trajes políticos pero, cuando se adelantó una campaña dentro y fuera del país, se demostró que me habían encarcelado por mi participación como cineasta en una película que se realizó en Bolivia y no por activismo político. Entonces el gobierno tuvo que cambiar su actitud y al final me liberaron.

GUERRERO.— *¿Cuánto tiempo estuviste en la cárcel?*

EGUINO.— Quince días. Para mí, de todas maneras, fue una experiencia muy valiosa. Dentro de la vida política de Bolivia es casi adquirir la carta de ciudadanía el haber pasado por la sombra, porque

siempre existe el temor de que te metan a la cárcel o que cualquier noche vengan y allanen tu casa y te apaleen. El haber estado adentro es una experiencia que te hace comprender las cosas un poco mejor.

GUERRERO.— *¿Fuiste el único del grupo Ukamau que encarcelaron?*

EGUINO.— Sí, porque después todos se cuidaron, ante todo Oscar Soria.

OSPINA.— *¿Cuál ha sido la trayectoria de Oscar Soria?*

EGUINO.— El es escritor. Es conocido por sus cuentos, pero es un hombre de trayectoria muy importante dentro del mundo literario y dentro de los compromisos políticos. Es, digamos, el motor para que Jorge Sanjinés realice sus primeras películas y además uno de los pioneros del cine sonoro boliviano.

GUERRERO.— *Obviamente, hay dos corrientes dentro del grupo Ukamau, que son: el grupo en el exilio y el grupo que trabaja en Bolivia. Pero además se nota una diferencia formal y temática entre las películas de un grupo y del otro, a juzgar por la última película de Sanjinés (¡Fuera de aquí!) y la tuya (Chuquiago). ¿Cómo hacen para trabajar dentro de una misma sociedad?*

EGUINO.— Es un poco difícil especificar cómo funciona el grupo Ukamau dentro y fuera. Sanjinés fue el organizador y el promotor del grupo; pero como no se puede operar legalmente sin personería jurídica, se decidió formar la Sociedad Ukamau. Sanjinés, desde luego, formó parte de esta sociedad limitada hasta *Sangre de cóndor*, pero por razones personales, respetables desde luego, él optó por no pertenecer a la sociedad y decidió seguir formando parte del grupo. El grupo Ukamau para nosotros significa que estamos dentro de un cine de compromiso político. Creo que nosotros, los de la Sociedad Ukamau, y Jorge estamos apuntando en la misma dirección, estamos yendo por caminos diferentes, pero hay



Antonio Eguino y la realizadora estadounidense Barbara Margolis.



(izq. a der.) Vilgot Sjöman, Antonio Eguino, Jorge Honig y Octavio Getino.

una afinidad en lo que estamos haciendo. Si bien él ha escogido un tipo de cine con un contenido político mucho más didáctico, pienso que por ahora en Bolivia no se pueden cambiar los medios de distribución. Uno tiene que pertenecer a una entidad comercial muy bien montada para poder pensar en una distribución nueva. Creo que nosotros debemos encaminar nuestras películas al sistema de distribución actual porque, si bien nos cuesta mucho trabajo hacer una película, imagínense el trabajo que nos costaría crear un nuevo circuito de distribución que de todas maneras estaría limitado a muy poca gente. Por lo tanto, nuestras películas están dirigidas al público mayoritario que va al cine en Bolivia, que no quiere decir el sector mayoritario de la población: el campesino quechua y aymará. Yo he tratado, en mi trabajo, que el espectador se sienta cómodo con el tipo de películas que estamos haciendo y no se sienta agredido por ellas. Además, pienso que por medio de la utilización de un lenguaje parecido al que el espectador está acostumbrado podemos llegar a sensibilizar mejor. Y ante todo, al hacer un cine nacional y desalienante, podemos dar pasos tal vez menos ruidosos, pero más firmes.

OSPINA.— *¿Fuera del grupo Ukamau hay otra gente haciendo cine en Bolivia?*

EGUINO.— Existió otra empresa que, cuando comenzó, estaba respaldada muy bien económicamente. Esta se propuso hacer cine comercial sin ningún compromiso político. Filmaron cuatro películas desde el año 67 al 75 pero resultaron un fracaso. La única película que les dio dinero fue una coproducción con argentinos y chilenos, una especie de revista musical que se llamó *Volver*.

OSPINA.— *¿Qué proyectos tienes para filmar en el futuro?*

EGUINO.— Varios, entre ellos una película sobre la Guerra del Chaco, un proyecto muy ambicioso que va a sacar mucha roncha allá. La Guerra del Chaco si-

gue doliéndole a la ciudadanía. Hay otro proyecto, con mucha actualidad en este momento: la Guerra del Pacífico. En el año 79 se van a cumplir cien años de la usurpación de nuestra costa marítima por Chile. Me gustaría hacer una película sobre este tema, que hemos ido preparando; tenemos algunos datos y, ante todo, tenemos un personaje clave que sería el protagonista.

GUERRERO.— *Entre Pueblo chico y Chuquiago hay una diferencia tanto técnica como ideológica. En la primera el contenido político es más explícito. Creemos que existe una diferencia abismal entre la técnica de las dos. Chuquiago es mucho más acabada. ¿En qué medida Pueblo chico, técnica e ideológicamente, le abrió camino a Chuquiago?*

EGUINO.— Cuando hicimos *Pueblo chico*, el equipo estaba reducido realmente a dos personas. Es muy difícil realizar un largometraje con dos personas. Armé un equipo improvisado: llamé a gente que jamás había trabajado en cine y me convertí casi en un hombre orquesta. Hice prácticamente todo: la fotografía, la producción, llevaba los recibos en un bolsillo y la plata en el otro. *Pueblo chico* para mí fue una experiencia muy difícil, porque trabajé sin un equipo técnico y con pocos medios. En *Chuquiago* me propuse no cometer los mismos errores. Contraté un equipo técnico argentino: un camarógrafo, un sonidista y un jefe de producción, y así las cosas se facilitaron mucho. Evidentemente el trabajo de realización de un largometraje implica el trabajo de un grupo, un equipo que elabore el proyecto, y luego un equipo técnico que lo respalde eficazmente con su experiencia profesional. Para mí es importante formar gente de mi propio país a fin de que aprenda durante la producción. Quiero en el futuro hacer un cine boliviano sin recurrir a extranjeros. En Bolivia no tenemos nada, no tenemos laboratorios, no tenemos salas de sonido, no tenemos mesas de montaje; lo único que tenemos es equipo de filmación y ganas de hacer cine. ☺

Con Geraldine Chaplin

por Oscar Collazos

Hija de un artista ateo, fue enviada a un colegio de monjas. Nacida y crecida en un mundo cinematográfico, apenas veía las películas del padre. No iba al cine y la primera producción que la sacó del fascinante universo de Charlot fue *Quo vadis*, aquella película fastuosa, multitudinaria, en el lado opuesto del cine que su madre proyectaba los fines de semana para deleite de aquellos niños que no sólo veían a un padre sino también a una leyenda. Geraldine, a quien conociera en la primavera de 1969, continúa sosteniendo, en 1978, un aire empecinado de adolescente. La misma voz apagada y un repentino destello en una sonrisa difícil, como si voz y sonrisa se batieran contra sus incertidumbres, Geraldine —Gerarda, para sus amigos— evita la arrogancia de las respuestas rotundas, esas afirmaciones tajantes que, dicen, son propias de la “madurez” cuando no son, en verdad, más que un estilo de las equivocaciones. ¿Qué educación la había moldeado?

—*Mis padres intentaron darme una educación totalmente burguesa. Y, sin embargo, no fue ése el resultado. Es cierto que me mandaron interna a un colegio de monjas durante ocho años. Si me preguntas qué traumas causó esto en mi vida, te diría que ninguno, que al contrario: aquellos años me sirvieron para hacerme a una disciplina, un sentido de la responsabilidad que pronto encontré positivo. Una disciplina a la que puedo recurrir en los momentos en que la preciso.*

Geraldine evoca su infancia y adolescencia con apacibilidad. Pese a que numerosas versiones presentan a un Charlot rígido y exigente, para ella esta autoridad no fue una forma de domesticación. ¿Querría el padre imponer un orden, proponer a su antojo un futuro al margen de la libertad de su hija?

—*Mi padre quiso siempre que todos fuéramos abogados, médicos, ingenieros. Ese era su sueño. De ahí que nos enviara a los colegios más estrictos. No se le pasaba por la cabeza que fuéramos artistas, que siguiéramos sus pasos.*

¿Pensaba Charlot en un mundo de triunfadores? Posiblemente, creía que el oficio de cómico, llevado por él a una dignidad social, no era el indicado para su hija. Pero esa hija no veía otras películas que las de su padre. Cuando la niña ve esa opulenta *Quo vadis* que la saca de la fascinación doméstica, cree haber visto la más bonita y grandiosa de las producciones.

—*Yo pensaba que el cine era Charlot. Y en esta película no había Charlot. De repente veía un filme en colores y con gentes que hablaban, con grandes masas moviéndose en la pantalla. Todo era increíble.*

Mientras tanto, Charlot repetía a hijos e hijas: “¡La educación es la única defensa que tenéis! Yo no la he tenido. Vosotros debéis tenerla”. Y los niños le respondían: “Pero, papá, tú tampoco la tuviste.” El viejo zorro, evadiendo las réplicas, cerraba la discusión: “Es que soy diferente.”

—*Siempre consideró que había tenido una suerte enorme. No sé. No es que creyera que yo o mis hermanos no podíamos tener la suerte suya. Quizá no lo quería. Papá siempre estuvo impresionado por la gente que tenía títulos, carrera. No te imaginas lo impresionado que estaba cuando sabía que nosotros crecíamos bilingües, que sabíamos tan bien el inglés como el francés. El, en cambio, apenas había intentado hablar francés; ponía discos, estudiaba como un loco. Y no llegó más allá de un solemne y divertido: Ouvre la fenêtre! Ferme la porte! Y nada más. Estaba absolutamente alucinado y decía: “Mirad, mirad, mis hijos hablan francés”. Como si fuera una cosa increíble.*

¿Estaba formando, sin darse cuenta, una vocación artística? Aunque quisiera hijos titulados, el ejemplo de su carrera y su vida estaban determinando la de su hija, esa niña cuya admiración se convertiría, con el tiempo, en un dulce complejo de Edipo. Es difícil precisar cuándo se forma una vocación y la dificultad es mayor cuando se trata de vocaciones artísticas. ¿Tuvo Geraldine conciencia de esta obsesión?

—No, yo no tenía ninguna vocación artística. Lo único que sé es que me aburrían mortalmente los estudios, detestaba ir al colegio. No quería hacer cine, es verdad. Pero luego me quedé sin trabajo. Y bueno. Pues había que buscarlo. Y me fui a un circo. Allí trabajé seis meses: limpiaba los elefantes, los preparaba para salir al escenario. Pero esto fue ocasional. En cuanto al cine, simplemente me encontré con un agente que me preguntó: "¿Qué haces? ¿Ganas dinero?" No, no ganaba dinero. "¿Por qué no haces cine?" ¿Por qué no iba a hacerlo?, me dije.



En *El doctor Zhivago*. El filme que la llevó a España

La verdad es que para la adolescente con deseos de independencia era igual hacer cine que limpiar elefantes, bailar que vender ropa en una tienda de moda. ¿Vocación? Geraldine poco entendía de vocaciones y esta oportunidad fue un *gagnepain*, divertido, tal vez lleno de halagos. Ahora, cuando fuma incesantemente y bebe una copa de coñac en un mediodía madrileño, ni siquiera tiene la certidumbre de haber empezado porque un duendecillo cosquilleaba su conciencia, porque un oscuro demonio la llamaba, como en su infancia, cuando le decía a su padre que se condenaría por no ir a misa, por no creer en Dios, por no rezar cada noche unas oraciones.

—Me era igual hacer teatro, cine, pintar monos. Estaba harta de no ganar dinero, porque en la medida en que ganara también ganaba mi libertad. Es que no me divertía hacer cine. Pero no quería volver a casa. No es que quisiera romper con mi familia. Lo que no quería era volver a casa y decir: Aquí me tenéis, estoy sin trabajo, he fracasado.

La adolescente de 18 años ya ha decidido que no volverá a colegios ni entrará a universidades. Había sacado buenas notas porque si no las sacaba habría castigo. Vende en una tienda, modela, hace de camarera en París, aparece bailando en televisión. La década del sesenta se ha venido encima y para esta euroamericana sin raíces, la rebeldía se ha hecho sin que tenga que esperar las revueltas de Berkeley, los acontecimientos de mayo del 68 o el nacimiento del Women's Liberation.

—Lo mío, por desgracia, fue algo más egocéntrico. Antes de estas revueltas había ex-

perimentado, viendo a mis compañeros de trabajo, el deseo de independencia, la necesidad de alejarme del mundo familiar. Esta era la norma y yo quería ser normal. No era un problema de rebeldía biológica, tampoco de ideología.

Cuando trabaja en esa primera película (*Secreto bajo el sol*), Geraldine actúa con la misma desidia de quien no ha elegido más que un medio de vida pasajero. Sin sobresaltos, su rebeldía se traduce en una simple necesidad de independencia. Poco le importa que este filme sea "el más mierda" de cuantos ha hecho. Ni siquiera la juerga del rodaje hace que allí, en el cine, se insinúe la vocación que, después, al ser solicitada para el *Doctor Zhivago*, la trae nuevamente a España.

—*El ambiente, bajo la dirección de Lean, era más serio, más de trabajo. Me di cuenta entonces de que en el cine no todo era juerga, pero tampoco lo tomaba demasiado en serio. Y no creas. Fue un trabajo importante sólo porque la película lo fue. Para mí era otro empleo de paso. Seguía siendo la niña mimada, la hija de Charlot.*

¿Alimenta la jovencita que todos recordamos como hija pródiga un sentimiento de culpa, la mala conciencia por haber sido elegida cuando no era más que la hija de su padre?

—*No, hombre. A mí eso me parecía fenomenal. De haber sido sólo por mi primera película, nadie se hubiese interesado por mí. ¿Quién iba a interesarse después de ese desastre? Era mi nombre, la cosa publicitaria. Y de allí, pues, empecé a cogerle amor a esta profesión, me empecé a dar cuenta de que era algo difícil y bonito y jodido.*

Algo se va convirtiendo en virtud en la actriz de aquellos años. Deslumbrada por su padre, ella no desea deslumbrarse con sus primeros triunfos. Ante el vedetismo del medio, ella escoge la discreción, en ocasiones una antipática discreción de jovencita despistada. No hay *glamour* ni espectacularidad. No está seducida por el fasto.

—*Oye, que yo no sé lo que es antivedetismo. Dices que me ves poco o nada "mondaine" y en realidad es porque no me gusta la vida mundana. No sé, no sé. Quizás es que nunca he tenido necesidad de ponerme a la vista de todo el mundo. Me encuentro muy incómoda en las cosas mundanas. Voy a una cena de gente bien, por ejemplo, y es que no, no puedo hablar, la paso fatal, no sé qué decir. Menos mal que tengo el privilegio de poder rechazar, de no ir a esas cosas.*

Trece años en España y Geraldine se convierte en una figura familiar al cine español. Es a través de las películas de Saura, de su lenta imposición entre las obras más singulares de estos años, como Geraldine deja atrás, en un remoto lugar de su pasado, "la mierda esa" de sus comienzos, cuando vino para volver con *Zhivago* y, tras nueve meses de rodaje, quedarse en un país donde la imaginación era lo único digno de oponerse a la sordidez de las inquisiciones. Ya había abandonado su piso de París. ¿Tenía 21 años? Decide quedarse. Pre-hippy, admiradora de Julie Christie, lleva entonces minifaldas, porque Julie las lleva cortísimas. Era en el 64, antes de que las españolas enseñaran las rodillas y los muslos. En 1967 actúa en *Peppermint frappé*. ¿Recuerdan ustedes a Ana y Elena?



En *Ana y los lobos*. Un cine para los amigos.



En *Cría cuervos*.

Había conocido a Carlos Saura después del rodaje de *Zhivago*. ¿Quién hacía cine en España? —se preguntaba Mademoiselle Chaplin. ¿Qué director podía interesarse, darle otra *chance*? La actriz desea quedarse en España.

—*Después de este encuentro nos conocimos en Berlín. Digamos, más íntimamente. Y no pienses que desde entonces fijé mi residencia en España. Cuando me preguntan dónde vivo, pues respondo que, de momento, en España. Todavía hoy me siento de paso.*

1968: *Stress es tres, tres*. 1969: *La madriguera*, ese eslabón perdido en la cadena que Saura iniciará años después en una trilogía más personal, menos “social”, si se quiere, pero no por ello menos conflictiva en sus formulaciones éticas. “Gerarda” ha encontrado un cine “distinto”. Todo cuanto ha hecho antes, incluyendo una película rodada en Yugoslavia, parece sepultado. Descubre que con Carlos hay otro cine, como había descubierto que con *Quo vadis* el cine no era *solamente* Charlot. Descubre que se puede hacer cine porque se necesita hacerlo, porque no cuenta el hecho de ganar o perder, la celebridad o el fracaso. Como no había ido frecuentemente al cine, no está, en estas fechas, al tanto de las novedades. La joven estaba demasiado ocupada en sí misma.

—*Te soy sincera. Ha sido haciendo cine como me empezó a gustar. Antes, en mis primeras experiencias, se hablaba demasiado del público, de si gustaría o no, de si era necesario darle esto o lo otro, que el público aquí, que el público allá, que si entenderá todas esas chorradas. De pronto, con Carlos, veo a un señor que hace cine para sí mismo, porque le gusta, como pintar un cuadro en casa y luego romperlo. Bueno, pues un día voy y le pregunto: ¿por qué haces cine? Y él me responde que lo hace para sí mismo y luego para sus amigos; y si a sus amigos les gusta la película, todavía más fantástico. ¿Le gusta al público? Maravilloso.*

A estas alturas, Geraldine no puede negar que la esquiada vocación de antes se ha hecho vocación. Charlot podía despedirse para siempre de la abogada, arquitecta o ingeniera que deseaba. El circo, de su antigua lavadora de elefantes. Ya no sólo actúa y es dirigi-



En *Nashville*, de Robert Altman.

da (ponte aquí, guapa, haz esto, sigue las acotaciones al pie de la letra, déjate llevar). Con Saura interviene y discute, aporta datos, modela un personaje, contradice rasgos fijados en el guión.

—En Peppermint discutía. *¿Una extranjera? Pero si yo creo que no tiene que ser así, ¿entiendes? Yo no creía que el personaje era una extranjera, a secas. Era un ser humano. Disentía, discutía, quería darle lógica a sus comportamientos. Me sentía creando, no imitando, aunque en algunos casos soy bastante imitativa, cuando alguien o algo me entusiasma y convence.*

La joven hija pródiga y de incierto futuro ha madurado. Con un gesto de escepticismo, Geraldine sonríe, como si me dijera que no acepta mi acusación de “madurez”. Lo cierto es que ya no podrá hacer otra cosa que cine, no ha aprendido a hacer algo diferente. Hacia fines de los sesenta se ha formado y consolidado, en Estados Unidos y Europa, el movimiento feminista, entre el radicalismo y las discusiones más encendidas. ¿Era indiferente a un movimiento que, de alguna forma, ocupaba ya la conciencia de su generación?

—Sí, en algo me ha influido. *Aunque pienso que es necesario ir más lejos, mucho más atrás, a las raíces, a esos veinte siglos de tradición judeo-cristiana que han determinado la situación de la mujer. ¿Women's liberation? Para mí consiste en igualdad de oportunidades; por ejemplo, a igual trabajo igual salario, aborto libre, guarderías, tantas cosas, no sé. Lo que para mí cuenta, del mal, es esta moralidad, totalmente equivocada, el concepto de la familia, de la mujer, todas esas cosas nefastas de una herencia cultural que aún hoy pesan demasiado. Nunca me he sentido explotada como mujer, siempre he sido materialmente independiente. Y pese a ello, claro que me afectan todas estas cosas. Pienso en otras mujeres, en amigas que sí padecen. ¡Liberación de la mujer! ¡Liberación del hombre! ¡Liberación del niño! Pero si no es sólo eso. ¡Es todo! Todo tan mal desde el principio. El gran edificio podrido que no se viene de una puñetera vez abajo.*

—Bueno, pero tendrás una idea clara del feminismo, de sus alcances, de sus excesos, de sus fronteras...

—En principio, me parece imposible poner fronteras. *No he tenido contacto con ningún grupo feminista. El fanatismo me da miedo cuando empiece a vencer. No sabría explicarte. No es que el feminismo haya vencido. No es eso. Me gusta lo radical cuando va en contra de algo establecido, contra algo en el poder. El poder siempre me ha parecido una enfermedad atroz. Así, cuando el movimiento feminista se vuelve tan tajante, pues... en fin... prefiero hablar de las servidumbres del ser humano antes que del “hombre” o de la “mujer” en particular. Me aterra que las cosas tomen poder, aunque no el poder, que se hagan fuertes y se impongan o nos impongan otras servidumbres. No quiero esquematizar. Soy absolutamente amoral. Tengo miedo físico e ideológico a toda forma de poder...*

—¿Miedo a los excesos?

—No, pero sí adoro los excesos. *Lo que aborrezco son las imposiciones. Que si la mujer tiene que ser así, que si el hombre, que si los gobiernos, todo eso.*

¿Hemos llegado a la utopía? ¿A una suerte de anarquismo sentimental? Sería difícil

hacer una clasificación. El mundo, para esta mujer, no está pintado y dividido en blanco y negro.

—Supongo que habrás sido víctima, en la familia, por ejemplo, por tu condición de mujer.

—No, no. *Había diferencias. Mi hermano podía salir, yo no. Pero esto no me traumatizaba. Mi infancia fue una infancia gris, sin grandes emociones. Era algo así como un bichito, un animalito...*

—...un bichito que alimentaba su Edipo, feliz, sin tensiones, ¿verdad?

—¡Sí! ¡Y qué Edipo!

Uno tiene la impresión, aunque hable horas enteras con Geraldine, de que el pudor, la timidez, qué sé yo, escamotean un aliento apasionado. Sin sublevarse, el tono de su voz es apagado. No monótono. Al contrario, es de una enorme dulzura, como si en la gran mesa familiar, con los candelabros encendidos, la presencia de Papá Charlot impusiera ese tono bajo, de intimidad. Y hay algo más. ¿Cómo es que esta mujer, independiente, puede llevar esa vida de compañera de un hombre y madre de un niño que a sus tres años no ha estado una sola noche sin ella y ahora va y viene por el piso? ¿Por qué, si al hablar de la pareja es tan escéptica, por qué sostiene una vida de pareja?

—*No he hecho ningún esfuerzo para vivir de una u otra forma. Vivo con Carlos sin estar casada. No por una convicción antimatrimonial. Sencillamente, nunca se me ha ocurrido casarme. Me sería indiferente. Pero no soy una persona religiosa, no soy creyente. Por otra parte, detesto las fórmulas burocráticas de los matrimonios civiles. Respeto, sin embargo, las convicciones religiosas y el rito. Y cuanto más primitivo, más me gusta, aunque no sea capaz de practicarlo. En fin, no soy antimatrimonio, pero nunca me casaría. ¡Joder, qué coño le importa a ese burócrata que te hace firmar papeles y papeles, ese señor que no conoces de nada, qué le importa la vida de dos personas, qué derecho tiene de aprobar o desaprobarte! Ya me bastan los papeles que tengo, el pasaporte, la vacuna del perro, el registro de mi hijo, los impuestos.*

1972: *Ana y los lobos*. 1975: *Cría cuervos*. 1977: *Elisa, vida mía*. ¿No está ella detrás de algunos conflictos planteados por estos filmes? Sin embargo, la pareja...

—¿Por qué? ¿Por esta educación que tenemos? Sólo sé que la idea de pareja no es normal.

—¡Pero vives en pareja!

Sí, vivo porque estoy bien así. Ahora, no creo en esto. Me explico: la pareja no es un fin, mañana puede acabarse, no tiene duración fija, una sigue o se abandona. Y por eso no creo en el matrimonio. Me preguntas por alternativas. Yo no conozco alternativas. ¿Sabes lo que hago? Pues alterno una y otra vida, la de familia y la del trabajo, separándolas radicalmente. Es una especie de vaivén muy positivo, muy esquizofrénico, si quieres, pero muy positivo. Es imposible vivir día a día la vida y la idea de pareja.

En la sala, al costado izquierdo, donde el teléfono suena incesantemente, hay un cuarto. En lugar de puerta, hay una reja metálica. Hace un año, mientras hablaba con Carlos, veía a Geraldine allí dentro, encerrada, con la llave de ese espacio en su poder. Me insinuaba entonces una metáfora: su separación, la de su independencia, parecía más física. Afuera estaba el mundo de Saura, de los demás. Adentro, ella, realmente sin amigos, desarraigada, con pocos amigos. Sí, esa fue la impresión. Y nuevamente otra: la de un ser sorprendentemente feliz. La realidad es que la reja existe porque de niña le gustaba columpiarse en la entrada de su casa. ¿Dónde están sus fuentes culturales, entonces? ¿Le harán acaso falta? ¿No estarán sus raíces en ese padre que adora, en su ateísmo, también en su autoritarismo, en la contradicción de aquel hombre que enviaba a sus hijos a colegios religiosos para que allí se hiciesen a una disciplina, en ese ser "contradictorio, anárquico y siempre sorprendente" que fue y tal vez siga siendo su padre?

Geraldine, a sus treinta y dos años, sigue sorprendiendo por la sinceridad y ternura de sus incertidumbres. **¶**

Este texto, del escritor colombiano Oscar Collazos, apareció originalmente en la revista española *Bazaar*.

Con cuatro directores cubanos

Julio García Espinosa, Santiago Alvarez,
Pastor Vega, Octavio Cortázar

por Lisandro Duque Naranjo



Con lo que Hollywood hace una superproducción nosotros podríamos montar una industria del cine.

CON JULIO GARCIA ESPINOSA

—Comencemos por su teoría del "cine imperfecto". Te advierto que en mi país no fue muy entendida, y algunos creyeron que se trataba de unos "mandamientos para un cine mal hecho".

—Me he dado cuenta de ciertas malas interpretaciones al respecto. Hace un tiempo, por ejemplo, el latinoamericano Amílkar Romero escribió una nota sobre mi ensayo, en la que me recuerda que el Che Guevara dijo que "la calidad es el respeto al pueblo", y claro, como mi artículo comienza diciendo que "hoy día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario", pues yo aparecía como un apolo-gista de la chapucería. Pero no es ése el sentido de la "imperfeción" a que me refiero. Aquí, en Cuba, hemos concluido que con lo que Hollywood gasta en una superproducción nosotros tendríamos con qué montar una industria del cine. Fíjate que eso nada más basta para que volteemos de cabeza el concepto tradicional de "perfección" a que nos acostumbraron los gringos.

—Eso quiere decir que la escasez material tiene que compensarse con un reajuste de imaginación.

—Exactamente. Mira, el nivel de vida que engañosamente proponen los norteamericanos no alcanzaría ni para 600 millones de personas, según estadísticas bien documentadas. De la misma manera, el

cine que ellos proponen no alcanzarían a desarrollarlo nuestras industrias fílmicas. Por eso lancé esa teoría, como una provocación para suscitar este tipo de discusiones. Por lo demás, creo que es una tontería hacer reajustes de imaginación para algo que no sea *interesado* en términos artísticos, es decir, liberador de nuestros pueblos.

—Tú conoces los enfrentamientos, en nuestro medio capitalista, entre el cine con aspiraciones industriales y el cine marginal político. Algunos autores de este último lo consideran el único digno o con posibilidades transformadoras. ¿Qué opinas?

—Sí, me he dado cuenta. En México, por ejemplo, el agarrón entre los directores de cine es casi a muerte. Yo no creo que la contradicción esté entre el cine marginal y el cine industrial. Pienso que este último debe desarrollarse en donde resulte posible, lo mismo que el cine marginal debe impulsarse en donde no exista una industria fílmica. O que sean simultáneos. Pero eso sí: hay que diferenciar cuando se hace un cine para masas y cuando se hace para circuitos alternativos o marginales. Según el contexto o el público, debe ser la película. Un ejemplo: mi película *Las aventuras de Juan Quin Quin*, la más taquillera hasta la fecha en Cuba, fue concebida para salas habituales. En cambio *Tercer mundo, tercera guerra mundial* la hice para circuitos alternativos. Los lenguajes empleados son obligatoriamente distintos; en fin de cuentas, las salas condicionan al espectador.

—Claro que el concepto de "marginal" no funciona en Cuba, por lo menos no en el sentido que tiene en los países capitalistas. Explícanos el asunto, por favor.

—Hay varias formas de hacer cine, y no pueden plantearse opciones excluyentes, mucho menos en mi caso, que soy responsable de producción del Icaic. Aquí tenemos directores militantes del partido y directores no militantes, y mal haríamos en imponer opciones. Ahora bien: hay ci-

ne-reportaje, cine didáctico, cine-ensayo, cine de recreación, etc. El cine-ensayo puede funcionar maravillosamente en una universidad o sindicato, y ser ineficaz en una sala cinematográfica habitual. Somos conscientes de que el cine de las salas habituales es el más influyente entre las masas; pues bien: hay que ir al asalto de esas salas ahora que son nuestras. Una de las operaciones interesantes que se nos plantean es la de no escamotear la lucha de clases cuando hacemos un cine placentero, y la de no neutralizar el placer cuando ofrecemos la lucha de clases. Este problema hay que resolverlo urgentemente en el cine de las salas habituales.

—*Está claro que nunca podremos, en nuestros países subdesarrollados, aspirar a un nivel de elaboración fílmica similar al estadounidense. No es posible ni deseable. Esto implica, por supuesto, elaborar una estética diferente. ¿En tal caso cómo se asume el problema de la herencia cultural del cine estadounidense?*

—Ese es un proceso lacerante, porque se trata de aprender de un enemigo al que es preciso derrotar. Nuestras limitaciones materiales deben y pueden convertirse en las virtudes de nuestro cine. La solución se hallará en un largo proceso por el que inicialmente tendremos que aprender de los modelos existentes.

—*¿Cuál consideras que sea otra de las necesidades más urgentes de la cinematografía cubana en los actuales momentos?*

—El problema de la productividad, que, desde luego, está ligado al resto de asuntos que ya he tocado; es decir, que no es simplemente un problema cuantitativo. En este momento estamos haciendo apenas doce largometrajes por año y tenemos bastantes salas para tan escaso material. Hubo un momento en que nos tocó programar películas de karatecas, reaccionarias, pero al menos lográbamos descentralizar la admiración del público hacia héroes de otras razas diferentes del rubio norteamericano. Esa época ya pasó, por fortuna, y el vacío de cine de divertimento lo llenamos con material europeo. 1 La parte seria de la programación en salas habituales la constituye el cine de los países socialistas, algunas cintas interesantes del occidente europeo, y claro que algunas películas norteamericanas viejas como *El dulce pájaro de la juventud* (Sweet Bird of youth, 1962) lo de Jerry Lewis, etc. 2 De todas maneras sólo nos sentiremos en medio de una operación cultural a fondo, cuando el peso principal

en nuestras pantallas lo tenga el cine nuestro y el cine latinoamericano.

EPILOGO A LA ENTREVISTA

García Espinosa es torrencial en sus reflexiones. La charla con él no sólo fue más prolongada, sino que tuvimos oportunidad de desenvolverla en diversas ocasiones. Hemos extractado apenas aquellos criterios que pueden ser de utilidad inmediata en la discusión sobre el cine en Colombia, y que seguramente llegarán a enriquecerla. Conceptos más densos de García Espinosa tendrán que barajarse en discusiones posteriores. No podríamos, en todo caso, intentar un traslado mecánico de las pautas cinematográficas de un país socialista al nuestro pero, aun así, tampoco podríamos prescindir de desarrollar en Colombia, hasta donde, como y con quien sea posible, la profundidad de las lecciones inmersas en la experiencia cinematográfica de la revolución cubana.

CON SANTIAGO ALVAREZ

Santiago Alvarez es el más conocido en Colombia de los realizadores cubanos. Sus documentales *Now, Cerro pelado, Ciclón, LBJ, 79 primaveras* no sólo se encuentran en la Cinemateca Nacional, que dirige Hernando Salcedo Silva, sino que fueron las películas inaugurales, hace nueve años, de esa corriente de producción fílmica latinoamericana que en los trabajos de Santiago, y en su estilo, encontraron toda una propuesta para vencer la impotencia creativa cinematográfica y ese complejo de inferioridad frente al cine dominante, el estadounidense, tan "perfecto" y academizado. Aunque a Santiago lo intimidan estas aseveraciones, está demostrado que sus películas documentales se erigieron, y erigen aún, como las primogénitas más influyentes, en el movimiento documentalista latinoamericano, hasta el punto que no es posible hoy ver un documental de quien sea que no contenga algo o mucho de ese estilo cargado de primicias y descubrimientos, elevados al rango poético, de las películas de Santiago Alvarez.

Con 58 años de edad, no es de los hombres maduros que necesitan decir que "la juventud está en el corazón". A Santiago no le queda tiempo ni para el cansancio, embargado en una superactividad que incluye sus tareas como director del noticiero del Icaic, acompañante de Fidel dondequiera que a éste lo coja la historia, realizador simultáneo de hasta tres películas y, por si no bastara, diputado a la Asamblea nacional por el municipio de La Lisa. No es Santiago, entonces, hombre con el que se pueda hablar apenas de cine. Ni sería sensato. Pero por ahí podemos comenzar.

—*¿En qué película trabajas ahora mismo?*

(1) En *La Habana estaba exhibiéndose con éxito, en diciembre, la comedia italiana Pato a la naranja.*

(2) En este repertorio no se incluye el importante archivo fílmico de la Cinemateca cubana, con obras maestras universales, que se pasa frecuentemente por la TV.

—En el documental *Granma*, sobre los preparativos, en México, del desembarco revolucionario del movimiento 26 de Julio.

—*Háblanos un poco de la estructura de la película.*

—Te contaré cómo resolví algunos problemas de narración. Algunos, apenas,



El noticiero y el documental son géneros con infinitas posibilidades.

porque la película es larga. Armando Hart, nuestro ministro de la Cultura, es quien cuenta a la cámara los episodios del asalto al Moncada, allá mismo, en Santiago, en el lugar de los hechos. Juan Almeyda hace la narración del desembarco en Coloradas con el Granma, y mira, Fidel es quien nos cuenta, sobre el diario de Martí, el desembarco en Playitas durante la primera independencia.

—*¿No se llegó a pensar en que Fidel fuera quien narrara lo del desembarco del Granma? Lo pregunto por una curiosidad muy simple: después de todo es irremplazable Fidel en la narración sobre el desembarco de Martí en Playitas.*

—Sí, Fidel era la persona más adecuada para contarnos la gesta de José Martí. Además, a Fidel, siendo el jefe de la expedición del Granma, le resultaba ostentoso narrar ese episodio. Almeyda, un héroe nuestro, miembro del gobierno, participante del Granma, resultaba la persona indicada.

—*En términos narrativos y políticos, resulta muy eficaz Fidel contando el desembarco de Martí.*

—Cierto, pero además muy alegórico. En fin de cuentas, está demostrado históricamente que José Martí fue el autor in-

telectual de nuestra revolución socialista actual. Esa escena va a tener mucha fuerza, porque Fidel es un narrador poético increíble. En ciertos momentos, por ejemplo, en que Fidel, muy emocionado, cuenta, a la orilla del mar, los sucesos del siglo pasado protagonizados por Martí, yo filmo primeros planos de las botas de Fidel con el oleaje que se las golpea. La intención histórica, la emotividad del relato, se merecían ese tratamiento poético.

—*Hace poco te escuchaba decir que Fidel era el guionista de tus películas. Cuéntanos de eso.*

—La mayoría de mis películas se han basado en discursos de Fidel. Casi que no tengo sino que ajustarme a la estructura de esos discursos, muy gráficos y poéticos. Te pongo un ejemplo nada más: mi película *El tiempo es el viento* nació de una de esas frases típicas de Fidel, que se le van viniendo a la cabeza: "El tiempo es el viento que impulsa las velas de la revolución". ¿Te fijas?

—*Hablemos ahora de tu actividad en el noticiero del Icaic; tus comienzos...*

—Yo recuerdo que la primera vez que se me ocurrió una idea rara, de esas que llaman por ahí "innovaciones de lenguaje", para el noticiero, fue hace quince o más años, cuando, a fin de ilustrar un discurso de Fidel en el que hablaba del colonialismo en Africa, inserté unos planos de archivo con la imagen de Tarzán. La idea funcionó bien, y por ahí nos metimos en toda clase de experimentos... Ahora quiero decirte algo: a los cinematografistas que visitan a Cuba deben llevarlos a un lugar digno de conocerse: las instalaciones y máquinas del noticiero. Son las mismas de hace años, de antes de la revolución. Sus administradores siguen siendo una pareja de ancianos queridísimos, antiguos dueños de ellas, que se acoplaron sin problema a la revolución. Hace un año fueron invitados al Festival de Cine de Moscú y estuvieron felices.

—*Los expertos piensan que tus películas están muy influidas por el estilo de Dziga Vertov.*

—Te voy a ser franco: el más extrañado con esa opinión soy yo, porque el cine de Vertov lo vine a conocer mucho después de que se dijo que yo era de su escuela. Por supuesto, no voy a negar que de pronto me influyera de ahí en adelante.

—*Les he escuchado decir a algunos cinematografistas cubanos que el noticiero y el documental son una buena escuela de contacto con la realidad. Un requisito imprescindible para saltar luego al género de ficción.*

—Mira, no sé de dónde han sacado eso de que el noticiero es una especie de Kin-

der, un lugar de paso para otros géneros. Nada de eso: el noticiero es un género con infinitas posibilidades de desarrollo. El documental también. Yo comparto el criterio de que son oficios con gran posibilidad de contacto con la realidad, siempre y cuando no se diga que sólo esa es su importancia, porque esto querría decir que, cuando los documentalistas conocen la realidad, pueden desocupar el género, negándole sus posibilidades expansivas y autónomas.

—A propósito, ¿has pensado alguna vez en hacer cine de ficción?

—Alguna vez Fidel me preguntó lo mismo. Yo le respondí que sí, que quisiera hacer algo así como *El hombre del año cuarenta mil*. Discutimos muchos rato sobre eso, en un viaje muy largo, medio en broma y medio en serio. De vez en cuando, en mis encuentros con Fidel, él me pregunta: “¿Qué hubo de ese guión?”

—Bueno, ahora que nos hable el diputado Santiago Alvarez.

—Mira, chico, yo represento en la Asamblea nacional al municipio de La Lisa, con setenta mil habitantes. Somos cuatro los diputados del lugar, en proporción con sus habitantes. Yo no habito ya en La Lisa, pero mi trabajo por el sector me hizo ganar la reelección. El caso de Alfredo Guevara es el mismo, en representación de otro municipio.

—¿Qué tipo de actividades tienes que desempeñar como diputado?

—Muchas. A nivel nacional, la Asamblea es el máximo organismo. En cuanto a las responsabilidades locales, con los electores, cada diputado está obligado a atender una vez por semana los problemas de su respectivo municipio: dotación de terminales de guaguas (buses), arreglo de escuelas, apertura de librerías, quejas sobre maltratos entre vecinos, ampliación de servicios, etc. A veces, también, le toca a uno recibir consultas insólitas. En estos días, por ejemplo, una señora se quejaba ante mí porque su exmarido, del que se divorció hace dos años, no le había entregado todavía las llaves de la casa. Al tipo como que le gustaba volver de vez en cuando donde su exesposa, de sorpresa, por la noche.

—En un caso de esos toca ser hasta consejero sentimental.

—Sí, pero yo les digo que eso no es del resorte de la Asamblea nacional, y que hagan lo posible por resolver el asunto por las buenas.

CON PASTOR VEGA

Pastor Vega es el director de relaciones internacionales del Icaic. Como todo rea-

lizador cubano, debe combinar el quehacer administrativo con el artístico. Ambos se entienden allí como actividades creativas, que proveen al funcionario y al artista de una visión de conjunto sobre el fenómeno cinematográfico. Nuestra admiración por él data de cuando vimos su película *Viva la república*, auténtico fresco sobre la historia de Cuba desde finales del siglo pasado hasta los inicios de la re-



Las luchas existieron a todo lo largo del siglo veinte. La revolución no salió de la nada.

volución. A quienes piensan que ésta fue un acto repentista, de hace apenas veinte años; a quienes piensan que la expresión de Fidel “José Martí es el autor intelectual de la revolución cubana” constituye nada más que una galantería política, *Viva la república* les estrella contra las narices una cadena de episodios heroicos, protagonizados por el pueblo cubano durante el siglo XX y parte del XIX.

—¿Cuánto tiempo llevó el acopio de todo ese material de archivo para *Viva la república*?

—Unos ocho meses, repartidos entre México, Washington y Cuba. El tiempo de filmación fue menor. El material sobre el siglo pasado, en su mayoría, lo cede sin costo alguno la Filmoteca del Congreso de los EE.UU. en Washington. El resto es prensa mexicana, cubana, archivo de cine y televisión, música y sonidos de la época, cuñas, eso tiene de todo.

—¿Cómo programaste todo ese material documental para dos horas, en forma que resultara no solo muy pedagógico sino, además, muy divertido?

—El material tiene que matizarse bastante para que no se vuelva pesado ni retórico. La animación, los congelados, las foto-fijas, los encolados de cuñas de tele-

visión —sobre todo en la parte final—, las canciones de la vieja trova (Pedro Vargas, los Matamoros y otros) son recursos que le dan mucha fluidez al relato, sin sacrificarle la sustancia histórica sino, antes bien, reforzándosela. Esta película es texto escolar aquí en Cuba.

—Cuéntanos sobre todo ese rescate que emprendes de las luchas populares cubanas. Te confieso que el 80 por ciento de esos episodios históricos se desconoce en América Latina. Allí la mayoría de la gente piensa que antes de Fidel no había nada en Cuba.

—Sí, nosotros somos conscientes de todo ese desconocimiento sobre Cuba. De allí tantas deformaciones teóricas. Sabemos que de Cuba apenas se conocía una versión muy parcial: que esto era un gran casino y que no había presencia de las luchas de masas. Bien: *Viva la república* demuestra que aquí hubo un Martí, un Mella, un Guiteras, un Meléndez, un partido comunista combativo, y otros grupos radicales muy importantes; que las luchas se dieron a todo lo largo del siglo XX en la ciudad y en el campo. La revolución actual no salió de la nada; es el producto final de ese proceso.

—Háblanos de tus demás películas.

—Hay otro largometraje, *La quinta frontera*, documental sobre Panamá y el canal. Si no lo has visto, es un tanto difícil conversar sobre él.

—Y en el género de ficción, ¿qué?

—Estoy preparando un largometraje argumental sobre los cambios en la estructura del núcleo familiar en Cuba después del triunfo de la revolución. Ese ha sido un proceso muy complejo, con conflictos muy interesantes. Aquí, de todas maneras, existían tradiciones muy arraigadas, burguesas, y la revolución comenzó a provocar transformaciones muy fuertes de situaciones. Vamos a ver cómo sale.

—En tu condición de realizador y funcionario del Icaic, ¿puedes explicarnos cómo es el proceso preparatorio de una película: ¿tú escribes, por ejemplo, el guión y después lo discute un colectivo y lo aprueba; o para tales temas se sugieren tales directores; o cómo es la cosa?

—Te explico: al comienzo se pone a prueba, con cortometrajes o con el trabajo en el noticiero, la capacidad del realizador. Cuando ya ha madurado, y se presenta con un guión, y éste es aprobado, tiene plena autonomía para escoger el personal técnico, de actores, y demás. El Icaic garantiza total independencia creativa a su gente.

CON OCTAVIO CORTÁZAR

Tuvimos ocasión de hallarnos presentes en el estreno del primer largometraje argumental de Octavio Cortázar. Su título: *El brigadista*. Al finalizar la exhibición, todas las mil quinientas personas que colmaban el teatro Yara de La Habana se pusieron de pie y rompieron delirantemente en aplausos. Es que *El brigadista* a más de estar muy bien realizada, refleja una época, la de las brigadas alfabeticadoras Conrado Benítez, hace 17 años, cuando los cubanos no solamente tuvieron que enfrentar heroicamente la invasión de los mercenarios en Playa Girón, sino vencer colectivamente la ignorancia y el analfabetismo en un prodigio-



No me interesa hacer un cine muy intelectual, sino muy claro.

so movimiento que colocó a la isla socialista, desde entonces, a la vanguardia cultural de América.

Sinceramente, y a pesar de que conversamos en repetidas ocasiones con Octavio Cortázar, nos regresamos sin poder ubicar con mucha precisión su temperamento. Por la película, diríamos que es detallista, con un sentido del humor muy tierno y agudo, y que logra crear momentos suspensivos basándose en episodios pueriles y cotidianos a los que descubre su savia humana. Cortázar no inmoló su película a los tonos edificantes y ceremoniosos, no obstante los riesgos que el tema ofrece. De esa sensibilidad artística, que administra con éxito el matiz político, la intención central, se deriva la eficacia de *El brigadista*. En otros sentidos, no sabríamos decir si Cortázar nos pareció tímido, o tomador de pelo. Tal vez es todo eso junto, para no meternos en calificaciones psicológicas muy densas. Y ahora la entrevista:

—Comencemos por tu incorporación a la actividad cinematográfica. ¿Cuándo y cómo...

—Empecé desde el 59, haciendo notas para el noticiero, como asistente de dirección en documentales. Después viajé a Checoslovaquia a estudiar cine. A mi regreso dirigí documentales. Te cito los títulos más interesantes, a mi criterio.: *Por primera vez, Al sur del maniadero, Acerca de un personaje que unos llaman san Lázaro y otros Babalú, Hablando del punto cubano, Con las mujeres cubanas.*

—Vi con las mujeres cubanas, y me reitero en la idea de que eres humorista nato. Sin embargo, en el trato verbal parecen un tanto serióte.

—Mira, yo fui tomador de pelo o, como dicen ustedes, mamagallista; pero no sé, uno comienza a obtener cierta notoriedad pública, a ser figura nacional, y como que se va volviendo serio. Parece inevitable.

—Entonces el humor se va quedando apenas para las películas.

—Sí, algo así.

—¿Tu larga actividad como documentalista no te hizo sentir algunos temores antes de lanzarte a *El brigadista*, que exige manejo de actores y una técnica diferente de la del documental?

—No, en absoluto. Después de todo, me había preparado en Checoslovaquia para el cine argumental. *El brigadista* me hizo sentir en mi terreno, por fin, después de diez años de realizar documentales.

—Hay un episodio muy interesante en *El brigadista*: la secuencia de la cacería del cocodrilo. No sólo sirve para demostrar que el muchacho brigadista se va haciendo fuerte y adulto en su contacto con los campesinos y la naturaleza, sino que es como una invitación al paisaje, a la exuberancia y los colores. Te obsesiona, especialmente, la ciénaga de Zapata con sus cocodrilos. Tengo entendido que tu documental *Al sur del maniadero* es sobre el mismo lugar.

—Exactamente. Yo creo que hay que recuperar la geografía y el paisaje sin miedo a que nos acusen de bucólicos. Esa secuencia es muy pictórica, muy llena de luz, muy liberadora también, a su manera.

—¿Y al actor adolescente, Patricio Wood, cómo se le escogió?

—Yo estaba buscando para ese papel un actor aficionado, y Patricio, que es hijo

de un actor maduro nuestro, buscaba una oportunidad. Es un chico talentoso, baterista, ochomilimetrista, cursa el preuniversitario. Funcionó bien en las pruebas y asumió el papel. Tú viste, cómo se va transformando en la película, perdiendo ese aire pulcro hasta ir adquiriendo la rudeza del medio campesino al que alfabetizaba.

—¿Esos episodios del enamoramiento de la campesina de 14 años, el miedo a las ratas, los incidentes con las lámparas que se apagaban en plena clase, pertenecen a la realidad?

—Sí, claro. Recogí experiencias de los alfabetizadores de hace 17 años, que hoy ya son adultos. Cada situación de esas ocurrió, es producto del anecdotario recogido.

—En referencia a la estética filmica que ustedes están desarrollando, quiero decirte que para uno, como espectador de cine de un país capitalista, no deja de ser una revelación maravillosa el ver una película "de acción" sobre una gesta educativa.

—Sí, compañero. Aquí le hemos puesto el peso principal a la historia del país y de Latinoamérica. Estamos ganando terreno en la elaboración de una estética del tercer mundo. Personalmente no me interesa hacer un cine muy intelectual, sino muy claro, muy acorde con las necesidades del pueblo. Eso es lo que llamamos aquí cine "imperfecto". No se trata de cerrarse a las influencias inevitables de géneros cinematográficos o estilos de otras partes, sino de darle una dimensión diferente a esas influencias.

—A propósito de influencias de otros géneros: El hombre de Maisinicú y Rionegro, de Manuel Pérez, tienen cierto aire de western. Al final de Rionegro, por ejemplo, hay un duelo casi por el estilo de las películas de Sergio Leone (aquella serie de los Dólares más).

—No creo que esas dos películas de Manolo se puedan encasillar en géneros estéticos de países capitalistas. Lo del duelo al final de *Rionegro* responde a ciertos matices que en algunos momentos adquiere la lucha de clases.

—Aplacemos esa discusión. Me reservo el derecho de ver de nuevo esas cintas antes de volver a conversar sobre ellas. ¿Cuántos años tienes tú?

—42. Esta parece ser la edad de algunos latinoamericanos que pasamos por un momento interesante: Littin, Sanjinés, Rocha. e

Hollywood: una muestra

por Nicolás Suescún y Camilo Delgado

La bella
Clara Bow:
Lo mejor
de *A/s.*



Es cosa muy difícil que las antologías literarias, los reinados de belleza y las selecciones cinematográficas satisfagan a todo el mundo. Cualquier competencia que implique un juicio estético es polemizable. La obra artística no se puede medir con cronómetro. Existen criterios mayoritarios, académicos, que representan durante un tiempo (en literatura la definición aristotélica de la tragedia reinó sin rival en la crítica hasta el siglo diecinueve) lo que popularmente llamamos la *moda*.

Quienquiera hizo la selección de las ocho películas norteamericanas que mostró la Cinemateca Distrital en el mes de abril no está por supuesto libre de las deformaciones que este fenómeno suele provocar en los jueces.

El objetivo de la muestra era el de conmemorar los cincuenta años del Oscar, ese curioso premio, ideado por un productor y bautizado por un ascensorista, que constituye el equivalente gringo, en el cine, de nuestras academias. Incluía la muestra, toda en blanco y negro, y sin subtítulos, la mayor parte de los géneros propios del cine norteamericano.

Alas (Wings), es una película de guerra; *El gran Ziegfield* (The great Ziegfield) un musical; *La diligencia* (Stage coach), y *La hora señalada* (High noon), vaqueros; *El buen pastor* (Going my way) una comedia con fondo social; *Pacto de caballeros* (Gentlemen's agreement), y *Nido de ratas* (On the water front), de crítica social; *Un tranvía llamado deseo* (A street named desire), un drama adaptado del teatro. Faltaron, pues, la intriga, el gángster, la reconstrucción histórica.

El seleccionador no parece apreciar la obra de los grandes directores. Faltaron, entre estos, Hawks, Huston, Hitchcock, Welles, Lubitsch, Vidor.

Ahora bien, ¿qué nos dice esta selección sobre el famoso premio y sobre el cine norteamericano? Examinemos las películas.

ALAS (1927)

Director: William A. Wellman

La primera película en ganar el Oscar y la única muda que lo mereció, fue hecha un año antes que la primera película sonora, *El cantante de jazz* (The jazz singer), y diez años



Todos los personajes del vaquero están en *La diligencia*.

después de la primera guerra. En ese mismo año, Carl Dreyer hizo *Juana de Arco* y Luis Buñuel *El perro andaluz*. Era la década de la generación perdida —Scott Fitzgerald, Hemingway, Gertrude Stein. Dos Passos había publicado *U.S.A.* *Alas* nada tiene que ver con la feroz crítica de éste, ni con el escepticismo de los novelistas que vivían la bohemia del exilio en París, y mucho menos con el surrealismo y el expresionismo europeo.

A Wellman, excombatiente de la aviación, no le interesa nada de esto. Su visión de la guerra es patrioterica e ingenua. Se trata de un inevitable espectro, cuya siniestra sombra, bajo la forma de la temible cruz gamada, pintada en los aviones del famoso “barón rojo” y proyectada como fondo de las leyendas, sólo puede ser conjurada por los limpios y puros paladines del *american way of life*.

Dos adolescentes de un pueblo del medio oeste están enamorados de una muchacha de la ciudad. Uno es rico, el otro un sano representante de la clase media con una irrefrenable ansia de volar. En las primeras escenas, al lado del carro con motor adaptado del seguidor de Icaro, Clara Bow, su vecina enamorada locamente, le pide un beso y bautiza el carro “La estrella fugaz”, pero el ingrato lleva a pasear, en su primera salida, a la niña de la ciudad. Cuando los Estados Unidos entran en la guerra, los rivales se enlistan en la aviación y se marchan a la cruzada por la democracia en Europa. Para los dos, la guerra es una empresa idealista, una especie de baño —pero no de sangre— que vuelve machos a los boys.

Los muchachos se convierten en buenos amigos y en ases de la aviación, y hacia el final de la guerra, después de una disputa en la que el aristócrata se porta gallardamente, éste es alcanzado por los proyectiles enemigos. Su avión cae detrás de las líneas enemigas de donde escapa en un avión alemán. Su amigo, pensando que es un contrario, lo persigue y lo mata. De regreso a su pueblo, el joven es recibido como un héroe, perdonado por los padres de su amigo muerto y conquistado por su admiradora. Todo termina bien para el limpio y apuesto héroe.

La película es de una maestría técnica que será marca de fábrica de lo que llamamos Hollywood —el profesionalismo y la técnica al servicio de un arte de consumo—. Para los productores de esa época el cine debía ser un producto perfectamente elaborado cuya finalidad básica era multiplicar en las taquillas de sus teatros la inversión original. Las escenas en París, donde el héroe en su borrachera visualiza burbujas que salen de los objetos y de las mujeres, son de un ingenio y cómico surrealismo. Pero lo más perdurable de la película es la maravillosa actuación y la belleza de Clara Bow.

EL GRAN ZIEGFELD (1936)

Director: Robert Z. Leonard

Un fastuoso musical que representa en forma perfecta el cine de Hollywood de los años treinta, un cine en el cual los directores eran artesanos al servicio de productores sin pretensiones intelectuales. La película narra, en forma picaresca y agradable, las aventuras financieras y sentimentales del genial creador, interpretado con gran simpatía por William Powell, de las famosas *Ziegfeld Follies*.

Esta trama le sirve al director para mostrar en forma completa canciones y bailes en enormes y estrambóticas escenografías. Los escenarios se mueven mientras la cámara



Hollywood comenzó a mirar las minorías raciales con *Pacto de caballeros*.

permanece casi estática. Es como volver a los comienzos del cine, cuando Mèlies hacía que un sol pintado se moviera hacia la cámara para dar así la idea de acercamiento, que se lograría después con el *travelling* y el *zoom*.

Esta falta de agilidad de la cámara le puede parecer aburrida al espectador moderno común, que no va a cine a ver obras de arte sino a pasar un buen rato. *El gran Ziegfeld* está muy lejos del dinamismo de las comedias musicales que por esa época ya hacía Fred Astaire, de las que aquel podría gustar más. No se trata del ejemplo más representativo de la comedia musical de los treinta. Es un homenaje a Ziegfeld y respeta los cánones artísticos de las revistas musicales y la música vienesa.

Sin embargo, para un espectador excéntrico, no del todo común pero que tampoco pierde el sueño por no haber visto *Los nibelungos*, de Fritz Lang a las diez de la mañana en un cineclub universitario, las maravillosa actuación de Louise Rainer y los excelentes artistas justifican plenamente las tres horas de cine. ¡Concesiones a la nostalgia!

LA DILIGENCIA (1939)

Director: John Ford

Tal vez el vaquero clásico por excelencia. Reúne por primera vez y en forma totalmente resuelta todos los personajes y los elementos del género norteamericano más característicos, el que cuenta en dimensiones épicas la zaga de la colonización del oeste, prácticamente, es decir, la historia del país.

Sus personajes son, además de la diligencia, el vaquero bueno, el *sheriff*, la prostituta discriminada, la esposa del militar recién llegada del este y los pintorescos actores secundarios: el médico alcohólico, el asustado, el jocoso conductor, el tahúr de sombríos antecedentes, el cantinero ladino; y, naturalmente, los indios, quienes, sin embargo, sólo aparecen en los últimos minutos para ser aniquilados por los cuatro pasajeros de la dili-

gencia que pueden manejar el revólver —los otros dos son el asustado y el conductor, demasiado ocupado con las riendas—. Todos estos personajes figuraron desde el primer vaquero. *El asalto al tren* (The great train robbery), de Porter, pero aquí los encontramos todos juntos y nítidamente definidos por primera vez.

John Wayne, el héroe, se convierte a partir de esta película en el actor obligado del género. A él recurrirán una y otra vez sus grandes maestros como Hawks, Walsh, Hathaway y el mismo Ford. Se trata de un héroe joven de cara limpia y sonriente, a quien el *sheriff* arresta, en parte para evitar que lo maten tres malvados hermanos que lo esperan en la cantina del pueblo hacia donde se dirige la diligencia sobre chirriantes ejes y a través de vastos y bellísimos paisajes naturales poblados por los invisibles apaches de Jerónimo. Tras la masacre de indios y la aparición del ejército, el *sheriff*, ya en el pueblo, le concede diez minutos, en premio a su valiente comportamiento durante el viaje, para que lleve a cabo su venganza. Wayne lo hace sin ningún problema, elimina a los tres villanos con la pasmosa facilidad con la cual todos los héroes de los vaqueros se deshacen de sus contrarios; y escapa, con la venia del *sheriff*, y acompañado por la prostituta, rescatada del fango del vicio por este moderno caballero andante *made in Hollywood*, a cultivar sus fanegadas y cuidar sus vacas. Son los principios del capitalismo agrario.

EL BUEN PASTOR (1944)

Director: Leo McCarey

En esta comedia de McCarey, quien a fines de los treinta y durante los cuarenta se disputaba, con Frank Capra, el favor del público de clase media, Bing Crosby, en un papel similar a los que interpretara Spencer Tracy, encarna a un cura nombrado por sus superiores, que conocen sus virtudes, para hacerse cargo de una parroquia al borde de la bancarrota y administrada, durante cuarenta y cinco años por un cura, viejo ahora y achaco-



Un Tranvía llamado deseo. El teatro bien adaptado se puede integrar al cine.

so, representado por Barry Fitzgerald, el simpatiquísimo actor irlandés que actuó en una infinidad de películas y que es un magnífico ejemplo de esa estupenda galería de actores secundarios que siempre han abundado en Hollywood y que con mucha frecuencia superan, como en este caso, a las estrellas.

Crosby pronto se hace amigo de todo el mundo y forma un coro con la muchachada del barrio irlandés newyorquino (los delincuentes juveniles del momento, cuyo peor crimen es el robo de unos pavos). Nótese que estamos sólo a siete años de *El salvaje* (The wild one), la película que introdujo a Marlon Brando y las chaquetas de cuero de las pandillas de motociclistas; y a diez de *Rebelde sin causa* (Rebel Without a cause), la gran película de James Dean.

Crosby, tras arreglarle la vida a cuanta persona conoce, compone una canción que salva la parroquia, y eso a pesar de que la vieja iglesia se quema.

Esta película, hecha cuando finalizaba la guerra, pertenece a un género, el de la virtud triunfante, generalmente encarnada por un policía o sacerdote quien por obra de su limpieza, su convicción y su ejemplo termina por llevar a los descarriados al buen camino. El adalid de la virtud no es nunca un asceta ni un solitario, todo lo contrario, es un hombre como los demás. En esta película, por ejemplo, Bing Crosby juega al golf, al béisbol y al tenis, compone y canta como los ángeles, y es además un buen cura. Otro avatar del héroe positivo a quien vimos por primera vez en *Alas*, un personaje optimista —el bueno— que invariablemente vence al malo.

PACTO DE CABALLEROS (1947)

Director: Elia Kazan

Cuenta la historia de un periodista de California a quien contrata una revista de gran circulación de Nueva York, dirigida por un editor progresista. Su primer trabajo es un re-

portaje sobre el antisemitismo, tema que en ese momento estaba al rojo vivo con el reciente descubrimiento del genocidio nazi. Gregory Peck, buen mozo, pulcro, honesto, idealista, descubre que la única forma de investigar a fondo el fenómeno es hacerse pasar por judío, para vivir en carne propia el antisemitismo latente en la sociedad. En cosa de semanas su vida íntima se complica hasta el punto de poner en peligro su matrimonio (es viudo y tiene un hijo único a quien insultan en la escuela por judío) con la sobrina del editor de la revista. Con un estoicismo a toda prueba corre el riesgo de perderla antes que retroceder en su misión de reformador moral.

En la película no figuran sino dos judíos, un amigo íntimo del periodista, interpretado por John Garfield, actor que se portó valerosamente durante la caza de brujas del macarismo y que murió poco después; y una secretaria, judía vergonzante. No se trata, pues, como tantas que vemos ahora, de una película judía sobre el antisemitismo, sino de un filme progresista que para mentalidades treinta y pico de años más avanzadas como las nuestras, adquiere matices inconfundiblemente reaccionarios.

Esto sucede con frecuencia con ciertas películas de tesis, de las que no sobreviven sino elementos aislados como las actuaciones. Esta película es, sin embargo, uno de los primeros ejemplos en los que el director, ahora menos dependiente de los productores, se propone cuestionar la realidad. El concepto de cine como entretenimiento y sólo como en-



Nido de ratas.
El director era cada vez más independiente.

Gary Cooper en *La hora señalada*.
Un héroe de muchas virtudes y pocos defectos.

tretenimiento comienza a perder terreno. De ahora en adelante, más y más directores querrán expresar puntos de vista más críticos y personales.

UN TRANVIA LLAMADO DESEO (1951)

Director: Elia Kazan

En esta excelente adaptación cinematográfica de una hermosísima pieza de Tennessee Williams, Kazan demuestra ser un insuperable director de actores (no por nada descubrió sucesivamente a Brando, a James Dean, a Montgomery Clift y a Rod Steiger); y las actuaciones de Vivien Leigh y de Brando son de las más grandes de sus carreras.

Brando impuso en ella la imagen de un personaje vulgar que con su sudada camiseta blanca daría origen a una escuela de actuación que todavía persiste. Es un símbolo sexual masculino, una especie de *pin-up* que carece de la menor inquietud intelectual, que es absolutamente espontáneo y primitivo y que seduce a personajes espirituales y románticos como la inolvidable Blanche Dubois de esta película.

Este personaje decadente, con pretensiones aristocráticas de vieja sureña, le hace una prolongada visita a su hermana, quien vive en una destartalada casa de Nueva Orleans y que está casada con un rudo mecánico, contrariado escandalosamente desde el principio por los aires de superioridad de la antigua maestra a quien termina por hacer internar en un manicomio, tras la cruel destrucción de su mundo de ensueño y la revelación de su pasado escabroso.

Karl Malden, como el bonachón compañero de trabajo del mecánico, que pretende a la belleza otoñal, encarna la conciencia puritana latente en el norteamericano medio y pierde su ecuanimidad al sentirse víctima de un engaño.

Esta excelente película prueba como ninguna otra que el teatro bien adaptado al cine puede integrarse perfectamente con éste.

LA HORA SEÑALADA (1952)

Director: Fred Zinneman

De esta película se ha dicho que es el primer vaquero psicológico —no hay en ella ni los paisajes, ni los indios, ni las trepidantes acciones típicas del género.

En el día de su matrimonio con una joven belleza (Grace Kelly), el *sheriff* de un pueblo recibe un telegrama que anuncia la libertad de un forajido a quien años atrás había arrestado y que naturalmente regresa al pueblo para vengarse y sembrar el terror que el *sheriff* había conjurado con su captura. A partir de este momento, la figura solitaria de Gary Cooper, quien rehúsa abandonar sus funciones a pesar de la indiferencia de los vecinos y la incompreensión de su novia, adquiere una dimensión heroica. Contra todo y contra todos, arrastrado por un destino ineluctable —el cumplimiento ciego del deber— termina enfrentándose solo y eliminando uno a uno al forajido y sus tres secuaces.

Desde el momento en que llega el telegrama, Zinneman hábilmente crea una tensión creciente, alternando entre el reloj que va marcando los minutos, la estación del tren y la cara atormentada de un Gary Cooper, quien con su caminado de vaquero recorre las polvorientas calles del pueblo buscando ayuda en vano. Percibimos en este desarrollo un clima de tragedia que sin embargo culmina en el inevitable final feliz —la novia cuáquera, contra todas sus convicciones pacifistas, empuña un revólver y mata a uno de los bandidos, solidaria por fin con la casi profética misión de su marido.

El personaje del *sheriff* es una especie de quintaesencia del personaje que Gary Cooper había encarnado en todas sus películas, desde su fugaz aparición en *Alas*, y que seguiría representando hasta su muerte en 1961 —un héroe que encarna las virtudes, y los escasos defectos, en los cuales a los norteamericanos les gustaba reconocerse.

NIDO DE RATAS (1954)

Director: Elia Kazan

Esta película, hasta esa fecha la más premiada por la Academia y hecha en las postrimerías del macartismo, es una violenta crítica a la corrupción sindical.

A pesar de que no constituye una crítica a fondo —hay en ella cierta ingenuidad y cierto sentimentalismo— tuvo en su momento importantes repercusiones políticas hasta el punto de provocar investigaciones del senado.

El magnífico guión de Budd Schulberg relata la paulatina toma de conciencia de un estibador ignorante y perezoso —una de las más memorables interpretaciones de Marlon Brando— quien participa involuntariamente en el asesinato de un joven estibador inconforme. La hermana de éste, interpretada por Eve Marie Saint —en su primer papel en el cine—, y un cura precursor de los curas rebeldes (Karl Malden) lo llevan a desafiar y derrotar, después de una feroz pelea ante sus compañeros de trabajo que despierta su solidaridad, el corrompido sindicato manejado por un mafioso (Lee J. Cobb) y su propio hermano (Rod Steiger).

Con esta película, en la cual se puede percibir aún con más claridad, la gradual independencia del director expresada en su capacidad de crítica de la sociedad, Kazan, quien fue uno de los directores que más colaboró con el macartismo, parece querer reivindicarse ante sus compañeros de industria.

EL ETERNO HOLLYWOOD

A lo largo de esta muestra hemos podido apreciar parcialmente la evolución del cine norteamericano a través de cuarenta años, en lo que tiene tanto de arte como de industria, prevaleciendo más lo segundo que lo primero a la hora de conceder el galardón que acredita para el Oscar a una película sobre otra.

El carácter básico de entretenimiento que es la constante en las primeras películas de la muestra va cambiando paulatinamente hacia el final, como producto de las vicisitudes históricas que incidieron en el gusto del público.

Los ejemplos exhibidos pueden no ser los más representativos de los géneros representados, pero permiten formar un criterio sobre lo que fue y en gran medida sigue siendo Hollywood. ☪

Segundo festival de cine cubano

por Lisandro Duque Naranjo

Así como después de la Comuna de París “las cosas no pudieron seguir siendo iguales”, ni siquiera en el arte, después de la revolución cubana, un “asalto al cielo” plenamente consolidado, las cosas también habrían de alterarse por completo. El cine cubano es una de las tantas pruebas de ese axioma. No sólo porque resurgió de entre sus cenizas, sino porque lo hizo con el brío que las transformaciones nacientes le otorgan al arte. Al calor de las tensiones políticas que ha tenido que reflejar, al cine cubano le han nacido fuerzas para asimilar la mejor herencia del cine mundial, procesarla y remozarla, y finalmente irrigarla, como una propuesta llena de primicias sintácticas e ideológicas, hacia todas las regiones del planeta. Estamos, pues, frente a un cine que se ha ganado el derecho a ser de los más influyentes. Y en lo que respecta a las áreas del tercer mundo, tenemos que decir que el cine cubano es tal vez el mayor estimulante de la pérdida del complejo creativo y de la tara colonizante que por cincuenta años lastraron a los escasos productos fílmicos de estas regiones. Hoy en día, por lo menos, puede decirse que aunque no es homogénea esa influencia cubana en la cinematografía de Latinoamérica, por ejemplo, ha generado dos opciones, y la única rezagada entre éstas, en términos de enriquecimiento cultural y de búsquedas estéticas e ideológicas, es justamente aquella que desaira la validez y la provocación libertaria —hasta en un sentido lingüístico— involucradas en la vasta filmografía cubana.

TRANSFORMACIONES Y TENDENCIAS EN EL CINE CUBANO

Han corrido ya muchas películas cubanas sobre las pantallas desde aquellos inicios de la década del 60. Es apenas explicable, entonces, que ya se esté presentando una decantación de las corrientes de mayor relieve de aquella época —nos atreveríamos a decir que la más decisiva es la de Santiago Alvarez—, y que comiencen a buscar fisonomía propia otros estilos y variantes estéticos. Sobre todo en el largometraje, género que acusa menos continuidad y mayor experimenta-

ción. Umberto Solás, por ejemplo, brinca desde esa riquísima austeridad de relato que es *Lucía* (principalmente en las dos partes finales) a ese neomitologismo felliniano e hiperbarroco que es *Cantata de Chile*. A nuestro criterio, la tentativa de un fresco panorámico sobre la historia de Chile se diluye demasiado entre el abigarramiento y el tono declamatorio de los personajes. Un acierto interesante de la *Cantata de Chile*: el brechtianismo distanciadador —¿por primera vez en el cine?— que instala en el flashback sobre los héroes del pasado (Lautaro, San Martín, Balmaceda) a los mismos obreros que hacen el relato. *Cantata de Chile* es una película gemela, por su tratamiento desmesurado, a *Los días del agua*, de Manuel Octavio Gómez, sobre una mujer



Cantata de Chile.

“milagrosa” cubana que castra las defensas políticas *terrenales* de las multitudes que la siguen, y que es manipulada por un movimiento político-gangsteril que canaliza a su favor la oleada de credulidad y superstición que origina la “santa” campesina entre las muchedumbres. En esta cinta es más explicable y eficaz toda esa visualidad llena de colores y onirismos, como que su realizador cuestiona la ideología del folclor demonológico-mágico-religioso de vastos sectores campesinos de Cuba. En estas dos películas hay una primicia que la hegemonía del documental no permitió desarrollar sino hasta ahora: el decorado, la arquitectura,

la riqueza de la utilería. El surgimiento exaltador de estos tres factores de lenguaje promete una veta filmográfica de insospechados alcances en la cinematografía cubana.

Muy distintas entre sí, y ambas muy diferentes también de las dos cintas reseñadas hasta aquí, *Rancheador* y *La última cena* se inscriben también en la tendencia a rastrear el pasado cultural e histórico americano. *Rancheador*, de Sergio Giral, y *La última cena*, de Tomás Gutiérrez Alea, se ubican cada una en diferentes momentos de la época de la esclavitud de los negros en Cuba. También en común, estas dos películas tienen el análisis de las relaciones entre los amos y sus capa-



La última cena

taces negreros, y entre éstos y los esclavos.

Al espectador le queda claro que esa especie de *desentendimiento* de los amos por sus esclavos de alguna manera es producto del surgimiento de formas productivas que, si bien no estaban aún consolidadas, comenzaban a convertir en poco rentable la mano de obra esclava. Eso



Rionegro.

explica la efímera ddivosidad y contacto personal del Conde con sus esclavos en la parodia bíblica de *La última cena*. Más

que esto, que es el núcleo anecdótico de la película, por esa instancia de transición económica responde ese personaje secundario, de gafas, técnico de la producción azucarera, que solo figura en dos ocasiones en la cinta: la primera, para lucubrar un tanto sobre nuevos métodos, muy racionales, del procesamiento industrial, y la segunda para ocultar, con complicidad, al último de los negros que falta por capturar. El autonomismo de los negreros, intermediarios entre el amo y los esclavos, da cuenta, tanto en *Rancheador* como en *La última cena*, de la fuerza de inercia que aún tienen, en épocas de transición, los procedimientos con base en los cuales se consolidó un mundo en extinción. Algo así como decir que los cambios históricos sólo comienzan a evidenciarse mucho después de haberse llenado todos los requisitos para que ocurran. Ello también explica que en el Conde de *La última cena*, ya repuesto del guayabo de su generosa rasca con los esclavos, sobrevivan sentimientos de solidaridad ilimitados para con ese capataz bellaco al que los negros han ejecutado. Y desde luego, explica también la repulsión del amo de *Rancheador* hacia ese capataz que se extralimita en sus infamias con los esclavos. Quien ha hecho posible a esa criatura de crueldad ahora la considera estorbosa, y le nombra en sustituto un verdugo más "proporcionado" a la nueva situación. Para no incurrir en maniqueísmos, a los esclavos no se los homogeniza, en sus reacciones contra el amo o a favor de éste. Incluso hay uno de ellos que fue vendedor de sus propios hermanos (*La última cena*). El espíritu levantisco de los esclavos no se da en abstracto, por un concepto justiciero idealista, sino como resultado de episodios coyunturales concretos que actúan como provocadores de una idea de libertad.

Alegórica y estilizada *La última cena*, género de *aventuras Rancheador*, son cintas en las que el cuadro analítico no se deja devorar por la anécdota, y viceversa, en óptimo equilibrio. Y ello bastará para exonerarnos del cargo de haber hecho, tal vez, una reducción economista del carácter de estas dos películas que, indudablemente, cumplen en muchos más niveles de los reseñados, que suelen ser los únicos niveles que se derivan de una primera lectura de las películas.

De Manuel Pérez, autor de *El hombre de Maisinicú* y *Rionegro*, se ha dicho que es el "Peckinpah del Caribe", algo así como un importador del género *western* estadounidense. Es probable que algunos encuadres, sobre todo en las balaceras, y el plano-contraplano, sugieran alguna analogía entre las cintas de Pérez y los *westerns*. Pero las apariencias engañan. No siempre donde hay pistolas hay *cowboys*. Bastaría la alta cuota de planos-secuencias que hay en las películas de Pérez para desvirtuar ese cargo de redac-

ción "a lo *western*" que pesa sobre ellas. Digamos más bien que ese enfrentamiento aparentemente interpersonal entre los personajes interpretados por Sergio Corrieri (el voluntario miliciano) y Nelson



El brigadista

Villagra (el "gusano" alzado en el Escambray) permite a Manuel Pérez expropiar, por momentos, la planificación *western*, pero eso sí: sin permitir que ella presida del todo la sustancia de la película. Cuando los dos hombres se enfrentan solos, al final, estamos presenciando el *antiwestern* por excelencia: Villagra está desarmado y acomete sin ninguna esperanza, y no exento de coraje, una argumentación ideológica. Corrieri no es el "bueno" galante que ofrece una última oportunidad al enemigo; es, por el contrario, la justicia revolucionaria que ejecuta al "gusano". En el *western* típico los conflictos individuales convierten en subalternos los conflictos sociales. En *Rionegro*, el debate a través de los diálogos, y

la planificación, se encargan de relativizar, diluir, hacer subalterno, el odio de Corrieri por Villagra. Nos atenemos, en síntesis, y después de una segunda vista de *Rionegro*, a lo que Octavio Cortázar nos decía al respecto: "ese enfrentamiento del final entre dos hombres no es sino un matiz que adquiere la lucha de clases...".

Si acaso Manuel Pérez, en *Maisinicú* y *Rionegro*, anunciaba la coherencia y continuidad de un estilo, su anuncio reciente en Cartagena, con motivo del Festival Cinematográfico, en el sentido de estar programando un viraje hacia otros temas y estilos, nos confirma el carácter experimental, buscador, con que hemos caracterizado la actual etapa de producción largometrajista en Cuba.

Tal carácter le imprime sello de sorpresa a cada nueva producción, ya sea de quienes se aproximan a su segundo o tercer largo, o de quienes apenas se enfrentan al primero; de quienes se pasan del documental a la ficción, o de quienes combinan ambos géneros. He aquí una singularidad de la cinematografía cubana: no se siente obligada a anclar en fórmulas sólo porque éstas resulten exitosas. Un Gutiérrez Alea, demos por caso, incursiona en *La última cena* sin el miedo que debería significar semejante bandazo después de algo tan diferente como *Memorias del subdesarrollo*. ¿La razón?: seguramente el autor considera que los desgarramientos del aristócrata cubano frente a la revolución ya han perdido vigencia. Estamos, pues, frente a un cine en el que lo importante no es la soberanía de la visión particular del artista, sino en el que ésta se ejerce sin prescindir de los rasgos dominantes de la sociedad. Que no es lo mismo. No importa, y tanto mejor, si ese compromiso impone riesgos estéticos. La dinámica de esa sociedad, las diarias transformaciones que protagoniza, se encargarán, contra entrega, de ratificar ese riesgo o de exigirle su repliegue.

El brigadista, de Octavio Cortázar, es otra expropiación al género de aventuras. La temporalidad, la sujeción a un instante concreto de la historia de la revolución —las brigadas alfabetizadoras Conrado Benítez y las tentativas de contrarrevolución en Playa Girón— son los elementos que ocasionan esa cadena de *suspensos* en la frágil humanidad de Mario, un adolescente de ciudad que se enrola justamente hacia la región donde la naturaleza, el temperamento de las gentes campesinas y la fermentación política contrastan más agudamente con su indefensión y delicadeza de chico de ciudad. Estamos ante una especie de ceremonia de iniciación en el proceso revolucionario. Mario, como miles de jóvenes más, regados por todo el país, sale airoso. Enseña a leer, y aprende a vivir. No sin las dificultades que constituyen precisamente el

núcleo narrativo de la cinta. La revolución cubana ya puede echar sus *flashbacks* sobre el pasado de sus propias conquistas. No solo militares, aunque también...

Y el último largometraje por ver de la muestra cubana: *De cierta manera*, de Sara Gómez. Lo dejamos para el final por una razón dolorosa: su joven realizadora murió, y las ascuas por esa pérdida humana son mayores cuando, al ver su primera película de largometrajes, constatamos que quien ha desaparecido era —es triste este copretérito sobre alguien que se ha quedado definitivamente inconcluso— una gran artista. Igualada socialmente la condición de la mujer a la del hombre, sin embargo, sigue siendo obvio que la mujer es más obsesiva y sensible que el varón en el planteamiento de ciertos problemas. El de la infancia y su educación es uno de ellos. Y claro, por derecho propio, el de sus relaciones afectivas. De ambas cosas trata, preferentemente, la película *De cierta manera*. Sería, sin embargo, desairar la validez de esta cinta el dejarla simplemente como una visión *femenina* sobre esos aspectos. No. Ese novio de la profesora es un tipo de procedencia lumpenesca, y la realizadora se ocupa en analizar la impermeabilidad del lumpen al proceso revolucionario en marcha. Estamos ante la polarización de ese otro personaje "difícil" que es el "aristócrata" de *Memorias del subdesarrollo*. En *De cierta manera*, no es la persuasividad y ternura de esa muchacha de procedencia acomodada el único factor transformador del indócil temperamento del tipo. Es el trabajo, más bien. O la compleja combinación de ambos. El protagonista llega, en todo caso, y no sin desgarramientos interiores, a violar los códigos de honor del lumpen. La película convierte en deber revolucionario lo que para el lumpen no es más que "chivatería". Y no es una tesis impuesta desde fuera de la película: es una tesis debatida *dentro* de ella, documentalmente, en una suerte de encuesta protagonizada por obreros recién salidos del desempleo y la lumpenización.

Un elemento concreto visual, como es el derrumbamiento de las viejas edificaciones donde se hacinaban las gentes desocupadas, poco a poco se va convirtiendo en percusión alegórica y reiterada que informa de la devastación del viejo orden social y espiritual en Cuba. No son personajes "puros" los de esta película: la profesora, por ejemplo, tan tolerante con quien ama, pierde la paciencia por momentos con la madre de ese niño alumno suyo, tan conflictivo como una réplica a escala de su amante. Ese proceso disparejo y traumático de la elevación de la conciencia del protagonista no deja, a su vez, de causar vencimientos en la profesora, y hasta de exacerbar en ella los residuos de individualismo que entorpecerán su trabajo como profesora y su relación con los otros compañeros. Pero al final, y

aunque la cinta concluye sin que los personajes se hayan despojado del conflicto que viven, entre ellos y con el grupo social, el ritmo del montaje tanto como el de la situación informan que la partida va siendo ganada progresivamente por un nuevo orden: el de la revolución. La mixtura de los géneros ficción y documental, que en *De cierta manera* es rasgo dominante que la diferencia del resto de largometrajes reseñados, nos ofrece el campo para remitirnos a las particularidades del cortometraje cubano también presente en la muestra.

LOS CORTOMETRAJES Y LOS DOCUMENTALES

Lo habíamos dicho al comienzo: el do-



De cierta manera

documental, ya sea largo o corto, es un género decantado en la cinematografía cubana. Y la modalidad narrativa, el estilo, de Santiago Alvarez, son los más influyentes. Inclusive el anterior largometraje

analizado, *De cierta manera*, acusa esa paternidad. Y entre los ausentes, *Viva la república*, de Pastor Vega, y como se dice en los circos: muchos más.

Fue Santiago Alvarez quien a comienzos de la revolución, y a través del Noticiero del Icaic, patentó una manera muy sui generis de cine de encolaje, en el que se articulaban el "montaje de atracciones", los movimientos acelerados y lentos, las disolvencias, las fotos-fijas, los dibujos animados, los titulares de prensa, los fragmentos noticiosos y de ficción, los colores y el blanco y negro, etc., en una coherencia y con un sentido de la unidad y de la poesía que todavía no acaba de sorprender, luego de una hegemonía de 19 años. Ni de ejemplarizar, como que les constara, a los espectadores de la presente muestra, que ocurre en la decena de cortometrajes que han llegado. En efecto, y a excepción de los cortos de Juan Padrón con dibujos animados, la totalidad de los presentes cortometrajes son producto de esa tendencia combinatoria de elementos que, no obstante su heterogeneidad, o tal vez por ella misma, otorgan singular fluidez a los relatos.

Pareciendo ser una fatalidad del género noticioso su corta duración, Santiago Alvarez se aplicó a escanciarle sus posibilidades múltiples a cada plano, su desdoblamiento, su juego con el próximo o con el anterior, y resultó no solo escalafonado el noticiero a un rango de mucha eficacia y fuerza narrativa, sino provocando el surgimiento de una modalidad muy revolucionaria —en todo sentido— de documental. Ni ese prodigio de propuesta documental que es *La sinfonía de Donbas*, de Dziga Vertov, logra la persuasividad de los trabajos de Alvarez. Se entiende, claro está, que los recursos de entonces eran muy reducidos. Pero bueno, por lo menos en comparación con los cineastas de buena parte de este siglo, es obvio reconocer que Alvarez se los llevó por delante en lo que tiene que ver con darle un reordenamiento a, derivar una teoría estética de, descubrir un quehacer para, los elementos fílmicos de disímiles procedencias regados por ahí, subutilizados o fragmentados hasta que las urgencias de la revolución cubana los rescató y recicló con las manos de este artista.

La película *Mi hermano Fidel*, de Alvarez, es la mejor prueba de ese estilo. Sin duda alguna estamos ante un producto maduro y depurado, sin las exuberancias de aquellos cortos de Alvarez que vimos en la década del 60. O tal vez sea que la situación misma (un diálogo de Fidel con el nonagenario Salustiano, que conoció a Martí) impusieron un intimismo sin espectacularidades, una lírica discreta y respetuosa que propone la emoción a partir de ese tono coloquial, como de nieto pródigo, con que Fidel desarrolla sus pre-

guntas a ese "abuelo" que tiene ahí enfrente.

Si se trata de repasar el apogeo de la tendencia propuesta por Alvarez, basta con examinar los otros cortos de la muestra: *El hurón azul*, *De dónde son los cantantes*, *Ignacio Piñeiro*, *Qué bueno canta*



De cierta manera



Qué bueno canta usted

usted. En últimas el encolaje a que nos hemos referido no es más que la variante del barroco cubano en el montaje documental. Pero tenía que ocurrir la revolución para que semejante riqueza saliera a flote... ☪

Cine antropológico

por Jaime Manrique Ardila

La selección de 34 películas que la Cinemateca Distrital mostrará gracias a una exhibición viajante del Museo de Arte Moderno de Nueva York, consistirá en tres partes: a) estudios de gentes nativas de Norte y Suramérica; b) logros pioneros en las especializaciones de cultura y personalidad, comunicación y estética social; y c) ilustraciones de diversas maneras de filmar, así como el cambio, en énfasis, de un cine de ideas a un cine de acontecimientos, característica esta del cine documental y antropológico de los últimos dos decenios. En tan breve selección encontramos, ni más ni menos, el principio del cine antropológico, pasando por su adolescencia y terminando con la nueva madurez y plenitud que este género ha alcanzado en recientes años.

No que el cine antropológico naciera, de manera alguna, deficiente. Flaherty, a quien podemos denominar su padre, y una de las más sobresalientes figuras del cinematógrafo, fue el primero en darle *status* y seriedad y todas las otras cualidades que asociamos con el arte. Y si bien en una ocasión dijera: "Yo era primero explorador, fui cineasta mucho después", es nuestra fortuna que el cineasta en Flaherty resultara superior, más original e importante que el explorador.

Aunque Franz Boas puede considerarse el más prominente antropólogo estadounidense desde finales del siglo XIX, ante todo por sus grabaciones de cantos folclóricos y relatos Kwakiutl, fue Flaherty quien dio comienzos al cine antropológico como lo conocemos en la actualidad, cuando en una conversación con su esposa, en la cual manifestaba su desencanto con el trabajo fílmico que había realizado sobre los esquimales en años recientes, dijo: "¿Por qué no tomar un típico esquimal y su familia, y hacer su biografía a lo largo de un año?" Centenares de antropólogos cineastas no han hecho, por más de medio siglo, sino poner en práctica sus palabras.

Sería interesante, sin embargo, tratar de definir lo que es el cine antropológico. Emilie de Brigard, en su nota introductoria a la exhibición de las películas seleccionadas por el Museo de Arte Moderno, ha dicho: "Esta es una serie de películas sobre la observación (científica) de la conducta humana. He elegido películas que evocan una visión de la humanidad en movimiento". Pero un crítico del *American Anthropologist*, al referirse a algunas de ellas, dijo: "En esencia, en todas las películas, el hombre debe encontrar el proceso de la naturaleza". El drama del hombre en la naturaleza, de cómo el hombre funciona dentro de este proceso, de cómo se adapta a él, de cómo triunfa y cómo fracasa, es la principal temática del cine antropológico, aunque no su única meta.

Si bien no todas las películas en esta exhibición pueden considerarse obras de arte, la presencia de Flaherty y de antropólogos como Asch y Chagnon, quienes además de tal condición científica han demostrado gran maestría en el cine como medio artístico de expresión, redime esta muestra de cualquier ataque de *amateurismo* cinematográfico. En esta forma, la mayoría de los antropólogos modernos se diferencian de sus precursores europeos, quienes más que nada se interesaban en observar minuciosamente los procesos de los seres humanos, así como la autenticidad de lo que veían. Este fue, pues, el impulso primordial que llevó a los primeros antropólogos a usar el cinematógrafo. Y si bien en un principio antropólogos como Barrett solo estaban interesados en dejar testimonios visuales de los auténticos detalles de las artesanías y ceremonias de los indígenas del suroeste norteamericano, poco a poco el cine antropológico empezó a evolucionar de simplemente observativo incitador de la acción, o sea cine como agente principal de cambios dentro de las estructuras de una comunidad.

Un poco arbitrariamente, Emilie de Brigard apunta que "la cámara ha sido utilizada como instrumento de anotación por los antropólogos, desde la invención de la cinematografía. [...] Sin embargo, el potencial del cine como medio para analizar el comportamiento humano comenzó en los Estados Unidos a mediados de este siglo". Pero como es-



Nanook, de Robert Flaherty, padre del cine antropológico.

ta selección solo muestra películas de antropólogos americanos, tanto del norte como del sur, tal vez no sea tan importante refutar tal juicio.

Digamos que el cine antropológico nace porque existió el cine documental, y que el cine documental nace porque existe la fotografía, la cual nace porque existe la pintura. En un principio, para aprender acerca de culturas remotas o de procesos humanos poco usuales, teníamos que depender de la palabra escrita. Mucho más tarde tuvimos pintores

Nanook: biografía de la vida de un esquimal a lo largo de un año.



paisajistas, pintores interesados en mostrar civilizaciones funcionantes; y sólo mucho más tarde llegó la fotografía, la que a su vez dio nacimiento al cine. Pero la fotografía, aun en manos del más grande maestro dentro de tal tradición, el estadounidense Eadweard Muybridge y quien con sus cronofotografías, en que estudiaba el proceso de los movimientos humanos, llegó a ejercer influencia sobre pintores como Degas —distaba de poder mostrar que los observados eran los verdaderos artistas del experimento. Es decir, el cine hizo viva la antropología, y convirtió a los seres observados, de fichas de un tablero en verdaderos artistas, que recrean una realidad ante nuestros ojos.

Como dijo Flaherty, casi todos los antropólogos, por virtud de su oficio o vocación, son exploradores, y muchos de ellos traen a sus descubrimientos y estudios la pasión desenfrenada y romántica del explorador —del explorador científico, se entiende—. No es extraño, por lo tanto, que los primeros antropólogos miraran hacia los indios, hacia lo exótico, como si fueran románticos tardíos mezcla de Rousseau en busca de Einstein.

Como los exploradores, los pintores John White y Jacques le Moyne, del siglo XVI, y los pintores del siglo XIX, el cine antropológico se dividió en un principio entre los temperamentos romántico y científico. Edward S. Curtis y Flaherty, son los precursores románticos. Aunque tal vez sea más justo llamarlos los artistas, los estetas. Es decir, aquellos que sacrificaron la precisión por la fantasía, las cifras y los números por la ficción. De ahí nace, por supuesto, el cine documental de ficción. Para ponerlo más en claro, estos artistas arreglan a su antojo la secuencia de los acontecimientos que observan, e imponen sus concepciones del mundo y sus creencias a los fenómenos que presencian. En manos de Flaherty, y en especial en su más significativa realización, *El hombre de Aran* (Man of Aran, 1934), el género alcanzaría proporciones y ambiciones verdaderamente filosóficas. Aunque Flaherty, en su documental *La tierra*, (The land, 1942) cuando nos muestra al niño campesino que, mientras duerme, sigue moviendo sus manos como si todavía estuviera pelando arvejas, alcanza cimas de “realismo” como las de Chaplin cuando, en *Tiempos modernos*, (Modern times) nos muestra a Charlot, moviéndose mecánicamente aun cuando no está trabajando con las máquinas. La discrepancia entre el proceso científico y el intuitivo no es tan amplia, cuando recordamos que, aun desde el comienzo, uno de los principales fines del cine antropológico ha sido mostrar la interrelación de la humanidad con el medio; mostrar, en cierta forma, “la biografía colectiva de los pueblos”. Por eso el mismo Flaherty (aunque sólo fuera durante la depresión de la década del 30) diría:

“Un gran factor es la tierra, la tierra misma...
Y la gente; el espíritu de la gente”.

Un cambio de importancia se llevó a cabo en el cine antropológico con los años. Los más notables y los más innovadores de los antropólogos contemporáneos abandonaron en parte la búsqueda de lo exótico, para tratar, como dice Emilie de Brigard, de “registrar lo más coherentemente posible ítemes de comportamiento no espectaculares pero significativos”. O sea, los antropólogos abandonaron las generalidades, para preguntarse: ¿qué es lo *específicamente* humano que queremos mostrar?

Es así como el cine antropológico evolucionó de pasivo a contestario; de cine de observación a cine de acción. De conferir toda la responsabilidad al creador pasó a depositar toda la responsabilidad de interpretación en el *espectador*. Así el cine antropológico comenzó a ser un cine pedagógico, utilitario, que no ha dudado en enriquecerse con los aportes de todas las demás disciplinas sociales y científicas.

Cultura y personalidad, comunicación y estética social, han estado presentes en el cine antropológico desde un principio. Pero tan sólo con los documentales descriptivos y analíticos de los últimos años, este género de cine ha llegado a su plena madurez. Es un cine que, en palabras de Emilie de Brigard, nos muestra “que hay dos acciones que el hombre cumple constantemente: averigua dónde está, a través de los diversos sentidos, tales como su oído interno, que le dice si algo carece de equilibrio; y averigua quién es, a través del comportamiento de la gente que lo rodea”.

Y dentro de nuestro contexto particular y específico, ejemplos como los de Gabriela Samper, Jorge y Marta Silva, y los argentinos Jorge Prelorán y Raymundo Gleyzer, han servido para demostrar cómo la falta de una tecnología adecuada no solo sirve para crear nuevos estilos, nuevas formas de ver y otras sensibilidades que comunicar, sino que también nos enseñan a ver y entender más claramente nuestra realidad y nuestros problemas. Y la gran misión del arte —colocar al hombre en el centro de su universo— fue la que se propuso el cine antropológico desde sus comienzos. ¶

Jorge Sanjinés: cine político o la política en el cine

por Umberto Valverde

Dentro del cine latinoamericano Jorge Sanjinés tiene un estilo y una presencia definidos, una manera de asumir la problemática social de su país y de plantearse los problemas expresivos y específicos del lenguaje cinematográfico. Al igual que los realizadores argentinos, uruguayos y chilenos, Sanjinés vive actualmente en el exilio, en Ecuador. Esto ha servido para que Ukamau se haya ampliado, convirtiéndose en un grupo latinoamericano. Sin embargo, reconocen que aunque en cualquier país de Latinoamérica se sienten bien, la adaptación a otro contexto social y geográfico es difícil. Sanjinés ha impuesto nuevas formas en el cine de nuestro continente, perjudicado preferentemente por los cambios políticos. Por ejemplo, el *cinema novo* desapareció por muchos años, aunque en este momento trata de resurgir. Mientras tanto, en otros países, como Venezuela, Colombia y Perú, existen proyectos industriales que presentan búsquedas totalmente opuestas al cine militante y conscientemente popular de Sanjinés, que presupone una definición política y exige un nuevo tipo de espectador. Igualmente se resiste a ser visto y analizado con la óptica del cine comercial, como también de una estética normativa, rígida. Es un cine que requiere una nueva lectura, más allá del academicismo o de los esquemas previstos. Se aleja del simple testimonio, del análisis de los efectos, para entrar en el terreno de las causas. En este sentido pretende ser educativo, reflexivo, cuestionante, pero al mismo tiempo convoca a la acción. Ha puesto en cuestión la respetable autoridad del director como "creador", y se ha negado a presentar una visión unilateral. Por el contrario, ha planteado un nuevo método de trabajo, insertándose en la comunidad para captar la profunda complejidad de sus estructuras mentales y los ritmos internos de la sensibilidad popular. Más que contar historias, tiene la convicción de *hacer historia*. Por esta razón, ha logrado penetrar las raíces sociales de un país y un continente, de su tradición indígena, y ha propuesto un nuevo lenguaje, "liberado y liberador" que lo integre, mediante la investigación, radicalmente a la cultura popular. Ante todo, Sanjinés y su grupo Ukamau han muestra-

do un nuevo camino, distinto y distante del director-autoritario que define toda la concepción de su película. Su concepción de hacer un cine desde adentro de una comunidad, para ella, fundamentalmente por medio de un método de reconstrucción, donde la cámara es también la protagonista y narra los puntos de vista de los participantes y participa ella misma como testigo, ha puesto en práctica los presupuestos de una nueva estética cinematográfica. Sanjinés, al respecto, nos dice: "Al eliminarse la concepción de verticalidad propia del cine concebido *a priori*, se da paso, y se abren las puertas a una participación real del pueblo en el proceso de creación de una obra que atañe a su historia y destino". Esto lo ha llevado a trabajar con actores no profesionales, enfatizando su afán de autenticidad. Así mismo ha hecho crisis en la creación literaria de los diálogos. "Por ejemplo, cuando filmamos *El coraje del pueblo*, hombres y mujeres que eran sobrevivientes de la masacre de San Juan reconstruían ellos mismos los diálogos de escenas de las que habían sido los protagonistas. ¿Con qué autoridad podía el director exigir que tal o cual personaje dijera lo que no había dicho? ¡Nosotros nos ocupábamos en decidir cómo la cámara iba a captar eficazmente ese pedazo de la vida misma!". Por otro lado, ha planteado problemas de la especificidad cinematográfica, concluyendo que cuando se hace una película popular, una historia del pueblo, es imposible usar el primer plano porque éste tiene "una significación subjetiva o psicologista" y porque en él no "cabe una multitud".

Sin embargo, los planteamientos de Sanjinés y su puesta en práctica presentan una desviación, tal vez inconsciente. Causada por exceso de pragmatismo, populista. De cierta manera el mismo Sanjinés nos otorga razón cuando afirma: "Los diálogos fueron abiertos al recuerdo preciso de los hechos o bien dieron lugar, como en el rodaje de *El enemigo principal*, a la expresión de sus propias ideas. Los campesinos utilizaban la escena para *liberar su voz reprimida* por la opresión y le decían la juez o al patrono de la película lo que *verdaderamente* querían decirle a

los de la realidad" (subrayado de U.V). O sea que, en vez de llevar a la comunidad a una verdadera y profunda reflexión de su situación, los conducía a descargas emocionales, haciéndoles vivir una falsa ilusión, un desahogo de su condición de explotados pero *dentro* de la película. Al plantear Sanjinés la función educativa y

bra el viejo debate en torno del plano-secuencia y el montaje. El famoso "plano-secuencia" del cine moderno (toda una escena tratada en un solo plano) no sólo fue defendido por André Bazin sino por R. Leenhardt y J. Renoir, entre otros. Mientras tanto, entre los grandes exponentes del montaje como criterio sobera-



"Los sobrevivientes reconstruían ellos mismos las escenas de que habían sido protagonistas": *"El coraje del pueblo*.

organizacional de sus películas, implícitamente sustituye, o pretende hacerlo, al partido político. Intenta, voluntariamente, convertir su cine en un agente de la revolución, en un elemento de agitación. Esto le resta complejidad y eficacia (un término muy suyo) en la comunicación con el público. Por ejemplo, en *Fuera de aquí* (Lloksy kaymanta), su última película, filmada en Ecuador, Sanjinés recurre a la voz en *off* de un narrador no identificado en el filme, que toma una actitud de misionero —no sólo como dueño absoluto de la verdad sino del marxismo-leninismo— y de esta manera impide una reflexión abierta del espectador, puesto que se le trata de imponer un discurso. Este proceso se ha evidenciado en la obra de Sanjinés ya que, a nuestro parecer, su filme más logrado, más poético y convincente, continúa siendo *Sangre del cóndor* (Yawar mallku). Sin embargo, en textos recientes, él mismo se autocritica y califica a esta película como producto de un cine "vertical". En la actualidad prepara una nueva versión de la cual desaparecerán con seguridad los *flashbacks* y todos los primeros planos.

No es gratuito, entonces, que Sanjinés, con la realización de *Fuera de aquí*, rea-

no pueden contarse a Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov, Bela Balazs, R. Arnheim, Abel Gance y Jean Epstein, sólo para citar algunos de los más representativos.

Sanjinés nos dice: "Cuando decidimos utilizar el plano-secuencia en nuestras últimas películas, estábamos determinados por la exigencia surgida del contenido. Teníamos que utilizar un plano de integración y participación del espectador. No nos servía saltar bruscamente a primeros planos del asesino —en *El enemigo principal*— juzgado por el pueblo en la plaza donde se realiza el juicio popular, porque la sorpresa que siempre produce un primer plano impuesto por corte directo, cortaría lo que se iba desarrollando en el plano-secuencia y que consistía en la fuerza interna de la participación colectiva que se volvía participación presente del espectador".

Obviamente, el plano-secuencia encaja bien en los nuevos planteamientos de Sanjinés; más que todo por éste intenta ser una reconstrucción del presente, de la realidad en su estado primario, minuciosa y detallada. Sirve, pues, a su interés naturalista, a sus hipótesis de mostrar la realidad tal como el pueblo la ve y la sien-



Una propuesta guerrillera: *El enemigo principal*.

te. Sin compartir totalmente los criterios de Pier Paolo Pasolini traemos aquí —no importa su extensión— una significativa acotación al problema que nos preocupa.

“Como siempre, culturalmente, el nuevo cine es una consecuencia extrema del neorrealismo: con su culto al documental y a lo verdadero. Pero mientras el naturalismo cultivaba con optimismo, sentido común y sencillez, su culto a la realidad con los inherentes planos-secuencia, el nuevo cine invierte las cosas: en su exasperado culto a la realidad y en sus interminables planos-secuencia, en lugar de tener como proposición fundamental “lo que es significativo, es”, tiene como proposición fundamental “lo que es, es significativo [...] El breve, sensato, mesurado, natural, afable plano-secuencia del neorrealismo nos proporciona el placer de conocer la realidad que cotidianamente vivimos y disfrutar, mediante la confrontación estética, con las convenciones académicas el largo, insensato, desmesurado, innatural, mudo plano-secuencia del nuevo cine, por el contrario, nos coloca en un estado de horror ante la realidad, a

través de la confrontación estética con el naturalismo neorrealista, entendido como academia de vivir”.

No cabe duda que Pasolini, sin haber pensado justamente en Sanjinés, acierta en formular el diagnóstico de lo que pretende el director boliviano al querer rechazar todo aquello que tenga que ver con una visión subjetiva o psicologista y convertirse en la memoria gráfica de la comunidad indígena o sector popular que protagoniza su obra. Se corre el riesgo de creer que la conciencia colectiva, la verdad histórica, la tiene y pertenece a un sector social por el hecho de ser explotado o de ser oprimido. Es preciso tener en cuenta que estos sectores no se conservan puros, sus creencias se integran a la ideología dominante. Existe un lenguaje cinematográfico construido en la historia de este arte que no se puede pasar por alto. Obviamente se puede transformar y renovar; no se trata de responder siempre a un problema con las mismas fórmulas. Toda historia tiene un ritmo interno que define su lenguaje. El realizador necesita encontrar esa forma de expresión, desnudándola en toda su dimensión y poesía.

La revisión de su obra: *Fuera de aquí*.



En la medida que una expresión cultural se plantea como requisito indispensable la claridad política, y en muchas ocasiones toma la vocería de un sector o grupo político, corre muchos riesgos en cuanto lograr el equilibrio y el rigor en la exposición del discurso ideológico, sin darle predominio sobre el específico nivel artístico. Sanjinés expresó con talento e ima-

dor, cuestiona el guerrillerismo y expone la necesidad de construir el partido político revolucionario, integrado prioritariamente por los obreros y campesinos. Hay una insistencia permanente en esta unidad de acción. En este filme, Sanjinés se autocritica y al mismo tiempo pretende revisar toda su obra, tanto en términos cinematográficos como políticos. Natural-



Imposición de un discurso: *El enemigo principal*.

ginación sus preocupaciones estéticas y políticas en *Sangre de cóndor*, como también en *El coraje del pueblo*, aunque esta película (tal como la vimos en Colombia) tiene graves problemas de sonido, puesto que la mayoría de los diálogos se pierden, son ininteligibles; sin embargo, la fuerza del relato, el vigor de la imagen, nos dan los elementos mínimos y necesarios para comprender el sentido de la historia.

El enemigo principal (1973), filmada en el Perú y hablada en quechua, hace una propuesta guerrillera justamente cuando era preciso plantear, en términos políticos, la lucha de masas. La imposición del discurso político se nota en la estructura del filme: los guerrilleros caen como del cielo en auxilio de los indígenas oprimidos. Llegan y se van, dejando a la comunidad absolutamente indefensa ante la represión. Además, después de la crisis y fracaso de la guerrilla en Bolivia, Sanjinés no toma distancia, se niega a hacer un análisis del fenómeno, de sus implicaciones y resultados nefastos.

Fuera de aquí (1977), filmada en Ecu-

mente, la enorme preocupación que siente el director boliviano y su grupo Ukamau por plantear la línea correcta los aleja de una expresión artística con mayor complejidad y más vigor narrativo.

El cine de Jorge Sanjinés constituye, indiscutiblemente, uno de los más significativos e importantes de la cinematografía latinoamericana. Es un cine con personalidad, insertado en una problemática cultural, integrado a las raíces nacionales de su pueblo. Su obra adquiere lugar preponderante en el actual momento del continente, cuando existe gran interés por impulsar los proyectos industriales. Sin embargo, Sanjinés, en opinión nuestra, ha llegado a un punto crítico de su producción, justamente porque pretende resolver a su manera la relación arte-política, artista-partido político, obra cinematográfica-discurso ideológico. A este dilema sólo es posible darle respuesta en términos estrictamente cinematográficos, pero Sanjinés corre el riesgo de afrontar este problema en términos políticos. Por momentos mantiene el equilibrio, por momentos la cuerda se afloja. ☺

"Tan bella como la Loren, tan actriz como la Magnani"

Aquella frase bien puede simbolizar el cine colombiano. Apareció en *El Independiente* (mayo del 58), y hablaba de Mercedes Baquero, exreina de belleza, actriz eventual de una película nonata.

Cine embrionario, que se ha bañado en ilusiones, en retórica, en autoengaño. Carece de cuerpo social, de dinámica, y se da el lujo de tener ya una historia, una crítica. El vicio colombiano de la simulación.

Porque este país vive de utopías, que envuelve en mantos culteranos, como para disculpar el estancamiento. Mejor, para justificarlo. Retórico, iluso, estancado, el país se repite mecánicamente, y en esa repetición se fabrica la quimera de un proceso histórico. El cine colombiano tiene el destino de un corcho en un remolino.

Ahora mismo nos repetimos. A propósito de *El candidato* apareció un reportaje en *El Espectador* (9 de febrero, 1978, pág. 1B) donde se dice que la película fue presentada en Nueva York a varios distribuidores: "La reacción —según los Mitrotti— fue esta: Jaime Santos es el Woody Allen colombiano". Si Mechitas era la *summa* Loren/Magnani, el "doctor Urrutia" es el *súmmun* Woody Allen.

El libro de Martínez constituye, por eso mismo, lectura interesante. Pasados 20 años se lee, se piensa, se dice lo mismo. Y obsérvese que el 58 repetía las zalemas de *Allá en el trapiche*, 15 años atrás, y que ésta a su turno reiteraba las babosidades de *Bajo el cielo antioqueño*, 18 años antes. En las mismas, desde 1925.

Decía Hegel que en la historia los hechos y los seres como que aparecen dos veces. Sí, decía Marx, pero la primera vez como tragedia y la segunda como farsa. Nosotros nos repetimos incesantemente como farsa.

Señala Martínez que la baja calidad del cine en 1943-45 se debió, entre otros factores, a que lo realizaban gentes venidas del teatro y de la radio. Hoy, 35 años más

El "cine colombiano" en dos libros:
"Historia del..." de Hernando Martínez,
"Reportaje crítico al..." de Umberto Valverde.



Hernando Martínez

tarde, ¿quién hace cine en Colombia? Gentes de teatro, de radio y de televisión (que es, aquí, radio ilustrada). Y es uno de los factores que explican la inanidad de las últimas películas colombianas: *El candidato*, *Mamagay*, *Esposos en vacaciones*, con personajes como Humberto Martínez Salcedo, el gordo Benjumea, Greiffenstein, el flaco, etc.

En marzo de 1938 escribía *El Tiempo*, a propósito de Colombia Films, nueva empresa productora de cine: "El sentido patriótico ha hervido en todos los corazones al anuncio de que por fin vamos a tener cine nacional a la altura de Hollywood" (pág. 81, libro de Martínez). Por supuesto que Colombia Films no produjo ninguna película, pero nos quedó el hervor patriótico. El mismo que hoy ensalza a *Pasos en la niebla*. Seguimos hirviendo, paradójicamente, a fuego lento.

Cuando Martínez, en la página 358, dice que Sánchez, Giraldo, Mayolo/Ospina, Durán/Mitrotti y Lisandro Duque "han realizado una serie de obras que permiten

afirmar que hay un cine con personalidad colombiana", uno sospecha el patriotismo en hervor.

SIN HISTORIA

El cine colombiano tiene una existencia pero no tiene una historia. Intentos esporádicos, tentativas amorfas, realización saltuaria de películas, indican que existe un cine hecho en Colombia. Pero es un cine que no va inserto en el orden social, que no corresponde a una circunstancia, que carece de una dinámica, que no obedece a un proceso. Por eso carece de historia. Y no tiene personalidad.

Se puede hablar de aquella anécdota (las películas, los nombres) desde 1907 hasta hoy, para construir una crónica. Es lo que hace Martínez. Y lo hace muy bien.

Pero al final la misma pregunta del comienzo, que es igual a la formulada por Valverde: ¿existe un cine colombiano?, ¿por qué no existe aquí una industria del cine? La pregunta en sí está indicando la carencia de historia y, por ende, la carencia de personalidad.

Resulta por tanto pueril el intento de Martínez de constituir épocas en el decurso del cine colombiano. En cualquier proceso social los periodos señalan la presencia de una dinámica, esto es, de una historia. Son las etapas de un camino. Fenómeno que no se presenta en la suma de películas hechas en Colombia a lo largo de los años, y las divisiones que propone Martínez obedecen a esquemas arbitrarios.

Impone una primera división en 1928-29. ¿Por qué? ¿Qué ocurrió en ese año dentro del cine colombiano? Nada. ¿Qué cambio se produjo de una a otra "época"? ¿Qué arrastra la nueva "era" de los detritus de la anterior? Ningún cambio, ninguna permanencia, porque nada existía. Apenas el hecho de que en 1924-25 se habían producido algunos largometrajes y había dos noticieros regulares. Ya en 1926 no se produce nada. Hay una simple ausencia. Nada en el 27. Nada en el 28. Nada en el 29. ¿Cómo es que hay una frontera, un cambio de época, un paso histórico en 1928? Esas pocas películas aparecidas tres años antes no constituían un movimiento, no marcaban una huella, no daban fundamento para una industria. Gestos esporádicos, caprichosos, inconsecuentes.

Situaciones idénticas en las otras fronteras históricas de Martínez: 1946-47 y 1960. Este último periodo es subdividido, para mayor sutileza, para mayor profundidad histórica, en dos etapas: 60-71 y 72-76, la primera de las cuales es tasajeada finamente para otras tantas subsubépocas: 60-62, 63, 64-66, 67, 68-70. Es el frenesí histórico.

EL FRACASO CONSTANTE

No hay épocas. No hay historia. Se han hecho películas, aisladamente, bajo el impulso del hervor patriótico o con el desnuado anhelo de realizar una ganancia repentina. Como quien se apunta a la lotería. Se hace el primer largometraje en 1915, el segundo (*María*) en 1919, y otras seis películas entre 1924 y 1925. Algunas recuperan costos. Otra deja quizás utilidades marginales. Pero no constituyen un fundamento, ni industrial, ni cultural, para movimiento alguno. Es cine que no deja huella.

Un vasto silencio del 26 al 41. En este año, el primer largometraje sonoro. Otro en 1943: *Allá en el trapiche*. Otros seis en 1944-45. Y se repite, como al calco, la situación anterior. Sucede un largo silencio. No hay marca histórica, no se dejan trazas. El cine anodino.

Idéntica situación en 1953-55, luego de una mudez de diez años. Ocho o nueve películas, y de nuevo el fracaso, la inanidad. No queda marca alguna. En estos sobresaltos sigue el cine colombiano, hasta hoy.

Esta reiteración del fracaso es indicativa de una esterilidad. El cine colombiano no ha hecho sino repetir, y sin imaginación, los mismos errores del comienzo: intentos aislados, esfuerzos solitarios, al calor del patriotismo o del ansia desordenada de dineros, sin ánimo creador, sin orden, en medio de la ignorancia, de la ingenuidad, de la avidez.

El mismo Martínez señala: "Por consiguiente, en 1947 había que recomenzar de cero" (pág. 229); "el hecho es que en 1960 nos volvemos a encontrar como en el principio de la historia, esperando que ahora sí nazca el cine nacional" (pág. 171); "en 1970 las cosas no habían cambiado. Hernando Salcedo hablaba ese año de 'nuestro cine en su crónico estado comatoso'" (pág. 327).

Muy típico el producto colombiano: nonato y comatoso.

Un cine que gira en redondo, para recomenzar siempre desde cero, "como en el principio de la historia", es porque no tiene historia.

Seguimos como en el primer día de la creación.

LA CEGUERA CRITICA

Vano, pues, el intento de hacer una historia del cine colombiano. No se puede hablar de procesos, de resurgimientos, de épocas, de periodos y subperiodos, de "una personalidad colombiana" en un cine nonato. Lo único, verificar la reiteración de un fracaso. Y eso no es historia.



Umberto Valverde

Después de todo lo anterior, resulta al menos curiosa esta afirmación de Martínez (pág. 241): "En las dos tendencias anteriores fue donde el cine colombiano logró en esta etapa (1960-71) encontrarse como lenguaje, apropiarse de la realidad con complejidad y establecer una relación con el espectador".

¿Cómo es que un cine comatoso y nonato, un cine que gira sobre sí mismo, sin arrancar del cero, que está siempre "como en el principio de la historia", ha logrado ya un LENGUAJE? ¿Qué enormidad! Es el pecado que se denomina voluntarismo, con su buen adobo patriótico.

Ese voluntarismo —imposición de un esquema ideal a la realidad— se hace patente en las últimas palabras del libro (pág. 458):

"Pongo el momento clave de la búsqueda en 1953, porque fue con *Gran obsesión*, *La langosta azul*, *Chambú*, *Esta fue mi vereda* y *El milagro de sal* donde el cine colombiano dio los primeros pasos al margen de los esquemas extranjeros, italianos y franceses de 1920, mexicanos y argentinos de 1940 y 1950, y entró en competencia con el cine extranjero ofreciéndole al espectador algo que el cine norteamericano o europeo no le podían ofrecer. La dinámica desatada desde ese momento es la prueba más clara de que el cine colombiano sí tiene posibilidades de establecer contacto con su público".

¿Cuál dinámica, si el mismo autor nos dice (ver transcripciones arriba) "que en 1960 nos volvemos a encontrar como en el principio de la historia" y que "en 1970 las cosas no han cambiado"? Es el volun-

tarismo, que al aplicar un esquema ideal a la realidad, la violenta.

Tanta violencia, que los hechos expuestos en el mismo libro lo refutan. Erige a *Chambú* como película clave de "la búsqueda" y como obra que "desata una dinámica" en 1953. En la página 202 informa que esa película fue filmada en 1961 (!), que su tema gira alrededor de trabajadores de canteras en Nariño, pero, añade, "no existen más datos sobre la película", no hay comentario alguno, ni crítica, ni referencias. Nadie la ha visto. Tampoco Martínez. Es una película fantasma. Pero es preciso imponer el esquema y crear, de la nada, una búsqueda y una dinámica. ¿Y el contacto con el público? *Milagro de sal*, una obra lastimosa y mediocre, fue rechazada por el público. Recuerdo cómo se burlaban en el Opera de Medellín los escasos asistentes. *Esta fue mi vereda*, lo dice Martínez mismo, "es bucólica y descriptiva". Y *La langosta azul* es simple "experimento surrealista", según otra definición del autor Martínez. Sobre *Gran obsesión*, apenas, en el libro, una gacetilla de parte interesada, que deja entrever su simplismo.

Es ingenuo tratar de encontrar la gran ruptura, el salto adelante, el inicio del proceso dinámico, en obras o inexistentes o triviales.

Todo esto para confirmar, a veces con Martínez, a veces contra Martínez: estamos como en el primer día de la creación. No hay dinámica, ni lenguaje, ni personalidad, ni historia, pero ni siquiera nacimiento.

Porque una de las causas (subjetivas) del nonatismo que aqueja al cine colombiano es esta ilusión de autoengaño, esta pompa retórica y patriotería, este voluntarismo. A las causas objetivas habrá que añadir la ceguera crítica.

LAS CAUSAS OBJETIVAS

A todo lo largo de su libro Martínez considera que el impedimento para el cine colombiano ha sido la falta de capitales en la producción: véanse páginas 67, 230, 345, 457.

¿Por qué no hay cine en Colombia? Porque no es negocio, contesta el autor. La respuesta es tautológica. Dentro del capitalismo impera, como un fierro, la ley de la ganancia. Habría que preguntar más bien: ¿por qué no produce ganancias la inversión en el cine?

Dentro del esquema propuesto por Martínez es imposible avanzar una respuesta. Porque el ilusionismo, ahora aplicado a la profecía, continúa. Dice en la página 457, ya para rematar su obra: como el cine colombiano ya tiene "conciencia de su ser artístico", a más de "ser

manifestación estética del hombre colombiano", se puede "aventurar la posibilidad de que pronto los capitales industriales se interesen en la producción cinematográfica".

Ello no ha sucedido. Eso fue escrito hace año y medio. Y desde entonces, películas infames y ningún interés del llamado capital industrial. Estamos, otra vez, en ceros, como en el comienzo de la historia.

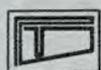
Por otro aspecto, es cierto que el cine tiene que contar con el espectador, y es válida la observación del autor (pág. 455): solo cuando el cine emita mensajes "que sean una respuesta a una necesidad del espectador" podrá invertirse en la industria.

Sólo que la relación productor-consumidor no se da en un plano ideal, sino que

ción, sus referencias a la crítica, a las revistas, a los cineclubes, son material de mucho valor. Para entender algún día, dentro de la historia que se haga del país, cómo la superestructura ideológica se ha visto estancada, frente al desarrollo voraz de la estructura económica. Es la imposición de una burguesía rampante, al socaire de una ideología enteca.

Hasta 1960 opera la crónica, la acumulación de datos. Es la mitad del libro. En la otra mitad se dedica a la polémica, a la disputa sobre el cine colombiano del momento. Abandona la perspectiva histórica (entendida como distancia), que ha mantenido con algún rigor hasta ese momento, para caer de bruces en el debate intestino del cine actual.

Y con la típica virulencia, que lo lleva a excesos. Como decir que Hernando Valencia "se adelantó a su época". Le que-



historia del cine colombiano

hernando martínez pardo

hernando martínez pardo

historia del cine colombiano

va enmarcada dentro de las rígidas normas de una organización capitalista, en su fase imperialista. El fenómeno del cine no puede concebirse en Colombia aisladamente, como en Arcadia que busca "su ser artístico". Es preciso ubicar el problema dentro de ese contexto, dentro de esa realidad concreta, y desde ahí emprender el análisis. O sea, contar con este hecho concreto: somos una economía dependiente, con una cultura derivada, sometida a la presión imperialista.

LA POLEMICA

El libro de Hernando Martínez vale, se repite, como acumulación de datos. Sus informes sobre aquellas tentativas iniciales, sus datos sobre exhibición y produc-

dó grande al país. O como estigmatizar *La patria de la soledad* con esta sola frase (huera): "Merecería cien años de ostracismo". O como arrojar contra Alberto Duque cargos infames e infundados.

Estamos en pleno zafarrancho. Se ha perdido la serenidad.

Aquí su libro se emparenta con el de Umberto Valverde. Es otro reportaje de tono subjetivo y polémico. Atizan la hoguera. Mucho humo y pocas luces.

SOBREPREGIO Y CINE CRITICO

Martínez hace análisis de prolijo de la legislación colombiana de protección al cine, a partir de la ley 9a. de 1942. Para

concluir que medidas legales (la ley es siempre un artificio) no pueden *producir* el cine, no pueden fundar por sí la industria.

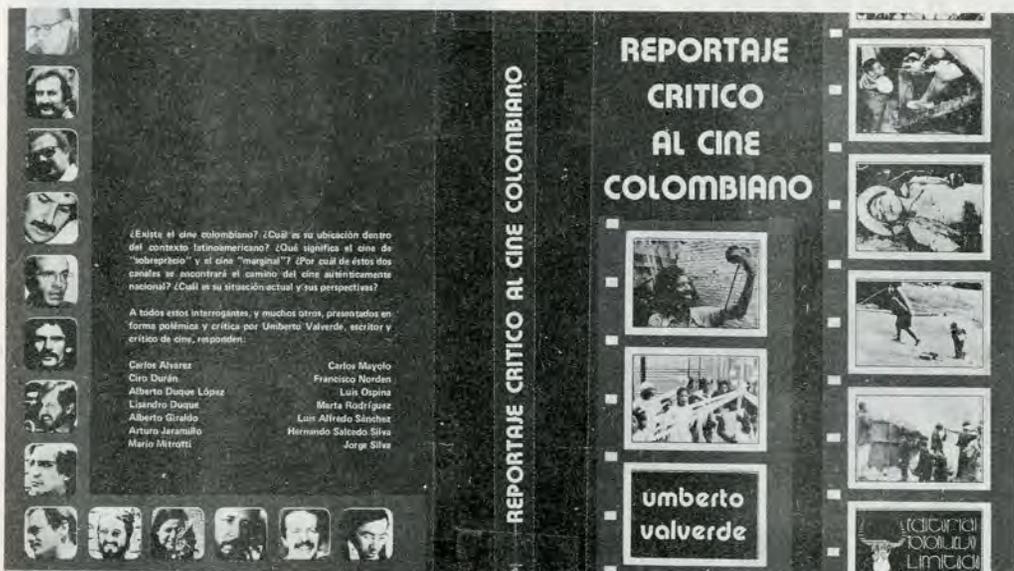
Otra cosa es que el decreto 879 de 1971, reglamentario de aquella ley, hubiese sido efectivo en cuanto a impulsar la producción de cortometrajes. A la larga, estos cortos no han constituido un cine ni han fundado una industria. Para ver un corto colombiano, añadido a la película que sí desea ver, el espectador de cine ha de pagar un precio que se añade al de la boleta. De ahí que esos cortos reciban ya, en el lenguaje coloquial, el nombre de *sobreprecio*. Ese sobreprecio se reparte entre exhibidor, distribuidor y productor.

Vino la explosión. Del 71 al 73 se hicieron apenas 33 cortos, en general dentro

problemática social". Carlos Alvarez, en el libro de Valverde, anota el carácter mercantilista de ese cine, que ha sido "impulsado contra las posibilidades de un cine crítico" (pág. 83). Sánchez estima que ha sido útil para la formación técnica, pero A. Duque demuestra que este *boom* ni siquiera ha sido útil para la creación de un cuerpo técnico: "no se encuentra quien sepa editar".

Lo de la técnica acrecentada parece, pues, una ilusión. El propio Martínez menciona el hecho de que solo han aparecido tres directores de alguna calidad, y que no ha habido suma de técnicos, sino práctica adicional para algunos.

Algunos consideran (Sánchez y otros) que el corto es la antesala del largo, dentro de una concepción mecanicista. Y que



del esquema anterior (cine publicitario y de encargo, con el patrocinio de Esso, Avianca, Lemaitre, etc...), cuando el productor inclusive pagaba al exhibidor por pasar el corto. Digerida la legislación, y con leves modificaciones, empieza el *boom*: 41 cortos en 1974, 81 en 1975, cerca de 100 en 1976. Todos de sobreprecio.

Estalla la polémica, que dura ya desde 1975: ¿Ha servido de algo el sobreprecio?

De entrada, un hecho que escapa a Martínez (tan celoso de hallar la relación productor-espectador), pero que sí deja entrever Valverde: el público rechaza, casi instintivamente, este cine de sobreprecio. En esa relación con el espectador, ha fracasado. El público lo ve a desgano, porque le es impuesto antes de la película. Cuando lo pasan al final hay abandono masivo del teatro. Son los cortos del menosprecio.

Martínez, luego de verificar que a pesar del *boom* "los capitalistas continúan reuientes al cine", afirma que algunos cortos de sobreprecio tienen "el mérito de haber insertado en la producción una

80 cortos equivalen a 10 largos. No es así. No ha sido así en la práctica.

La verdad escueta es que el sobreprecio no ha generado una estructura de producción. Su intento ha sido mercantilista. Y va cayendo en desuso.

Al margen del sobreprecio, y desde antes, se ha dado en Colombia un cine crítico. Al margen, igualmente, del sistema de producción y distribución del cine comercial. Por eso se le ha llamado "marginal", calificativo que rechazan, con buenas razones, Alvarez, Rodríguez y Silva, en sus entrevistas con Valverde. El término es usado despectivamente por los otros realizadores entrevistados. Es visible la contradicción entre estos dos cines: el de sobreprecio y el crítico. Aquí sí cabe una controversia.

Martínez no cree en "el cine de tema político directamente significativo" (pág. 241), aunque admite la calidad de obras como *Campesinos* y *Chircales*, de Rodríguez y Silva.

Los demás no ahorran denuestos. Li-

sandro Duque sostiene que el cine crítico tiene poco público, al señalar (pág. 111) que sus realizadores "se entienden entre sí y se intercambian sus películas"; agrega que es "artesano" y "pobre". Giraldo lo trata (pág. 167) de "facilista y de buena rentabilidad en el exterior". Mayolo y Ospina lo cuestionan (pág. 188) "a nivel masivo de espectadores". Para Mitrotti (pág. 220) ese cine "no logra su propósito político". Norden sostiene (pág. 239) que solo sirvió "para complacer el paternalismo europeo". Y Sánchez afirma (pág. 278) que se ha "realizado por encima de la situación política del país", y que se exporta "tal como el cine rosa".

El cine crítico sí ha tenido, aquí y en el exterior, un público auténtico y masivo. Extraño que Martínez, tan afanoso de encontrar al espectador, impugne, por ejemplo, las películas de Alvarez, desde su propia subjetividad, sin referencia a la eficacia frente al público. Pongamos el caso de *Asalto*: he presenciado exhibiciones de este corto en Mérida (Venezuela), en ciudad de México y en Colombia, y soy testigo de su eficacia: llega al público, le suscita una reflexión.

Y es preciso marcar este punto: el público del cine crítico es un público consciente, que se acerca a la obra con entera voluntad, y que la recibe como una propuesta polémica, abierta, para iniciar un diálogo, para criticar un orden, para buscar una claridad política. Es espectador activo. En cambio, el cine de sobreprecio es impuesto a un espectador, no ya pasivo sino cautivo, que lo recibe desolado y molesto. Está ausente. Cuando el corto tiene éxito, ese éxito no es suyo sino de la película a la que va colinchando.

Hay, pues, una diferencia en el orden de la calidad.

Eso de la pobreza del cine crítico y de su proyección en el exterior, que avanzan como estigma algunos realizadores de sobreprecio, no pasa de ser animosidad.

EL LENGUAJE EFICAZ

Mayolo dice (pág. 188) que "el cine político premeditado no funciona". Y Martínez rechaza lo "directamente significativo", para adherir a un "cine desconceptualizado". Encuentra un ejemplo para sus tesis en el corto *Quinta de Bolívar*, de Mayolo. Cuenta cómo la cámara recorre muebles "que son franceses", mientras se escuchan frases de Bolívar sobre la libertad. Anota Martínez (pág. 249): "sin necesidad de un texto que explique la contradicción y haga un discurso sobre la nueva dependencia cultural europeizan-

te, el corto ha ido dando los datos para deducirla". Un cine sutil. De recónditos significados. Inaccesibles para el pobre mortal.

Otro ejemplo es *Camilo, el cura guerrillero*, de Francisco Norden. Al refutar la diversas críticas que se han hecho a la película, Martínez deja (pág. 363) en pie la sustancial: "Que elude los planteamientos políticos de Camilo". El propio Norden confiesa, en la entrevista Valverde (pág. 242): "Es indudable que (en mi película) la parte política apenas queda esbozada, porque finalmente Camilo no hizo sino esbozar su pensamiento político. No creo que el pensamiento político de Camilo haya tenido una profundidad mayor".

Ahí está el punto. La película de Norden escamotea la lucha revolucionaria de Camilo Torres y esconde su pensamiento político. Pero resulta que esa lucha fue visible para el pueblo colombiano. Y Camilo Torres expuso su pensamiento político con lucidez y claridad, por muy diversos medios. Lucha y pensamiento que han tenido honda repercusión en América Latina. Son hechos concretos. La película los ignora.

Así es como se hace cine "desconceptualizado", para eludir lo "directamente significativo". Ya se ve adónde conduce. Y esa es la vía por la cual el cine de sobreprecio, según el dicho de Martínez, "inserta en la producción una problemática social". Alusiones insignificantes, que terminan por escamotear, no ya la crítica, sino la lucha misma.

Al otro lado existe un cine crítico. Todos, en estos libros, por una u otra vía, aluden al cine cubano como ejemplar en este campo. Este cine, en obras representativas a lo largo de los últimos 18 años: *Now, Cerro pelado, Hasta la victoria siempre, 79 primaveras, El tigre saltó y mató pero morirá, Girón*, es preciso y contundente. No se esconde tras sutilezas y alusiones. Dice claramente la realidad, emite conceptos radicales, propone imágenes fuertes, textos rotundos. Lo mejor del cine crítico colombiano (Carlos Alvarez, Julia Alvarez, Jorge Silva, Marta Rodríguez) sigue este camino.

No es posible equiparar, como lo hace Martínez (pág. 402) cine comercial (sobreprecio) y cine crítico. Son dos opciones. Dos caminos diversos. A cada uno el suyo.

Al fin, estos dos libros han contribuido, al menos, a aclarar esta contradicción radical. 

Historia del Cine Colombiano, por Hernando Martínez Pardo. Editorial América Latina, Bogotá, 1978, 472 págs. 1a. edición.

Reportaje Crítico al Cine Colombiano, por Umberto Valverde. Editorial Toro Nuevo, Bogotá, 1978, 355 págs. 1a. edición.

El oscuro objeto del deseo

Conducido por una imaginación bordada, Luis Buñuel ha construido un verdadero monumento cinematográfico con no pocas obras maestras. Aragonés nacido en el año cero del presente siglo; responsable de haber adaptado, hacia 1930, las imágenes del movimiento surrealista; expulsado de su patria por mostrarle al mundo la cara miserable del pueblo español en el documental *Las Hurdes* (Tierra sin pan, 1932); mexicano por adopción y por haber producido en México buen número de sus películas, y ahora establecido en París; se ha caracterizado por su anticonformismo creativo, al desafiar valores establecidos y cuestionar el equilibrio tradicional de comportamientos morales, familiares y religiosos. (Son famosos su irreverente humor negro y sus pinceladas iconoclastas).

Aunque frecuentemente nos tropecemos con historias de viejos enloquecidos por doncellas caprichosas, con lo cual se ha vuelto familiar el esquema de mujeres-objeto a quienes, debido a sus encantos, les toca vérselas con el asedio libidinosos, pocas veces un juego conflictivo de esta naturaleza habíase manifestado con misterio y consistencia. Son las indiscifrables relaciones trazadas entre el objeto deseado y el afán obsesivo por poseerlo lo que Buñuel hace resaltar; los señuelos para atrapar la presa, los medios astutos para eludirlos. Don Mateo (Matthieu) se insinúa con galantería y ofrecimientos monetarios, Conchita responde con sonrisas; él rinde tributo al amor loco, ella se convierte en juguete de pasiones desesperadas y no correspondidas; el seductor se humilla hasta la degradación, Conchita domina situaciones y defiende obstinadamente su cuerpo.

Es un deseo suavemente amordazado, equivalente al motivo surrealista que representa su afiche: labios atados con hilo. Son objetos fetichistas que nunca abandonan a don Luis: el hábito nupcial de la difunta esposa en *Viridia-*

na (1961), los zapatos y medias de seda en *El* (1952), o ese hombre que arrastra un piano con un asno muerto como esclavo, superando obstáculos para alcanzar la mujer deseada (*El perro andaluz*, 1929). "Me gusta lo obsesivo, regresar varias veces sobre el mismo tema". Desde el comienzo aparece una habitación en desorden, calzado femenino, manchas y ropa interior arrugada. Siguiendo esta línea, su última escena es significativamente reveladora, cuando la pareja observa una vitrina de lavandería: del costal sucio se extrae un velo blanco (de matrimonio), está rasgado y manchado de sangre (supuesta violación), la costurera se dispone a bordarlo (dignidad recuperada). Ironías morales que siempre distingue al Maestro, hipocresías sociales al desnudo o enigmas provocativos, como aquel costal negro que, aún sin desatarse, tenemos contenga excrementos.

Si en *El discreto encanto de la burguesía* (Le charme discret de la bourgeoisie, 1972) su aporte personalísimo era la imposibilidad para definir fronteras entre sueños-recuerdos y presente real, si después *El fantasma de la libertad* (Le fânetome de la liberté, 1974) introducía con sabiduría el recurso de encadenar historias o situaciones diversas con otros tantos protagonistas, aquí su desconcertante innovación es la simultaneidad del personaje femenino, es decir, Conchita interpretada por dos actrices. No existe explicación lógica para tal dualismo, ni barreras marcadas para definir sus facetas; son simplemente caprichos de autor (María Schneider no se amoldó al carácter requerido "le faltaba sentido del humor —aclara don Luis—; surgieron dos candidatas y ante sus respectivos encantos y habilidades no podía ceder"). Sin embargo, no sobran las especulaciones al respecto: Angela, la española, es furiosamente sensual; irradiaba simpatía inmediata, actuaba con desparpajo y se desenvuelve como magnífica bailarina andaluza. Carole, la francesa, es inaccesible como una vestal; su



frialdad acentúa la perfección de sus rasgos faciales. Ambas se cruzan inesperadamente, se integran como las dos personalidades asignadas a Géminis, se confunden hasta el punto de suprimir la impresión inicial.

Capaz de plasmar su delirios e inquietudes partiendo de fuentes literarias ajenas, Buñuel es caso único entre los creadores cinematográficos al mantener, cincuenta años después, sus constantes. Porque sigue tan campante expresando aquel método surrealista definido por Salvador Dalí como "criticismo paranoico" y derivado, según André Breton, de "la actividad ultraconfusa que surge de una idea persistente emanada del ambiente"; producto sistemático de una rigurosa educación hispana, sometida a prejuicios sociales, tabúes sexuales y pecados proscritos. Su proyecto para adaptar libremente en imágenes *La mujer y el pelele*, del mismo autor neoclásico de *Las canciones de Bilitis*, surgió en 1957. Integrado entonces a Jean-Claude Carrière (coguionista en todas sus producciones francesas), pudo al fin realizar y emprender una tercera versión fílmica. Las anteriores explotaban los encantos fatales de Marlene Dietrich (*The Devil es a Woman*, Joseph von Sternberg, 1935) y el vampirismo de Brigitte Bardot (*La femme et le pantin*, Julien Duvivier, 1958); ambas giraban alrededor del eros y el platonismo no correspondido; la primera reflejaba talento e imprimía estética, la segunda se bautizaba de producto mediocre.

Iniciados en las acrobacias narrativas de varias obras anteriores, saltos audaces de mentes espacio-temporales, resulta reconfortante reencontrarnos con la simplicidad dominante de su confección (perteneciente también al padre de *Los olvidados*, *Viridiana* y *Tristana*). Estructura básica que se desprende de un viaje ferroviario Sevilla-París, desde

una cabina en donde el protagonista narra cronológicamente los infortunios sentimentales y explica el porqué de un acto fastidioso: mojar a una muchacha desde la portezuela del tren. Sus interlocutores son viajeros ocasionales que siguen el hilo con interés especial, espejos de quienes como espectadores participamos confortable y activamente del hecho cinematográfico. Las interrupciones se suceden cuando sobreviene algún insignificante factor externo (el empleado que reclama los boletos, cambios de posición, niños a quienes se les prohíbe escuchar anécdotas picantes, observaciones del enano-psicólogo). Sin embargo, y prescindiendo del final explosivo, pueden nacer reservas cuando tenemos presente la siguiente opinión buñueliana: "Ante todo pretendo inquietar con mis películas, violar las reglas del conformismo que quiere hacer creer a la gente que vive en el mejor de los mundos posibles".

Lo fundamental es constatar que don Luis jamás desperdicia momentos para arremeter furiosamente contra las instituciones, para expresar su virulencia antirreligiosa, para predicar el desorden y alertar a la subversión total. Si el avestruz de cuello erguido y mirada directa actuaba como símbolo matriz de *El fantasma de la libertad*, y los burgueses caminantes rurales de *El discreto encanto de la burguesía*, eran su leitmotiv, aquí todo se concentra alrededor de explosiones. Atentados enigmáticos de un grupo anárquico que defiende revolucionaria e irónicamente al Niño Jesús, cuyas siniestras actuaciones son investigadas por el protagonista hasta cuando, muy desprevenidamente, será fulminado por esas mismas garras (desenlace insólito que no está muy lejos de la visión profética de una Italia actual lanzada por Francesco Rosi en *Cadáveres ilustres*). Entre sus atributos, sería imperdonable desconocer su habilidad para jugar con

elementos asociados a prácticas surrealistas: mosca dentro de un aperitivo, gitana con un bebé-marrano, ratonera que revela la venta de Conchita por una ma-

dre-Celestina. Desde *La Vía Láctea* (1969), don Luis anuncia su última película. Siempre esperaremos otra más.

El oscuro objeto del deseo,

(*Cet obscur objet du désir*, Francia, 1977). Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. Adaptación libre de *La Femme et le Pantin*, de Pierre Louÿs. Asistente de dirección: Juan Luis Buñuel y Pierre Lary. Fotografía: Edmond Richard. Decorados: Pierre Guffroy. Producción: Serge Silberman. Intérpretes: Fernando Rey, Angela Molina y Carole Bouquet, Julien Bertheau, André Weber, Milena Vukotic, María Asquerino, Muni, David Rocha.

por Mauricio Laurens

El último magnate

Al final de sus días, ya con el corazón enfermo y luego de haber caminado durante mucho tiempo por esa cuerda floja que va desde el triunfo y la aceptación hasta el menosprecio y el anonimato, Scott Fitzgerald emprendió la tarea de escribir *El último magnate* (*The last Tycoon*).

Con la redacción de esta novela, cuyas notas o guías eran tantas como el material que quedó finalmente consignado en el libro, Fitzgerald regresó a su condición de escritor "para sí". Hollywood lo había empleado como escritor de guiones en varias oportunidades, pero los sinsabores, tropiezos y fracasos fueron mayores que cualquier posibilidad de reconocimiento a sus capacidades. El brillo de sus primeros años de novelista (*This side of Paradise*, *Tender is the Night*) se había semiapagado cuando fue a tocar a las puertas de los grandes estudios con el ánimo de hacerse guionista.

La adaptación al cine de esta novela, inconclusa y publicada después de su muerte, en diciembre de 1940, la hizo el escritor y dramaturgo Harold Pinter. La puesta en escena estuvo a cargo de Elia Kazan, en 1976.

La larga y dificultosa práctica de Fitzgerald en los grandes estudios de cine, cuando formaba parte de un equipo de escritores casi anónimos, explotados y mal tratados, hace irresistible el paralelo entre el mundo de sus ficciones (la novela) y el mundo "real", en este caso la película de Kazan sobre *El último magnate*.

La revista *Cinema 77*, de mayo de ese mismo año, revelaba que Kazan fue llamado a filmar la película cuando el guión ya estaba elaborado, encontrándose con que la historia de Fitzgerald había quedado reducida, al ser trabajada por Pinter, a una serie de sucesos e intrigas "llena de sentimentalismos". Resulta irónico pensar en la vez que Fitzgerald fue despedido de los estudios que lo habían contratado para la elaboración del guión de *Madama Curie*, "porque sus jefes consideraban que había muchos tubos de ensayo y poco romanticismo en este guión".

Puede decirse que la novela de Fitzgerald es una crónica, tras los sets, del mundo del cine al que él perteneció: fiestas, reuniones, jornadas enteras bebiendo coca-cola y escribiendo encerrado en una oficina. Algunos de los escritores de los estudios, que aparecen allí descritos fugazmente, son borrachines, novelistas fracasados, acusados de sufrir de dos "terribles" plagas: comunismo o mariconería.

Monroe Stahr (Roberto de Niro), el personaje creado por Fitzgerald, tiene mucho de Irwing Thalberg, el hombre que llegó a manejar los estudios de la Metro Goldwyn Mayer luego de haber comenzado desde cero. Fitzgerald conoció a Thalberg en alguna fiesta, lo vio dos o tres veces en alguna oficina, por cuestiones de trabajo; pero era tan consciente de la omnisciente presencia de Thalberg, como animador de todo aquel mundo en el que él había sufrido y amado, que al enfocar su novela hacia la descripción del hombre todopoderoso,



lo que estaba era ejerciendo el poder de los escritores: alejar el mundo críticamente y reducirlo a la visión personal y única. La novela de Fitzgerald vendría a ser, en consecuencia, una especie de gran venganza del demiurgo. Relegado y opacado como escritor en Hollywood, la historia en cuya redacción trabaja durante los últimos meses de su vida [...] "estoy tratando desesperadamente de acabar mi novela para mediados de diciembre [...] no pienso en otra cosa [...] está llena, como es inevitable, de retazos autobiográficos, de los pequeños y propios detalles de su vida.

El libro tiene como narrador a Cecilia Brady, la hija de un productor amigo de Thalberg (Robert Mitchum en la película) quien, gracias a su situación y fortuna, puede, por derecho propio, conocer a fondo todas las piezas de la maquinaria de los sueños, incluidos los pobres escritores, de los que ella piensa (según Fitzgerald) cosas como esta: "los escritores no son exactamente gente. O, si alguna calidad poseen, son un montón entero de gente haciendo esfuerzos tan grandes por ser una sola persona". En la realidad Fitzgerald pensaba exactamente lo mismo. Confesaba que, al en-

trar a los estudios de cine, había renunciado "al viejo sueño de ser una persona completa en la tradición de Goethe-Byron-Shaw".

Tanto en la novela como en la película de Kazan, el hilo narrativo se desprende del extraño encuentro entre Monroe y Stahr y Kathleen Moore (Ingrid Boulting), una noche de inundaciones y temblores de tierra: ella viene de pie sobre la cabeza de un ídolo de papel maché que es arrastrado por las aguas. En la película, sin embargo, resulta imposible captar la fuerza descriptiva y la "tierna" ironía de algunos de los capítulos de la novela, diluidos y sacrificados en aras de la historia nostálgica y apasionada entre el magnate y la mujer del ensueño.

Fitzgerald es ante todo un novelista, y como tal va a resultar protegido del derrumbe. Su personajes, Monroe Stahr, dice de los escritores: "cuando llegan aquí ya no son buenos escritores [...] de modo que tenemos que seguir trabajando con lo que hay [...] cualquiera que acepte el sistema y permanezca decentemente sobrio; tenemos toda clase de gente: poetas frustrados, dramaturgos

de una sola obra, chicas del *college*: los ponemos a trabajar en una idea a pares, y si la cosa se pone lerda, ponemos a dos escritores más a trabajar detrás. He tenido hasta tres pares trabajando independientemente en la misma idea". El mérito de Fitzgerald, quien padeció este sistema de trabajo, es su obra literaria, ya que, pese a su vida arruinada y al embate mismo de las decepciones, por cada guión suyo rechazado, fue capaz de escribir sobre ese mundo en la más bella forma posible, con lenguaje conciso y visión totalizante.

En el filme de Elia Kazan son las erráticas búsquedas del amor por parte de Stahr las que marcan el comienzo de su decadencia. Y aun cuando es posible que el espectador sienta que le están desmitificando el lugar donde se fabrican los sueños —con la visión de actores ya gastados, con la mirada de la cámara a todos los escenarios de cartón, con el mostrar las secretas dificultades e intrigas que implica el hacer una película— el trabajo realizado por Kazan carece de

toda esa angustiosa y dura marca que le imprimiera Fitzgerald a la hechura de su novela.

Las mejores escenas de la película conservan, sin embargo, mucho de la obra original. Podrían citarse como ejemplos los instantes en que Stahr trata, mediante un procedimiento simple, de explicar la esencia del "hacer cine" a un guionista o el momento en que Brimmer (Jack Nicholson), delegado de los escritores sindicalizados, derrumba a Stahr de un puñetazo, golpe que viene a ser algo así como el desquite, en nombre de todos los escritores exprimidos, contra alguien que, pese a su apariencia de humanidad, maneja todos los asuntos de manera indiferente. Pero en general la película está concebida para que "guste", y el cinematográfico idilio del magnate no hace más que disfracar lo que, en algunas otras escenas, había tratado de mostrarse del complejo y vasto andamiaje donde se fabrican las ilusiones. e

El último magnate (*The Last Tycoon*, EUA, 1977)

Dirección: Elia Kazan. Producción: Sam Spiegel.

Guión: Harold Pinter. Música: Maurice Jarre.

Intérpretes: Robert De Niro, Tony Curtis, Robert Mitchum, Jeanne Moreau.

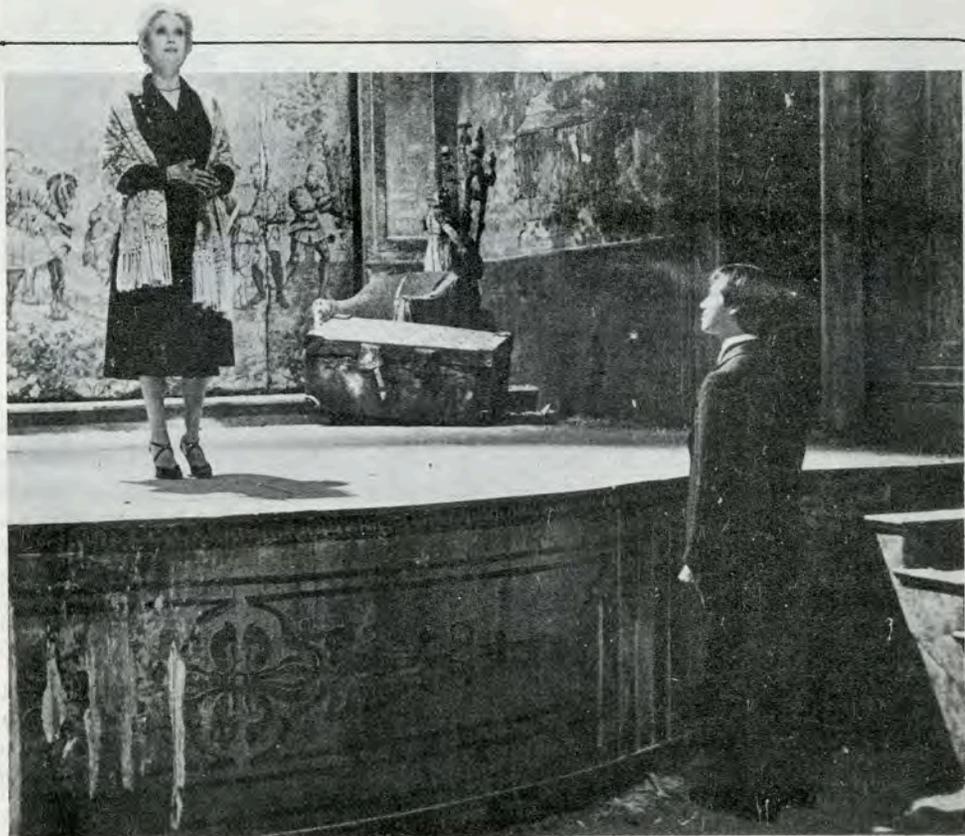
por Julio Olaciregui

Almas perdidas

Dino Risi, quien en su época más productiva —década del 60— había sido el caracterizado realizador de la comedia frívola italiana con películas como *Tortúrame o bésame*, *Un muchacho normal*, *La mujer del cura*, entre otras, nos llega ahora con un filme serio (no olvidar, sin embargo, *En nombre del pueblo italiano*), de tema psicológico. *Almas perdidas* es una historia sin interés real y bastante anecdótica que bien hubiera podido insertarse en cualquier lugar o en cualquier momento histórico. Los acontecimientos allí narrados no responden a ningún elemento o forma de presión externa, que conduzca su desenvolvimiento en tal o cual dirección, sino que giran única y exclusivamente en torno a la anécdota en sí misma. Risi acomoda su truculento guión dentro de una Venecia sucia y venida a menos —"una vieja dama con mal aliento" —y allí pone a vivir a una familia aristócrata y decadente, con palacete y todo, como afe-

rrándose a la fórmula (y digo fórmula, porque de tanto repetirla es fácilmente encasillable) de aristocracia y decadencia más refinamiento fotográfico —que, por lo demás, resulta un tanto turbio y lechoso— lo cual lo lleva a producir una película con "toque intelectual", que nos hace pensar en que Risi, atormentado ya por el sostenido silencio de la crítica cinematográfica, quiere llamar su atención.

Almas perdidas pretende acercarse unas veces al género de suspenso y otras al de terror, sin conseguir definitivamente ni lo uno ni lo otro. Parte de una historia —la que da a conocer al espectador— que va a depender de un trasfondo: la verdad que esconde la casa y que corresponde a la parte del relato que el público desconoce —simplemente porque se le ha contado otra versión— y en cuya revelación se ocupa el filme utilizando un elemento como hilo



conductor de la narración (el sobrino, quien llega a la película tan casualmente como nosotros y de la misma manera desaparece) que hace las veces de "descubridor" en forma simultánea con el público. Risí maneja, como vemos, una estructura bastante fácil y carente de imaginación, aparte de que la película narra dos historias perfectamente diferenciadas, cuyo vínculo valedero y consecuente nos hemos esforzado en descubrir, sin hallar nada distinto de ofrecer al torturado espectador, con un poco de exteriores y de luz, un descanso de la asfixiante y opresiva atmósfera de la casa. Se trata de las escenas de la vida del muchacho en la escuela de pintura en donde surgirá su breve *affaire* con la modelo, personaje tan poco o menos ligado a la historia que el joven sobrino. Ninguna de estas escenas aporta nada al desarrollo del filme, ni contribuye al avance de la narración; ni siquiera aquella en que por torpeza descubren los trajes y sombreros de Beba, la hija imaginaria, puesto que ya en una ocasión los habíamos visto en manos del ama de llaves. Otro tanto ocurre con la del tío y el sobrino en la iglesia, y la larga conversación de éstos por los corredores, que bien habría podido ocurrir en cualquier sitio a no ser por la pretensión de Risí de agregar a su historia un elemento más, tan forzado como cualquiera de los ya nombrados: el de la religión.

La actuación del tío esquizofrénico

(Vittorio Gassman), el personaje mejor configurado y más definido del filme, ya que alrededor de él se construye la historia, es la más elaborada y con la cual se consigue la mejor secuencia: la de la embriaguez y juegos nocturnos, en donde se llega a una clima de delirio y de "atroz lucidez del insomnio", ocasiona que por un momento sintamos simpatía hacia la cinta.

La relación enfermiza y destructiva que el personaje, interpretado por Vittorio Gassman, sostiene con su esposa (Catherine Deneuve) y su actitud despótica, machista y patriarcal es explicada a partir de su estado psicológico —sobre el cual en sí mismo no se ofrece ningún tipo de razonamiento—, haciéndola depender únicamente de sus desviaciones mentales o anhelos frustrados, pero nunca de un contexto social o cultural, lo que confirma el carácter anecdótico de la película. Este sólido personaje tuvo necesidad de construir toda una cadena de hechos (la hija de su esposa y su muerte y, por lo tanto, su falso lugar en el cementerio; el hermano loco y su aberrada relación con la niña; su trabajo como ingeniero, etc.), la historia delantera del filme, por darle algún nombre, para mantener su primera personalidad alimentada tan sólo por el odio y la necesidad de venganza contra su esposa por haber crecido, y de esa manera, destruido su objeto amado. **e**

Almas perdidas (*Anima Persa*, Italia, 1977). Dirección: Dino Risí. Producción: Pio Angeletti. Guión: Bernardino Zapponi, Fotografía: Torino Delli Colli. Música: Francis Lai. Intérpretes: Vittorio Gassman, Catherine Deneuve.

por Patricia Restrepo

El gran mentiroso

La primera sensación fue de asombro. Total y absoluto asombro ante ese dulce sin calorías que se deja adivinar desde un principio, que se esfuerza por narrar lo que ninguno ignora, que pretende sorprender con rutinas tan comunes. Era el mismo sentimiento (agudo) de incompreensión que pueden producir el idiota seguro de sí mismo o el paralítico que aspira a ser raponero. Era increíble que el director hubiera imaginado que una película tan obvia y cursi resultara entretenida. No hay risa sin sorpresa, no hay acción sin trama, no hay identificación sin personajes. A la película no le bastaba con ser una mentira; sencillamente no existía: estaba por fuera de lo verosímil.

Y cuando hubo comprensión, vino el desagrado. La razón rindió su examen y fue insoportable ver a Montand actuando como Louis de Funes, a la Belli con los ojos anegados de amor materno. Yves Montand es un actor de carácter, no un cómico; Agostina Belli es una hembra de comedia italiana, no una madre. Los dos se rapaban el turno para hacer el oso. Entonces, todo era diáfano, puro, horrible: *El gran mentiroso* jugaba con la oposición verdad-mentira, para decidirse a colocar la verdad del lado de los valores más reaccionarios y estúpidos.

A estas alturas es necesario ser analítico. Rechazos tan viscerales tienen que ser explicados. El lector (improbable) de esta nota podría sentirse enfrentado a un neurótico.

ANÁLISIS

"*Soy la Verdad. Búscame y a que no me encuentras*" es un juego viejo. El conocimiento se define por su relación con la verdad (?!). No hay conciencia de sí, mínima seguridad para enfrentar el mundo, sin saber que hay un dato verdadero, real, una carta segura a la cual apostarle la acción y los sentimientos. Actualmente se ha perdido contacto con tal certidumbre y hasta se reniega de su existencia o necesidad. No creo que esto dure. La búsqueda seguirá obsesionándose hasta que las hormigas rojas terminen de invadir la casa.

Me explico: no trato de decir que el an-

helo metafísico sea algo esencial (!) a la especie. Sencillamente digo que la verdad, como oposición a la apariencia y afirmación de lo real, es una necesidad vital. Sin certidumbres se recae del lado de la angustia, y la angustia juega normalmente en el bando de la muerte.

No trato tampoco de adoptar una actitud moralizante. La vida puede ser buena, regular o mala. Lo mismo la muerte. Lo único claro es que la muerte asusta más que la vida. Y hay excepciones.

El mundo ha sido completamente invadido por la irrealidad. Por la mentira, podría decirse. El Poder y sus medios de información han confundido tanto las cosas que la confianza es ingenuidad y la paranoia simplemente pilera. Y lo que horroriza de una película como *El gran mentiroso* es que se muestre consciente de este drama y lo convierta en una comedia barata y reaccionaria.

Yves Montand es el "mentiroso". Recorre la película cambiando su nombre, su vestido, ocultando, interpretando papeles: actuando. ¿Pero cómo actúa? Montand hace el papel de un actor que se sobreactúa, que al sobreactuarse revela su mentira y fracasa. Muy bien, un fracaso. Podría ser dramático. Aun trágico. Fácilmente cómico. Lo que no se aguanta es que sea ridículo, que la mentira no sea lúcida, que a los dos minutos uno la tenga completamente pillada. La piedad que reclama este personaje es una pura aberración histórica. Es un payaso que no divierte. Es imposible comerle cuento.

Pero le comen cuento. Durante noventa minutos (interminables) Montand actúa para formar una pareja. Y la forma. Después actúa para convencer a la pareja de que alquilen un niño. Y lo alquilan. Después, para que lo cambien por otro. Y lo cambian. Después para convertir el trueque en secuestro y pedir rescate. Y lo piden. Así, infatigablemente, hasta que la máscara cae y la verdad reluce en los ojos (todavía piadosos) de la pareja que dice: queremos nuestro niño, lo compramos, no hay secuestro, hasta nunca. Al final de la película hay un plano almibarado donde el "mentiroso" pretende continuar su rutina engañando a unos turistas ricos. Y



ya es imposible cree. El "mentiroso" es demasiado mentiroso y además bobo; no puede jugar, su fracaso es seguro, la verdad queda firme, del lado de la pareja.

El deslinde ha sido completo. La Verdad, la vida, la tranquilidad, a un lado; la mentira, la muerte, la angustia, al otro. La conclusión moral es inevitable: viva la verdad, viva la vida, viva la familia: si no tienes hijos, cómpralos.

La película fue un taquillazo en Francia. Parece que allá la clase media es mercado seguro, y que si algún día (improbable) Mitterrand gana esas elecciones, las cosas no cambiarán nada. Es una lástima que la comedia francesa muestre decadencia tan notoria y decida agenciarse un discurso tan torpe. Aquí, en Colombia, abrigo la esperanza de que Claude Pinoteau haya logrado la hazaña de dirigir una película que (simultáneamente) es malísima y poco comercial.

El gran mentiroso (*Le Grand Scogriffe*, Francia, 1976).

Dirección: Claude Pinoteau. Producción: Alain Foire. Fotografía: Michel Audiard. Intérpretes: Yves Montand, Agostina Belli, Aldo Maccione.

por Luis Gonzalez

El cuerpo de mi enemigo

Difícil aceptar que cinematografía tan decisiva como la francesa pierde progresivamente rigor y se ahonda en la crisis. Sin embargo, tal situación es reconocida en la propia Francia por los medios de expresión especializados. El cine francés, para desconuelo de algunos cinéfilos, naufraga entre la debilidad temática y el vacío estético, incapacitado para ahondar en la psicología de sus personajes, carente de observación o captación de la realidad social inmediata. Agréguese a ello los caprichos románticos y la estructura sentimental que encubren hechos más trascendentales; el costumbrismo disfrazado bajo humor facilista, el oportunismo político que propaga la confusión ideológica, la falta notable de dimensión crítica...

A quienes inventaron los conceptos de "puesta en escena" y "política de

autores", sentando las bases del engranaje crítica-realización de la "cámara-estilógrafo" propuesta por Alexandre Astruc en 1948; a quienes cuentan con tradición fílmica desde cuando aquellos famosos hermanos presentaron "esa máquina capaz de proyectar cuadros animados sobre una pantalla"; a quienes mantuvieron altura, junto a estadounidenses y alemanes, durante el maravilloso periodo mudo; a quienes aportaron obras maestras a la historia cinematográfica y expresaron el "realismo poético" (Jean Renoir, René Clair, Marcel Carné); a quienes hicieron brotar la delirante precocidad de una Jean Vigo o el impulso agresivo de los surrealistas; a quienes quisieron reformar las complicaciones del rodaje o proclamar personalidades avasalladoras y fueron bautizados exponentes de la "nueva ola" en los primeros años de la década del 60,

sólo les cabría indignarse al observar las ruinas artísticas del presente. El crítico Gaston Haustrate, desde París, ha dicho: "nuestro cine es cada vez más incapaz de provocar pasiones o entusiasmo; apenas merece un interés reservado y bastante limitado".

No olvidemos que toda excepción confirma la regla. Por lo tanto, de poco sirve extraer ejemplos solitarios: en términos clásicos, Truffaut con *La historia de Adela H.*, y a la vez contemporáneos como *La noche americana*; la narración perfecta del *Lacombe Lucien*, de Louis Malle; el esteticismo neoclásico de *La marquesa de O*. (Los dos últimos Bresson no han llegado a Colombia; tampoco Resnais, quien abrazó caminos semi-Hollywood desde *L'affaire Stavinsky*); en términos experimentales o exclusivamente de autor como Jacques Rivette, Marguerite Duras, o el anticonvencional Godard (sin distribución a escala nacional); entre los nuevos, sólo 2 o 3 nombres han llegado hasta nosotros; Bertrand Tavernier (*El relojero de Saint-Paul, El juez y el asesino*), Alain Corneau (*Acorralado, La amenaza*), André Techiné y Benoit Jacquot siguen siendo desconocidos aquí.

Varias corrientes han ensuciado un cine anteriormente reconocido como inteligente y de buen estilo, para imponer y comercializar lo mediocre. Catálogo de estereotipos sentimentales que recurren siempre al amor como fuente inagotable de frivolidades, evadiendo la realidad cotidiana y exponiendo, como idea dominante, la de la felicidad según aquel "vida color de rosa" en *Lelouch*; sarcasmos a lo *Chabrol*, abundantes de monstruos y cínicos, ambientes de corrupción y bestialidades complacientes; caricaturas o retratos esquematizados, carentes de esa gracia capaz de mantener la tónica del humor (Claude Zidi); todas aquellas ostentaciones de proezas lujuriosas, poses sofisticadas o decorados artificiosos con personajes repulsivos propuestos por Roger Vadim y copiados por el fotógrafo Hamilton en *Bilitis*; en fin, son bastantes las corrientes del charco.

Dentro de tal situación mercantilista que disfraza la crisis de bonanza (desde este ángulo lo dominante es el billete), se destaca un producto prostituido llamado Verneuil —*El cuerpo de mi ene-*

migo—. alguien cuya máxima aspiración es cosechar fama y acumular fortuna en los *studios* ("mi único interés, al hacer cine, es fabricar algo que atrape al público y que se venda"), y que merece estocadas despreciativas en lugar de acercamientos teóricos a sus películas, situadas, en cuanto a calidad, en tercera o cuarta categoría, pero favorecidas con éxitos de taquilla.

Mediante la utilización de estrellas internacionales encargadas de atraer publicidad, así como de fórmulas policíacas con "ladrones" acrobáticos y "persecuciones implacables" sobre muelles marseleses y tejados parisienses, Verneuil logra atrapar a los espectadores incautos. Aparece Jean-Paul Belmondo descendiendo del tren y en gabardina, sucesión de planos congelados con créditos anunciando que Belmondo mismo produce, con repiques Lelouch y Verneuil de coguionista y coproductor. Vendrá entonces una narración paralela, con siete años de diferencia, del regreso del protagonista al pueblo natal, después de pagar injustamente prisión. Se revive la era, entre idealista y turbulenta, que arrastró al antes agraciado personaje. ¿Pero qué delito pudo haber cometido para ganarse el repudio de una población que lo admiraba? ¿Por qué callaron durante el sonado proceso? Aunque los acontecimientos sean puramente descriptivos, sin ningún análisis de comportamiento, deberán recuestionarse cuando nos encontremos con una frase inmoral de William Blake como conclusión: ¡Qué placentero es ver acribillado el cuerpo de un enemigo!

Arribismo y vergüenza son dos "virtudes" que adornan al personaje. Hasta dónde llegarán las trampas alienatorias y los efectos malintencionados: Belmondo-niño admira los sentimientos de superioridad en una niña adinerada —su gran sueño era conquistar a la hija del magnate local— y años luego, sin importarle haber traicionado la imagen electoral progresista de su padre, se siente realizado al convertirse en gerente de un extravagante cabaret con sucios negocios. Después de esto apenas queda la vergüenza de haber aguantado decorados de un gusto insoportable y grotescas escenas de *strip-tease* y travestismo. Con estas situaciones, cualquier cine pide auxilio. ☪

El cuerpo de mi enemigo,

(*Le corps de mon ennemi*, Francia, 1976).

Dirección: Henri Verneuil. Guión: Michel

Audiard y H. Verneuil, según la novela de Felicien

Marceau. Fotografía: Jean Penzer. Música: Francis

Lai. Producción: Jean Paul Belmondo y H.

Verneuil, Distribuida por Columbia Pictures.

Intérpretes: Jean-Paul Belmondo, Marie-France

Pisier, Bernard Blier.

por Mauricio Laurens



Momento de decisión

Detenerse sobre cualquier película de Herbert Ross significa, desde hace unos años, la certeza de una lucha por controlar la abundante y variada serie de epítetos que se agolpan sobre el papel, a fin de designar lo definitivamente mediocre. Lo mencionábamos (*Cinemateca 2*) y lo reafirmamos. Sorprende, eso sí, la capacidad para incrementar una fórmula que, sostenida en un palpable profesionalismo, se ajusta cada vez más en la producción de cintas "de éxito", con "bonitos" temas, y de todos los demás ingredientes requeridos para que el gran negocio funcione. Herbert Ross lo debe tener muy claro; lo difuso, en la casi totalidad de sus filmes, es la voluntad por trascender el acabado del producto con algo que sobrepase la reiterada indigencia hacia lo vital, lo impactante, de pronto hasta de cine en la acepción menos plana posible.

La obra de Herbert Ross ilustra, con derroche de matices, lo dicho. A un lacrimoso musical, *Adiós, Mr. Chips* (1968), suceden los avatares de una muchacha provinciana que intenta triunfar en la metrópoli: *Perdida en la ciudad* (1969). A este filme, tan desapercibido como su personaje, sucedió *El búho y la gatita* (1970), difundida adaptación de una obra teatral, fruto dilecto de chispeantes diálogos contra ídem, típica muestra del estilo Broadway y antecedente de una película que bien puede ser la excepción que confirma la regla. Se trata de *Sueños de un seductor*

(1971), cuyos méritos reconocíamos a Woody Allen y evidenciamos en el transcurrir posterior de la obra de cada uno de los dos directores.

El fin de Sheila (1972), comedia policiaca rodada en la Costa Azul, es una muy irregular prueba de un estilo nada feliz que a partir de este momento se consolida, ya, como enquistado. El haber participado como coreógrafo en *Funny Girl* (1968), de William Wyler, lo lleva a realizar una secuela de este éxito taquillero, *Funny Lady* (1973), con una notoria baja en la utilización de los medios que ofrecía el filme que le dio origen. En 1975 realiza *The Sunshine Boys*, vuelta a las características comedias de Broadway, en las que el humor enteramente verbal se da la mano con cierto melodrama moralizante. Posteriormente abordó *El caso final* (1976), cinta nada lograda que comentáramos en otra ocasión. El dedicar periódicamente una línea a filmes de Ross no se explica, es claro, por un interés particular en su trayectoria; obedece, más bien, a su prolija y promocionada producción, muy bien vista por las casas comerciales y fatigante, paradojas del oficio, para quienes ven la buena marcha de un filme como consecuencia de su interés particular y no a la inversa.

Sus dos últimas realizaciones, *Momento de decisión* y *La chica del adiós*, dirigidas el año anterior en el orden mencionado, corrieron con bastante



suerte al tener que ver, de manera directa, con la parafernalia montada anualmente para la entrega de los óscar. Ambas engrosaban la lista de nominados y, por si fuera poco, a una le correspondió el premio al mejor actor, uno de los más codiciados. La película que nos ocupa no obtuvo premios, pero el sólo hecho de mencionarla es suficiente para sospecharle un futuro provechoso.

En *Momento de decisión*, Herbert Ross busca, ante todo, el homenaje a su propio pasado, situando al American Ballet Theatre como uno de los elementos protagonistas de su filme. Es así como antes de incursionar en el cine él mismo había trabajado para la compañía como coreógrafo y, por lo que en esta película se alcanza a notar, es muy probable que en su actividad anterior se haya desempeñado mejor que en la presente. Su noveno filme nos cuenta —aparentemente— la historia de dos mujeres que dedicadas al ballet se encuentran, ya maduras, una como estrella en decadencia, Emma (Anne Bancroft), y la otra, Deedee (Shirley MacLaine), como ama de casa que precisamente por esto hubo de abandonar su prometedor carrera. La visita del ballet a la ciudad donde viven Deedee y su familia evoca ese pasado; y la unión de Emilia (Leslie Browne), su hija mayor, al grupo, desatan la amistosa rivalidad de los dos personajes, fermentada hasta ahora en el recuerdo, que trata de ser pero no puede, pues el mundo es ahora de Emilia y su futuro de gran bailarina.

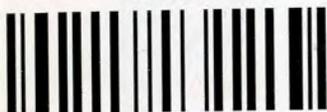
Esto sería, en términos muy generales, el supuesto argumento. La admiración que profesamos por las veteranas actrices que encarnan los personajes principales, se mantienen sobre todo en algunos momentos como son, por ejemplo, los logrados en la escena del bar solitario que culmina en las afueras de un edificio. No obstante, el ritmo incipiente

que en los primeros momentos busca materializarse en la historia mencionada, se trunca bruscamente para dar paso a lo que en un comienzo parece ser la simple ilustración del oficio en los personajes —el ballet— insinuándose el conflicto entre una narración por lo menos interesante y la periódica aparición de inacabables tiempos muertos. Empero, la calidad innegable del American Ballet Theatre enriquecida por las apariciones de su máxima estrella, Mijaíl Barishnikov, que en el filme se encarna como Yuri —el parejo ideal para Emilia, de quien esperamos se limite en adelante a su oficio, ya que lo hace muy bien y no se sumerja, como Nureyev en empastelados tipo Valentino— y, en fin, el cuidado con que Ross trabaja las escenas del baile, prueba del amor por su antiguo oficio, van otorgándole a esta sección del filme una autonomía cada vez mayor. Hasta el punto de hacer pensar, por instantes, que los tiempos muertos pertenecen a la porción dramática de la cinta. Nos encontramos, entonces, ante dos bloques prácticamente ajenos uno del otro. Secuencias como la que recoge la presentación que celebra los 25 años de la compañía, remiten al espectador a un documental, muy lindo por cierto, sobre el ballet, pero que realmente no tiene mucho que ver con lo que es la estructuración coherente de cualquier filme que pretenda construir una ficción que se baste por sí sola, sin necesidad de recurrir a efectos que, por más gratificantes que parezcan, no sean parte integrante del todo propuesto. Aquí, en suma, queríamos llegar. Al punto donde la exuberancia de medios, donde las óptimas condiciones, las buena voluntad, si se quiere, la temática atractiva (¿cuál no lo es?) y la industria, por sí sola, no bastan para traspasar el difuso velo de la creación: el caso de Herbert Ross se hace, filme tras filme, más fehaciente. e

Momento de decisión (*The Turning Point*, EUA, 1977)

Producción: Arthur Laurents y Herbert Ross.
 Dirección: Herbert Ross. Guión: Arthur Laurents.
 Fotografía: Robert Surtees. Intérpretes: Shirley MacLaine, Anne Bancroft, Leslie Browne, Mijaíl Barushnikov.

por Diego Rojas R.



001161



CINEMATECA DISTRITAL

Abril 24

La isla desnuda (película japonesa), de Kaneto Shindo.

II. Festival de cine cubano

HORARIO ESPECIAL:

Lunes a viernes:	3:00	6:30	9:30 p.m.
Sábados:	5:00	7:00	9:00 p.m.
Domingos y Festivos:	2:30	5:00	7:30 p.m.

Mayo 3 y 10

La última cena, de Tomás Gutiérrez Alea.
Documental: *Mi hermano Fidel*, de Santiago Alvarez.

Mayo 4 y 11

Rionegro, de Manuel Pérez.
Documental: *Ignacio Piñeiro*, de Luis Felipe Bernaza.

Mayo 5 y 12

De cierta manera, de Sara Gómez.
Documental: *Qué bueno canta usted*, de Sergio Giral.

Mayo 6 y 13

El brigadista, de Octavio Cortázar.
Documental: *Arte del pueblo*, de Oscar Valdez.

Mayo 7 y 14

Rancheador, de Sergio Giral.
Documental: *De dónde son los cantantes*, de Luis Felipe Bernaza.

Mayo 8

Los días del agua, de Manuel Octavio Gómez.
Documental: *Che comandante amigo*, de Bernabé Hernández.

Mayo 9

Cantata de Chile, de Humberto Solás.
Documental: *Clarín Mambí*, de Juan Padrón.

III. Festival de cine colombiano

Mayo 15

Películas seleccionadas en el Tercer Festival Nacional de cine colombiano, organizado por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y la Cinemateca Distrital.

Próximas películas

El último magnate, de Elia Kazan.
Películas antropológicas, enviadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Nos amamos tanto, de Ettore Scola.
Muestra del nuevo cine venezolano.

Chuquiago, de Antonio Eguino.

PROGRAMACION



CINEMATECA DISTRITAL

**Instituto Distrital de
Cultura y Turismo**