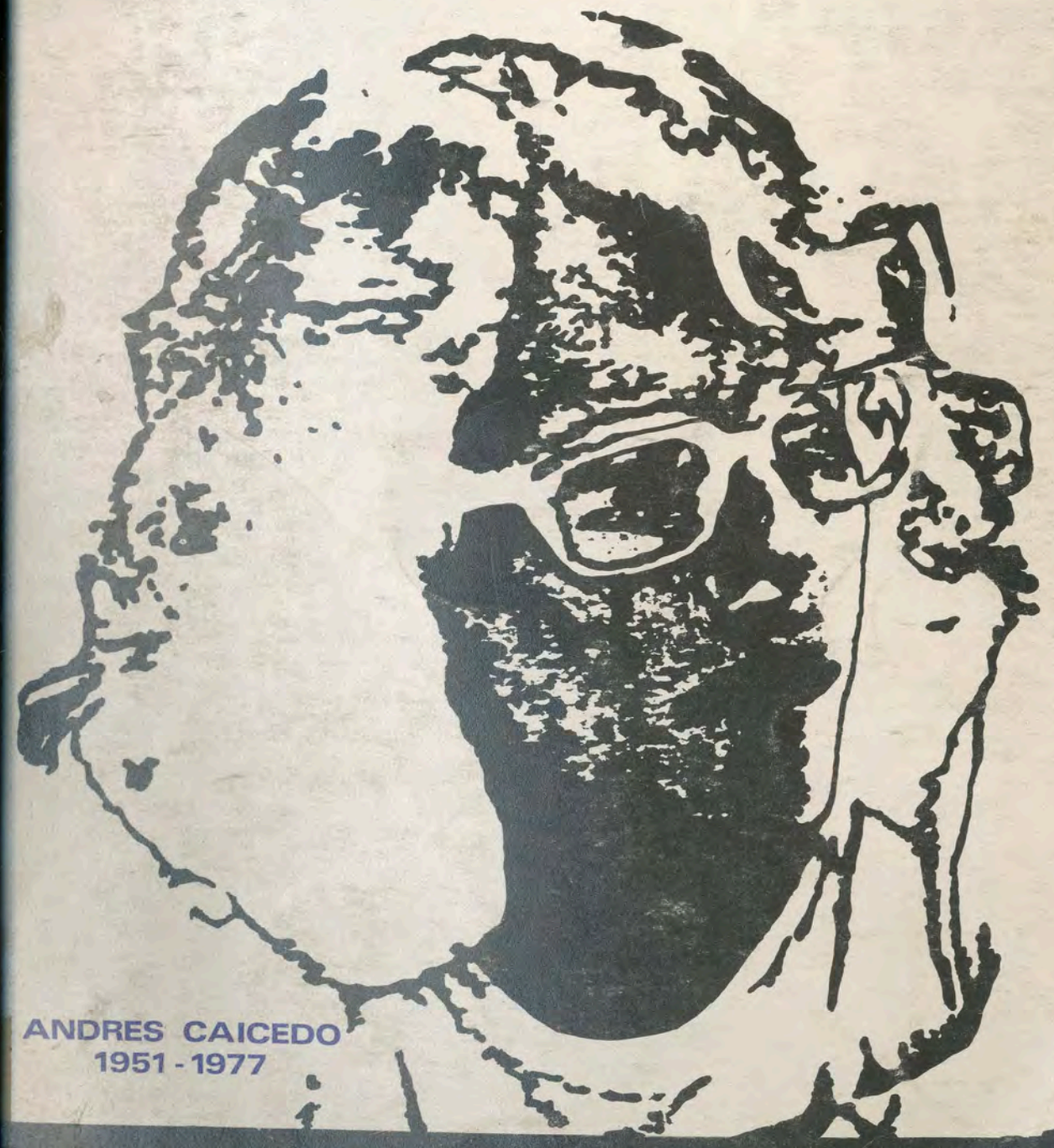
CINEMATECA DISTRITAL
secretaría de educación

©Biblioteca Nacional de Colombia

CINEMA TECA



ANDRES CAICEDO
1951 - 1977

ORGANO DE LA CINEMATECA DISTRITAL
NUMERO 1 - VOLUMEN I - JULIO DE 1977 - VALOR $50oo

©Biblioteca del Cine Colombiano

CINEMATECA DISTRITAL
secretaría de educación

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

CINEMA TECA

No 1 - Vol 1 - JULIO DE 1977

Consejo Editorial
HERNANDO VALENCIA GOELKEL
CARLOS VILLAR BORDA
ERNESTO SAMPER PIZANO

Dirección
ISADORA DE NORDEN

Diagramación
BENJAMIN VILLEGAS

Coordinación
ALBERTO NAVARRO

Agradecemos la colaboración en el material fotografico a: Cinema Internacional, Artistas Unidos, Fox Columbia, Cine Colombia, Cinematográfica San Jorge, Promec T.V., Colombiana de Televisión, Alberto Duque, Luis Alberto Alvarez, Gustavo Barrera, Martha Rodríguez, Jaime Diaz, Sergio Trujillo.

Coordinación Editorial
BENJAMIN VILLEGAS & ASOCIADOS

Impresión
CANAL RAMIREZ - ANTARES

CINEMATECA DISTRITAL
Cra 7 No. 22 - 79
Tels: 826361 - 837818
Bogotá, Colombia.

CONTENIDO

ANDRES CAICEDO: 1957-1977	Juan Gustavo Cobo	5
KISS ME KIM	Andrés Caicedo	8
EL GENIO DE JERRY LEWIS	Andrés Caicedo	10
DE LA CRITICA ME GUSTA LO AUDAZ, LO IRREVERENTE	Andrés Caicedo	12
HOLLYWOOD DESVESTIDO	Andrés Caicedo	15
PANEO AL FESTIVAL DE CINE — COLCULTURA 1977	Alfonso Monsalve	22
ENTREVISTA CON LUIS OSPINA	Alberto Navarro	31
WOODY ALLEN	Alberto Duque	38
LOS AÑOS NEGROS	Alberto Navarro	46
JORGE SILVA Y MARTHA RODRIGUEZ EN MERIDA	Umberto Valverde	56
ENCUENTRO DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS EN MERIDA	Gustavo Barrera	61
VIGENCIA DEL CINE MUDO	Hernando Salcedo Silva	67
DOS CARAS DE FRANKESTEIN	Roland Camboulives	72
TRASCIENDEN LAS TELECOMEDIAS NACIONALES?	Alvaro Medina	78
LA FOTOGRAFIA DE ROCKY	James Crabe	84
COPELCO	Lisandro Duque Naranjo	88
COMPENSACION	Francisco Norden	92
COPRODUCCION	Jaime Díaz	94
CINE SUIZO: MACONDO EN UN PAIS RICO	Jaime Ortega	100
SUIZA: AVANCES DE UN CINE JOVEN	Mauricio Laureus	103
PRIMO PRIMA	Alberto Navarro	106
EL INQUILINO	Diego Rojas	108
LA INGLESA ROMANTICA	Luis Alberto Alvarez	110
EL CESAR	Jaime Ortega	112
CURSOS DE CINE EN LA CINEMATECA	Hernando Martínez	115
SAUL YELIN		118

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

ANDRES CAICEDO 1951-1977

JUAN GUSTAVO COBO

I

Andrés Caicedo se mató en Cali el 4 de marzo de 1977 con sesenta pastillas de seconal. No había cumplido aún los 25 años pero ya había advertido que vivir luego de esa fecha era algo evidentemente deshonesto. Era el autor de las críticas de cine que ahora se agrupan (una mínima parte, dentro de su copiosa labor) pero era, también, el más valioso escritor joven colombiano.

Autor de una novela corta (¿o relato largo?): *El atravesado*, escrita en 1971, ya aparecían allí todas las virtudes que aún ignora la vieja narrativa local, integrada por ancianos que apenas si rozan los 30. Inteligencia, rapidez, humor. A través de una pandilla juvenil, "La tropa brava" y la historia de un adolescente que era fascista sin saberlo, nos da todo un panorama de los años 60 con una fluidez y un desparpajo admirables. El tono inconfundible con que hablan los jóvenes.

Más tarde, al conocer en manuscrito su primera novela, ¡Que viva la música!, escrita en 1973, se comprobó cómo esa prosa feliz y contagiosa, capaz de transmitir en forma inmediata su pasión por Ricardo Ray y su amor desmesurado y pueril por una ciudad llamada Cali, era la única que encarnaba una sensibilidad contemporánea. El lenguaje efervescente de Caicedo había cancelado, de antemano, toda deuda con el pasado, y con el porvenir. Por eso me imagino, se mató: de física euforia.

Su trayectoria, además, bien cabe en un slogan: lo que hay que hacer, hay que hacerlo bien, y rápido. A los 14 años escribía piezas de teatro; adaptó, luego, a Poe, Melville, y Mario Vargas Llosa y participaba, asiduamente, en concursos de cuento, ganando varios [1] . Pero el descubrimiento esencial lo efectuó en 1973. "El cine no ha cumplido aún los 80 años y no es demasiado aventurado afirmar que ha puesto a funcionar el mundo según su ritmo... Por su misma juventud ofrece una de las más fascinantes posibilidades que se le pueden ofrecer a hombre alguno: la posibilidad de saberlo todo al respecto" [2] . Esta ambición fue la que marco su vida.

II

No sé si la vinculación de Caicedo al cine sea tan remota como la de Guillermo Cabrera Infante, quien ya desde el vientre de su madre—tales son sus palabras—veía películas, pero sí la imagino igualmente fervorosa.

A través del Cine Club de Cali que fundó, y sostuvo, desde 1972; a través de la única revista original y divertida sobre cine que ha existido en nuestro medio, *Ojo al cine*; y a través, sobre todo, de su labor como crítico, adelantada desde 1969 en diversos periódicos de su ciudad natal, "El País", "Occidente", "El Pueblo", es factible asistir al fascinante espectáculo de cómo alguien se apodera, en su integridad, de un arte, sabiendo, de antemano, que ese saber es un saber inútil. Un saber que no tiene finalidad distinta al goce que provoca.

Con razón, en el editorial del numero 3/4 de *Ojo al cine* (1976) podía decir: "El único lugar seguro para el crítico parece ser la butaca. Y vamos creciendo, puede que madurando nuestros conceptos, ganando número de visiones importantes, pero nada tendría de raro que después de un film excepcional desfallecieran nuestras fuerzas. Rico".

No resulta insólito, entonces, que su más delirante declaración de amor esté dirigida a la peor actriz en toda la historia del celuloide, Kim Novack: el enfoque de Caicedo anula un concepto serio, acumulativo y trascendental de lo que debe ser la cultura, incluida la cinematográfica. Ella, en sus manos, se

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

vuelve lo que originalmente había sido: juego y disipación. Alegría de percibir imágenes cuyo valor reside en su carácter irrecuperable. La película que volvemos a ver no es nunca la misma: entre una y otra proyección ya hemos envejecido. Así, el protagonista de uno de sus relatos viaja a Alphaville a venderle a Roger Corman dos guiones para películas de horror; allí, "entre brumas raras de arrepentimiento sin sentido", ve por séptima vez *Una Eva y dos Adanes* ¿La causa?."Era que los viejos chistes ya no estimulaban mi estómago ni agitaban a gritos mi garganta, lo cual podría interpretarse como una inútil actitud de añoranza ante la falta de pureza necesaria para reírme y gustar del filme una vez más" [3] .

Saber total equivale a ignorancia total: Caicedo, como todos los maniáticos, elaboraba prolijas listas de los filmes que había visto: una forma, no demasiado oblicua, de rendirle tributo al olvido. De reconocer que lo importante es el desgaste, y no una ridícula profundidad. En una de sus últimas reseñas, "Hollywood desvestido" (febrero 13 de 1977) anota: "Todavía falta mucho por arruinar, y nadie está desencantado por los fracasos. Son muchas las carreras que recién empiezan, así que no nos quedemos encerrados en casa, malgastemos los años que luzcan más prometedores, invoquemos la tragedia, prefiramos los finales sin solución. Estos son los caminos que conducen a la popularidad".

III

"Considero corruptor preocuparse por el éxito; y nada podría ser más vulgar que preocuparse por la posteridad
Orson Welles, entrevista en "Playboy".

Al matarse, Caicedo obtuvo los tres: éxito, popularidad, y posteridad. Las gentes, además, ya han dictaminado: la droga, los conflictos familiares, la clínica siquiátrica, la inseguridad, la depresión, la falta de madurez, el no tener una clara conciencia política; incluso el periodista imbécil que le impidió ir al Festival de Cine de Cartagena, como corresponsal.

Releyendo un cuento de Edgar Allan Poe,"Berenice", por el cual Caicedo mantuvo siempre una admiración inalterable,encuentro otro dato, mucho más esclarecedor. En su párrafo inicial, esta frase: "Pero así como en la ética el mal es una consecuencia del bien, así, en realidad, de la alegría nace la pena. O la memoria de la pasada beatitud es la angustia de hoy, o las agonías que son se originan en los éxtasis que **pudieron haber sido**" [4] . El interés, aplicado con la máxima intensidad, a objetos triviales: tal la fórmula de Poe,gracias a la cual el horror convierte ese blanco espectro de los dientes en "treinta y dos objetos pequeños, blancos, marfilinos", que se desparraman por el piso.

Una atmósfera semejante se respira en un cuento de Caicedo, *Los dientes de Caperucita*, escrito a los 19 años, pero en él la historia que,según Poe,"no debe ser contada" está expuesta con toda brutalidad. Y la larga y retorcida seducción de la horoina, que al narrador-protagonista relata, desemboca en este clímax draculesco: "Jimena pasa su lengua por los primeros vellos y sin vacilar le lambe el sexo entonces es cuando él lo siente entonces fue cuando sentí aquel ronquido que no sé de qué parte del cuerpo le salía un ronquido como de perra como de hiena te digo y aquel brillo en los ojos y el mordisco el mordisco y Eduardo que es consciente de la magnitud de su berrido tuvo que oirme el mayordomo, y de sus patadas ella tiene ahora un pedazo de carne en la boca, Eduardo la ve mascar y relamerse y de pronto una sonrisa toda carne sangre y pelos pidiendo más comida Eduardo se lleva las manos al sexo y se pone a llorar diciendo mamá" [5] .

Esta orgía de terror que Caicedo vive a fondo a través de la literatura es la que hace del niño castrado que aspira a volver al útero materno el hábil narrador que "organiza datos para elaborar un sufrimiento"; y del adolescente rabiosamente misógino, cuyo lema preferido era el mismo del Club de Tobi: "No se admiten chicas" el escritor maduro que intenta crear, como en "*Pronto*":, "un mecanismo perfecto, total, definitivo, que acabe con mis fuerzas y me hunda de frente en el abandono de la boberia y después de lograr serle infiel a la cultura recibida, en la misma criminalidad".

Un párrafo así, con su eco de los Rolling Stone, se concreta, finalmente, en ese relato perdurable, *En las garras del crimen* (6) donde Caicedo empieza a deslizarse por el tubo sin fin de perdicón. Ya no se trata de un trivial complejo de Edipo: se trata de la nostalgia por un estado imposible, que la escritura ha convertido en algo real.

De ahí que al considerar el *Decamerón* de Passolini,no solamente uno de sus peores filmes sino un auténtico esperpento, una de las razones que da sea: "la fácil recurrencia a la desfiguración de las piezas dentales o su carencia, partes del cuerpo humano que yo considero las más atractivas y las más obsesionantes y que como tema, como argumento central, ya han producido una obra maestra, insuperable hasta hoy: "Berenice" de Edgar Allan Poe" [7] . Caicedo era coherente en todo.

IV

"Querido Peter Lorre: Desapareciste bastante misteriosamente
la otra noche, pero lo atribuyo a la vida criminal
que llevas en el cine. Saludos, Groucho (Marx)".

Por eso cuando el narrador y el crítico se unen, esto habrá de determinar no sólo su añoranza por géneros difuntos (el western y la novela gótica, que la violencia actual recrean) sino también su mutuo interés por un futuro de pesadilla, donde drogos-al estilo de **La naranja mecánica**-súcubos lovecraftianos, o insectos, regirán el planeta. Esto producirá también análisis cruentos, disparatados y en últimas perversos, para utilizar sus propios términos, mediante los cuales Jerry Lewis deja de ser un comico despistado y se convierte en una sombra nocturna que recoje muchachitos en Westwood. L.A. y ostenta, película tras película, un relojito de mujer sobre su brazo velludo. La visión de Caicedo nos revela lo que no habíamos visto antes: el mal, omnipresente y ubicuo. Y son su fuerza y su talento las que nos la imponen, situándonos al margen de lo convencional, y comercial; dislocando los esquemas trillados y obligándonos a compartir su admiración por Claude Chabrol,quien, según Caicedo, tiene la capacidad de hacer de la contradicción un acto permanente. No es raro entonces que terminemos deseando compartir con quienes "no buscan otra cosa que el desorden, el caos y el terrorismo dentro de la agobiante normalidad cotidiana" [8] nuevas y apasionantes aventuras. Tal la sugestión que ejerce Caicedo, y la razón por la cual quería escribir sólo para jovencitos de 12 a 15 años, donde la crueldad es evidente y no se halla contaminada por el disimulo. "El horror del hombre-decia Caicedo-comienza cuando intuye las consecuencias desventajosas que pueden traerle su necesidad de cultura, y cuando busca refugio imposible en una inocencia perdida" [9] . En las críticas que siguen hay por cierto muchos otros méritos, pero este me parece el mayor. Enumerar los restantes no disminuiría la miseria que nos rodea, más insidiosa luego de su desaparición.

"La historia de Roberto Ross" resumía, tal vez, los vórtices de la época. Probó la droga durante su estadia de un año en U.S.A. producto de una beca en el American Field Service. Le achacaron la locura y muerte de Margarita Bilbao, su novia de 12 años. Pero no lo pudieron acusar de nada. Para escapar a la horrible depresión de la cocaína empezó a inyectársela. Se denominó el profeta del mal ejemplo, no por corruptor sino por víctima. "Nunca me he hecho reconvenciones-decía-de lo que hubiera podido ser de no haber sido lo que resulté. Yá que muy poca gente es la que me aguanta, ¿qué sería de mí si no me aguantara yo mismo ?".

Andrés Caicedo, **¡Que viva la música!**, pg. 85.

J. G. Cobo Borda, Bogotá, 1977.

NOTAS A PIE DE PAGINA

(1) Un libro que aparecerá pronto, Historias para jovencitos, Editorial La Carreta, Medellín, recoge cuatro relatos: "El pretendiente", Angelita y Miguel Angel" —a partir del cual, y con el mismo título, realizó el guión de una película, filmada por su amigo Carlos Mayolo—, "Berenice" de 1969, premiada en el concurso de la Universidad del Valle y "El tiempo de la ciénaga", de 1972, premiado en el concurso de la Universidad Externado de Colombia. Además de sus obras de teatro, "La piel del otro héroe", "Recibiendo al nuevo alumno", "El mar", Caicedo escribió varios guiones; entre ellos se destaca el aparecido en el número 5 de **Ojo al cine**, "Un hombre bueno es difícil de encontrar", basado en un cuento honónimo de Flannery O'Connor.

(2) Este texto inédito, "Especificidad del cine", fechado en octubre de 1973, apareció en la **Gaceta de Colcultura**, No. 9, de Abril de 1977.

(3) Este relato, "Pronto": está incluido en OBRA EN MARCHA 2, Bogotá,1976, pags. 463-490.

(4) Edgar Allan Poe, **Obras en prosa.** Vol. I., Cuentos. Traducción y notas de Julio Cortázar, Universidad de Puerto Rico, 1969, pags. 219-226.

(5) Este relato obtuvo el segundo premio del Primer Concurso Latinoamericano de Cuento organizado por la revista IMAGEN de Caracas. Imagen, suplemento No. 77, 15/31 de julio 1970, Caracas.

(6) ECO, No. 185, marzo de 1977. Librería Buchholz, Bogotá.

(7) **Pier Paolo Passolini**, en "Ojo al cine", Nos. 3/4, 1976, págs. 75-92.

(8) Los tupamaros en París (Nada) de Claude Chabroil (sic), "El Pueblo", **Estravagario**, 9 de febrero de 1975, pg. 7.

(9) **Pier Paolo Passolini**, ibid.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Kim Novak.

KISS, ME, KIM

ANDRES CAICEDO

He leído en un diario de Buenaventura la exclusivísima noticia de que Kim Novak, de 43 años, está enamorada de un homosapiens llamado Robert Malloy, de profesión veterinario. Para los que hemos alimentado por más de diez, imperdonables años, un idealizado amor en vano por esta mujer, llamada por algunos, y no con torpeza "la peor actriz del mundo", para los que nos hemos vuelto una sola masa, un solo corazón de gratitud ante una presencia ausente ya de los estudios, de las revistas chismográficas, de las mentes más seriamente preocupadas por el cinematógrafo, el que se anuncia es un casorio que conmueve nuestras intenciones, nuestra posición ante un mundo cada vez más desbarajustado. Hace muy poco tuvimos la oportunidad de observar la que quizá sea la ultima aparición de Kim Novak en las pantallas: un pequeño "cameo" en el filme Historias de horror y locura, espantosa ensalada de horror inglesa que, aunque adereza las formas de nuestra mujer con sinceridad plena: gordura, sobacos prominentes y mal afeitados, calzas en todos los dientes (o muy posiblemente: caja), un color de pelo cada vez menos rubio y más artificial, movimientos vacunos, etc., se permite el ritmo de doblar precisamente una de las voces más desagradablemente reconocibles, más roncas y vacías y desentonadas y más en desacuerdo con la marcha del cine que la misma voz de Norma Desmond. Es como si a Kim Novak la hubiese sorprendido, de sopetón y en plenos años 70, la invención del cine sonoro. Ella nunca fue una persona sino la suplantación de otra aún mucho más ficticia. Lanzada por la Columbia como especie de remplazo de Rita Hayworth llegó a conocer la fama total, fue pionera del ¡desembrasierese! de los años 50, pero su mirada permaneció lejana, sus amores enigmáticos y destructivos: su complicidad con el director Richard Quine en una media docena de películas fue causante de la calvicie total que aplanó la cabeza de este cineasta a los pocos meses de enamoramiento. Quine la sembró como la mujer irreal, la mujer soñada, la mujer que se ve pero no se toca, el espejismo que se pierde en otro, mientras la cámara, su ondular ululante, daba fidedignas pruebas de enamorada perplejidad mal correspondida. Hecho. Kim dejó a Quine, Quine realizó de inmediato la pareja de filmes más descaradamente misóginos de la década: ¡oh papá, pobre papá, mamá te dejó colgado en el clóset y yo estoy tan triste! y el mucho más conseguido Cómo asesinar a su esposa.

Pero esto ya es cuento manido. El lema de Kim no era ni siquiera "Mú!" sino, precisamente, no decir "Ni Mú" acerca de los queridos seres o de los queridos filmes que la fueron transparentando, haciéndola ni siquiera bulto sino croquis de estrella, mujer que pestañea de entre los muertos parafraseando al subtítulo del más importante de sus filmes:

Vértigo, de Alfred Hitchcock. Aquí quedó tajada su definición. Historia de la búsqueda de la mujer soñada, perdida y reencontrada dentro de otro sueño. Kim no se representaba a ella sino a su doble cuando el original ni siquiera existía. Ella fue la "quimera dorada", la aceptación de lo inalcanzable, el gozo que implica lo imposible. Yo no tenía más que 7 años cuando todo esto acontecía, pero 6 años después ella me contagió la sífilis de su Servidumbre humana, a mí, que no había tenido culpa ni tanteo sino, tal vez, perversa observación de su amor maldito con un Lawrence Harvey que, por otra parte, bastante tenía ya con el cáncer que lo carcomía para tener que preocuparse por la Enfermedad de Castilla. Después Kim Novak se prestó, contrita y callada, a que Billy Wilder le redactara el léxico y el panegírico a su completa vulgaridad, a su ineficacia como mujer, a su condición de actriz que no puede dar nada de sí porque todo está por fuera. Kim Novak es una mujer expuesta por dentro: han cogido su carne y la han revuelto y arremangado. Lo que uno alcanza a ver en sus mejores películas, aquello que parece tan plano y blando, no es su piel sino sus entrañas: la sonrisa de Kim son los recorridos internos del intestino grueso. Lo que han hecho con su cara es un descascaramiento: su cuerpo es un bolsillo al revés, vacío pero sin sufrimiento.

¿Quién puede asegurar, entonces, que esta actriz pensó alguna vez, que emitió una opinión propia? Sin duda, nadie mejor que Robert Aldrich entendió esta fatuidad cuando en La leyenda de Lylah Clare, una de las mejores películas "sobre Hollywood" y testamento (de mano ajena) de esta actriz-enigma, hizo de ella un cuerpo habitado por una superestrella, la que reúne a todas y posee todas las almas cuando la de Kim era la que más dócilmente se prestaba a este vampirismo. No se ha realizado una película más sincera sobre la falsedad que La Leyenda de Lylah Clare. Nunca se han expuesto, con fines eróticos, una formas más acabadas, una belleza tan marchita, una mujer que ahora, más que decarnada, parecía inflada, a la manera de esa mujer-maletín que es la única compañera de los solitarios. No era Kim la que estaba actuando, era Lylah Clare, y de verdad que nunca se ha visto una actuación peor que la de Kim cuando abría la boca y por ella se expresaba Lylah Kim ya no tan femenina, con un desbalance hormonal demasiado notorio, pero atormentada, y aquí ya había algo nuevo. Era el horror de una actriz atrapada por ella misma, o sea Hollywood, o sea la mentira. Era la muerte definitiva de la gordita que otrora poseyera las espaldas mejor moldeadas de la fábrica de sueños.

Por lo menos, así lo comprendió ella cuando, dando una de las pocas pruebas de satisfacción personal en su carrera fílmica, se retiró de los hombres y del cine para dedicarse en encierro perfecto y sin actos de contrición, al antiquísimo pecado de la zoofilia en su mansión de los acantilados del Océano Pacífico en Monterrey (California). Allí conoció la lista fijada por el Antiguo Testamento de aquellos animales aptos para el comercio sexual con la hembra de especie humana

tales como el cervatillo, el caballo, el toro, el tonto can, el pavo real, el colibrí, el macho cabrío, el camarón, el caracol de siete priapos, el cisne de Los trenes rigurosamente vigilados y los gatos de Ceremonia secreta. Allí vivió Kim, en paz y fortuna y sin necesidad de nadie. De sus poquísimas salidas, consignemos la ya célebre como miembro del Jurado del Festival de Moscú, para la que mandó a imprimir un tomo de El capital de 70 x 40 cms. y en papel bond de 190 gramos, edición que sostuvo bajo el brazo desde que emergió del avión hasta que, dejando atrás un descabellado veredicto fílmico, regresó a la California de sus amores. Con nadie discutió El capital: bastaba con que la vieran sobrellevar su pesada carga. Después fueron sus caballos preferidos: Elmo y Chuck, los que sobrellevaron la enaltecida carga de la actriz más noble y bruta de su época, mientras contemporáneas suyas (o más o menos) como Shirley MacLaine y Lee Remick guardaban perfecto juicio, reposo ésta,

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

agitado trajín de novelista y mujer política-aquélla.

Pero ahora Kim se casa. El sueño se vuelve tangible. Estrecha la fugacidad. Su futuro esposo es siete años menor que ella, pero practica la profesión más afín con sus afanes exquisitos: la veterinaria. Porque el Dr. Malloy, dicen los vecinos armados de binoculares, que se sepa, no conoce mujer. O mejor dicho, antes de Kim no conocía mujer. Sólo vaca, gallina, gacela, oveja adolescente, iguana tardía, jamelgo, oca, foca, delfina. Juicioso es reconocer que no existe en el mundo hombre más apropiado para Kim Novak. ¡Son tantas las cosas que debe haber aprendido a su lado! Como, por ejemplo, el uso que se puede hacer de la briosa trucha aún no desprendida del anzuelo.

Kim Novak fue la personificación de la despersonalización. La sublimación de la incapacidad, la mitificación de la vulgaridad. Nadie como ella logró transpasar el inconsciente colectivo mediante una pura y llana mala actuación que retó y venció todo prejuicio instalado por la razón, por la inteligencia. A semejanza del actual quehacer de algunos directores los más importantes dentro del balbuciente cine moderno, su oficio consistió en impedir el pensamiento, en entorpecer o enrevesar la reflexión. Ella fue una trampa, después su misma trampa. Sus mejores películas (Picnic, Jeanne Eagels, Vértigo, Strangers When Wee Meet, Servidumbre humana, Kiss Me Stupid, Lylah Clare) trataron la sensualidad como un valor omnipresente pero que nadie sabe a ciencia cierta dónde está. Uno veía a Kim, estiraba la mano y no raspaba sino el aire. Y esta es una cualidad que hubiera encantado al mismo George Melies. Kim es la gran mentira, la gran ilusión perdida y la mejor actriz del mundo si tenemos en cuenta que su sombra reúne, desperdigándolos luego, a todos los engaños que son el sí del cine.

A Ugo Barti

EL GENIO DE JERRY LEWIS

ANDRES CAICEDO

La compañía Cinema International Corporation (llamada por algunos "La cadena de la esclavitud") ha tenido a bien programar un breve ciclo de Jerry Lewis, con base en una película suya y en dos más dirigidas por Frank Tashlin. En verdad, es la primera resurrección que se le hace al cómico norteamericano, uno de los más importantes directores del mundo. Teniendo su apogeo en los 60, hoy Jerry Lewis le puede parecer al espectador desatento más viejo que Mack Sennett, si no fuera por los pocos que aún creemos en él, "porque es el centro que regula nuestro universo, y observar uno de sus filmes es una experiencia que pone en tela de juicio la cultura recibida y la moral malamente desarrollada en este tránsito doloroso..." (tal como se dijo en la Ojo al Cine Nos. 3/4). En los años 60 Jerry Lewis era la figura que regulaba nuestra impedida adolescencia: memorizábamos los colorinches de su ropa, deseábamos el rubio o el renegrido pelo de sus heroínas, nos enquistábamos en aquel pesado ambiente juvenil de sus comedias; ni nos inmutamos cuando Jerry pasó de la casi acrobacia a las muecas y al maquillaje: para nosotros seguía siendo el mismo. Y cuando malcrecimos vinimos a comprobar que su torpeza no sólo era la nuestra, sino que la había inventado para nosotros, para que nosotros la copiáramos y nos justificáramos en su genio. La torpeza deviene de una conciencia de ser observado, y ésta, de concederle una importancia exagerada a las personas y al mundo que habitamos: nos creemos mucho menos perfectos de lo que somos, y esto es lo que nos atemoriza y nos impele a romper el jarrón en mitad de la visita; creemos, entonces, que estamos destinados a la falta de afecto, de reconocimiento, y quisiéramos no que la tierra nos tragara, sino convertirnos en otro, en aquel que sepa aprovechar la mínima parte correcta de nuestra naturaleza: y éste es uno de los temas más caros a nuestro Jerry: no solamente hizo una nueva gran versión del Dr. Jekyll en El profesor chiflado, sino que en Las joyas de la familia se desdobló seis o siete veces para llegar a la conclusión de que lo más correcto era el personaje sencillo y modesto, pero torpe también. La torpeza es, además, unas ganas inauditas de estar pidiendo perdón. Y cuando se llega a un punto ya totalmente irreconciliable con las normas de la realidad, empieza el suprarrealismo, los miembros que se estiran, brazos que llegan hasta los pies después de un esfuerzo supremo para sostener una pesa, o si no el paciente que desparece entre la envoltura de yeso cuando Jerry lo deja rodar y estrellarse contra un árbol en El matasanos, sólo para citar dos de sus más famosos gags, situación cómica envolvente y progresiva, que Jerry inventa o extrae, sin ningún conato de conciencia, de los clásicos.

Pero esta realidad especial es desconocida por los niños y los intelectuales: para aquéllos, demasiado lento; para éstos, demasiado bobo. Lo cierto es que sus comedias adolecen de puentes demasiado largos entre estallido y estallido (pero no las de Frank Tashlin, finado ya, quien les imprimía un ritmo feroz de puro cartoon o dibujo animado), pero bobo no lo es: no solamente es director, productor, guionista y actor mil veces, sino que su resultado es perfectamente cósmico y además profético: la droga-tema de El profesor chiflado entronca perfectamente con la malhadada generación del ácido en USA. O sea que más razón tienen los niños que los intelectuales. Las películas de Jerry encuentran su mejor público en los hombres-niños, en los hombres que no crecieron nunca y a quienes el mundo les juega más de una mala pasada por su condición infantil. Pero, ya este público no es tan numeroso, ¿a quién más puede dirigirse Jerry Lewis? En Francia, a los surrealistas; en USA, a los campesinos y al público cinéfilo de la calle 42 en Nueva York. Y los hombres-niños de este trópico gozan observando las innovaciones cinemáticas, el iluminado difuso a un gran primer plano de la bella Stella Stevens mirando a cámara, que Bergman utilizaría después con Bibi Andersson en La pasión de Ana; y la obsesión por los dientes deformes que sería después manido recurso de Pasolini; y el complejo escenográfico en corte transversal de El terror de las chicas, que Godard copiaría divirtiéndose mucho en Tout va bien. Además, está el gusto por el sonido alterado, agigantado: la escena del "guayabo" en El profresor chiflado; la cascada de piedras que uno oye descender por el esófago de Jerry cuando prueba un poco de agua *mineral* en *El matasanos;* y la locura, hasta la descompenetración total, por la música, en especial por las big bands de los 50: de hecho, Jerry Lewis es el único que alquila una banda entera para que le haga fondo a una simple subida de escaleras; de allí la importancia primordial de la mímica, del ensayo ante espejo, lo cual es otro acto de desdoblamiento para quien valdría la pena preguntarle cómo es su comportamiento en la "vida real", ya que el punto de vista de sus películas es tan disparatado, cruento y en últimas perverso.

Jerry Lewis es padre de dos niños parapléjicos y socio fundador de un centro para niños con problemas motrices. Y es el dueño de una cadena de cinemas repartidos en todo su país. Ha sido autor de un libro de metodología cinematográfica: *The Total Filmaker*, y motivo de un extenso estudio escrito por el *positivista* Roger Benayoun, en donde se dice que Jerry es, literalmente, el mejor director del mundo, punto que vale la pena compartir, sobre todo ahora que se pueden observar sus filmes como cosa injustamente pasada, hecho que viene a ser parte de la decadencia general del cine mundial.

La perversidad presente en los filmes de Jerry Lewis se prolonga, si uno se pone a pensar torcido, en su actitud personal sexual: Jerry es casado pero dicen que recoge muchachitos en Westwood, L.A., y que a pesar de su caridad, es bastante difícil en cuestión de dinero y poseedor de una conciencia perfectamente capitalista. Por otra parte, ¿qué pensar del relojito de mujer que exhibe en un brazo grueso y velludo, película tras película? De todos modos, las mitificaciones que ha realizado de sus actrices evidencian un atortolado amor de adolescente culpable, y este es el rasgo más importante de sus películas. Porque nosotros también guardamos la culpa, envuelta en gozo, de admirar a un cineasta que nadie admira, al último gran cómico de nuestra época, autor y mártir de su propia sede de geniales inventos.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

DE LA CRITICA ME GUSTA LO AUDAZ, LO IRREVERENTE

ANDRES CAICEDO

¿Qué es la crítica cinematográfica para el crítico colombiano?

—Como desconozco el significado de la posible continuidad de los otros críticos, ésta y las otras respuestas serán estrictamente subjetivas. La crítica es para mí un intento de desarmar, por medio de la razón (no importa cuán disparatada sea), la magia que supone la proyección. Ante la oscuridad de la sala el espectador se halla tan indefenso como en la silla del dentista. Comenzar a pensar en el proceso de montaje, de cambio de rollos, de alteraciones en el color, etc., es una especie de posición de defensa, de decir "Comprendo esto, veo los trucos, no me pueden engañar, y el resultado de esta relación entre la pantalla y mi persona no puede ser la alienación". Esto lo digo teniendo en cuenta que la gran mayoría del material que se exhibe en Colombia es el producto medio USA, italiano y mexicano, y que éste depende en gran parte del engaño para lograr un éxito comercial. Cuando uno ya ha comprendido esto, cuando ya se ha adoptado un mecanismo intelectual de defensa propia, el paso a seguir es comunicar este mecanismo primero a los amigos, después al público en general. Para lograr esto, claro, se necesita tener acceso a una clase de medio de comunicación. Y para el caso del producto fílmico sincero, de buena calidad, la tarea del crítico es encontrar la forma de apreciar al máximo la diversión, y lograr, en últimas, que el espectador atento se divierta en la lectura de la exposición de argumentos.

—¿Cuál cree usted es la posición que asumen los críticos colombianos: terrorista o paternalista frente a la obra cinematográfica? ¿Por qué?

Andrés Caicedo (Cali)

Andrés Caicedo

—Primero que todo, considero que es más saludable una actitud terrorista que paternalista. Pero para lograrla es necesario contar con un medio propio, como es el caso de nosotros con la revista Ojo al Cine. Cuando un crítico enfrenta una serie de condiciones con las distribuidoras y con el exigente gusto mediocre del espectador medio, su crítica se irá hablandando, irá haciendo concesiones, no importa que muchas sean involuntarias. Ugo Barti y Carlos Alvarez han escrito terrorismo, pero hoy por hoy el panorama es mucho menos alentador. Hay que alertar al espectador, darle conciencia del peligro que significa el acto aparentemente trivial de ir al cine, convencerlo de que la mayoría de las veces detrás del producto se encuentra una ideología dirigida en forma vertical contra el consumidor. Hay que desmistificar los falsos valores, las grandes celebridades, los mensajes de "gran" importancia. Uno encuentra muchas veces lo mejor en lo trivial. Dedicarle la atención necesaria a la importancia de Jerry Lewis es un acto de terrorismo. Arremeter contra el cine político italiano o contra un filme como El pasajero también. Siempre, de la crítica, me ha gustado lo insólito, lo audaz, lo irreverente, lo maleducado. Para esto sería bueno encontrar un método que universalice lo personal. Cada gusto es una aberración.

—Dado que el cine ha alcanzado niveles artísticos que el común de la gente ignora ¿cuál cree que es la tarea de nuestros críticos?

—Si aceptamos que el cine atraviesa una etapa de decadencias generales, se le hace entonces una nueva cuestión a la pregunta. Lo que más me molesta de algunos críticos es el falso entusiasmo de sus primeros escritos, cuando creen haberlo comprendido todo. En realidad, lo único que han hecho es hacer consciente la comprensión inconsciente del espectador. Yo no creo que la gente "ignore" los avances del cine; tal vez, lo que pasa es que no los distingue. Entonces ya respondí a esto en la primera pregunta. El público debe orientarse por las indicaciones del critico, es cierto, pero éste debe poner en tela de juicio los presuntos "avances" del cinematógrafo: por ejemplo el uso del zoom, del montaje sincopado, el alejamiento de las formas clásicas, el exotismo del colorido, etc. Los niveles artísticos pueden seguir analizándose según la política de los autores, según la evolución de la carrera de cada director.

—Teniendo en cuenta la influencia y credibilidad que tienen muchos críticos colombianos en la sociedad, ¿son ellos manipulados o manipuladores? ¿Por qué?

—Tal vez el que más influencia tenga sea Alberto Duque López, pero él es más bien un manipulado, y no precisamente por culpa suya. Cuando yo escribía casi el diario para Occidente y más recientemente para El Pueblo, tuve una cierta influencia en el occidente del país, pero siempre estaba sujeto a interpolaciones mal hechas, recortes por falta de espacio o por censura, etc. De allí que haya decidido lanzarme a la empresa de sacar una revista especializada, la cual tendría mucho más influencia si pudiera salir con más periodicidad. Además ¿qué es lo que uno puede llegar a manipular? Ciertamente no el gusto del espectador. Uno podría manipular una costumbre, una elección de programa, pero de todos modos la palabra no es apropiada.

—¿Usted cree que nuestros críticos, como tales, hacen progresar el arte? ¿Por qué?

—Los críticos sólo pueden dar testimonio del progreso del arte, si lo hay. ¿Pero y el caso de la Nueva Ola y del famoso grupo de Cahiers? Sus escritos hicieron que directores como Aldrich, Preminger, Hitchcock, etc., mejoraran o modificaran sus obras. La crítica es testigo perplejo de los avances del arte, y en su temor indefenso y desbandado, hace progresar el objeto de su devoción. ¡Oh, de los vanos caminos!

—¿El crítico debe estar comprometido con una ideología? ¿Por qué?

—Claro que es mejor opinar, escribir desde unos postulados concretos. Pero se ha dado mucho el caso del crítico o aun del artista que termina en una situación de inercia y esterilidad porque de pronto en una ideología dada encuentra la fórmula "perfecta" para resumir la función del arte, y el sujeto interesado se encuentra con que esta función no existe, con que sólo empieza a mandar la ideología; de allí que uno tenga que hacerse a una posición más política que otra cosa. Es mejor hablar en términos de moral, de posición personal del crítico ante la obra de arte. Digamos que esta

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

moral tiene que ser de izquierda y que el análisis del filme debe hacerse a partir de la relación de éste con la anterior carrera del director, con su género y con la sociedad a que pertenece. Un filme sí puede expresar su ideología y tratar de hacer que ésta cumpla una función, un cambio que se opere por el divertimiento, comenzando por eso. Operando desde una tendencia política, el crítico puede ayudar a imponer los conceptos de su ideología, y si varias tendencias ofrecen elementos válidos para el análisis, vale la pena dedicarles atención, no importa que en últimas las tendencias sean opuestas en sí mismas. Uno siempre termina por escoger una.

—¿Ustedes escriben para un determinado número de personas o llegan a la gran masa?

—Si se escribe en un periódico de alto tiraje, se llega a la gran masa. Si se escribe desde una revista como Ojo al Cine, los lectores no serían más de dos mil (a no ser que se emplee la publicación en una ponencia o discusión pública, etc.) Si uno escribe para el espectador medio, se tiene que emplear un método didáctico, una fraseología sencilla, una construcción directa, informativa sobre todo. Si uno escribe para el cinéfilo o el cineasta, lo que se busca es hacer que él compruebe sus teorías. Muchas personas pueden pensar novedosamente sobre un filme, pero unas pocas son las que escriben sobre ello. El crítico debe buscar un reconocimiento, una estimación en el grupo de gente que haya escogido. La gran masa mira al crítico de cine con desconfianza; lo juzgan impertinente, pretensioso y especulador: creen que es un improperio que alguien escriba tantas cosas sobre unas imágenes que todo el mundo ve y comprende. Pero lo que se pretende es que el espectador vea de una sola forma el filme, la que sea más adecuada. Esta depende, en todo caso, de los avances que se hagan en la teoría.

—¿Son nuestros críticos, teóricos o técnicos? ¿Por qué?

—Hacer el análisis técnico de un filme, secuencia por secuencia, o el análisis de una sola secuencia es un procedimiento muy interesante, arduo de hacer y un poco injustamente reconocido, porque puede dar la impresión de ser estéril. Pero ayuda mucho en cuanto a la comprensión del lenguaje particular del director o del filme sólo en su contexto social; si no estoy mal, esto en Colombia se ha realizado únicamente a través de las páginas de Ojo al Cine, y en algunas exposiciones de Hernando Martínez. El resto de críticos no son ni siquiera teóricos sino interpretativos, analíticos aproximativos. Abunda aún el afán de encontrar simbologías o correspondencias argumentales en los filmes. Importa más, creo yo, la correspondencia visual, la imaginería iconográfica que una guía de las preferencias, arbitrariedades, obsesiones y aberraciones del autor.

—¿Algo más?

—No, peladas. Felicitaciones por la encuesta.

LA ENCUESTA

NOTA: En agosto del año pasado, un grupo de estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la U.P.B., elaboró una encuesta que fue enviada a los principales críticos de cine del país. El propósito fundamental era confrontar pareceres sobre la crítica cinematográfica en Colombia. Por ese entonces Andrés Caicedo colaboraba con el periódico El Pueblo y dirigía la revista Ojo al Cine. Sólo él dio respuestas a las preguntas que le formularon Silvia Jaramillo, Luz Elena Castro y Blanca Victoria Ramos. Los demás se quedaron en silencio.

HOLLYWOOD DESVESTIDO

ANDRES CAICEDO

Como con setenta años de existencia, Hollywood, Los Angeles, California, ha sido la cuna de los más tiernos arrullos de los deseos, la "fábrica de sueños", según Ilia Ehrenburg. Nunca, en ningún lugar, se ha reunido tanta ilusión, tanto poder creativo, económico y destructor. El director de cine ha llegado a ser Dios, la Estrella del inconsciente colectivo de la humanidad. Fundado por negociantes judíos que huían de los trusts organizados por Thomas Alba Edison, Hollywood fue el territorio más cercano a la frontera mexicana y el que mejores condiciones climáticas ofrecía para la realización de pinturas móviles; pero de allí al Séptimo Arte no hubo más que un paso, y lo que en un principio fue diversión para analfabetos, fue acogido después por la gente de teatro (sencillamente porque ofrecía mejores sueldos) y por la alta sociedad. Y si en un principio no se le daba crédito a los actores, después vino a descubrirse que el público acudía ante una cara, unos ademanes exclusivos, y que empezaban los favoritismos, y así fue creándose el Poder de la Estrella, el que orientaba los noviazgos, las vocaciones, la felicidad en los hogares. Era la diversión para toda la familia, y los que tenían que ver con el cine eran vistos casi que como miembros activos de una religión reconfortadora. Todos eran "modelos" de vida, caminos a seguir. Semejante influencia fue ganada en los primeros diez años de existencia, casi antes de que el Séptimo Arte entrara en su adolescencia.

Pero el Poder era mucho, y el Cine tenía que comportarse con la fogosidad de los teen-agers. Los trabajadores de este arte tenían que vérselas con sus pecadillos escondidos. Pero en un principio nadie le paró atención al asunto. Se sabía, por ejemplo, que Richard Barthelmess, el grácil actor de D.W. Griffith, había posado para estampas pornográficas antes de hallar su oportunidad en la Musa del Celuloide.

Orson Welles, George Peppard y Paula Albert, formando parte de la organización subversiva de "House of Cards" de la Universal.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Fueron necesarios algunos desmanes en la diversión para que se invocara a su contraparte: la muerte. Cuando ésta se presentó, el público quedó alarmado para siempre jamás. Fue con ocasión de Olive Thomas, de 20 años, la esposa de Jack Pickford, el hermano de Mary. El suceso ocurrió en París. Se suicidó con bicloridio de mercurio. Su esposo tenía más o menos la misma edad, y eran reconocidos como "la ~~misma edad, y eran reconocidos como~~ "la pareja ideal americana". Ambos habían filmado por lo menos una decena de filmes, y eran bellos, millonarios, sonreídos por la fortuna. ¿Qué había pasado? Pues que el jovencito Jack era desde hace 4 años un adicto (sin esperanza) a la heroína, y en París necesitó urgentemente su dosis y mandó a su esposa a que fuera a buscársela, y como ella no pudo encontrarla prefirió suicidarse antes que regresar con las manos vacías. Investigaciones posteriores revelaron que la adorable y angelical Olive Thomas estaba desde hacía mucho tiempo enredada en negocios de narcóticos.

No acababan de apaciguarse los ánimos públicos ante esta noticia, cuando se anunció que el sensible, vulnerable - "Muchacho" de Intolerancia, se había suicidado al enterarse que su Director, D.W. Griffith, había dado el papel principal de Way Down East al mencionado Richard Barthelmess.

Pero no pára aquí el asuntillo de la droga. Los pobres actores tenían que trabajar de 10 a 12 horas diarias, y a veces terminaban deprimidos, arrasados, o sentían que el negocio en sí los estaba destripando moralmente, y cada vez que salía a relucir una cara pálida, preocupada, con ojeras y mal semblante, estaba allí un elegante, amable, gentil actor de segunda categoría de los Estudios Sennett, conocido por el remoquete de "El Conde", cuya acostumbrada aproximación era: "¿Te sientes mal, querida (o)? Deja que El Conde te arregle". Y el remedio era casi siempre la morfina. "No es nada. Después de que te sientas bien ya no la necesitarás más". Fue así como cayeron Wallace Reid, Bárbara La Marr, Alma Rubens, etc.

Wally Reid era, hacia 1920, el Rey de la Paramount, experto en películas de carreras como ¿Cuál es tu prisa? El camino veloz, Doble agitación, y era tenido como el exponente principal de la Joven Mentalidad Americana. Accedió al obsequio de El Conde durante el rodaje de Para siempre, y cuando el filme ya estaba terminado, Wally estaba atrapado por el vicio, tanto que al final de su carrera tenían que sujetarlo frente a la cámara para que pudiera trabajar. Fue así como en 1922, su esposa Florence Davenport y los Productores Carl Laemmle y Adolph Zukor decidieron internarlo en un sanatorio, en donde, víctima de síndrome de suspensión, murió en 1923, encima de su propio vómito. Inmediatamente después, su esposa realizó un fil llamado Piltrafa humana, para prevenir a la juventud sobre la nefasta influencia de la droga.

El caso de Bárbara La Marr fue menos drástico, o fue, por lo menos, natural. Era conocida como la muchacha "demasiado bella", y ella misma decidió extender el demasiado a cada aspecto emocional de su vida. Se ufanaba de nunca malgastar su tiempo durmiendo ~~máas~~ de 2 horas al día, y tuvo docenas, docenas de amantes, además 6 esposos, legales en su corta carrera como Estrella, ya que murió a los 26 años, después de haberse inmiscuido seriamente con cuanta droga pudiera conseguirse o fuera conocida. Había llegado al negocio de las películas por intermedio de Douglas Fairbanks en Los tres mosqueteros, y murió en 1926, de sobredosis.

"Por quien doblan las campanas" marco época en los años cuarenta. Gary Cooper en una de sus escenas.

Alma Rubens, la protagonista de El mulato, El incidente de la suerte, El precio pagado por ella y Showboat, protagonizó, así mismo, una serie de sucesos bochornosos como el acuchillamiento de un empleado de una estación de gasolina y de la enfermera que la conducía a una Casa de Salud, en la que permaneció seis meses, al cabo de los cuales declaró que se sentía perfectamente bien y dispuesta a trabajar de nuevo. Quería reiniciar su carrera en Broadway (que había suspendido atraída por la fiebre de Hollywood) pero allá nada le salió bien, así que tuvo que regresar a la Tierra de las Promesas, en donde se divorció del actor Ricardo Cortés, su tercer esposo, ya que de Nueva York había llegado en la íntima compañía de la joven actriz Ruth Palmer, con la que inició un malsano itinerario por la frontera y después México adentro, y al regreso de Aguas Calientes fue arrestada por posesión de 40 ampolletas de *Morfina*. A los 23 días murió a la edad de 31 años.

En realidad, los casos de adicción han sido muchos. Otro fue el de Juanita Hansen, "La Más Original de las Chicas de Mack Sennett", la rubia perfecta, de facciones delicadas. Su encuentro con El Conde ocurrió mientras la pobre sufría los efectos de una leve intoxicación alcohólica. La primera inyección fue gratis. Las otras le costaron la vida. Muy pronto, estaba pagando US$75 por cada dosis. Y muy pronto, también, fue arrestada. Su retorno a la luz pública no fue a través de las pantallas, sino como profeta de la "Fundación Juanita Hansen", cuyo propósito era urgir a los actores a que se alejaran de la adicción, "como si se tratara de la misma sífilis".

¡Bellos tiempos de Hollywood! Ya lo dice Gloria Swanson: "Oh, las fiestas que acostumbrábamos hacer! El público deseaba que nosotros viviéramos como reyes, como reinas, y así lo hicimos, ¿y por qué no?. Estábamos enamorados de la vida. Hacíamos más dinero del que alguna vez creímos que podía existir, y no había razón alguna para suponer que algún día iba a escasear".

Pero escaseó, con la Depresión, y con el advenimiento del Sonido, y allí fue cuando se multiplicaron los suicidios. Por ejemplo, el astro Milton Sills enrutó su última (lujosa) limusina hacia el precipicio; y Jeanne Eagels (a quien Kim Novak personificó en el film de George Sidney) optó por una deliberada sobredosis de heroína; y Robert Ames se suicido con gas; Karl Dane con alcohol (la vía preferida hacia la muerte después del eclipse de la carrera), así como John Bowers, James Murray, George Hill (director de La casa grande), la actriz Wili Andere, y Loutygher actor de El pecado redimido. El largo camino, etc., quien se suicidó en 1935 haciéndose el haraquiri con un par de tijeras de oro.

Eran actores con "problemas de voz" en lo que fue ejemplar el caso de John Gilbert. En 1928 era el actor mejor pagado de Hollywood; recibía, de la M.G.M., 10.000 dólares a la semana. Pero con la gran Depresión, todo su capital, invertido en propiedad raíz, quebró. Entonces Louis B. Mayer (jefe de la M.G.M. y quien había empezado como un vendedor ambulante de heroína), para deshacerse de su contrato, hizo una jugada maestra: desfiguró la voz de John Gilbert en su primer filme hablado: Su gran noche, lo que bastó para acabar con su carrera. De allí entonces que Gilbert iniciara (haciendo apuesta con Marie Prevost, una estrella terminada por el sonido) otra "carrera", esta vez a muerte, con el licor, que sólo vino a ganar en 1936, cuando fue encontrado muerto en su cama, a la edad de 39 años. Marie lo alcanzó un año más tarde.

También desaparecieron del Firmamento Conrad Nagel, Charles Farrell, Buddy Rogers, William Harnes, Ramón Novarro, Billie Dove, Coleen Moore, Corinne Griffith, Norma Talmadge, Louise Brooks y Mae Murray, quien tiempo después fue arrestada por vagancia al encontrársela durmiendo en una banca de cualquier parque.

Pagar con la vida

Las famas, las fortunas, se vienen y se van. Al famoso cómico "Fatty" Arbuckle le bastó una fiesta personal "demasiado" salvaje, para que su carrera se encargara con la nada. Había sido descubierto por Mack Sennet en 1913, y fue él quien le enseñó la técnica del cine a Buster Keaton. Y en 1917 llegó a firmar un contrato de 5.000 dólares a la semana con Paramount. Fatty era el ídolo de los niños, el cómico para toda la familia. Pero le gustaba la bebida, y la bebida lo hacía poner violento. Para celebrar su nuevo contrato, organizó la dichosa fiesta en San Francisco, que duró como tres días y en la que estuvieron los magnates Adolph Zukor, Jesse Lasky y Joseph Schen; pero el escándalo que resultó de la reunión les salió costando cerca de 100.000 dólares. Porque allí hubo una víctima, una joven actriz llamada Virgina Rappe, a quien Fatty la había dirigido en Joey pierde un corazoncito. Y naturalmente, en la fiesta encontró la oportunidad de estar a solas con ella. Pero una vez que se hubo cerrado la puerta, no se oyeron más que lamentos y chillidos. Y cuando la puerta se abrió, fue para conducir a Virginia a un exclusivo hospital de Pine Street, en donde cayó en un estado de coma que le duró un año, antes de alcanzar la muerte.

Parece ser que Fatty, furioso porque el demasiado alcohol le había producido impotencia temporal, le introdujo a Virginia una botella de champaña, causándole peritonitis. Y fue acusado de violación, y asesinato en primer grado. Un año duró el

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

juicio, del que Fatty salió libre después de gastar toda su fortuna en abogados. Sus productores lo olvidaron, su audiencia lo rechazó, y lo insultaban en la calle. Buster Keaton, uno de los pocos amigos que permanecieron fieles, le sugirió que cambiara su nombre por el de "Will B. Good" (Será Bueno). Murió a la edad de 46 años, en Nueva York, alcoholizado.

Fatty Arbuckle no fue el único caso de afición a las jovencitas. También se registran las de D.W. Griffith, quien las prefería rubias, de ojos claros, y que destellaran "imagen de pureza americana" y la de Charles Spencer Chaplin, que había personificado un peculiar "modo de ser" con las menores de edad. Notorio fue su romance con Mildred Harris, quien tenía 14 años, cuando lo conoció y 16 cuando Charlie la pidió en matrimonio (pero ella ya estaba embarazada). Se casaron en 1918, pero al poco tiempo Chaplin se había desinteresado completamente de ella. Tuvieron, a los 6 meses de casados,

El inolvidable Charles Chaplin.

una especie de monstruo que solamente alcanzó a vivir 3 días y que fue enterrado bajo el epitafio de "El ratoncito".

¡Oh Lolita!

Lolita fue otra de las ninfetas de Charlie, quien la detalló por primera vez en 1915, cuando la niña tenía 7 años. Y al poco tiempo ya la había introducido como extra en El chico y en La clase baja, mientras la madre de Lolita, Mrs. McMurray, le enseñaba especialmente una cosa: "Cómo casarse con un millonario" Y Lolita cumplió los 12, los 13, los 14, los 15, y Charlie nunca se mantenía muy lejos; inclusive llegó a pensar en ella como la protagonista de La quimera del oro; así que en marzo de 1924 Lolita firmó contrato, pero llegado el momento de rodar, no respondió, no tenía talento. Y Charlie, desilusionado, quiso rechazarla. Pero se descubrió que la niña estaba embarazada, lo cual, en términos del Estado de California, y en las ávidas mentes de su madre y su tío, quería decir, lisa y llanamente, violación. Así que el pobre Charlie fue obligado a casarse, con un revólver en su espalda como testigo (él tenía 35 años, ella 16).

De esa unión nació, en 1925, Charles Spencer Chaplin Jr., y 9 meses, y dos días después, Sidney Chaplin. Pero la vida del cómico se había convertido en un infierno. Toda la familia de Lolita había terminado por tomarse su mansión de 40 habitaciones en Beverly Hills, y en una ocasión, cuando Chaplin regresaba de un difícil día de rodaje de El circo, encontró en su casa una reunión de borrachos tal, que insultó a todo el mundo; así que la señora Lolita Chaplin hizo maletas y solicitó, poco después, su divorcio. Y la astuta familia aprovechó la ocasión para imprimir un panfleto llamado El lamento de Lita Grey (nombre adoptado por la niña cuando se disponía a rodar La quimera del oro), del que se vendieron 10.000 ejemplares en pocas semanas, y en donde se acusaba a Chaplin de obligar a su jovencísima esposa a practicar fellatio, pues era la única forma de satisfacción que el cómico encontraba, además de manifestar una inmoralidad que se expresaba diaria, permanentemente, contra los más nobles estatutos de la Nación y de la Naturaleza. Así que a Chaplin no le quedó de otra que darle a Lolita 625.000 dólares y salir de ella para poder así terminar El circo, suspendido por un año de litigios en el cual el cómico encaneció por completo. Mucho tiempo después, a los 54 años, Joan Berry, de 16 años, declaró que, después de tres abortos, se preparaba a tener un hijo (ilegítimo) de Charles Chaplin.

A Errol Flynn, el famoso Capitán Blood y Robin Hood, también le gustaban las muchachitas. En 1942 fue acusado de violación por Peggy Satterlee y Betty Hansen de 13 y 14 años, respectivamente. Pero el jurado falló a favor de Erroll, y su carrera continúo exitosa tras el estreno de Gentleman Jim.

Porque el Estrellato es como un pasaporte a la Diversión Permanente, y en algunos casos, a la Impunidad. Los sucesos oscuros de Hollywood abundan, se los encuentra por montones, y siempre detrás de ellos hay un Poder que determina la dirección que deben tomar: el escándalo o el silencio. William Randolph Hearst (el magnate de la prensa que fue motivo del filme Ciudadano Kanne, de Orson Welles), por ejemplo, se vio envuelto en un grave incidente que no pasó a mayores. Su esposa, la mediocre comediante Marion Davies (a quien las páginas amarillas de Hearst proclamaban como el milagro más grande que el cine hubiera producido nunca) realizó un crucero por el canal de Panamá en su yate, el Oneida, y en él una fiesta con motivo del cumpleaños No. 43 de Thomas H. Ince, el pionero productor director, el "Padre del Western"; pero aquí en esta celebración Ince encontró la muerte. Hearst, de 62 años, alegó indigestión, pero muchos invitados vieron un agujero de bala en la cabeza de Ince mientras era trasladado fuera del Oneida. Poco después fue sabiéndose todo: lo celoso que era Hearst con respecto a los movimientos de Marion; lo experto tirador que era; la cantidad de armas que llevaba consigo en el yate; y la *pillada infraganti* que le pegó a su esposa nada menos que con Charles Chaplin, y como Thomas Ince se interpuso, fue él, y no Charlie, quien recibió un balazo en la cabeza. No se hizo ninguna encuesta oficial sobre el accidente. Sólo se requisó (vaya uno a saber por qué) la casa de Thomas Ince, y se encontraron agujeros escondidos en cada pared de las muchas habitaciones, bien dispuestos y claramente destinados a observar los movimientos de las parejas que acostumbraban hospedarse allí. Perversión que no resulta extraña al cinematógrafo, la pura verdad.

Rodolfo Valentino

¿Y qué de la muerte de Rodolfo Valentino, el más grande de los amantes que haya dado el cine? Es otro hecho circundado por el misterio, ya que se decretó peritonitis como causa de la defunción. Pero existen varios rumores: que Valentino había sido envenenado con arsénico, por una dama despechada de la alta sociedad de Nueva York; o que fue asesinado por un marido celoso; o que estaba sifilítico y que murió cuando el mal le destruyó el cerebro. Lo cierto es que su vida sentimental fue también muy ambigua. Durante sus últimos años, había sido acusado de no caracterizarse precisamente por su masculinidad. Y todo por las mujeres con las que se casó, evidentemente más "fuertes" que él. La primera, Jean Acker, lo acusó de haberla rechazado permanentemente en toda cuestión sexual. Y Natacha Rambova, su segunda esposa, reveló que el matrimonio no había sido consumado. Valentino había conocido a ambas mujeres de la mano de la exótica actriz Alla Nazimova, lesbiana, reconocida, y quien diseñó los vestuarios de la producción de Salomé, en donde fueron empleados únicamente actores y extras homosexuales, como homenaje a Oscar Wilde.

El chisme, el rumor, la acusación, la calumnia, son, misteriosamente, materiales presentes en el arte, y claro, en la vida de Hollywood. Tanto que W.R. Hearst acrecentó su fortuna basándose en los audaces, crueles titulares de Louella Parsons, su corresponsal en Hollywood. Ella sabía lo que todo el mundo había hecho después de la velada anterior, quién se había acostado con quién, quién había rechazado a quién. Método similar utilizó la bruja Hedda Hopper, y ambas periodistas quedan magistralmente personificadas en La Leyenda Lylah Clare, el film de Robert Aldrich sobre Hollywood. Pero más allá de los titulares estaba la charla de salón que proclamaba a Stroheim, David O'Selznick, Víctor McLaglen y Wallace Beerry como sádicos, a Emil Jannings, Charles Laughton y Mary Nolan como masoquistas, Charles Chaplin y Humphrey Bogart como los mejor dotados masculinamente, y al director F.W. Murnau como el rey de los homosexuales, y Greta Garbo y Salka Viertel en su séquito; además, Marlene Dietrich, quien era bisexual, tuvo amores con Lili Damita, Claudette Golbert, la autora Mercedes d'Acosta y la millonaria Jo Carstairs.

Este clima de permanente vigilancia produjo, entonces, la racha de autobiografías, de publicación, de correspondencias, y, en algunos casos, hasta de diarios, como sucedió con los de Clara Bow y Mary Astor.

La primera era conocida como "la ardiente pelirroja de Hollywood" y Daisie De Voe, una negativa ex secretaria, dio a conocer los apuntes íntimos de la Estrella, y así fue como se supo que la pobre Clara se había acostado con todo el mundo, con grandes y pequeños, bonitos y feos, buenos y malos, desde Gary Cooper hasta Bela Lugosi, y en una ocasión, con un equipo de fútbol entero comandado por un tal Marion Morrison, que después sería conocido como John Wayne.

Mary Astor, en cambio, la protagonista de El halcón maltés, era una muchacha ajuiciada, buena ama de casa, respetuosa de su marido, el Dr. Franklyn Thorpe, quien, para su desgracia, encontró el diario de su esposa. Sólo una infidelidad había tenido Mary. ¡Pero era de magnitudes olímpicas! Pues le tocó albergar al dramaturgo George S. Kaufmann, un hombre, según sus palabras "de fabuloso poder y enorme capacidad de recuperación inmediata", capaz de hacer el amor 30 horas seguidas sin decaer.

Escándalo similar causó el intensísimo amor de Lana Turner con el gangster Super Hombre que fue Johnny Stompanato, a quien la hija de Lana, Cheryl, de 18 años, lo acuchilló por la espalda, no se sabe si por celos o por acto de protección.

Tal vez la única actriz que asumió este clima de absorción sexual con honestidad fue Mae West, pero sus diálogos ("¿Es que tienes un revólver escondido en el bolsillo, o es solamente tu emoción por verme?"), alertaron a la Iglesia católica y al puritanismo, y su carrera fue rechazada y plenamente censurada.

Caso excepcional de Rebeldía ante todo esto fue el de Frances Farmer, talentosa actriz de Broadway (había representado a los clásicos y trabajado con Elia Kazan y Clifford Odets) que no supo controlar el malestar que le inspiraba Hollywoood, y después de varias películas (con Bing Crosby, con Tyrone Power, con Ray Milland, con Cary Grant, etc.) y de haber sido elegida la actriz más popular en 1935

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

comenzó a hacerse enemiga de todo el mundo por sus hostiles declaraciones. Una noche de 1942 fue arrestada por conducir borracha, sin licencia, y con las luces apagadas. Frances era una odiadora profesional de los policías, y ésta fue su oportunidad para demostrarlo.

Después de gritar vulgaridades e insultar a quien le pusiera la mano encima, le dieron 80 días de prisión, en donde escribió "Mamadora" como su profesión. En el juzgado afirmó: "Miren, yo mezclo la leche con alcohol, el café con alcohol, el jugo de naranja con alcohol. Mejor dicho, tomo cualquier cosa que pueda obtener, incluso benzedrina", y acto seguido le arrojó (con muy buena puntería) un frasco de tinta a la cabeza del juez, y repartió trompadas y patadas a todo el que intentara llamarla a orden. Pero estaba marcada por la desgracia: hasta su madre se puso en contra de ella. De la prisión fue conducida a un manicomio privado en donde le alteraron completamente el metabolismo inyectándole insulina durante tres meses seguidos; de allí pasó a un manicomio del Estado, en donde estuvo encerrada 10 años, los últimos de su vida.

El infierno perfecto

Como quien dice, Hollywood alcanza a ser una de las formas más perfectas de Infierno. Pero es la clase de infierno de Nuestro Siglo. Y su alternativa es el Gran Sueño del Seconal, por el que optaron Julian Eltinge en 1942, el cómico Joe Jackson en 1943, la actriz Lupe Vélez en 1944 (75 píldoras), Carole Landis en 1948 (por Rex Harrison), Marilyn Monroe en 1962.

Pero los otros se las arreglan para

Rodolfo Valentino, en pose y fachá de la época.

sobrevivir. En 1948, Robert Mitchum es arrestado por posesión de una enorme cantidad de marihuana: pasa dos meses en la cárcel completamente impasible, y sale a una popularidad nada disminuída. Y en 1969 ocurre la matanza en la caza de Sharon Tate. Hollywood se alquila, se vende, quiebra, se revende. Se acaban los Sistemas de trabajo bajo contratos estrictos. Se dice que Hollywood ya no existe. Pero la producción de películas aumenta. En una semana, Tiburón hace más dinero que Lo que el viento se llevó en 40 años. Hollywood asimila toda la trivia y la cultura cinematográfica que ahora está de moda, y la incorpora a su producción, y alguna vez produce genio y basura por montones. Todavía falta mucho, para arruinar, y nadie está desencantado por los fracasos. Son muchas las carreras que apenas empiezan, así que no nos quedemos encerrados en casa; malgastemos los años que luzcan más prometedores, invoquemos la tragedia, prefiramos los finales sin solución. Estos son los caminos que conducen a la popularidad.

En las dos últimas décadas Hollywood ha producido el mínimo de obras maestras en toda su historia. Dado solamente a 4 directores geniales: Arthur Penn, Jerry Lewis, Sam Peckinpah y Roger Corman (a este último nombre hay que sumarle Nicholson, Coppola, Dern, Hopper, Hellman, Scoersese, Lucas, Bartel, Torn, Bodgdanovich, etc., toda la estructura humana y comercial que Corman ha formado). Los mitos (según géneros) cruzan una etapa de inverosimilitud, ignorancia de sus fuentes (!) y un malestar (que puede ser el causante de lo mejor que hoy por hoy produce USA). La producción está dispersa y huidiza. Y las diversiones de sus trabajadores son, en general, las mismas. Es decir, todo el mundo sabe de la cocaína de Nicholas Ray, la gula de Orson Welles, la pederastia de casi todos los directores gordos, el salpicón de pepas de Samuel Fuller, el sadomasoquismo de Luis Buñuel, etc., etc. (porque hay que ser discretos) y de las vidas perdidas que fueron las de Richard Beymer, Russ Tamblyn, Diane Varsi, Susan Strasberg, y la loca Carol Baker (ésta fue la única que siguió filmando, aunque fuera en Italia). Lo que pasa es que la noticia ya no causa revuelo, ya la gente no vive pendiente de ello. Tal expectación se ha corrido, diríamos, al campo de la música, producida también en Hollywood y Sunset Strip, y ha cobrado para sí el auge de la muerte, agudizado en 1969 en las personas de Brian Jones, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, V. Morrison y Alex Kutt.

Parece que hoy por el hoy el Escándalo lo produjera esa quieta relación de oscuridad que da el momento de visión del filme, las emociones que altera, imprime, desfigura, forja y conduce en nosotros. O sea, la peligrosidad que va tomando nuestro comportamiento.

Semanario Cultural, Febrero 13/1977

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Jorge Alí Triana dirigiendo una escena de "Enterrar a los muertos" segundo premio de la categoria documental argumental.

PANEO AL FESTIVAL DE CINE COLCULTURA 1977

ALFONSO MONSALVE

Una escena de "Vestido de novia" dirigida por Guillermo Salazar. La película fue realizada con actores no profesionales.

En el primer festival de cine de Colcutura, en 1976, se inscribieron 60 películas, incluídos dos mediometrajes y dos largometrajes. Al final uno de los largometrajes se retiró de la competencia. Unos cuantos cortometrajes no llegaron oportunamente.

En el festival de 1977 se inscribieron 49 obras, de las cuales sólo una es mediometraje. No se presentó ningún largometraje. Dos de los 48 cortometrajes inscritos no llegaron a tiempo.

Las 60 películas presentadas en 1976 correspondían a la producción de unos cinco años aproximadamente. Las 49 presentadas en 1977 son la producción de un solo año, 1976.

El año pasado unas 40 películas eran documentales, algunas sin decidirse del todo entre este género y la puesta en escena. Las que se podían catalogar claramente como argumentales no llegaban a 10.

Este año los reglamentos del festival establecieron la delimitación de las dos categorías. En la de documentales se inscribieron 29 películas mientras que los argumentales fueron 20.

Finalmente, este año la totalidad del material se presentó en color. El año pasado hubo algunas películas en blanco y negro, entre ellas dos de las premiadas (*Campesinos* y *Los hijos del subdesarrollo*).

Corto, medio y largometraje.

Por lo que se refiere a la extensión de las películas, el festival del año pasado contempló inicialmente solo dos clasificaciones: corto y largometraje. La clasificación de mediometraje fue decidida por el jurado en vista de que unas pocas obras superaban los 30 minutos.

Este año hubo un sólo medio metraje, Gamín, de Ciro Durán, con 37 minutos de duración, y que, como se sabe, es el poyecto en desarrollo de un largometraje. El jurado decidió considerar fuera de competencia este único mediometraje, sobre el argumento etimológico de que *concurso* significa concurrencia múltiple y comparación.

Lo cierto es que las cifras de estos festivales demuestran que, por lo pronto, lo que tendremos en abundancia será corto metrajes producidos casi en su totalidad para el sobreprecio. El mediometraje casi siempre corresponde a una obra aislada, de ejercicio, o a un largometraje a medio camino. En cuanto al largometraje, hay mucha expectativa, pero no es verosímil prever que en uno o dos años próximos tengamos una cantidad y una calidad suficientes como para satisfacer cualquier escrúpulo etimológico del jurado y mucho menos sus exigencias estéticas.

En estas condiciones convendría considerar la posibilidad de que el Festival se dedicara exclusivamente al cortometraje. Es evidente que el corto documental está cumpliendo la función, que tuvo siempre y en todas partes, de escuela del cine nacional. De otro lado, el aumento vertical de cortos argumentales parece indicar que los cinematografistas colombianos se están sintiendo maduros para lanzarse al gran reto del largometraje, cuyo ámbito propio es el cine de argumento con todos los requisitos de especialización que supone la puesta en escena, la dirección de actores, la creación y reconstrucción de ambientes, la sonorización y musicalización y, sobre todo, una estructura narrativa muy sólida y bien resuelta. Esto sugiere la necesidad de crear premios por especializaciones, como se hizo en esta ocasión con la fotografía.

Premio cinematografico Colcultura, diseñado por Benjamin Villegas.

La temática.

En este terreno hay que señalar interesantes avances y clarificaciones. En 1976 se apreció una variedad caótica que iba desde el postalismo azucarado hasta la proclama anarquista, pasando por toda clase de variantes del tema in-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

"Lluvia Colombiana" tercer premio en el festival "Nuevo Cine colcultura" de izquierda a derecha, Ricardo Matamoros (actor) Lisandro Duque (co-director) Luis Carlos Duran (sonidista) y Herminio Barrera (co-director) durante la filmación.

dígena, por las crónicas de ejercicio o por los comerciales institucionales de empresas privadas y públicas.

En este año tienden a definirse corrientes más específicas. Sigue predominando la temática social, la preocupación por realidades ante las cuales se desea tomar una posición y hacer algún aporte modoficador. El tema social, que es por antonomasia la materia prima del documental, aflora con mayor beligerancia en épocas de crisis y de transformaciones como la actual. La diferencia notable que aparece este año es la morigeración del tono, perdiendo en estridencia lo que se va ganando en profundidad.

Al lado de esta corriente central aparece una diversificación importante, búsquedas originales en las que cabe destacar una mayor precisión en la definición del tema, una más clara delimitación de lo que se desea abarcar y decir.

Pueden identificarse algunas tendencias en el género documental.

El postalismo rosa

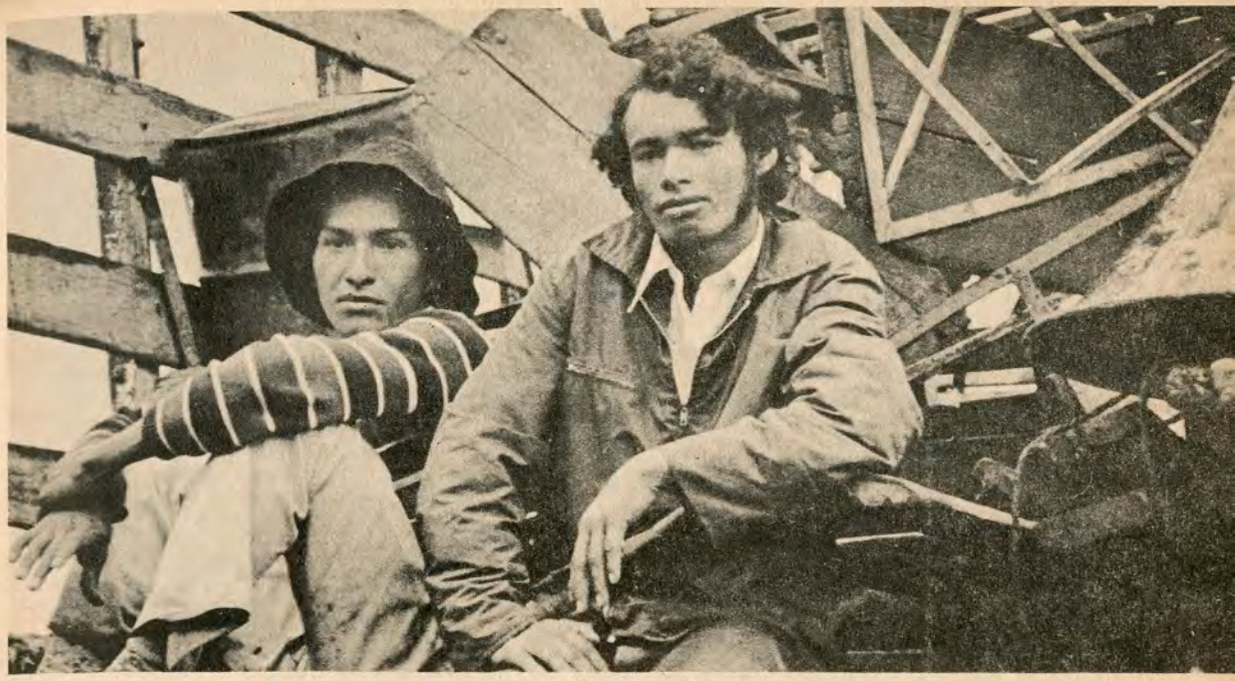
Desde luego, el postalismo subsiste e insiste en su versión más primitiva: las colecciones de postales fotográficas tomadas con cámara de cine, en las que el mundo es simétrico y ordenado, con primeros planos de ramajes en flor y la realidad social discurriendo al fondo tan sosegadamente con una procesión de semana santa en Popayán o una batalla de flores en el carnaval de Barranquilla. Por eso Jaime Muvdi es el representante característico de esta tendencia, reconociéndole por lo menos alguna intención de cronista, exigencia mínima que ni siquiera se plantea el otro postalista típico, Lizardo Díaz, en*Mi llano es un paraíso*. Julio Nieto Bernal supera el nivel de sus realizaciones anteriores con *El triunfo* pero desperdicia un tema fabuloso —todo un triunfador del mundo de la tauromaquia reducido burócrata anodino que insiste en dar declaraciones desde la gloria—, insertándole un final feliz equívoco y deformador para que los maletillas se convenzan de que todos, sin excepción, llegarán a la riqueza y a la fama.

El postalismo negro.

Es en esencia la misma tendencia a registrar fotográficamente lo típico cotidiano pero, cediendo a la presión del ambiente social y cultural cargado de enjuiciamientos políticos e ideológicos, se le incluyen algunas tomas tremendistas y, sobre todo, se le yuxtapone un texto con maquillaje de denuncia social pero sin penetrar verdaderamente ninguna realidad ni intentar un análisis serio. *Buenaventura* de Gustavo Nieto Roa y *El pecado de ser indio* de Jesús María Mesa tipifican esta tendencia. Pero lo más lamentable es que Luis Alfredo Sánchez incurra en la ingenuidad de forzar las imágenes inofensivas de una exposición de pintura (un mero ejercicio fotográfico) adhiriéndoles un discurso político totalmente gratuito.

Cine mudo con sonido.

Uno de esos aforismos elementales que se espetan a menudo como axiomas indiscutibles es el de que el cine, como lenguaje visual, debe expresarse únicamente en imágenes, sin contaminarse con la palabra. Ciertamente, el nacimiento mudo del cine y su condición básicamente fotográfica llevaron a desarrollar toda una gramática visual principalmente basada en el montaje de Eisenstein y en la magia de los efectos sorprendentes de Meliés. Pero el cine no es sólo lenguaje visual, sino lenguaje totalizador, al que se



"Hoy función de gancho" de Alberto Giraldo Castro, segundo premio al cortometraje documental.

se ha incorporado plenamente la palabra y todas las posibilidades de la banda sonora, aunque la base sea siempre necesariamente la imagen en movimiento.

Por eso, torturarse para hacer cine mudo a toda costa conduce, por ejemplo, a que el buen sentido visual de Herminio Barrera en *La vida en un hilo* (como antes en *La molienda* y cierta intención crítica queden por debajo de ese afán formalista, aproximándolo más bien al postalismo.

Ejercicio similar hace Luis Enrique *Osorio en el comercial publicitario Soplar y hacer botellas*, de estupenda fotografía. En *Cartagena: festival de cine* la intención de Luis Crump es un poco diferente, más válida: hacer una crónica-ojo dejando que la mirada de la cámara lo diga todo por sí misma, apoyada acertadamente por el sonido directo. Pese a esta exageración espontaneísta, logra trasmitirnos algo de la banalidad, el arribismo y el diletantismo que suelen campear en esos concursos.

En un sentido distinto, *Pa' Colombia* de Carlos Lersundy lleva el lenguaje visual a excesos al convertir el montaje en asunto de claves escondidas al alcance exclusivo de los entendidos, cuando el cine, más que cualquier otra forma artística, debe tender a la diafanidad y a la claridad. Tales alardes de sutileza expresiva equivalen a ofrecerle a un público melómano, no la interpretación de la sinfonía, sino su partitura, con su lenguaje cifrado para profesionales.

El resultado es una superficialidad que asimila este trabajo, técnicamente importante, a esas "cascadas de planos" tan gratas a las agencias de publicidad para anunciar gaseosas, cigarrillos y otros "productos emocionales".

El documental de laboratorio.

Una de las formas válidas del documental es aquella que centra su trabajo en el estudio y registro detallado de temas de investigación científica, histórica o cultural en general. Roberto Triana no se decide del todo por este género especializado y mezcla en su *Bolívar (los últimos días)* una primera parte de investigación iconográfica muy valiosa con una segunda, alegórica, que contiene un alegato ideológico. El total, confusiones de toda índole. Algo similar ocurre con la *Fundación de Santa Fe en el Nuevo Reino de Granada*, de Jorge Gaitán Gómez, documental-ensayo polémico, más interesante como ensayo que como cine.

En cambio Francisco Norden, nos entrega un impecable documental sobre el *Arte tairona* (fuera de competencia), dentro de su estilo distante y excesivamente sobrio.

A la misma altura se colocan el esbozo biográfico de Antonio Montaña sobre *Antonio Roda grabador* y el *Negret, un oficio* de Alberto Giraldo, más calido y favorecido este último por la excelente fotográfia de Roberto Alvarez y Herminio Barrera.

La intención crítica.

La capacidad del cine como instrumento de crítica social se detectó desde sus primeros días. El atractivo principal que ofrece en este aspecto resulta de sus posibilidades para multiplicar la efectividad de dos tomas aisladas que, pegadas una tras otra, se transforman en verdadera descarga subversiva. Por lo mismo, es también el terreno propicio para caer en el facilismo esquemático, en el lugar común de la jerga, en el montaje efectista cuya secuencia típica todos conocemos: niño sucio y demacrado hurga basura buscando comida/corte a mesa

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

de banquete opíparo con altos personajes civiles, militares y eclesiásticos que saborean abundantes manjares y vinos. Estos cortes pueden repetirse hasta el infinito (choza campesina/mansión moderna, niña harapienta/dama de visón, hombre mutilado/yoqui, etc. etc. etc.) y siempre servirán para documentar una realidad social injusta y contradictoria. Pero, por la misma razón, hay que utilizarlos con mucha mesura, a riesgo de convertirlos en pancarta clisé, ineficiente a la postre.

En este festival no vimos esta clase de estridencias. No estaba presente Carlos Alvarez. Lo que se presentó, dentro de la corriente más directamente crítica, tendía más bien al otro extremo, a una crítica social superficial, poco penetrante o poco coherente.

Mompox ciudad de Dios de Gloria Triana, además de su pésima calidad técnica, resulta una presentación confusa de una tradición histórica, donde no se aprecia ni la mirada analítica de la antropología ni la observación artística de la cineasta.

Tierra del mar de Nick Camelo, con magnífica fotografía submarina de un profesional como Peter Creutzberg, denuncia la destrucción de la riqueza ictiológica, pero más a nivel de preocupación cívica que de problema social.

Luis Alfredo Sánchez no logra plantear clara ni completamente ninguno de los tres problemas a que se refiere *Guajira, Guajira*, quedándose prácticamente en un postalismo negro, si se exceptúa el momento afortunado de la entrevista al contrabandista, que se pierde en la confusión restante. Las escenas en las salinas de Manaure obligan a una comparación, desfavorable para Sánchez, con el trabajo de Antonio Montaña el año pasado y con la excelente resolución que le dio Manuel Franco mediante unos cuantos planos de su Nuxká.

Locombia de Diego Leon Giraldo sobresale en este grupo al lograr, por lo menos por acumulación de imágenes goyescas, cierto sacudimiento del espectador. Sin embargo, al encerrar su cámara dentro de un hospital de alienados, pierde la oportunidad propiamente documental que podían haberle deparado los innumerables casos callejeros de nuestras principales ciudades. Además, demerita totalmente su denuncia con el añadido final que caricaturiza todo el trabajo.

Una ráfaga de frescura llega al ver Lluvia colombiana de Lisandro Duque y Herminio Barrera, divertido documental que combina la sátira social y la intención didáctica, desmistificando el mundo del cine nacional y solazándose con parodias de los "homenajes" que cada cinematografista novato se siente obligado a incluír (o imposibilitado de eludir) en sus primeros trabajos. A la vez, muestra, para el público que los paga, cómo se hace un comercial de sobreprecio. El magnífico sentido del humor inicial decae un poco hacia el final en este agradable divertimiento documental.

Los Pinzón .

La sorpresa mayor más grata de este festival la constituyó el grupo de trabajos presentados por los hermanos Pinzón, el "clan Pinzón", bajo la dirección de Leopoldo. Son tres documentales: La patria de la soledad, Manos a la obra y El carro del pueblo, trabajados en equipo, con altura profesional, mucha riqueza creativa y excelente sentido cinematográfico.

La patria de la soledad es un documental sobre Aracataca, lugar de nacimiento de Gabriel García Márquez. Nos muestra un pueblo hundido en el polvo del olvido, del abandono, del aislamiento social, político y cultural. Apoyándose en una bella metáfora de *Cien años, de soledad*, el documental nos presenta a García

Márquez bajo el símbolo del alcaraván que canta la realidad que lo rodea en medio de esa desolación. Siendo un magnífico trabajo que nos deja apreciar rasgos de un estilo muy personal de su director, como ciertas insistencias reiterativas manejadas con eficacia, se resiente un poco bajo el predominio de la literatura fulgurante e incisiva de Germán Pinzón, que no sólo llega a desbordar los elementos visuales sino que alcanza a conferirle destellos retóricos a la propia narración cinematográfica. Quizás esto también se debe atribuír a la carencia de material factual expresivo en ese árido pueblo, que tiene a compensarse con excesos del texto.

En cambio en *Manos a la obra*, sobre la vida y la obra del escultor Salvador Arango, los Pinzón logran un notable equilibrio de todos los elementos: tema rico en contenidos, enfoque penetrante para destacar lo esencial trascendental de la vida de ese obrero-artista, tratamiento precioso de la imagen sin rodar a la tentación, tan fácil en estos casos, del formalismo y del esteticismo, guión sólido y texto mesurado, contenido, respetuoso de los privilegios de la imagen cinematográfica y, a la vez, su colaborador para hacer más brillante una acotación, la observación de un detalle.

Mis preferencias personales, empero, se vuelcan dedicadamente sobre esa pequeña joya de creatividad cinematográfica titulada *El carro del pueblo*, que desafortunadamente no será apreciada por el público dentro de las 15 películas seleccionadas como finalistas por el jurado.

Aquí está íntegra la capacidad del cine para descubrir la realidad, para penetrarla y enriquecerla, para crearla y recrearla a partir de un hallazgo mínimo, construyendo una totalidad final au-

"Negret un oficio" de Alberto Giraldo C. Roberto Alvarez ganó el premio a la mejor fotografia por su trabajo en está película.

tónoma, autosuficiente. Está la visión periodística persiguiendo el dato, husmeando el indicio, recopilando la información necesaria. Está la creatividad del artista, atrapando con inmenso cariño los rasgos de esa vida popular tan fecunda en minucias reveladoras de una imaginación no condicionada por falseamientos sociales, fresca y auténtica. Y está la sensibilidad social demostrándonos que el verdadero carro del pueblo es este construido con cuatro ruedas esferadas, algunas tablas de madera, una cabuya a modo de timón y con todos los caminos de la ciudad como autopistas propias, abiertas y sin semáforos ni señalizaciones que le estorben. A partir de esas cuatro ruedas esferadas la cámara de Leopoldo Pinzón descubre y recrea todo un mundo, toda una forma de vida estructurada alrededor del carro: instrumento de trabajo, vehículo de transporte comercial, automóvil deportivo en las pistas pendientes y curvas de la carretera de circunvalación refugio contra la intemperie y hasta hogar-móvil (el símil con los *trailers* estadounidenses era obligado) de toda una familia incluyendo varios hijos, perro gozque ¡y hasta tortugas cautivas! por encima de las deficiencias técnicas provenientes de nuestra carencia de laboratorios que garanticen copias finales decorosas, sobre todo en color, y señalándole la obviedad y esquematismo de unos intercortes innecesarios para establecer contrastes con los carros de lujo de las clases pudientes, *El carro del pueblo* es el mejor ejemplo de lo que debe ser y hacer el cine documental.

Gamín.

Por último, el documental de Ciro Durán, *Gamín*, mediometraje considerado fuera de competencia por el jurado. Debatido, controvertido, atacado como todo triunfador, es un trabajo que sigue señalando un nivel de calidad total que no ha sido igualado todavía. Resulta inevitable remitirse a *Corralejas* como punto de referencia, sobre todo porque los críticos de *Gamín* lo hacen. *Corralejas* es más espectacular debido al tema mismo: el gran espectáculo de la corrida de toros, más aún con las características salvajes que tenían las *corralejas* de Sincelejo. Además, el tratamiento que le dieron Durán y Mitrotti le añadían espectacularidad mediante efectos hábilmente aprovechados, aunque, vistos a distancia —a través de la sobriedad de *Gamín*— rayanos en la truculencia. De todos modos, *Corralejas* constituye hasta ahora el documental más completo del cine nacional. *Gamín*, menos espectacular, menos impactante, es mucho más elaborado y, pese a todas las opiniones en contrario, mucho más profundo. Eludiendo con mano maestra las mil tentaciones demagógicas, sensibleras, miserablistas que ofrecía el tema, el documental nos pone en contacto con el mundo de estos niños, sin mistificarlo en ningún sentido. Quizás lo que echan de menos sus críticos es que no se hubiera aprovechado la ocasión para impactar con ciertos recursos: dramatizar las noches de frío de chiquillos durmiendo en las aceras, sacudirnos con alguna escena de delincuencia infantil e intervención policial, regodearse un poco con el terrible espectáculo de estos niños buscando comida en los tachos de basura... ¡tántas y tántas oportunidades que se presentaban para hacer vibrar al auditorio! Pero no, lo que Durán nos muestra es un mundo infantil en el que lo cotidiano, lo "normal", lo corriente son esas cosas. Nos familiariza a tal grado con ese mundo que llegamos a sentirnos cómodos en él, tan cómodos como el propio gamín; nada nos maltrata demasiado. Si esperábamos conmovernos con niños suplicantes y llorosos, nos sorprendemos al encontrar un pequeñín tan

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

risueño y gracioso y tan feliz en su infancia desprotegida como cualquier otro niño. Pero al prolongarse la convivencia con él, comienzan a aparecer las realidades profundas que nos golpean sin muchos aspavientos. La familia del niño, su separación de la hermanita preferida, el barrio marginal, la procedencia campesina, el éxodo de la parcela, la violencia. Finalmente, un letrero sobreimpuesto nos da el dato decisivo, el dato raíz: la estructura de la propiedad de la tierra en Colombia. El cuadro de la realidad está completo. Otros hubieran preferido efectos resonantes: ¿por qué no cortes a las fotografías de la violencia? ¿A un desalojo campesino? A alguna manifestación de la Anuc? No, Durán se contiene dentro de su tema: una niñez deformada por una sociedad, por un sistema social (mencionado así, con todas sus letras, en el texto), pero de todos modos una niñez.

Se sabe que la película se desarrollará para mostrar la otra etapa: la adolescencia y la delincuencia resultantes. Pero hasta aquí, estamos ante el *gamín*, tal como lo ha encontrado y como lo ha visto Ciro Durán, no como lo imagina o lo desearía nuestra sensiblería pequeño burguesa. En mi concepto, el mayor mérito de este documental consiste en de haber sabido sortear los atractivos riesgos efectistas que proponía el tema. Y en en esa forma, *Gamín* forma con *Corralejas* un conjunto de trabajo documental que no ha sido superado y que sigue ahí, como punto de emulación para nuestros documentalistas.

Los argumentales.

El paso del documental al argumental, aún dentro de las dimensiones del cortometraje, es peligroso. La primera tentación que debe sortear el realizador es la pretensión de originalidad absoluta. Esto arrastra fácilmente a elegir temas exóticos, artificiosos y rebuscados. Una vez tomado este camino, quedan abiertos todos los desvíos hacia el formalismo, hacia las angulaciones insólitas, hacia los atrevimientos más descabellados y siempre gratuitos.

Además de la temática, tan difícil de elegir, el cine argumental plantea otra exigencia básica que en nuestro medio cinematográfico ha sido ignorada y menospreciada: una estructura narrativa organizada clara y eficazmente. Es decir, un guión bien elaborado. Si en el documental la importancia del guión puede minimizarse por los hallazgos causales de la cámara, en el argumental esto es imposible. La suerte de una película argumental queda prácticamente decidida en el momento en que queda resuelto el guión. Y nuestro cine carece de guionista, quizás porque no reconoce su importancia. En estas condiciones, la retórica predominante en nuestra tradición literaria se traslada al producto cinematográfico , imprimiéndole su ampulosidad y sus excesos.

Dicho en otros términos más sencillos, el problema del cine argumental es el de saber contar el cuento. No basta, y a veces no es necesario, tener un tema novedoso. Lo más importante es poder contarlo *claramente*,en primerísimo lugar. En segundo lugar, con eficacia artística.

Todo un grupo de cortometrajes argumentales están llenos de forzados recursos de cámara, de incoherencia en el montaje, de rebuscados enfoques que dan como resultado un producto mediocre, falso, y a veces grotesco.

Entre los trabajos seleccionados como finalistas, esta tendencia se halla representada por *Martes trece*, lleno de truculencias argumentales y fotográficas. Su mérito principal estriba en que logra crear en cierto momento el clima traumatizante de los sitios de reclusión de alienados mentales.

(Entre lo no seleccionado había un ejemplo más contundente: *La nariguera dorada).*

Gamín I mediometraje de Ciro Durán presentada fuera de competencia.

Mañana de Jack Nessim también cae en un tema excesivamente ambicioso: una reflexión existencial sobre la ineludibilidad de la vejez, estructurado como un paralelo entre dos épocas —1914 y 1973—, con implicaciones filosóficas, ecológicas y hasta éticas. Tan pretensioso planteamiento malogra una excelente reconstrucción de la época de comienzo de siglo. Tal vez un poco de humor hubiera salvado esta película de su sofisticación.

El vestido de novia de Guillermo Salazar demuestra cómo, al acercarse a los temas populares, a lo pintoresco de la vida de nuestro pueblo, sin ningún cariño, sino tratando de asumir una distancia despectiva y burlona, conduce fácilmente a otra forma de pintoresquismo. Es un kitch criollo sobre el kitch criollo. Lo mejor de este trabajo: la habilidad de la ambientación y de la escenografía, llena de detalles imaginativos. Y una fotografía valiosa. Las actuaciones excesivas denotan ausencia de dirección y falta de discernimiento entre lo que es actuar para la televisión y hacerlo para el cine.

Caraballo mató un gallo de William Chignoli es un bello ejercicio de animación, fresco y vital, como un cuento infantil. Plantea el interrogante acerca de un premio específico para trabajos de animación.

Asunción de Luis Ospina y Carlos Mayolo tiene una buena fluidez narrativa y evidencia conocimiento del trabajo de guionista. Pero demuestra también el caricaturismo a donde se desciende cuando se pretende dibujar estratos, sociales que no se conocen y que no se estudian debidamente. El anarquismo (¿"homenaje" a la Viridiana de Buñuel?) resulta una solución falsa, irreal.

Un indígena Kogui descendiente de los antiguos Taironas. Pelicula de Francisco Norden.

Paloma de Duque López y hoy, función de gancho de Alberto Giraldo constituyen dos bellos ejercicios de narración lírica, con guiones bastante bien resueltos, buena dirección de actores y lenguaje visual poético. En ambos casos, quizás más en el corto de Duque López, se percibe una artificiosidad en las motivaciones de los personajes hacia el arte (el cine en *Paloma*, el teatro en el payaso de Giraldo).

(Dentro de este género lírico, merecía la selección como finalista *Racconto*, de Mireya Villamizar, con guión de Marcela Robles, limpio y sobrio ejercicio de narración subjetiva, con innegables aciertos de lenguaje visual y en el uso del flashback).

Seguramente el mejor logro argumental lo alcanzó Jorge Alí Triana con su sátira social *Enterrar a los muertos*, denuncia de la explotación mercantilista del dolor ajeno. Curiosamente la principal falla de esta película está en las actuaciones y, en determinados momentos, en el manejo del espacio escénico, lo que se explica por la tradición de trabajo teatral del director y de su equipo. De todos modos, resulta una película llena de humor negro, profunda en su crítica, con un guión claro y bien desarrollado, que en ningún momento le crea al espectador confusiones sobre el argumento y su desenvolvimiento. Marca un nivel elevado para el difícil género argumental.

Subimos un peldaño

El balance final de este festival muestra que el nivel promedio se elevó con relación al del año pasado, Sin embargo, en el del 76, así como hubo más material de desecho, hubo también películas más destacadas. Este año el nivel fue más parejo, más uniforme. Se ascendió un peldaño hacia la consolidación de un cine colombiano.

Bogotá, mayo de 1977

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

ENTREVISTA CON LUIS OSPINA

ALBERTO NAVARRO

LUIS OSPINA. Estudié cine en la Universidad de California (U.C.L.A.) de 1 968 a 1 972. Los estudios consistían primero, en dos años de teoría y de historia del cine, y dos años de práctica; para entrar a la parte práctica del curso había que hacer una película en super 8; yo hice ACTO DE FE. La película que hice para finalizar mis estudios fue OIGA VEA, que fue filmada en Colombia y después yo hice todo el montaje en Estados Unidos.

ALBERTO NAVARRO. ¿Fue cuando durante esos años que hiciste AUTORRETRATO (DORMIDO)?

L. O. Sí. AUTORETRATO (DORMIDO) es simplemente un ejercicio. La hice mitad mamando gallo y mitad proponiéndome hacer algo. No sé como se podía llamar este tipo de cine, si conceptual o proposicionalista o mínimo.

A.N. ¿EL BOMBARDEO DE WASHINGTON también es de esa época?

L.O. La hice allá como parte de un curso que se llamaba diseño. En ese curso se tenía que hacer una película de un minuto; yo fui muy perezoso y estuve hasta la última noche sin hacerla. Entonces me puse a trabajar con base en materiales que yo había encontrado en el ático de una vieja casa de Los Angeles, y con esos materiales creé una película. Eran diferentes materiales, unos de la guerra de Corea, otros de la segunda Guerra.

Mi intención era hacer una película con materiales diversos pero que expresara una idea coherente, muy a la manera de los surrealistas de construir algo con materiales encontrados. Hay como seis diferentes fuentes de materiales. Le puse de sonido La Consagración de la primavera.

A.N. ¿OIGA VEA la hiciste para obtener tu título, es algo así como tu tesis de grado?

L.O. Filmamos con Mayolo durante las vacaciones mías. Yo me regresé con todo el material después de haberlo discutido con él, y la monté allá. Nos comunicábamos por carta, y yo le informaba en qué etapa iba el montaje y todo.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

A.N. Es una película algo desorganizada.

L.O. Sí, es desorganizada. En realidad era el primer documental que yo hacía y lo hicimos sin ningún plan. Es sobre los Juegos Panamericanos de Cali, pero sólo nos decidimos a comenzarla cuando ya los juegos habían comenzado. Mayolo se "robó" una cámara de una agencia de publicidad y nos la llevamos una semana para Cali. Todos los días salíamos a pescar imágenes; no íbamos de cacería sino de pesquería, pues nunca sabíamos qué era lo que íbamos a encontrar. Además, el montaje es caótico.

A.N. Tiene por lo menos un falso final.

L.O. Tiene varios falsos finales. Yo creo que si nos hubiéramos puesto a hacer una película muy tradicional con el material que teníamos nos habría salido una película tan buena. OIGA VEA es casi collage, es todo junto, es una cantidad de sonidos. Es una película con mucho volumen, con mucho ruido; se juega mucho con el sonido porque la imagen a veces es un poco pobre y nunca filmamos con trípode, entonces la cámara tiembla siempre cuando se usa el tele.

"Mayolo y yo trabajamos juntos porque estamos de acuerdo". Carlos, Mayolo y Luis Ospina durante el rodaje de Asunción, película ganadora del primer premio de Colcultura al documental argumental.

Usamos una cámara Bolex que no servía para hacer sonido directo porque no tenía un motor sincrónico. Pero sin embargo nosotros hicimos el intento de grabar al mismo tiempo de filmar, y después en la moviola yo sincronicé el sonido con la imagen sacándole pedazos al sonido hasta que cuadrara.

A.N. OIGA VEA Y CALI: DE PELICULA me parece son emparentadas. Más que contar una historia, ambas tratan de crear una atmósfera, de recrear el ambiente de la ciudad.

L.O. Sí. Son películas que comparten un mismo sentido del humor y un mismo amor a Cali. Dos cosas que tengo en común con Carlos Mayolo.

A.N. ¿Cuándo conociste a Carlos Mayolo y cuándo empezaste a trabajar con él?

L.O. Mayolo y yo éramos vecinos cuando yo tenía ocho años; después lo dejé de ver mucho tiempo hasta un día en que me lo encontré en una proyección que hizo Jaime Vásquez de EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI y esa fue la primera vez que hablamos de cine. Yo tenía en esa época como trece años y ambos teníamos la idea de que algún día íbamos a hacer cine. Cuando años más tarde nos volvimos a ver, ya Manolo estaba haciendo cine y yo estaba a punto de empezar a estudiar. Luego hicimos OIGA VEA, que fue la primera experiencia juntos.

A.N. ¿No colaboraste con él en CORRIDA, o en QUINTA DE BOLIVAR?

L.O. En CORRIDA fui "pato", los miraba trabajar. En esa época yo veía al cine un poco de lejos, le tenía miedo a la técnica.

A.N. Para OIGA VEA: ¿a quién se le ocurrió la idea de hacer una película sobre los juegos, a ti o a Carlos?

L.O. Mayolo y yo habíamos hablado de hacer una película cuando vino el Papa, pero no nos fue posible por razones económicas y de equipo cinematográfico. Después lo más parecido a la venida del Papa que ha pasado en Colombia han sido los Juegos Panamericanos, entonces decidimos filmarlos, claro está que desde el punto de vista de aquellos que no pudieron entrar. La idea creo que vino de Carlos, pero a mí me llamaba igualmente la atención.

A.N. Después hicieron CALI: DE PELICULA. Según los créditos la Empresa de Licores del Valle tuvo que ver en su realización. ¿Se presentó como publicidad?

L.O. Lo que pasó es que en parte la financió la Licorera del Valle, y después se le vendió a un distribuidor que no sé por qué razones no la distribuyó mucho. Yo vi la película una vez en un teatro pero le faltaban casi cinco minutos: la habían cortado. En ese tiempo no existía el sobreprecio, apenas estaba comenzando; entonces fué un golpe haber agarrado la Licorera.

A.N. ¿CALI: DE PELICULA tenía un guión? ¿O trabaja como en OIGA VEA?

L.O. Es que el guión de OIGA VEA se hizo después de la filmación, cuando se hizo una estructura de montaje en papel que luego se utilizó para trabajar en la moviola. En CALI: DE PELICULA ya se tenía más o menos una idea antes de filmar. Después se volvió a hacer un guión de montaje con base en el material filmado, lo que es lógico cuando se está trabajando en documental.

A.N. A pesar que CALI: DE PELICULA es sobre la Feria de Cali, yo creo que es una película triste.

L.O. En ella se mira de una manera humorística lo que es la feria, pero también de una manera crítica. Fue una película que después de terminada a mí no me gustó mucho, pero he cambiado de opinión con el tiempo; me parece que en ella se hicieron muchas cosas que fueron, como quien dice avanzadas para la época, y que después se han hecho en varias películas de sobreprecio. Se miran de una manera crítica los reinados de belleza cuatro años antes que en LA PATRIA BOBA, y se hace la corrida acelerada seis años antes que en LLUVIA COLOMBIANA.

En cuanto a que es triste... Mucha gente la ha criticado porque no es tan triste, porque no es tan crítica como otras películas nuestras. Yo creo que no es triste; a mí se me hace que en ella se ve a la gente divertirse, a veces de una manera muy boba, pero en todo caso se divierten.

A.N. La reina de belleza en el trampolín, ¿eso no es escenificado?

L.O. No, la reina estaba posando para unos fotógrafos y nosotros la filmamos haciendo ese balanceo; después se satirizó con el sonido, se le puso una música como la de las Mil y una Noche.

A.N. Hablando de música, ¿los soldados de OIGA VEA no estaban bailando "te metiste a soldado"?

L.O. No. Ellos estaban bailando otras cosas. Pero sí estaban bailando antes de que la cámara estuviera ahí. Nosotros comenzamos a filmar porque esto era durante una competencia de tiro en el batallón Nápoles y los soldados estaban en el casino. Se pusieron muy contentos de que los filmáramos y seguían metiéndole plata a la rocola hasta que llegó un oficial y les dijo que ya habían tocado la corneta, que a formar, y de ahí vino la idea de poner El Corneta, de Daniel Santos.

A.N. ¿En las escenas de baile de CALI: DE PELICULA, es sonido directo, o se puso después?

L.O. Se puso después. Ambas secuencias son cortadas la imagen al sonido. Un sonido pre-existente, y el material que se filmó se adapta a ese sonido.

A.N. El mismo año de CALI: DE PELICULA trabajaste en VIENE EL HOMBRE. No conozco la película. ¿Qué me puedes decir sobre ella?

L.O. VIENE EL HOMBRE fue hecha antes de las elecciones presidenciales del 74. Fue un intento de hacer cine colectivamente; yo entré al proyecto cuando ya todo el material estaba filmado, o sea que yo colaboré a nivel de estructurar la película y hacer el montaje. Pero el material lo filmaron Mayolo, Eduardo Carvajal, gente de otras ciudades. Se basa en una canción de Nelson Osorio Marín. Se filmó mucho durante el primero de mayo, es sobre la celebración del primero de mayo y también muestra la inmigración campesina después de la violencia. Todo es en un tiempo muy corto, como de cuatro minutos.

A.N. Por último codirigiste ASUNCION. ¿Es esta la película en la que se ha hecho más trabajo previo?

L.O. Sí, es la película con más trabajo, ya que para ella existía un guión muy detallado cuando comenzamos a filmar, y se dividió el trabajo lo más que se pudo. Por ejemplo, le entregamos la fotografía a otra persona para que Carlos y yo pudiéramos dirigir. Me hubiera gustado tener un sonidista

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

para que yo hubiera podido trabajar más en la dirección, pues estuve tomando sonido en buena parte del rodaje.

A.N. El guión es tuyo y de Carlos. ¿Quién hizo los diálogos?

L.O. Los diálogos los hice en grabadora, en colaboración con Andrés Uribe. Yo le explicaba a él la situación y él improvisaba, después se editaron esas cintas y se sacaron los diálogos. Ya este sistema lo habíamos utilizado en 1970 para escribir un guión de largometraje: EL CHIVO EXPIATORIO.

A.N. Yo conozco ese guión. Andrés parece tener mucho oído para la conversación cotidiana.

L.O. Es una persona que ha tratado muchos tipos de gente, y sabe muy bien cómo habla la gente de las diferentes partes del país. Además el medio en que él nació, y en que nací yo, nos sirvió de guía para EL CHIVO EXPIATORIO, que es un guión sobre una familia de clase alta que va al club Campestre de Cali. El tema de la película es un día de la vida de esa familia; casi todo es diálogo.

A.N. ¿Cómo se dividen el trabajo tú y Carlos?

L.O. En OIGA VEA como sólo éramos dos personas haciendo la película, Mayolo hizo la cámara y yo el sonido, de ahí el título. Después trabajamos conjuntamente en el guión de montaje. Luego el montaje en sí lo hice yo solo.

.A.N. ¿En CALI: DE PELICULA?

L.O. Se trabajó exactamente de la misma manera, aunque contamos con la colaboración de asistentes como Eduardo Carvajal.

A.N. ¿Y en ASUNCION?

L.O. En ASUNCION escribimos el guión juntos, y juntos la rodamos. Carlos esta vez no hizo la cámara, sino que se dedicó más que todo a dirigir, sobre todo a dirigir los actores; y yo a hacer el sonido. Pero todo se consultaba, cualquier decisión artística se consultaba. El montaje lo hice yo solo, claro que con base en conversaciones con él.

A.N.¿Cuál es el aporte de cada uno de ustedes?

L.O. ¿El aporte? A veces a mí se me hace difícil distinguir de quién vino cuál idea, porque después se comienza a trabajar y la idea se vuelve de uno. Por ejemplo, en ASUNCION yo creo que la idea original vino de él, o sea: él dijo hagamos una película sobre una sirvienta donde pasa esto y aquello.

En realidad no se puede distinguir, o al menos yo no puedo distinguir lo que cada uno aporta. Se me hace que hacemos las cosas porque estamos de acuerdo. Las cosas se discuten, y si a mí me llama la atención algo que él dice, yo lo acepto. Y lo mismo al contrario, viceversa.

A.N. ¿Todo tu trabajo ha sido entonces hecho en compañía con Carlos, o al menos desde que volviste al país?

L.O. Sí

A.N. ¿Fuera de eso has trabajado como sonidista, y en el montaje de varias películas?

L.O. Yo he trabajado en otras películas de Mayolo, pero ya en otro nivel. En SIN TELON hice el montaje, y en LA HAMACA me ocupé del sonido. En estas películas no colaboré ni en el guión ni en la dirección. En RODILLA NEGRA trabajé como actor secundario; hice el primer desnudo frontal del cine colombiano. También trabajé como montador de CARTAGENA: FESTIVAL DE CINE de Luis Crump.

A.N. ¿Qué sientes cuando haces el montaje de la película de otra persona? ¿No piensas que tú podrías haber hecho mejor las cosas?

L.O. Cuando se está trabajando con el material de otra persona uno es más drástico, no deja las escenas muy largas, como cuando uno ha hecho la película y está enamorado del material. El material de otro se ve de una manera más distanciada, es sólo un material que le entregan a uno y de uno depende que todo ese material se convierta en una película; así que se descarta con más facilidad, pues no se está ligado afectivamente a lo que se filmó.

A.N. Hablemos de ACTO DE FE, una de las películas que presentaste en el Festival Nacional de Super-8. A la salida de una presentación se dijo que esa película era tan buena, tan superior a todo lo que has hecho desde

En la foto David Hamburguer protagonista de la película que obtuvo el primer premio en el I Festival Nacional de cine de Super ocho.

tu regreso a Colombia, que a lo mejor había sido hecha por otra persona, y tú, con mucho sentido del humor, la habías presentado como propia. Yo a eso le encontré explicación por el equipo humano y técnico con que contabas en los Estados Unidos, pero me gustaría que hablaras sobre eso.

L.O. Respecto a la autoría de la película hay una escena en que salgo muy brevemente, al estilo de Hitchcock. Si la película es buena se debe en gran parte a que estaba trabajando con buenos técnicos. Es increíble que en una universidad haya mejores técnicos que en un país donde se mueven millones de pesos en el cine. En la universidad yo encontré un camarógrafo mejor que cualquiera de los que trabajan aquí. El era sólo un principiante, ni siquiera un profesional. Lo mismo con los actores.

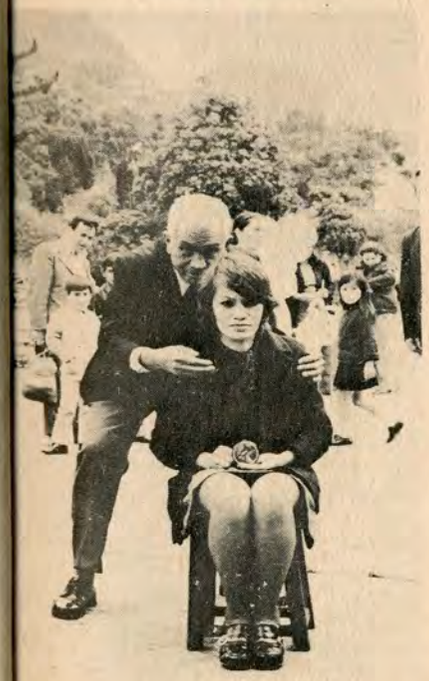
Aquí se presentó una versión muda, pero la película originalmente tenía música de Bela Bartok, y un monólogo interiór, todo sincronizado. En la Universidad había un sistema especial de proyección que permitía trabajar el sonido Super 8 en perfecto sincronismo. El propósito mío al hacer esta película era poder narrar una historia muy sencilla: contar lo que le sucede a un personaje en un solo día. También hice esta película porque yo no conocía a nadie en Los Angeles; sólo tenía como tres amigos; entonces puse a esos tres amigos a trabajar conmigo.

Aquí en Colombia donde los recursos tanto técnicos como humanos son más restringidos, uno se ve obligado a hacer una cantidad de cosas que no serían necesarias si existiesen los técnicos adecuados. Yo preferiría no hacer el sonido de mis películas, sino dedicarme únicamente al montaje, la dirección y la escritura de guiones, pero aquí se está obligado a ser hombre orquesta, desde cargar el equipo hasta llevar el material al laboratorio.

A.N. Volvamos sobre las películas de Mayolo y Ospina que más me gustan, o por lo menos, las que más me gustaban antes de ver ASUNCION: OIGA VEGA y CALI: DE PELICULA. De OIGA VEA decíamos que era desordenada, pero CALI: DE PELICULA, a pesar de ese aspecto desordenado tiene mucha estructura interna, los elementos de la película están muy bien organizados.

L.O. Sí, no se va tanto por las tangentes, no tiene falsos finales ni se juega tanto con las formas cinematográficas; eso de meter líderes, y meter pantalla en negro y cosas así, que hacen que OIGA VEA tenga una estructura un poco caótica.

"Las empleadas del servicio son el enemigo de clase en casa " Marina Restrepo en Asunción.



CALI: DE PELICULA es una cosa que va de principio a fin, claro que también es como un collage, pues no depende de una vez en off. Nosotros nunca hemos utilizado la voz en off.

A.N. Esas dos películas fueron hechas antes del sobreprecio. ¿Fue ASUNCION la primera película que hiciste pensando en el sobreprecio?

L.O. Sí. Se hizo pensando en meterla a sobreprecio. Ha sido una larga historia.

A.N. ¿Ha tenido inconvenientes?

L.O. Ha tenido inconvenientes. Pasó la Junta de Censura con clasificación para 18 años, y una nota que decía "para gente de carácter bien formado", pero fue rechazada por la Junta de Calidad. El fallo dice así: "como ensayo de corto argumental esta película acusa una serie de deficiencias técnicas, ya que el sonido está mal logrado y ofrece muy poca claridad; la edición es abrupta, y el proceso de laboratorio es insuficiente. Por otra parte se concluyó que la dirección artística es casi inexistente, ya que no logra caracterizar debidamente a ninguno de los personajes." Por estas razones la junta decidió recomendar la DESAPROBACION de este cortometraje. En este texto vemos una utilización del léxico cinematográfico.¿Qué quiere decir "edición abrupta"? Tal vez quiere decir que los planos son muy cortos, pero en el caso de ASUNCION el promedio de duración por plano es mayor al de cualquier sobreprecio. ¿Qué quiere decir "laboratorio insuficiente"? Eso es un barbarismo; es como si la película fuera un ponqué que se sacó del horno antes de tiempo.

Entonces lo que claramente se ve con esto es que la Junta de Censura aprueba todos los cortos; no he sabido de ninguno que haya sido prohibido por la censura, y es la Junta de Calidad la que se utiliza como instrumento de censura. La Junta de Calidad tiene un "asesor técnico" que se llama Juan Vitta (1) o Juan Veto, no recuerdo, que es el encargado de redactar estos fallos. Yo no conozco la trayectoria de este señor en el cine; jamas lo oí mencionar. Es un señor que en una entrevista para Cuadernos de Cine dijo: "no somos expertos en cine, de tanto verlo hemos ido aprendiendo y ya no somos tan asnos como al comienzo".

Entonces a mí se me hace muy grave que juzge nuestro cine una persona que está a nivel de asno. Además, la irresponsabilidad de funcionarios como este causa un grave perjuicio económico, además de dolores de cabeza y decepción a nivel personal, ya que uno hace las cosas para que las vea la gente y no para tenerlas guardadas en una lata. El cine es un fenómeno de distribución. Una película solo existente cuando se proyecta ante un público, de resto es un objeto enlatado. ASUNCION es para nosotros un intento de entrar a la estructura económica de la industria, llegarle a un público masivo. Esto debido a que el cine ya cuesta mucho dinero y no se puede tner el lujo de hacer películas que nadie las ve y que ni siquiera recuperan los costos.

A.N. En ASUNCION, en OIGA VEA, en CALI: DE PELICULA hay un uso de elementos populares, de la música salsa, por ejemplo. Además los diálogos son muy naturales y se usa mucho el humor. ¿Por qué te interesan esas cosas?

L.O. A mí se me hace que este es un país que tiene mucho sentido del humor; si no no se hubiera aguantado todo lo que le ha tocado aguantarse. Aquí la gente tiene recursos como la salsa; el humor negro; la sátira y la burla; el mamagallismo, que es una cosa netamente colombiana. Son cosas que yo comparto, y que nos ayudan a vivir en este medio.

Ya la salsa ha pegado a otros niveles, porque cuando se hicieron estas películas la salsa era una cosa del pueblo, no se oía en ningún salón de club ni en ninguna discoteca chic, como pasa ahora.

También se usa el lenguaje popular porque se entrevistaba a la gente; nosotros utilizamos el sistema de entrevistas y ahí se oye hablar a la gente como realmente habla. Si uno le impone un texto a una película se le está imponiendo un lenguaje, mientras que con una entrevista se obtiene una cosa verdadera.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

A.N. Yo creo que ASUNCION va a hacer que mucha gente se sienta incómoda, pues una de las falacias que más debe querer creer la clase alta, y la clase media, es que las empleadas del servicio doméstico están satisfechas con su suerte.

L.O. Es una película que crea paranoia, y se hizo con esa intención. Después de la película yo creo que todo el mundo sale con la duda de si alguna vez le escupierón en la sopa, y no se dio cuenta. O sale sabiendo que cada vez que coma, existe esa posibilidad. La película crea paranoia porque las empleadas del servicio doméstico son el enemigo de clase en casa, bajo el mismo techo. Entonces a una señora que vea la película le van a entrar toda clase de paranoias respecto a la sirvienta. Algunos grupos de izquierda nos han atacado diciendo que la película es anarquista. Son ataques maniqueos y a veces moralistas. Nosotros simplemente mostramos un caso muy particular de rebelión espontánea y libertaria. Querámoslo o no la revolución comienza en casa, en la cocina.

A.N. Ninguno de los actores de ASUNCION era profesional, a excepción de Mónica Silva?

L.O. Ninguno era actor, excepto Mónica. Todos los demás eran amigos, o gente que trabajaba en el cine en otros oficios. Marina, la que hace el papel de Asunción, en la vida real es una empleada del servicio doméstico, y había trabajado en la casa donde filmamos, que es la casa de Carlos Mayolo. El celador trabaja en Corafilms, una empresa donde ha trabajado Carlos; el fue proyeccionista de Rojas Pinilla en Palacio, y la imitación que hace en la película es de Gurropin. El que flexiona los músculos es de Cali, y lo conozco desde hace muchos años.

A.N. ¿Cómo fue trabajar con ellos?

L.O. Mira, a nosotros nos gusta trabajar con actores no profesionales porque no tienen mañas; aquí no hay actores de cine, sino de televisión, que son los más resabiados de todos. Tiene uno que sostener una batalla para corregirles la sola dicción. En cambio, con actores no profesionales lo único que hay que hacer es quitarles el miedo, y ensayar mucho.

A.N. No es la fiesta de ASUNCION un poquito larga? No se alargan algunos planos más de lo necesario?

L.O. La secuencia tenía mucho más, era más larga y mostraba más cosas, algunas de las cuales sucedían en el segundo piso. Pero ese día se nos dañó la cámara, la que tenía sonido, y tuvimos que rodar con una Bolex muda. Entonces por eso fragmentamos un poco la fiesta en la secuencia de las fotos; no quedó como queríamos que quedara, y fue lo único que se cambió del guión, por razones técnicas que en realidad no pudimos superar.

A.N. Hablemos del cine nacional, de los otros realizadores. Qué peinsas del cine que se está haciendo en Colombia?

L.O. Yo no sé qué es lo que pasa en el cine colombiano; a cada rato oímos que están haciendo, y en esas estamos desde hace cincuenta años. Lo cierto es que la mayoría de películas de cine nacional son unos abortos. Yo he tratado de ver todos los cortometrajes nacionales, soy masoquista en ese sentido. Siempre los critico y les encuentro pero; pero siempre llego temprano al teatro, aunque sea sólo para desilusionarme una vez más.

A.N. Entonces no crees que el sistema de sobreprecio ha sido beneficioso para el cine colombiano?

L.O. Ha sido beneficioso económicamente para muchas personas que antes no tenían manera de sobrevivir. Pero a nivel de lenguaje cinematográfico y de obras realmente buenas es muy poco lo que se ha hecho. No se ha avanzado casi nada porque las películas de sobreprecio son muy recatadas y convencionales, sobre todo en cuanto a la forma. Yo creo que con el sobreprecio no se han creado nuevas formas sino más bien una fórmula: salir con una cámara a filmar indios, gamines, locos, mendigos, etc., y ponerle un texto en off a esas imágenes. Eso después se vende en Europa como un plato exótico. Es como vender tamales en Europa.

A.N. ¿Quién se salva de eso?

L.O. Pues me parece que de eso se salva MONSERRATE, de Carlos Mayolo. Las películas de Jorge Silva y Marta Rodríguez...

A.N. Esas son películas hechas por fuera del sobreprecio. Qué te parecieron las que presentaron al premio Cocultura? Casi todas ellas fueron hechas para sobreprecio.

L.O. Realmente de las películas seleccionadas en el premio Colcultura ninguna me gustó. Ninguna me hizo decir: "el cine colombiano ya nacio". Aunque por algunas razones me gustaron varias partes de LLUVIA COLOMBIANA; algunas partes de NEGRET", las partes en blanco y negro. Me gusta también un documental que está prohibido por la Junta de Calidad que se llama PA'COLOMBIA, de Carlos Lersundy; se me hace una película buena, una película diferente.

A.N. Y sobre el largometraje? Crées que aquí se van a hacer largometrajes?

L.O. Se van a hacer, de aquí a un año ya habrá tres o cuatro. Pero creo que los resultados artísticos y económicos de estas películas van a ser nulos. Aquí en Colombia se quiere hacer el salto del documental de sobreprecio al largometraje, sin pasar por el cortometraje argumental. Los pocos cortos argumentales que se han hecho aquí han confundido el cine con una fiesta de disfraces. Además no existe personal técnico realmente capacitado para hacer un largometraje; no hay un solo director de fotografía capaz de hacer un trabajo bueno y parejo durante 90 minutos. Tampoco hay sonidistas. Entonces ¿cómo piensan en hacer largos?

A.N. En cuanto a proyectos tuyos, ¿qué piensas hacer?

L.O. Recientemente filmé un ejercicio en 16 mm. que se llamará EL SOLDADITO DE PLOMO. En junio filmaré con Mayolo una película, tambien en 16 mm: AGARRANDO PUEBLO, sobre la porno-miseria, sobre la miseria en lata. Otro proyecto que tengo es terminar un fragmento de una película inacabada que filmaron Mayolo y Andrés Caicedo y que se iba a llamar ANGELITA Y MIGUEL ANGEL. Estoy trabajando desde hace más de tres años en un guión con tema histórico, para un largometraje, pero es un proyecto a muy largo plazo. Con Mayolo estoy trabajando en el guión de un "Thriller", también para largometraje. Pero yo por el momento no tengo ningún afán de hacer un largo, de dirigir uno. No siento que las condiciones sean suficientemente favorables para ello. Además, como te decía, no creo que el país tenga aún el equipo humano necesario. Estamos todavía en pañales.

LUIS OSPINA

Nacido en Cali en 1949.

Cursó estudios de Cine en la Universidad de California de Los Angeles, 1968-1972.

Fundador, con Andrés Caicedo, de la revista OJO AL CINE.

Filmografía

Como Realizador:

1970 - ACTO DE FE
Dirección, guión, sonido y montaje: Luis Ospina.
Adaptación de "Eróstrato" de Jean-Paul Sartre.
Fotografía: Morgan Renard.
Reparto: David Hamburger, Herbert Di Gioia.
Duración: 17 minutos.
Formato: Super 8, blanco y negro.

1971 - AUTO-RETRATO (DORMIDO)
Dirección y Actuación: Luis Ospina.
Duración: 3 minutos.

Formato: Super 8, color.

OIGA VEA
Dirección, guión, montaje y sonido: Luis Ospina.
Co-dirigida por Carlos Mayolo.
Fotografía: Carlos Mayolo.
Duración: 27 minutos
Formato: 16 mm, blanco y negro.

1972 - EL BOMBARDEO DE WASHINGTON
Dirección y montaje: Luis Ospina.
Duración: 1 minuto
Formato: 16 mm, blanco y negro.

1973 - CALI: DE PELICULA
Dirección, guión, sonido y montaje: Luis Ospina.
Co-dirigida por Carlos Mayolo.
Fotografía: Carlos Mayolo.
Duración: 14 minutos
Formato: 35 mm, color.

VIENE EL HOMBRE
Dirección y montaje: Luis Ospina.
Film de creación colectiva.
Duración: 4 minutos.
Formato: 16 mm, blanco y negro.

1975 - ASUNCION
Dirección, guión, sonido y montaje: Luis Ospina.
Co-dirigida por Carlos Mayolo
Diálogos: Andrés Uribe.
Fotografía: Roberto Alvarez.
Reparto: Marina Restrepo, Mónica Silva, Pablo Martínez, José I. Murcia, Vicenta Carabalí, Genaro de Gamboa, Hugo Rivera, Ludmila, Arturo Restrepo.
Duración: 16 minutos.
Formato: 35 mm, color.

Como Montador:

1975 - SIN TELON
Dirección y guión: Carlos Mayolo.
Fotografía: Víctor Morales.
Sonido: Patricia Restrepo
Duración: 7 minutos
Formato: 35 mm, color.

LA HAMACA
Dirección: Carlos Mayolo.
Guión: Patricia Restrepo, adaptación de "En la Hamaca" de José Felix Fuenmamayor.
Fotografía: Jorge Pinto.
Sonido: Luis Ospina.
Duración: 14 minutos.
Formato: 35 mm, color.

1976 - CARTAGENA: FESTIVAL DE CINE
Dirección: Luis Crump.
Fotografía: Herminio Barrera.
Sonido: Jorge Botero.
Duración: 12 minutos.
Formato: 35 mm, color.

Premios:

1972 - Tercer Premio del Harry Kurnitz Writing Award, Los Angeles, por su guión de largometraje THE SCAPEGOAT (EL CHIVO EXPIATORIO) escrito en compañía de Andrés Uribe.

1977 - Primer Premio del Festival Nacional de Super 8 por sus películas ACTO DE FE y AUTO-RETRATO (DORMIDO).

Primer Premio del Segundo Festival de Nuevo Cine Colombiano (Colcultura) por su película ASUNCION.

Premio al Mejor Guión del Segundo Festival del Nuevo Cine Colombiano (Colcultura) por su película ASUNCION.

"Luis Ospina llevando las latas al laboratorio.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

WOODY ALLEN

ALBERTO DUQUE

Para el pequeño Boris Gruchenko, la Muerte es sólo una señora despeinada a quien se puede arrastrar, bailando, entre los árboles que tiemblan de frío y emergen como fantasmas en la madrugada.

Y con ese baile, ese hombrecito que usa gafas con monturas, que detesta la guerra por el humo,los gritos de los heridos y el olor a carne quemada que está en todas partes; con ese baile, este hombrecito para quien su prima encierra todo lo que un hombre puede esperar de la vida, quiere significar su soledad, su instinto de conservación que no se repliega ni siquiera ante la imagen vestida de blanco que lleva una guadaña en la mano, mientras la música pegajosa de Prokófiev se queda en el aire como una mariposa llena de sueño.

Ese hombrecito que en la película *Amor y muerte* resume todo lo que quiere y detesta de la humanidad, la cultura, la religión, la política, el amor, el arte y la vida misma; que convierte lo que en otras manos hubiera sido simple parodia a un monstruo como La guerra y la paz o a otro monstruo como *Los hermanos Karamazov*, ha logrado desarrollar en los últimos años una de las obras más urticantes y al mismo tiempo atractivas dentro del cine estadounidense.

Woody Allen, con sus ojos escondidos tras las gafas ostentosas, con su pelo-color-de-zanahoria, con su voz chillona que emerge en las peores condiciones, con sus brazos y sus piernas cortos, con sus camisas a cuadros de colores, con sus bluyines, con su humor negro, es el mejor símbolo de una expresión cultural que, como una serpiente, se devora a sí misma, en un proceso de vivificación que se alimenta con todo lo serio, todo lo trascendental, todo lo inmarcesible que puede caber bajo el cielo.

Y Allen, producto de esa cultura que se nutre con las exhibiciones de los sábados a las nueve de la noche, con los chismes de las columnistas, con los cuadros expuestos en galerías que todos ocupan y desocupan casi fisiológicamente, con los mítines sobre el aborto y la píldora, con los estrenos en Broadway, esa calle ancha donde caben varios taxis amarillos colocados uno al lado del otro, Allen, producto de esa cultura, encierra con sus obras teatrales, con sus personajes en el cine, con sus guiones, con sus temas dirigidos por él mismo, la irreverencia que proviene de esa misma seriedad que todos detestan pero al mismo tiempo saben compartir porque no tienen más nada a la mano.

El humor de Woody Allen se nutre con elementos que son caros a la literatura, el teatro, la música y el cine estadounidenses.

La ternura, por un lado, explotada a través de los elementos físicos del personaje: siempre un hombre debil que no le teme a nada (ni siquiera a la muerte durante la guerra de los rusos contra Napoleón, porque lo que Boris siente es aburrimiento de tener que dejar el heno tibio donde retoza con sus amigas tan sólo para ir a ganar medallas en medio del fango y los cosacos con aliento a carne cruda), un hombrecito que tiene en el mundo el escenario para desplegar su ingenio, un hombrecito para quien la naturaleza jamás ha sido pródiga pero en cambio,lo ha dotado de la virtud increíble de poder burlarse de los demás, de descubrir el lado ridículo de las cosas aun en el menor gesto.

Esa ternura despierta la pasión de las mujeres: no es que Allen sienta piedad por sí mismo, sino que entiende la capacidad física que encierra ese organismo debilitado por las cocacolas y los "perros calientes" que son engullidos mientras la oscuridad de un cine se convierte en un acuario que puede ahogar a cualquiera. Los personajes de Allen son tiernos: el ladrón de *Robó, huyó y lo pescaron*, a quien siempre aprehenden, a quien siempre sorprenden aun con el simple pensamiento de enfrentar la justicia; es la ternura tragicómica de *Bananas* cuando ese hombrecito decide irse a la isla a compartir el sol y los mosquitos con los guerrilleros; es la ternura de Allen en *Sueños de un seductor* y también la del hombrecito despertado doscientos años después para sostener fenomenales combates con bananos gigantes y robots que todo lo amenazan; y es también la ternura que rebosa en *Amor y muerte*, cuando se convence de que la guerra es un oficio donde la ganancia a veces se limita al metal de las medallas.

Es una ternura seca, dolorosa, nutrida con su humor que no descansa ni siquiera en los momentos más trágicos.

Es una ternura delgada, transparente, que despierta los sentidos de las mujeres.

Es una ternura que está desprovista de erotismo, porque los personajes de Allen, adictos como pocos al cuerpo de la mujer (en la mayoría de los casos es Diane Keaton, y no es simple casualidad que esta muchacha delgada y rubia y hermosa encierre gráficamente el ideal de la mujer en estas películas), siempre buscan la ocasión para los besos, para las caricias, inclusive para el orgasmo ocasional. Y esa sensualidad que despierta el animal dentro de la mujer encuentra su mejor expresión en una película que no tiene freno, como, *todo lo que usted quería saber sobre el sexo*, donde la imaginación, la grosería, la irreverencia, el irrespeto hacia todas las formas de la cultura sexual de los estadounidenses encuentra su mejor canalización.

La ternura desplegada por Woody Allen no tiene el sabor pegajoso a que estamos acostumbrados en el cine de los Estados Unidos: que nadie se engañe con esos visos de aparente debilidad que pueden esconderse tras los gestos, las palabras y las caricias de quien se enfrenta al mundo desde las sábanas de una chica o disfrazado de soldado ruso o dialogando con el amigo fantasma de Bogart. Es una ternura que provoca la risa, es una ternura que se alimenta con la torpeza del personaje, con la debilidad de sus actos, son la inconsistencia de esos movimientos que a veces se derivan en caídas y golpes.

La ternura la sienten el espectador y las mujeres que giran a su alrededor: los hombres y las organizaciones junto a los cuales se mueven los personajes de Allen siempre son hostiles: el amigo que le quiere quitar la mujer, o los hermanos que lo repudian por cobarde,o los jefes que detestan su veneno escondido y, como es el caso de *El testaferro* (la citamos, aunque Allen sólo sea el protagonista

©Biblioteca Nacional de Colombia ©Biblioteca del Cine Colombiano

dirigido por Martin Ritt), enfrentado a la maquinaria oficial, lo cual ya se preveía en *El dormilón* cuando simbólicamente este hombre lúcido que se quedó con los ojos cerrados durante una operación quirúrgica tiene que adaptarse a lo que le quieren imponer: no es simple casualidad que encontremos estos rasgos de disociación entre un individuo solitario y la maquinaria estatal, en otra película alucinante como *Naranja mecánica*, de Stanley Kubrick.

La ternura en los personajes de Allen no es gratuita, ni busca la solidaridad del espectador que está ahí muerto de la risa: es una dosis de sentido humano, de sentido vivencial que le nace a estos personajes de su misma desprotección, porque el escritor que oye los consejos de Bogart o el muchacho que se queda dormido 200 años o el inquieto estadounidense que va en busca de una revolución tropical o el hombrecito que se convierte en la representación de un espermatozoide y se asusta cuando descubre a un negro entre sus compañeros de organismo, es tierno por él mismo, porque es de una sola pieza; es de una consistencia humana tal que la única reacción posible es la ternura y sobre ella descansa buena parte del éxito de sus películas y obras.

La gallina gigantesca o el perejil descomunal o la máquina para provocar orgasmos a los robots que se encargan de hacer menos cálida la vida de hombres y mujeres, son elementos claves dentro de la filmografía de Allen, porque encierran la imagen del absurdo, la teoría de la desproporción, la tesis de lo descomunal ante lo cual la pequeñez del personaje no tiembla y apelando al mismo miedo que lo hace reaccionar, combate para que si queda algún resquicio disponible, ése le sea concedido.

El absurdo junto a la ternura es un ingrediente valioso en estas obras.

Es un absurdo que tiene algo de las películas de Groucho Marx, algo de las películas de Harold Lloyd, algo de las películas de Chaplin: son absurdas las situaciones a las cuales tiene que enfrentarse (la mujer que se le va y tiene que escuchar los consejos machistas de Bogart,la muerte que lo lleva bailando entre los árboles; la revolución puesta en marcha en una isla imposible), son absurdos sus resultados y Allen se dedica a desmontar con humor y paciencia, siempre con su veneno particular, los elementos que pueden aparecer en cualquier momento al otro lado de la calle.

La vida toda es absurda, nada tiene explicación, aun las formas más serias y completas de la cultura adolecen de estas características.

Ese absurdo no es metafísico, ni sensorial, ni siquiera intelectual: viene de la misma mentalidad de quien se siente solitario y busca en las manos de una mujer o en la tibieza de un perro caliente la defensa contra ese absurdo que todo lo devora. Por eso tratar de imitar a Bogart y fracasa. Por eso le quita la cáscara a un banano gigantesco. Por eso practica la infidelidad con su prima. Por eso le cuenta a un desconocido el plan que tiene para robar un banco y no sabe que la policía lo escucha. Por eso convierte cosas tan simples como los besos o las caricias en la puesta en marcha de una serie de ocurrencias que pueden acabar en tragedia, simplemente.

Aun detrás de esa vida cuotidiana que se esconde en la multitud que camina por una calle congestionada o asiste a un partido de fútbol, están los elementos de ese absurdo que se siente, tembloroso, en estas historias convertidas en lección de cómo aceptar la sorpresa de cualquier elemento nuevo, así sea la muerte.

Pero es un absurdo tan natural, tan propio de los personajes y sus historias, es un absurdo tan particular que el espectador reacciona sólo con la risa y no se siente desfasado de una atmósfera que puede estar comprendida en un apartamento en Nueva York o en la mecanizada casa de doscientos años en el futuro. Es un absurdo grato, sonriente.

"Amor y Muerte" la última película dirigida por Woody Allen, presentada en Colombia.

El sexo y el erotismo son imprescindibles en su obra.

Los personajes de Allen se sienten a toda hora tocados por la necesidad fisiológica de acercarse a una muchacha, penetrarla, retenerla, encontrar en ella la respuesta a un temblor que les nace en cualquier momento, al descubrir unos ojos grandes o percibir el olor de un cuerpo nuevo, o en el simple movimiento de unas caderas.

En un país como Estados Unidos, donde todas las artes canalizan la indiferencia, la frustración y hasta el temor de hombres y mujeres ante el sexo, ante el erotismo, las películas de Allen para muchos pueden aparecer como escandalosas porque son honestas, son directas, se refieren al sexo como si hablaran de las migajas de pan colocadas sobre un mantel.

Pero es un erotismo ingenuo, sano, desprevenido, aunque detrás está toda la malicia que ya uno detecta desde el mismo momento en que descubre que cualquiera de sus personajes, por más insignificante o débil que sea, siempre tiene en la mente, decidida, la marca de esa gestión sexual que ha de llevar a cabo.

Las mujeres en estas películas siempre son hermosas: delgadas, a veces rubias, a veces morenas, infieles, se marchan porque la soledad del personaje no las convence, o rechazan sus propuestas porque no comparten ese humor negro que las asusta. Las mujeres son limpias, jamás están desaliñadas ni siquiera al levantarse por la mañana. Son mujeres que simbolizan el temor y hasta la indiferencia de las mujeres estadounidenses ante el sexo: Allen les propone un beso, o en el peor de los casos, la consumación de la cópula, y ellas se sienten tocadas en su interior porque han sido educadas religiosamente, con el sano temor a todo cuanto huela a pecado y ello se refleja en estos personajes femeninos que prefieren la inmoralidad de la distancia antes que la sanidad del encuentro en una cama.

El sexo es una constante en la obra teatral, periodística y cinematográfica de Woody Allen: está presente en los diálogos, en las escenas, en las actitudes frustrantes de los personajes, en las limitaciones de su misma libertad. El sexo está presente en todos los rincones pero en una forma ingenua, limpia, desprevenida,aunque alimentado con el cinismo de quien lo toma como ataque directo a una sociedad que trata de ignorar un tema tan simple.

Y a pesar de la simplicidad de las alusiones sexuales, a pesar de la informalidad de las acciones eroticas, uno siente que detrás de todo ello se esconde el interés de Allen por ridiculizar a los

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Woody Allen con un amigo en "Robó huyó y lo pescaron."

estadounidenses: las historias contadas en *Todo lo que usted quería saber sobre el sexo* son la representación gráfica de esas frustraciones de los ciudadanos estadounidenses, que se miran reflejados en ese pervertido amoroso que no puede pasarse sin su oveja, o en el trasvestista, o en los diálogos de los espermatozoides listos a ser eyaculados. Y también, por supuesto, en la máquina de producir orgasmos en *El dormilon* o las alusiones sexuales en *Bananas* o en las caricias interrumpidas en *Amor y muerte*, quizás su obra más personal y perfecta.

Y el sexo, y el erotismo, también están presentes en los artículos del New Yorker, y en las ruedas de prensa concedidas después de cada estreno, y en los personajes creados para el teatro, aun en ese escritor de artículos sobre cine que se apoya en su máquina de escribir a la espera de los pasos y las palabras de Bogart.

Es una alusión irreverente, que no conoce la continencia, que goza aludiendo a las partes genitales sólo porque sabe que habrá más de un espectador fruncido. Y emplea palabras "sucias" y las repite y arma su escena con recuerdos o realidades sólo porque está convencido de que los estadounidenses y los espectadores en general que miran sus películas siguen temiéndole al sexo y al erotismo como si fuera una epidemia mortal.

Toda esa ternura, todo ese sentido del absurdo, toda esa utilización del sexo y el erotismo encuentra su canalización adecuada en el humor negro de Allen.

Es un humor negro que no se dedica a la fabricación de chistes, ni a la simple burla de lo establecido, ni siquiera a la alusión a personajes y hechos actuales.

Es un humor demoledor, dirigido a destruir todo cuanto esté en pie.

Es un humor profundo, cálido, poético, lleno de imaginación y en ocasiones de mal gusto.

Es el humor que destruye la confianza del espectador en Dios (*Amor y muerte* es todo un tratado sobre Su existencia, sobre Su realidad, sobre Su validez ante los hombres), que minimiza la importancia de la religión, que destruye el significado de los políticos, que en resumen está dirigido contra las formas ostensibles de la cultura, de lo serio, de lo importante.

Es que para este autor y realizador no hay nada que merezca respeto.

Los judíos, la literatura, la religión, el sexo, el gobierno, los funcionarios, los héroes, los escritores, los psiquiatras, Freud, las mujeres, el amor, la lealtad, el valor, el honor, la Bolsa, el dólar, los perros calientes", la policía, la justicia, Bogart, las películas y los temas de ciencia-ficción, los ginecólogos, Bergman, Gertrude Stein, Hemingway, la cultura popular estadounidense, la cultura elitista estadounidense, los intereses monopolistas, la soledad, la poesía... todo entra en una enorme licuadora y es destrozado, mezclado, triturado, vuelto añicos mientras la comedia sigue adelante.

Por eso hay un aire de perversión, de maldad en las películas de Allen: después de mirarlas uno siente que nada le queda en pie, que las revoluciones latinoamericanas o los sueños de un idealista o los temas futuristas o las explicaciones del sexólogo o la literatura rusa del siglo pasado o la gloria de Napoleón, todo ha quedado reducido a una carcajada, porque después de mirar "su versión" sobre estos temas y personajes hay que adquirir otra visión de las cosas.

Urticante, imaginativo, deliciosamente amoral, decidido a no respetar a nadie, el humor de Woody Allen es un elemento valioso en esta época de dobleces para tener un significado más adecuado sobre las cosas de la vida.

A través de sus películas *Robó, huyó y lo pescaron*, *Bananas*, *Sueños de un seductor* (dirigida por Herbert Ross), *El dormilon*, *Todo lo que usted quería saber acerca del sexo* y *Amor y muerte* (al momento de escribir estas líneas su ultima película, también con Diane Keaton, titulada *Annie Hall*,, no ha llegado a Colombia todavía), Allen ha conservado estos elementos del absurdo, el erotismo, la ternura y el humor negro. En *Robó, huyó y lo pescaron* desarrolla el personaje torpe, irresoluto y desprevenido de quien planea toda clase de aventuras contra la ley, de quien se siente obligado a enfrentar la justicia y siempre acaba fracasando, aunque en el fondo sabe que todo el escándalo, toda la persecución valieron el esfuerzo porque se divirtió.

Vista ahora esa película puede resultar un poco ingenua pero ya tiene (al igual que su guión para *Qué pasa, Pussycat* de Blake Edwards), los elementos iniciales de una ansia devoradora por acabar con una serie de mitos, en esta ocasión la honestidad.

Es *Bananas*, posiblemente, una de las películas estadounidenses que más ha atacado a fondo los personajes, las situaciones y también el mito de los revolucionarios latinoamericanos: desde el punto de vista de los personajes de esta alocada aventura, la revolución es sólo el pretexto, la estupenda ocasión para obtener la fama y el dinero y las mujeres que enloquecen. Y aunque las referencias son demasiado concretas aun para un público como el latinoamericano que se siente ridiculizado en parte, la película gusta porque su humor se cuela a través de todos los resquicios de esa imagen monolítica de los barbudos invasores y los guerrilleros que se enfrentan al gobierno mientras el símbolo de las frutas tropicales es el elemento decisivo. En el fondo Allen deja notar sus alusiones a la presencia estadounidense en estos procesos revolucionarios y no se muestra tímido en la ferocidad de su sátira: políticamente la película puede ser fustrante para algunos espectadores duros, pero para el grueso público que ha estado o había estado bombardeado por informaciones de uno y otro lado, la visión de ese país, esa isla asediada por nativos y extranjeros, en busca de una gloria inaccesible, es demasiado hilarante.

Sueños de un seductor, aunque comparte los elementos comunes con el resto de la obra de este comediante, es algo aparte. Dirigida por Herbert Ross sobre la pieza original de Allen, es una obra maestra de sobriedad, imaginación, ternura. Es el personaje que muchos espectadores han representado siempre. Es la

Woody Allen interroga a un testigo en "La locura está de moda".

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Woody Allen con Dianne Keaton. Su examiga en la vida real, es también la actriz de casi todas sus películas.

pesadilla de miles y miles de estadounidenses, expoliados por las revistas sobre músculos, presionados por las mujeres que quieren vibrar y se ven enfrentadas a un físico delgado e insignificante. *Sueños de un seductorr* es una película que marca toda una época dentro del cine, porque a tiempo que toma el mito de Humphrey Bogart y lo convierte sólo en un personaje celestinesco, se dedica a hurgar en el mismo ambiente del cine: sus temas, sus personajes, su cultura, y lo reduce al ambiente de ese apartamento donde este hombre, escritor de artículos de cine para una revista neoyorquina, sobrevive y perece también ante la inminencia de la soledad. Es la eterna historia del hombre abandonado porque la mujer no comparte su afición: el cine, la oscuridad de las salas. Desde la barrera endeble de la máquina de escribir, Allen Felix conjura al fantasma de Bogart, su actor predilecto, y éste le imparte instrucciones con su voz dura, con su acento nasal, con sus palabras egoístas.

Comienza el aprendizaje.

Bogart le dice cómo tratar a las mujeres, le habla de bofetadas y el ejercicio del desprecio mientras Allen siente que renace, lentamente, dolorosamente, solitariamente.

Por mediación de una pareja amiga comienza a conocer chicas: se enreda en el apartamento cuando ellas llegan, vuelca los vasos, tumba el teléfono, ensucia la alfombra, convierte una simple cortesía en laberinto de excusas y rubores.

La timidez de Allen es profunda, inacabable.

Y en uno de los momentos más hermosos y poéticos de la película, Allen comprende que la mujer de su mejor amigo está reemplazando, lentamente, dolorosamente, solitariamente, a la que alejó huyendo de la oscuridad del cine.

Entonces todo el absurdo, toda la ternura, todo el humor negro, también todo el erotismo que alimentan la obra y la imaginación de Woody Allen se vuelcan sobre la película, convirtiendo la historia de amor en análisis exhaustivo y áspero de los sentimientos: es todo un homenaje a la filosofía de Bogart, es un homenaje al machismo que acepta la separación, el desprendimiento, aunque por dentro todo quede vuelto ripios.

Herbert Ross dirigió la película con tacto, con buen gusto, y los personajes están dentro de un clima de sobriedad impresionante. Allen está contenido; sus diálogos, aunque escritos por él mismo, suenan como provenientes de otra fuente, porque aun dentro de la emoción y la ternura se conserva una distancia que convierte la película en obra maestra.

Toda la nostalgia por el cine, todo el amor por una oscuridad no compartida, todo el candor que pueden caber en ese personaje débil que se alimenta con las frases inverosímiles de un fantasma, emergen de cada escena de esta película clave para muchos.

En *El dormilón* y *Todo lo que usted quería saber sobre el sexo*. Woody Allen echa mano de una escenografía apabullante: los decorados minimizan en ocasiones a los personajes, los convierten en otros elementos decorativos. El humor aquí es arrasante y directo, echa mano de tantos recursos mecánicos, de tantas posibilidades escenográficas, que ambas películas tienen la consistencia y el sabor de obras de balé, de puestas en escena que nunca terminarán, que se prolongarán en el tiempo, y su virtud, curiosamente, es que miradas ahora conservan esa gracia urticante de varios años atrás.

Toda la obra anterior a *Amor y muerte* se resume en esta hermosa, delirante y devastadora película.

Con el pretexto de ese personaje, Boris Gruchenko , azotado por la presión de sus padres y hermanos, obligado por ese nacionalismo que aquí es vuelto papilla y viviendo la época de la Rusia enfrentada a los ejércitos de Napoleón, pero con actitudes y pensamientos de un siglo más tarde, Allen hace un análisis detenido de los principales elementos y fundamentos de la civilización occidental; y con él, llegamos a una curiosa conclusión: lo único válido, lo único verdadero, lo único que merece ser tenido en cuenta es la Muerte, pero no el elemento triste y opaco de la literatura y el cine, sino un personaje vestido de blanco con su guadaña en la mano, que se divierte bailando esa música contagiosa de Serguei Prokófiev, luminosa, mientras le da la oportunidad a la víctima (no puede ser llamada así de todos modos) de arreglar sus asuntos antes de marcharse: la alusión a *El séptimo sello*, *Las fresas de la amargura* y otras obras de Bergman es clara, pero en el fondo lo que Allen ataca es el temor reverencial de todos los humanos ante el acto fisiológico de la muerte.

Y a tiempo que nos descubre esa posibilidad de un encuentro grato y risueño con la Muerte, Allen desmenuza otros conceptos tan caros a los mortales, sobre todo a los mortales que van al cine por lo menos una vez a la semana: el amor, la guerra que aquí parece un juego de niños, el falso heroísmo que busca medallas, las mujeres que no comprenden y, lo más importante en la película, además de la noción irreverente sobre la muerte, el concepto que Allen organiza alrededor de la idea de Dios, contra quien escribió un artículo urticante en la revista Esquire. Sí, es una película sobre Dios, contra

Afiche publicitario de "Amor y muerte".

Dios, a favor de Dios, porque sobre el telón de fondo de la guerra, en medio del olor del humo de los cañones, los ayes de los heridos y el aroma de la carne quemada, por encima de la cobardía y por debajo del heroísmo, junto al brillo de las medallas, en medio de la saliva de la cópula no buscada, está la idea de Dios, sobre quien los protagonistas sostienen diálogos interminables, lúcidos, poéticos, hermosos. Y ahí uno comprende que es una de las mejores películas que ha visto en mucho tiempo.

"Annie Hall", la última película de Woody Allen será estrenada próximamente.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

LOS AÑOS NEGROS

ALBERTO NAVARRO

Los Estados Unidos han sido por cerca de un siglo una nación dividida. Una división iniciada cuando el país empezó à perder su carácter rural, transformándose lentamente en una sociedad urbana, y las primeras grandes oleadas de inmigrantes llegaron a sus costas. Los habitantes de las zonas rurales del "corazón de América" se sintieron amenazados económicamente, políticamente y hasta religiosamente, por ese cambio y por los nuevos Norteamericanos y se defendieron aferrándose a varias convicciones, entre las que se distinguían el aislacionismo, el antiintelectualismo /1/ y, en lo que respecta a los grupos más extremos, la xenofobia, el racismo y la interpretación literal de la Biblia.

Al otro lado se manifestaba el naciente país urbano e industrial, agrupado alrededor de las ciudades del este, donde se hallaban todas las universidades, se concentraba la vida intelectual y desembarcaban miles de inmigrantes muchos de ellos con libros de Bakunin o copias del Manifiesto Comunista bajo el brazo.

Entre estas dos naciones los más graves enfrentamientos políticos y laborales tuvieron lugar a finales del siglo pasado y a comienzos de éste; pero aunque con otras formas, es un combate que aún continúa. A principios de este siglo no solo diferían acerca del derecho de huelga, sino que además veían el mundo a través de distintos cristales. Mientras el fundamentalista miraba con recelo, los inventos y creaciones del mundo moderno, los otros los acogían con alborozo. De ahí que los fundamentalistas adoptaran desde el principio una actitud de desconfianza hacia la industria cinematográfica, tanto más cuanto que la mayoría de sus directivos eran judios. Lo cual, sin descontar el factor religioso, se consideraba un peligro político, pues para los aislacionistas del medio oeste los judíos constituyen peligrosos internacionalistas. Los primeros escándalos de Hollywood, en particular el caso de asesinato en que estuvo envuelto Fatty Arbuckle, en nada ayudaron a mejorar esa actitud.

Los años treinta se configuraron para los Estados Unidos, como decenio particularmente turbulento. Era la "gran depresión", millones de personas se hallaban sin trabajo, mientras las que lo tenían se organizaban en sindicatos y enfrentaban en ocasiones la sangrienta represión policial, así como de matones a sueldo de los patrones. Centenares de negros llegaban del sur a las ciudades del norte y el este, y una vez allí, dejando atrás el aislamiento a que los condenaba el campo, se unían, comenzando la larga batalla por sus derechos. La liberal administración Roosevelt y su política del New Deal (nuevo trato) realizaba programas de inversión estatal y economía controlada que enfurecían a los creyentes en la libre empresa. El temor que entre los obreros e intelectuales producía el fascismo europeo se acentuaba por la

simpatía que muchos germanoamericanos mostraban hacia Hitler. En este caldo de brujas, los radicales de izquierda se movían activamente como sindicalistas, propagandistas de la causa socialista u organizadores de grupos de apoyo a los antifascistas europeos enfrentados a Hitler, Mussolini y Franco.

Nueva York era entonces, según Lionel Abel, una ciudad que quería cambiar de sitio. "Rusia estaba en todas partes. Era el caso de una metrópoli que deseaba pertenecer a otro país. Nueva York soñaba con dejar Nortemérica y fundirse con la Unión Soviética". Saul Bellow recuerda que las conversaciones del Nueva York intelectual de esa época giraban alrededor de Rosa Luxemburgo, Bela Kun y Lenin. Quien no conocía los escritos de Trotski quedaba aislado en las reuniones, donde se discutía acaloradamente sobre Kamenev, Bujarin, el Instituto Smolni y los juicios de Moscú. Era un mundo lleno de electricidad política, en el cual la izquierda veía el futuro al alcance de la mano. ¿Quién en esa ebullición no estaría entusiasmado, en especial si siente que es llevado de la mano de la historia?.

BAJO EL SOL DE CALIFORNIA

Hollywood es invadido por escritores y actores neoyorquinos, muchos de ellos militantes de izquierda. Atraídos los más por los sueldos y el clima, y unos cuantos por las posibilidades propagandísticas del cine, los izquierdistas neoyorquinos se toman la ciudad llenos de confianza y fe. Los escritores Bud Schulberg y Ring Lardnr Jr. /2/, quienes habían vivido varios años en la Unión Soviética, escriben guiones. La dramaturga Lilian Hellman es vista en todas partes con Dashiell Hammett, un exdetective de la agencia Pinkerton que gasta a manos llenas el dinero que le dejan sus novelas policiacas. Hay varios miembros de izquierdista Group Theatre de Nueva York, entre ellos el famoso Clifford Odets, autor de varios éxitos de Broadway. Joseph Freeman, uno de los primeros en hacer el viaje desde el este, ha regresado a Nueva York para editar la revista New Masses, pero realiza frecuentes viajes a Hollywood para servir de orador en actos destinados a recoger fondos para el partido comunista y la causa antifascista. Joseph Howard Lawson, dramaturgo neoyorquino, trabaja para el cine y mantiene un ojo vigilante sobre ese heterogéneo y no siempre muy confiable grupo de revolucionarios. El que más problemas le causa es Lionel Stander, porque en vez de conservar un sutil manto de discreción sobre sus convicciones, silva La Internacional en las tomas que exigen que camine por la calle o espere un ascensor. "Hasta en Brasil sabrán de qué lado estoy", ruge Stander.

La "Propagandista comunista" Shirley Temple y J. Edgar Hoover, director del FBI.

Al otro lado del continente otro grupo de hombres mira el inestable clima político y social no como una oportunidad sino como un peligro: los miembros del congreso de los Estados Unidos. Uno de ellos, el representante Samuel Dickstein, hijo de inmigrantes del este de Europa, elegido por un distrito donde predominan los judíos, está particularmente preocupado por las simpatías pronazis de los germanoamericanos. No había ninguna ley que prohibiera que los germanoamericanos se reunieran en fraternidades teutonas a tomar cerveza y hablar del "problema judío", pero Dickstein sabía que el congreso tenía el poder de investigarlos, y, por lo tanto, de hacerles la vida difícil a esos desagradables caracteres /3/; entonces se lanzó a una cruzada para investigar a los nazis que tendría repercusiones que nunca imaginó. En 1934, gracias a la preocupación que produjo la llegada de Hitler al poder, Dickstein logró que se integrara una comisión de investigaciones que husmeó los asuntos de los nazis y de algunos grupos de izquierda. Cuando esa comisión entregó sus recomendaciones en 1935, el congreso no aprobó ni una de ellas; pero Dickstein no se desalentó y al año siguiente estaba otra vez en la brecha reclamando una nueva comisión.

Dickstein no era el único congresista en esta tónica: Hamilton Fish, un aristócrata político neoyorquino, quería investigar a todos aquellos que no compartían sus elegantes puntos de vista; Martin Dies tenía sus ojos puestos sobre los sindicatos; varios representantes deseaban enfilar sus lanzas hacia el presidente Roosevelt y todo el New Deal; J. Rankin parecía estar interesado en los judíos.

TODO EL MUNDO

Como la política es el arte del compromiso, aprovechando el atentado contra Roosevelt del que se acusó a los anar-

©Biblioteca Nacional de Colombia ©Biblioteca del Cine Colombiano

Lucille Ball participó activamente en manifestaciones contra la comisión.

quistas /4/, Dickstein volvió a la carga en enero de 1937 y pidió una comisión para investigar "a todas las organizaciones que se encuentran operando en los Estados Unidos con el propósito de infundir calumniosa e injuriosa propaganda antiamericana y que contenga prejuicios religiosos, racionales o políticamente subversivos que inciten al uso de la fuerza o la violencia, o que inciten a ataques calumniosos contra el presente de los Estados Unidos u otros oficiales del gobierno federal, sea dicha propaganda de origen nacional o extranjero". Tal como lo dijo el mismo Dickstein, esa sería una comisión no sólo para investigar a los nazis, sino "a todo el mundo". Ese enero la propuesta no fue aprobada, pero tampoco cayó en saco roto, y el 28 de mayo de 1938 el representante Dies presentó un proyecto similar que tenía la bendición de Dickstein /5/, quien al fin se había dado cuenta de que él solo no lograría jamás su objetivo, la de Fish y la de Rankin, aunque solo se logró convencer a este cuando se le aseguró que el judío Dickstein no sería elegido presidente de esa aún no formada comisión.

El debate resultó largo y acalorado. La oposición la encabezó el representante Maury Macverich, quien alegó que, según esa propuesta, era "todo antiamericano aquello con lo cual alguien no está de acuerdo", y que la resolución daría pie para "investigar y meterse con cualquier organización". Varios representantes se opusieron, argumentando que el verdadero problema del país era el desempleo, y no lo que la gente pensara, a lo cual el representante O'Malley añadió que "todo cuerpo deliberante que no puede ofrecer solución a los problemas económicos de un pueblo siempre trata de distraerlo con una cacería de brujas". Pero fue inútil; pocos querían ser contados entre quienes se negaban a investigar a los "antiamericanos", quien quiera que ellos fuesen, y por 191 votos contra 41 se creo la Comisión permanente de la Cámara sobre Actividades Antiamericanas.

Los primeros siete miembros de la comisión resultarón ser de apabullante mayoría conservadora. A Dickstein se le excluyó, y como presidente se nombró a Martin Dies. A su derecha se colocaron el pintoresco Joe Starnes y J. parnell Thomas, quien haría de la comisión el trabajo de su vida; otros dos miembros eran también férreamente derechistas; los dos restantes, un liberal tibio y un decidido partidario de Roosevelt, quien desde el principio se sintió incómodo en esa compañía /7/.

A mediados de agosto de ese mismo año se reunieron por primera vez a escuchar cargos sobre actividades subversivas, los cuales en las sesiones iniciales se limitaron a propaganda nazi y actividad comunista en los sindicatos. La primera referencia a Hollywood apareció poco después en un informe enviado desde la costa occidental por el investigador del congreso Edward F. Sullivan, en el que, después de referirse a cargos contra el sindicalista Harry Bridges /8/, denunciaba "gran actividad" comunista dentro de la industria del cine. Uno de los primeros declarantes, J.B. Mathews, era un individuo que había recorrido el espectro político de un extremo a otro, comenzando como liberal reformista y, con varias paradas intermedias, había llegado al comunismo, para terminar luego en fervoroso anticomunismo. Mathews sacó a relucir durante su testimonio el nombre de Shirley Temple, quien, según él, "había prestado un gran servicio a la causa comunista" enviando un telegrama de saludo al periódico comunista francés Ce Soir. Temple acababa de cumplir nueve años.

RUEDAN LAS PRIMERAS CABEZAS

A pesar del obvio interés de la comisión por el cine, el hacha caería primero sobre el teatro. Ya en julio J. parnell Thomas había solicitado que se investigara el Teatro Federal /9/, y unos meses más tarde su directora, Hallie Flanagan, sería la primera persona bajo investigación que sería llamada a declarar. La señora Flanagan constituia exactamente lo que la comisión quería: empleada del odiado gobierno de Roosevelt, y coautora de una obra calificado por el New Masses como importante contribución al teatro revolucionario. Su comparecencia ante la comisión adquiriría con el tiempo cierto simbolismo, gracias a un diálogo entre ella y el representante Joe Starnes. Durante su testimonio, Flanagan citó a Christopher Marlowe, e inemdiatamente Starnes trató de implicar una persona más en la conspiración: "¿Quién es ese Marlowe, un comunista?". A pesar de su

nivel, las audiencias surtieron efecto, y ese año el congreso se obstuvo de votar la partida para el Teatro Federal, condenándolo a muerte.

En 1939, como gesto conciliador hacia la minoría liberal de la comisión, cada vez más digustada con sus métodos, Dies se abstuvo de divulgar un informe sobre actividades comunistas en Hollywood. No se necesitaba ser Nick Charles para conocer esas actividades, pues tenían lugar en público. También eran del conocimiento general los problemas que existían dentro de la izquierda. Durante muchos años los actores y guionistas integrantes de la izquierda hollywoodense habían expresado su apoyo a la causa de la república española con manifestaciones, documentos, y conciertos de beneficio /10/.

En 1938 un grupo de conocidos personajes californianos, entre los cuales Dorothy parker, Irwin Shaw, John Howard Lawson, Albert Maltz, John Garfield, Lionel Stander y Morris Carnovsky, publicaron una carta abierta en New Masses, defendiendo los juicios de Moscú.

Un año después se daba a conocer un documento que alertaba al país a prepararse para la guerra con el fascismo e impregnaba la comparación de los estados totalitarios con la Unión Soviética. Lo firmaban, entre otros, Clifford Odets, Dashiell Hammet, S.J. Perelman y James Thurber. Una semana después de publicarse ese llamado a la lucha antifascista, se anunció el pacto nazisoviético. Obedientemente, casi todos dieron marcha atrás; los fascistas dejaron de constituir el peor enemigo para dejar ese lugar a los "belicistas" /11/, "aquellos que quieren conducir a los Estados Unidos a la guerra". Pero también hubo quienes nunca se recuperaron del choque y permanecieron muchos años alejados de la política, siempre desconfiados y un tanto amargados. El viraje repercutió en el campo de las artes, y a la obra antifascista de Lilian Hellman Alerta en el Rin se la atacó por belicista, mientras el libro pacifista de Dalton Trumbo, JOHNNY GOT HISGUN /12/, días antes mirado con cierta desconfianza, empezó a ser serializado en el periódo comunista The Daily Worker.

EL TURNO DEL CINE

En julio de 1940, Martin Dies, en quien el cine parecía ejercer extraña fascinación, se preparaba a marchar sobre Hollywood encabezando la comisión, y para ese efecto recibió, en sesión ejecutiva, testimonio de un tal John Leech, quien se identificó como exmiembro (dijo haber sido expulsado del partido comunista y residente en Hollywood). Leech suministró a Dies, 42 nombres de supuestos militante y simpatizantes del partido. Como muchos de los testimonios presentados ante la comisión durante años, la lista de Leech incluía desde auténticos militantes hasta gente cuyo contacto con la izquierda no iba más allá de haber participado en un beneficio prorefugiados republicanos españoles. Dies, con cierta discreción, no entregó los nombres a la prensa, pero estos se divulgarían poco después, debido al testimonio de Leech ante una comisión estatal /13/.

Varios de los actores acusados se presentaron voluntariamente ante Dies, quien los absolvió públicamente de ser, comunistas. El reconocimiento de pureza ideológica se otorgó a Humphrey Bogart, Frederic March, James Cagney, Franchot Tone y Louise Reiner. Pero hubo quienes se rehusaron a la sumisión, y no sólo no buscaron ser absueltos de sus pecados políticos, sino que se mostraron deseosos de dar la batalla. Varios grupos alquilaron el Philarmonic Hall de los Angeles, a fin de celebrar una concentración en la que varios oradores denunciaron a la comisión. Dorothy parker y el guionista D. Ogden Stewart interpretaron un sketch titulado Cuando LLegue Martin, que ridiculizaba a Dies e implicaba que la izquierda de Hollywood estaba lista a recibirlo. La anunciada visita sin embargo, no llegó a producirse, pues en 1941 los Estados Unidos entraban en la guerra.

El conflicto bélico aplazó la confrontación entre la derecha tradicional y los grupos progresistas. Se estableció una política de détente, aunque se produjeron frecuentes escaramuzas. La reacción destinó la mayoría de sus golpes a los trotskistas y a los socialistas pacifistas que se negaron a participar en el conflicto. Los comunistas hollywoodenses siguieron trabajando, e incluso el mismo establecimiento cinematográfico produjo varias películas que miraban con simpatía a la Unión Soviética. Warner adquirió el libro Misión en Moscú, del exem-

Adolphe Menjon dijo que Tejas sería el último sitio en caer en manos de los comunistas, porque los Tejanos les dispa - rarian en cuanto les vieran.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

bajador Joseph Davies, bastante favorable a Stalin y al experimento socialista, e hizo de éste una película que James Agee llamó "la primera superproducción soviética salida de un estudio estadounidense"; Liliam Hellman y William Wyler colaboraron en Estrella del Norte, recuento de la lucha en el frente oriental /14/; Alvah Bessie, veterano del batallón Lincoln de las Brigadas Internacionales y ferviente comunista, escribió una escena para un filme en la que dos marineros estadounidenses identifican un avión soviético como "nuestro". Así mismo, varias películas mostrarían una imagen idealizada del soldado soviético que, después de todo, estaba luchando contra el mismo enemigo. En 1944 Martin Dies anunció que no buscaría su reelección a la cámara, y muchos se preguntaron si la comisión seguiría existiendo sin él. J. Rankin respondió afirmativamente, durante la primera reunión de la legislatura en 1945, al proponer no sólo que siguiera existiendo, sino que se convirtiera en Standin Commitee del congreso /15/. A pesar de las protestas, muchas de ellas indicando que nunca en la historia de la cámara de representantes de los Estados Unidos una comisión había sido cambiada de categoría, Rankin se salió con la suya ese mismo día.

LA CONSPIRACION DE LA TARANTULA

La nueva y más poderosa etapa de la comisión comenzaría su labor con una ofensiva de relaciones públicas. Se enviaron centenares de cartas a prominentes estadounidenses, tanto de derecha como de izquierda /16/, solicitándoles consejo sobre lo que debería ser la comisión. De ello resultó el consenso de que la comisión no debería servir para "acusar , perseguir o castigar", sino más bien para "presentar los hechos". Con tal indiferencia recibió Rankin estas recomendaciones. El sí sabía que la comisión era para perseguir rojos y arreglar cuentas con el New Deal.

Como presidente se nombró a Edward J. Hart, pues Rankin ya presidía otra comisión a la cual no estaba dispuesto a renunciar. Hart no aguantó mucho tiempo, y al cabo de unos meses presentó renuncia "por razones de salud", dando lugar a que fuera elegido presidente J. P. Thomas, quien de esta manera coronaba una vida de trabajo dedicada a la causa anticomunista.

Muy pronto Rankin mostró interés por Hollywood. Anunció una investigación de la industria cinematográfica, pues según él en Hollywood se hallaba el centro de "una de las más peligrosas conspiraciones para derrocar este gobierno"; pero el país podía respirar tranquilo, porque ya se estaba "sobre la pista de la tarántula". Antes de caerles los conspiradores hollywoodenses, la comisión tenía otras cosas que hacer y, por lo tanto, los cienastas contaban todavía con unos meses de respiro.

Entre las organizaciones víctimas de la comisión durante esos primeros años de la postguerra, se hallaban el Congreso de los derechos civiles y el Comité conjunto para la ayuda a los refugiados Antifascistas, ninguno cuyos dirigentes aceptó testificar sino antes bien, todos se negaron coordinadamente a entregar documentos para ser examinados por los investigadores del Congreso de los Estados Unidos. Con esto esperaban dar oportunidad a que el representante izquierdista neoyorquino Vito Marcantonio adelantara un debate sobre la legalidad de la comisión. El debate de Marcantonio no prosperó, y los dirigentes fueron citados por desacato al congreso, lo cual implicaba prisión. Apelaron a los cortes, pero éstas se negaron a invadir los terrenos del legislativo, y por la tanto un

Shirley Temple tenia nueve años cuando fue acusada de prestar gran ayuda a la causa comunista.

año más tarde varios de ellos (algunos se retractaron y, ante la posibilidad de ir a la cárcel, colaboraron) salian rumbo a la penitenciaría/17/.

La investigación siguiente recayó sobre el austriaco Hans Eisler, profesor de una universidad neoyorquina y compositor de la música de varias películas. Eisler resultaba presa fácil, no solo por ser hermano del dirigente comunista Gerhard Eisler, sino porque la odiada señora Roosevelt había intervenido personalmente para que se le permitiera entrar al país, y porque su visa de residente había sido patrocinada por el director Joseph Losey y varios periodistas de izquierda. La investigación en sí misma, quedó reducida a nada, parece que la actividad más subversiva de Eisler en los Estados Unidos había consistido en escribir música; pero se descubrió que había negado su pasado comunista al departamento de inmigración y esto dio pie para que se iniciara el proceso de deportación. A pesar de que en su defensa salieron notabilidades como Charles Chaplin y Pablo Picasso, a Eisler se le mantuvo bajo vigilancia hasta que abandonó el país.

Las elecciones de 1946 habían presagiado la derrota del New Deal y un giro del país hacia la derecha. Ese año Joseph Mc Carthy fue elegido senador y, después de enconada campaña, el joven político californiano Richard Nixon derrotó a la representante liberal Helen Douglas. Nombrado miembro de la Comisión de Actividades Antiamericanas, tuvo, a pesar de la leyenda, muy poco que ver con las persecuciones en Hollywood. Nixon dejó para otros, menos ambiciosos o visionarios, que se satisfacían con el fácil titular obtenido a expensas de un personaje famoso, este trabajo, mientras él se dedicaba a perseguir new dealers y presuntos izquierdistas dentro del gobierno, especialmente en el departamento de Estado, tarea que ofrecía mejor dividendo político.

Envalentonados por los resultados electorales, los miembros de la comisión consideraron innecesario seguir pretendiendo imparcialidad en su protección de la constitución tanto de los ataques de la derecha como de la izquierda, y se dedicaron a hostigar únicamente a esta última. Lo probaron al llamar a declarar al líder antisemita Gerald K. Smith en calidad de experto en la amenaza comunista y no de testigo. Los temores, expresados por muchos, de que la comisión sería únicamente un arma para perseguir disidentes se vieron plenamente justificados.

LA IZQUIERDA HACE MERITOS

Mientras la comisión se dedicaba a perseguir a la izquierda,¿qué hacía la tarántula hollywoodense? Estaba ocupada en devorarse a sí misma. La izquierda estadounidense ha sido bastante propensa al fraternal derramamiento de sangre. En 1943, en virtud del Acta Smith '18', se condenó a un grupo de trostkistas de Minneápolis a penas de cárcel; el partido comunista se abstuvo de defenderlos, e incluso algunos miembros llegaron a decir que los trostkistas se lo merecían por tratar de dividir a la clase obrera. Años más tarde, cuando el partido vería a sus principales líderes ir a la cárcel víctimas de la misma ley Smith, el resto de la izquierda, con la excepción de unos pocos odiados socialdemócratas, permaneció silenciosa.

Además, el partido era sacudido por luchas internas que culminarían, a fines de la guerra, con la destitución de su máximo dirigente, Earl Browder, cuya política, conocida como browderismo, sería atacada por errónea. Esas luchas no se limitaban al campo político. En el terreno de las artes, el guionista Albert Maltz causó una pequeña tempestad al publicar en New Masses un artículo titulado "Que debemos exigir a los escritores", donde pedía que dejara de considerarse "el arte como un arma", y más comprensión para escritores no comunistas, como el trostkista James T. Farrekk y el independiente John Steinbeck. Además criticaba el oportunismo de aquellos que atacaron ALERTA EN EL RIN en 1940 y lo elogiaron en 1942, únicamente por razones políticas. La condena del herético no se hizo esperar, y Maltz militante disciplinado, publicó su retractación en el Dayly Worker pocas semanas después.

En 1947, a pesar de las protestas de varios personajes gubernamentales y de influyentes miembros de la comunidad cinematográfica, J. P. Thomas puso en marcha las tantas veces anunciada investigación sobre la influencia comunista en Hollywood. A principios del año, sneak previews tienen lugar en California,y Thomas recibe algunos testimonios. Posteriormente se efectua una avant premiere ante una subcomisión compuesta por Thomas y los represetantes Vail y Mc. Doell; en ella declaran únicamente "testigos amigables" que simpatizaban con la comisión y sus objetivos, tal como Robert Taylor y algunos productores.

Por esos testimonios se citó a 41 cinematografistas de variadas coloraciones políticas a declarar ante la comisión en pleno, en el estreno de lo que sería el más grande drama de la cinematografía estadounidense, programado para el día 20 de octubre en el congreso de los Estados Unidos.

Como era de esperarse, los izquierdistas citados eran quienes miraban con menor entusiasmo la representación, y 19 de ellos los guionistas Alvah Bessie, John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Irving Pichel, Waldo Salt,. Adrian Scott, Dalton Trumbo, Lester Cole, Bertolt Brecht, Richard Collins, Gordon Kahn y Ring Lardner Jr.; los directores Hebert Biberman, Edward Dmytryk, Lewis Milestone y Robert Rossen; el productor Howard Koch y el actor Larry Parks anunciaron que de alguna manera colaborarían con la comisión. Reunidos en la casa del acto Edward G. Robinson, los 19

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

que se llamaron asi mismos los hostiles 19 como contraposición a los testigos amigables, discutieron su estrategia. No había acuerdo entre ellos sobre cual actitud tomar para enfrentar a la comisión. Mientras unos se mostraban partidarios de colaborar, en especial contestando la famosa pregunta sobre afiliaciones políticas, otros se oponían, alegando que nadie tiene derecho a indagar acerca de las creencias personales. Finalmente todos acordaron la táctica de negarse a responder, acogiéndose a la primera enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, que garantiza la libertad de pensamiento y asociación. En cuanto a Bertolt Brecht, el único extranjero del grupo y, por consiguiente, en situación aún más delicada, se decidió que respondiera a las preguntas de la comisión.

LA RETAGUARDIA

Preocupados por el rumbo que tomaban los acontecimientos, los directores

Dalton Trumko escritor y guionista Hollywoodense, se nego a contestar las preguntas de la comisión de actividades Antiamericanas.

William Wyler y John Huston y el guionista Philiph Dunne organizaron un grupo de apoyo que fue llamado Comité proprimera enmienda. De que lo encabezara trataron de convencer al productor David O. Selznick, quien gozaba reputación de liberal, pero éste se negó, y el comité resultó conformado únicamente por directores, actores y guionistas.

El 20 de octubre, en avión fletado los miembros del comité viajarón a Washington con escalas en la ciudad de Kansas, San Luis y Pittsburgo, lugares donde se realizaron demostraciones de apoyo a la posición de los 19. Los pasajeros del avión hablaron a los manifestantes. Allí estaban Humphrey Bogart, Frederic March (quien dijo: "¿Detrás de quién cree usted que está la comisión? De usted") Danny Kaye, Lucille Ball (que leyó pasajes de la Carta de los Derechos) y Keen Wyn. El comité produjo también desde Los Angeles dos programas radiales de una hora bajo el título de Hollywood Responde, que se trasmitieron a todo el país y en los cuales participaron, entre otros muchos, Thomas Mann, paulette Godard, Frank Sinatra, Groucho Marx, Charles Boyer, Artie Shaw y Lauren Bacall.

A su vez, Los Hostiles 19, en su vuelo a Washington, realizaron paradas en Chicago y Nueva York, donde también hubo manifestaciones. Al llegar a Washington se reunieron con sus abogados en el hotel Shoreham, y allí supieron que la prensa había publicado rumores de que Thomas estaba en favor de establecer la censura política y despedir a los izquierdistas de sus trabajos. Furiosos, los abogados exigieron de los magnates Hollywoodenses, también presentes en la capital, una aclaración. Eric Jhonston, director de la Motion picture Association (Asociación de la Industria Cinematográfica), que agrupaba a los grandes estudios, los tranquilizó: "Díganle a los muchachos que no se preocupen. No nos vamos a volver totalitarios para complacer a esta comisión".

En tanto, las audiencias de la comisión se habían puesto en marcha. El primer testigo de importancia, Jack Warner, comenzó su testimonio con resonante declaración de patriotismo y a continuación hizo memoria de la sangrienta huelga en su estudio, parcialmente dirigida por los comunistas, pero rápidamente añadió que jamás había visto un comunista y que, si de casualidad lo viera no podría reconocerlo. Habló de varios escritores presuntamente de tendencia comunistas, pero aclaró que todo lo subversivo que ellos ponían en sus guiones, si de casualidad era filmado, él lo recortaba. Respondió a una pregunta de Richard Nixon, sobre si su estudio había realizado películas anticomunistas, con un "todavía no" (19). Trato de dirigir la atención de la comisión lo más lejos posible de California, y dijo que los verdaderos comunistas estaban trabajando en el teatro neoyorquino, pero, en caso de que la comisión no se fuera al este, la mandó a buscar en otro estudio, "20th Century Fox, donde está trabajando Elia Kazan". Warner justificó la realización de MISION EN MOSCU con el argumento de que "había sido un libro de éxito" y negó que el gobierno lo hubiera presionado para producir la película, respuesta que debió disgustar a quien, como Thomas, estaba empeñado en demostrar que MISION EN MOSCU había sido filmada por influencias de los Roosevelt.

Después de Warner desfilaron Ginger Rogers; Adolphe Menjou, quien dijo que planeaba irse a vivir a Texas, pues los tejanos nunca dejarían a los comunistas llegar hasta allá; Robert Taylor, quien, aconsejado por los abogados de su estudio, prontamente negó haber declarado en Los Angeles que el departamento de Estado no había obligado a terminar Can-

Humprey Bogart y Laureen Bocall en una reunión que acusaba la comisión de violar los derechos civiles de los acusados.

guntarle a Gary Cooper si el comunismo estaba ganando o perdiendo influencia en Hollywood, respondió: "es difícil juzgarlo ahora, pues en estos últimos meses se ha vuelto un poco peligroso hablar demasiado". El director Leo Mc.Carey, de las catolicísimas películas Voy por mi camino y Las Campanas de Santa María, dijo que él siempre había odiado a los rojos y que los rojos lo odiaban a él, y como prueba de ello sus películas jamás habían producido un centavo en la Unión Soviética, quizás porque en ellas había un personaje que les disgustaba a los rusos. Al preguntársele si ese personaje era Bing Crosby, McCarey respondió: "No, Dios". /20/.

La señora Lela Rogers, madre de Ginger, quien trabajaba en la RKO (de propiedad de Howard Hughes) como oficial de seguridad, dijo que Clifford Odetts era comunista porque ella lo había leído en una columna de chismes; añadió que también lo era Dalton Trumbo, pues en un guión había puesto en los labios de su hija la frase "Compartir y compartir igualmente, eso es democracia".

ción de Rusia. Como compensación a ese pequeño disgusto que le estaba dando a la comisión con su retractación, Taylor suministró varios nombres, extre ellos el de Howard Da Silva. Howard Rushmore, excrítico de cine del DALLY WORKER, dijo que había perdido su puesto por no hablar suficientemente mal de Lo que el viento se llevó: la había calificado de "gigantesco ladrillo" y la gerencia había estado en desacuerdo con el "giganteso".

Durante esa primera semana desfilarón únicamente testigos amigables, o al menos no abiertamente hostiles. La mayoría de los testimonios buscaba no crear ni crearse problemas, pero a veces la historia se compone de trivialidades. Al pre-

El último testigo de esa primera semana fue Walt Dysney, quien también estaba vengándose de un viejo pleito con la izquierda por una huelga en su estudio, y por eso fue uno de los más amistosos de los testigos amigables. Al levantar las sesiones, el viernes, el presidente Thomas anunció que el primer testigo de la comisión, el lunes siguiente, sería Eric Johnston, y a continuación vendría John Howard Lawsen, primero de los testigos hostiles.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Robert Taylor dijo en California que los Roosevelt lo habían obligado a terminar Canción de Rusia, pero se retracto despues.

NOTAS

1.- Respecto al antiintelectualismo, es interesante anotar que uno de los partidos políticos de la época se llamó The Know-nothing party o sea el partido sabe-nada; como varios otros, era de corte populista, aunque no tan anticapitalista como algunos del sudeste. Recuérdese que uno de los enemigos del pequeño campesino es el empresario agroindustrial.

2.- Schulberg había regresado lleno de entusiasmo en cambio, Lardner había encontrado la Unión Soviética falta de humor.

3.- El congreso estadounidense tiene el poder de investigar para poder legislar con suficiente información. En materia política existía el antecedente de una comisión que investigó la influencia comunista y anarquista a raíz de dos manifestaciones en las calles de Washington apoyando la Revolución bolchevique, en febrero de 1919. Durante los primeros años de la década del treinta ese poder se había dirigido a otro lado, y se habían investigado los bancos, la industria de municiones y las actividades antisindicales.

4.- Estos negaron su participación

5.- Dickstein había logrado, para el proyecto, el apoyo de varias organizaciones antifascistas, como la Liga antinazi y la Liga Estadounidense pro paz de Democracia, apoyo que estas organizaciones lamentarían amargamente años después.

6.- Las primeras comisiones (la de los años 1919 y 1934) eran comisiones especiales, y solo funcionaba durante una legislatura. La aprobada en 1938, a pesar del término "permanente", debía recibir periódicamente de la cámara la renovación de su mandato y la aprobación de las partidas para su funcionamiento. En 1945 John Rankin propuso que la comisión pasara de "permanente" a "standing", lo que la colocaría en pie de igualdad con la comisión de orden o la de las fuerzas armadas, que no necesitaban justificar sus proyectos.

7.- La Comisión de Actividades Antiamericanas ha sido tradicionalmente el coto privado de la derecha. Ocasionalmente, liberales ha formado parte de ella, algunos con la ingenua idea de poder reformarla, pero su presencia ha sido escasa y de fugaz duración.

8.- Harry Bridges dirigió la huelga de 1934 contra las compañías navieras de la costa occidental. Presidente de los sindicatos de estibadores y bodegueros de los puertos de la costa Pacífico, Bridges, quien no ha negado nunca sus simpatías comunistas, sigue dirigiendo el sindicato, a pesar de los ataques de que ha sido objeto por más de cuarenta años.

9.- The Federal Theatre (Teatro Federal) era una creación del Work progress Administration, uno de los organismos constituidos por el New Deal para dar trabajo a los desempleados, y que ocupaba actores y escritores. Durante las audiencias salió a relucir que en varias funciones del Teatro Federal se habían efectuado colectas en favor de los comunistas chinos, y se habían reclutado voluntarios para las Brigadas Internacionales; aunque esto solo ocurrió en una o dos ciudades, pues había varios grupos, fue suficiente para la comisión. Quizás debido a esta amarga experiencia, el gobierno estadounidense no ha subsidiado desde entonces ninguna actividad artística.

10.- Era natural que se sintieran preocupados ante los avances del fascismo, pues veían que varios de sus patronos simpatizaban abiertamente con él. Harry Cohn había producido un documental favorable a Mussolini; Hal Roach había sido anfitrión del hijo del Duce durante una larga permanencia en Hollywood; y Sam Goldwyn le había quitado un día de paga a cada uno de sus empleados para utilizar el dinero en una campaña contra la candidatura de Upton Sinclair marxista militante y, como si eso no bastara, amigo de Stalin a la gobernación de California.

11.- En esto coincidían, aunque por distancias razones, con la tradicional derecha aislacionista estadounidense. En 1941 una comisión del senado investigó sobre "la actitud belicista de la industria del cine", y el senador Burton Wheeler acusó a Hollywood de ser parcial a la causa británica "por razones económicas", añadiendo que los filmes antinazis eran hechos "por orden del New Deal".

12.- En 1971 Trumbo dirigió una película basada en su novela, que obtuvo en Cannes el premio a la puesta en escena. Aún no ha sido vista en Colombia.

13.- Algunas asambleas estatales crearon sus propias versiones de la Comisión de Actividades Antiamericanas. La que más tuvo que ver con el cine fue la de la asamblea de California, encabezada por Jack B. Tenney.

14.- Aunque la Hellman consideraba que la película, tal como salió del estudio, no era ni reflejo del proyecto original, nunca retiró su nombre de los créditos. Este trabajo fue una de las razones de una posterior invitación a la Unión Soviética. Años más tarde, esto y hechos anteriores, como su participación, en compañía de Ernest Hemingway y Jori Ivenes, en la realización de Tierra de España, un documental sobre la guerra civil española, adquirirían dimensiones insospechadas.

15.- Ver nota 6.

16.- Henry Wallace, del partido progresista, recibió una.

17.- Entre ellos, el escritor comunista Howard Fast, varias de cuyas novelas han sido llevadas al cine. Unos días antes de empezar a cumplir su condena Fast se encontró con Dashiell Hammett, quien interrumpió su cadena de lamentaciones diciéndole: "Será más facil de aguantar si te quitas la corona de espinas".

18.- El Acta Smith declara contra la ley "exhortar o enseñar" el derrocamiento del gobierno, o ser miembro de un grupo que lo haga.

19.- Louis B. Mayer respodió a la misma pregunta unas pocas horas después diciendo: "La que empezaremos a rodar proximamente".

20.- A. J. Liebling escribió: "El anuncio de que la deidad estaba bajo contrato con una compañía de cine era quizás algo que se iba a producir tarde o temprano, pero en todo caso me sorprendió".

El productor David O' Seliznich se nego a formar parte del cómite pro - primera enmienda.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Martha Rodriguez y Jorge Silva durante la filmación de "Campesinos".

JORGE SILVA Y MARTHA RODRIGUEZ EN MERIDA

HUMBERTO VALVERDE

El cine latinoamericano ha vuelto a cobrar actualidad con la reciente realización del V Encuentro de Cineastas celebrado en la ciudad de Mérida (Venezuela) en la segunda quincena del mes de abril de este año en curso. En 1968 se llevó a cabo la primera versión de este evento, logrando reunir en ese momento lo más significativo de la producción cinematográfica de nuestro continente, permitiendo además una profunda polémica sobre los caminos y las vías del cine militante.

Al cuentro de Mérida, asistieron por Colombia Jorge Silva y Marta Rodríguez, realizadores de "Chircales" y "Campesinos", así mismo estuvieron presentes Alvaro Sanin, de Medellín, y Gustavo Barrera, integrante del grupo de trabajo de Carlos Alvarez. Igualmente, en representación del cine militante de nuestro país, se exhibieron dos películas: "Campesinos", de Silva y Rodríguez, y "Los hijos del Subdesarrollo", de Carlos Alvarez.

Concientes de la importancia de este evento, dialogamos someramente con Jorge Silva y Marta Rodríguez, fundamentalmente con el interés de conocer algunos aspectos internos del Encuentro.

P.- Teniendo como punto de referencia el Encuentro de Mérida de 1968, cuál es la ubicación y la importancia del recientemente realizado?

Martha Rodríguez: Nosotros habíamos estado un poco desvinculados de los últimos encuentros. Asistimos en 1973 a Argelia, pero no fuimos ni a Montreal ni a Caracas. En ese sentido, nuestro punto de referencia exactamente es Mérida-68 pues el encuentro de Argelia tuvo un nivel tercemundista. En principio, y desde un punto de vista muy personal, este evento nos dio la posibilidad de un diálogo común con aquellos cineastas con los cuales nos sentimos identificados en sus métodos de trabajo e investigación. Por ejemplo, el grupo Ukaman.

P.- ¿Representado en ese momento por quién?

Jorge Silva: El grupo Ukamau, que surge con Jorge Sanjinés, se constituye en Bolivia, y hace suyo el nombre de primera película producida por ellos. Luego, tienen que salir a trabajar en Ecuador. Jorge (Sanjinés) no alcanzó a llegar, por este motivo no se conoció tampoco la ponenecia oficial de su grupo, pero nosotros estuvimos trabajando mucho con Beatriz Palacios, integrante de ese grupo. Nosotros fuimos con un objetivo específico. Confrontar experiencias comunes a nivel de realización, problematizar la metodología de análisis y los mecanismos de distribución.

M.R.-: Ciertamente, la importancia del evento la ubicamos en el marco personal, en cuanto queriamos confrontar las búsquedas que uno hace con otros directores de países vecinos, búsquedas muy semejantes, a nivel, por ejemplo, de eficacia del lenguaje, a nivel de la integración orgánica con los grupos con los cuales hacemos las películas, con grupos de base, para medir esa eficacia y con un propósito claro, la recuperación crítica de la historia.

P.-: Había una propuesta de los organizadores y coordinadores del encuentro en cuanto a planteamientos básicos para discutir y establecer algunas conclusiones?

J.S.-: Fundamentalmente se trataba de evaluar en virtud de una serie de situaciones políticas muy concretas en América Latina que, por supuesto, tienen una íntima relación con el movimiento del cine latinoamericano independiente. Por esta razón, era preciso analizar este momento histórico, tener información de país a país.

P.-: En ese sentido, hace poco, conversaba con Jorge, sobre una relación entre el encuentro de Mérida-68 y el reciente. En ese entonces, la mayoría de los directores importantes se encontraban produciendo en sus respectivos países de origen, mientras tanto, en la actualidad la gran mayoría se encuentran en el exilio. Esto también se puede notar en los informes presentados, digamos el de Uruguay y Chile. Sus anotaciones giran en torno de las condiciones precarias que impiden la realización de obras cinematográficas.

J.S.-: No cabe duda que este fenómeno se presenta en la actualidad, es conocido como muchos cineastas han tenido que salir de sus países en condiciones difíciles y dramáticas. Esto sucedió, por ejemplo, en Chile. Sin embargo, han logrado mantener y continuar una producción cinematográfica en el exilio, que es verdaderamente admirable y eficaz.

P.-: Cuál fue el carácter de la intervención y propuesta presentada por ustedes como representantes de Colombia?

J.S.-: Nosotros hicimos un informe sobre la situación actual, muy escuesto, sobre el fenómeno presente, la problemática del incipiente proyecto industrial pero remitiéndolo al contenido y carácter de las obras cinematográficas en la pantalla. O sea, de los resultados prácticos y eventuales del cine de sobreprecio, del cine industrial. Alvaro Sanin nos colaboró y complementó estas anotaciones. Luego, nos referimos un poco a la experiencia nuestra, metodológica, en relación a la realización de "Campesinos".

M.R.-: Así mismo, intentamos abrir un debate sobre aspectos metodológicos, en cuanto al lenguaje cinematográfico, a la recuperación crítica de la historia, acerca de la memoria individual y de la memoria colectiva.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

J.S.-: En sintesis, quisimos problematizar aspectos referidos a la metodología de investigación de filmación y distribución.

P.-: Hablamos hace poco de ese fenómeno particular de la producción en el exilio, sin embargo existen otros países con una situación diferente que ha permitido formulaciones particulares y distintas, digamos, por ejemplo, Colombia y Venezuela.

J.S.-: Y también Perú, Panamá y Puerto Rico.

P.-: Ciertamente, hay un auge y un gran impulso en la producción panameña y puertorriqueña. Que nos pueden decir de estas obras?

M.R.-: Es importante no olvidar una película haitiana. Es un análisis histórico de todo el régimen de Duvalier y bien analizado los mecanismos de operación del imperialismo, por ejemplo, a través de los estamentos religiosos y militares. Por supuesto, la película se realizó con muchas dificultades, ha tenido problemas con la distribución internamente.

J.S.-: De Panamá vimos un trabajo de Jesús Guedez, venezolano de origen. Está centrada sobre el problema del Canal, con materiales muy interesantes, una entrevista con el gobernador americano de la zona. Es un largometraje que basicamente está testimoniando la lucha del pueblo panameño por su total independencia. Además, la mayor parte de la producción de este país gira en torno de este problema. Igualmente vimos dos películas puertorriqueñas. Una, realizada por quienes viven en su país de origen, y otra, por los que se han residenciado en Nueva York, con materiales de allí. En general son películas políticas, antiimperialistas, que presentan la lucha por la independencia. Casi todas son documentales.

M.R.-: De Panamá también vimos una película de Anselmo Mantovani que trata sobre la realización de un encuentro campesino allí. Es un reportaje testimonial. Fíjate, por ejemplo, en ese aspecto, encontramos que varios cineastas de diferentes países están trabajando sobre el problema agrario, especialmente Panamá, Ecuador, Perú y Colombia. A este nivel logramos una rica e interesante experiencia.

J.S.-: También teníamos un gran interés por ver "Fuera de aquí", de Jorge Sanjinés, realizada en Ecuador, coproducida por el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes de Mérida, que contribuyó mucho también a la organización de este encuentro. Igualmente, había expectativa por conocer la segunda parte de la trilogia de Patricio Guzmán, "La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas". Estos dos filmes nos parecen que tienen una gran significación en la producción actual del cine latinoamericano.

P.-: Me gustaría saber si el Encuentro discutió "Actas de Marusia", de Miguel Littin, en cuanto su trayectoria como un director de cine militante, recordar por ejemplo, "El Chacal de Nahueltoro", y, de pronto, en el exilio, pasa a ser una película que para mí es muy discutible?

J.S.-: En realidad no se pudo hacer un debate amplio con Miguel (Littin). Además, en el día de la exhibición todavía no había podido llegar. Y se propuso hacerlo estando el director presente. Pero el mecanismo mismo del Encuentro lo impidió. Los informes de cada país ocuparon casi toda la semana.

M.R.-: Con otras películas si se pudieron hacer foros. Digamos, aún con las colombianas, también con la haitiana y con la producción panameña. Igualmente se cuestinó mucho una película del hermano de Robles Godoy, del Perú. Se le criticó como utilizaba las luchas de los pueblos para hacer un cine industrial que escamoteaba la realidad histórica. Aquí si hubo un consenso de todos los participantes.

P.-: Eso quiere decir que había un cuestionamiento general sobre la posibilidad del trabajo con la industria?

J.S.-: Se enfatizó fundamentalmente sobre la falsa dicotomía entre el cine industrial y aquel que se elabora en forma independiente. Por el contrario, si es posible aprovechar una coyuntura especial para obtener ciertas facilidades de financiación y a partir de esto hacer un cine realmente importante, significativo desde un punto de vista político cultural.

En resumen, no tomar actitudes sectarias y parciales frente al cine independiente y al cine industrial.

M.R.-: En ese sentido los mismos venezolanos tuvieron que autocriticarse, pues uno de los problemas para ellos en este momento es de los créditos. Así mismo en representantes de otros países notamos que existe una equivocada preocupación de la relación entre el cineasta y el estado. El cine militante tiene una situación particular que no se puede echar por la borda. Tanto es así que cineastas como Raymondo Gleyser, argentino, continúa desaparecido, igualmente Jorge Muller y su señora, chilenos, y tantos otros más. En este sentido, el Encuentro elaboró un comunicado exigiendo la liberación inmediata de estos compañeros. No es posible hablar ni tratar sobre el cine militante con tanta ligereza y desconocimiento, refiriéndose solamente a su participación en concursos europeos, pero ignorando su importancia y significación dentro del continente latinoamericano. Pasando por alto su distribución, que es muy amplia, ni los problemas de elaboración. En muchas ocasiones una película puede tardar cuatro o cinco años. Y este caso no se juega un problema de créditos, ni de recuperar la inversión, ni del beneficio económico, sino de la eficacia del lenguaje cinematográfico.

P.-: Este encuentro visto a la luz de Mérida-68 pudo dejar la sensación que los problemas políticos del continente, suficientemente conocidos, han llevado al cine latinoamericano a un estancamiento?

M.R.-: Más que a un estancamiento a buscar otras vías. Por ejemplo, hace algún rato me manifestabas tu interés por conocer exactamente la situación del cine cubano en la actualidad. Es una lástima que no tengamos a mano la intervención de Alfredo Guevara que fue el cierre del encuentro y se refirió profundamente a la situación y caracterización del cine militante. Igualmente, a la posición del ICAIC en este momento. Por ejemplo, su colaboración con los realizadores que están en el exilio, brindándoles facilidades técnicas. Tal es el caso de Patricio Guzmán que terminó su película en los estudios del ICAIC.

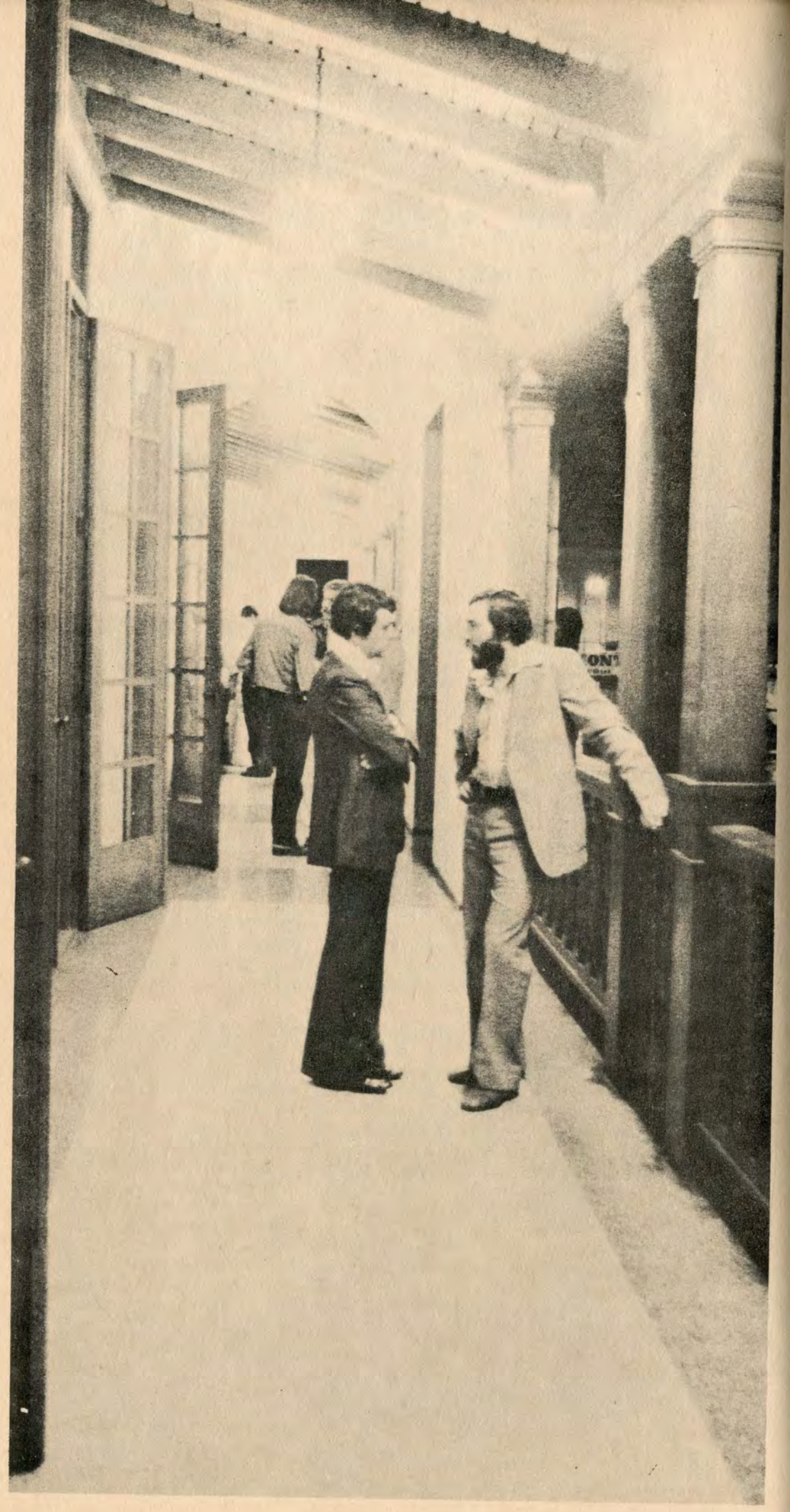
P.-: Esto mismo sucede con el Grupo Experimental de Cine Universitario, organismo ligado a la Universidad de Panamá, el GECU, creado en 1972 y que hasta el momento ha realizado treinta cortos y mediometrajes. Parece que el ICAIC les ha prestado una gran asesoría técnica. Pero, además de esta intervención de Alfredo Guevara existió un documento final o una serie de conclusiones generales?

M.R.-: No podríamos hablar globalmente pues como te hemos dicho anteriormente nuestros intereses particulares determinaron también un trabajo en común, desarrollado paralelamente al Encuentro, con grupos de trabajo con los cuales coincidimos en nuestra metodología, por ejemplo, con Ukamau, y Tercer año, de Patricio Guzmán. Especialmente sobre una eficaz distribución del cine militante latinoamericano a nivel de nuestros países. LLegamos a ese acuerdo y vamos a realizarlo. También existe la posibilidad de intercambiar experiencias, ir a otros países para realizar un trabajo y que otros compañeros vengan a nuestro país. Así mismo, hacer obras comunes con propósitos comunes. Existen coincidencias sobre un trabajo acerca de los problemas agrarios, de tal manera que podemos llegar a hacer una gran obra latinoamericana sobre esta situación en todo el continente.

J.S.-: Es importante anotar que nosotros hicimos mucho enfasis en la deficiente distribución del cine militante en nuestro país, por supuesto teniendo en cuenta razones económicas y políticas. Hicimos un llamamiento a profundizar este intercambio y a mejorar los mecanismos de exhibición. Y lo ubicamos como una labor prioritaria. Nuestras películas tienen ya asegurada una buena recepción en Venezuela, Perú y Panamá, por donde van a circular por un circuito alterno. Dentro de otra perspectiva, nos interesó problematizar la esencia misma de nuestro cine. ¿Por qué y para qué hacer este tipo de cine? La concepción política al interior del trabajo cinematográfico. La discusión sobre problemas formales. Confrontar en una perspectiva de América Latina la búsqueda y preocupaciones comunes de lo los realizadores, de como los habían resuelto en otros países, y en fin, de una serie de problemas que uno tiene en la realización cinematográfica. Digamos, la relación sujeto-objeto, equipo de filmación-organizaciones de base, recepción a la obra final, el problema surgido cuando se compara los resultados con las intenciones de un realizador por parte del público al cual se supone es dirigido, un público popular.

M.R.-: Además de lo ya dicho puede agregarse que en este encuentro logramos definir puntos precisos e inmediatos sobre la distribución. Es así como las películas del grupo Ukamau y Tercer Año van a llegar en breve tiempo a nuestro país con el propósito de realizar una distribución lo más amplia posible. Ya tenemos definida esa coordinación. Esto demuestra que el cine latinoamericano militante no se hace para Europa, ni para los festivales internacionales, sino para el público nuestro, para una exhibición continental.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano



ENCUENTRO DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS EN MERIDA

GUSTAVO BARRERA

El cine latinoamericano se ha convertido en parte inseparable de la labor cultural de afirmación de nuestra identidad nacional.

Dentro del marco del V Encuentro de Cineastas Latinoamericano, realizado del 22 al 28 de abril pasado, luego de ser expuestos los informes de los representantes de cada uno de los países invitados, se confluye en el análisis concreto de una realidad latinoamericana, con toda la problemática social, cultural y económica, en que se debate actualmente.

En los informes presentados se exponen temas como el de México. Luego de un recuento histórico de la industrial del cine nacional, y de la nueva política cinematográfica que se identifica plenamente con temas latinoamericanos. Caso concreto son largometrajes como ACTAS DE MARUSIA, CANOA, EL APANDO, etc., cortometrajes como: LA CAUSA, NUTRICION SIN DESTINO FIJO, EL TRABAJO, 3 MUJERES 3, películas éstas realizadas en color 35 mm y con la producción directa del Estado, por intermedio de su empresa CONACINE y el Centro de Cortometraje. A estas inquietudes oficiales se suman los grupos de cine independiente y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, que toman el cine como un arma concreta de expresión social. No se desconoce tampoco el apoyo a cinematografistas exilados como el dado a Miguel Litin, (entre otros) realizados de Actas de Marusia y quien actualmente prepara un segundo film, por el sistema de coproducción, basado en la novela El Recurso del Método, de Alejo Carpentier.

La naciente cinematografía de Panamá, planteando casos concretos sobre la liberación del Canal, la organización de las clases populares, todo esto dentro de un proceso libertario, en películas como: CONGRESO DE CAMPESINOS, o la organización de las milicias nacionales panameñas, en: BAYANO RUGE, o el trabajo comunitario entre civiles y militares panameños en: HOMBRE CARA AL VIENTO, obras de trascendencia nacional, realizadas por el Grupo Experimental Universitario de la Universidad de Panamá.

Se destaca también la organización de los talleres cinematográficos El Tirabuzon Rojo, de Puerto Rico y sus films PARAISO INVADIDO y DENUNCIA DE UN EMBELECO, films que plantean, como es lógico, el proceso descolonizador del país. Es de anotar que la cinematografía de Puerto Rico desde su etapa embrionaria, 1.916, ha tenido un desarrollo deformador de situación colonial, con los mismos temas que dominan la producción de la época en otros cines: el costumbrismo,

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

la religión, la delincuencia, y el romance, características negativas especialmente agravadas en la situación colonial de Puerto Rico. Importante son también los nuevos proyectos en proceso técnico final: PUERTO RICO ESTADO LIBRE O COLONIA? y otro film de acercamiento histórico que enfoca "el destino manifiesto" y el botín de guerra de la política expansionista. Este taller cuenta con una sala de cine: "El Cinematógrafo" y la reciente apertura de un nuevo intento de exhibición: Café Cinematográfico.

Surge también dentro de este nuevo cine latinoamericano, Haití. ArnolsAntonin y su largometraje documental: HAITI EL CAMINO DE LA LIBERTAD, realización que emplaza la situación interna, histórica, social,política y represiva de esta isla. La película ofrece una visión animada y nada esquemática de la realidad social de este país de las Antillas, que reclama con justicia el hecho de haber sido el primer territorio libre de América Latina.Es una fuente de debate político, no solamente para los haitianos sino para todas las fuerzas políticas latinoamericanas. Hablando el director del film reafirma lo planteado en la película sobre el dictador Duvalier y su hijo, que tratan de dar siempre a su dictadura la apariencia de algo esotérico. "Papá Doc", Duvalier se hacía ver poco y pretendía estar siempre ocupado en su diálogo con los Loas, los dioses del vudú. Así el pueblo haitiano quedó muy impresionado al encontrar develado a Duvalier y a sus esbirros más feroces, en un film que tuvo el efecto de romper un tabú y crear la reacción de que se los había podido tener en la punta de la cámara, como se les hubiera podido tener en la punta de otra cosa.

Brasil expone en el Encuentro toda la gama de su cine industrializado con 100 películas al año para 100 millones de habitantes. Es un cine de consumo interno y de poca salida al exterior, salvo las películas de los realizadores más connotados. Cabe destacar que el cine brasileño está condicionado por la censura que ejerce el gobierno militar y que reprime cualquier intento de cine crítico social. Escapan en parte a esta represión las películas presentadas en este encuentro: LIBERTARIOS de Lauro Escorel y SHOCK CULTURAL de Zelito Viana, intentos honestos de inscribirse en las mejores tendencias del cine latinoamericano.

Fue lamentable la ausencia de cinematografistas del Ecuador, que por informaciones se sabe que plantean ya un cine comprometido con la auténtica realidad del país. La Universidad Central de Quito y su Departamento de Cine, que dirige entre otros Ulises Estrella, proyecta futuros films con un claro sentimiento ecuatoriano. También el Cine Club y la Cinemateca junto con el Cine de Arte poseen y exhiben material fílmico latinoamericano, apoyados por la revista 1X1 Cine y Medios de Comunicación en el Ecuador.

Luis Figueroa, realizador peruano, se hace presente con su largometraje, LOS PERROS HAMBRIENTOS, basado en la novela del mismo nombre de Ciro Alegría. Esta película filmada en color, 35mm., plantea las reivindicaciones sociales de los campesinos de la Sierra Norte del Perú. Los episodios de esta película se desarrollan en los años 30 dentro del marco social de las comunidades campesinas despojadas de sus tierras desde tiempos inmemoriables para luego pasar a servir a un terrateniente, quien a cambio de su trabajo, sin pago, les presta una pequeña parcela de tierra para que sobrevivan. Una gran sequía pone en peligro su supervivencia y los campesinos piden al patrón algo de alimento; éste se niega rotundamente y los campesinos deciden tomar "la troje" (granero), pero son reprimidos y masacrados por los hombres armados al mando del dueño de la hacienda. La película se ajusta a la novela dándole un fiel realismo.

Se completó la muestra peruana con el interesante film MIL CADENAS HABRA QUE ROMPER.

BOLIVIA: El grupo UKAMAU, continúa trabajando en la Paz y en otras partes de los Andes, adelantando investigaciones para futuros films. El boliviano Jorge Sanjinés, director de este grupo, continúa trabajando en el exilio y realiza su último largometraje FUERA DE AQUI que se estrena mundialmente en este Encuentro. El film es coproducido por el grupo UKAMAU, la Universidad de los Andes y la Universidad Central de Quito y es la demostración de un cine latinoamericano en el exilio, que plantea, en este caso, la invasión al país por grupos foráneos "religiosos" y lingüísticos que se escudan en la catequización y educación a los campesinos más atrasados, con el único fin de investigar más de cerca la posibilidad de existencia de riquezas naturales no exploradas para así denunciarlas y conseguir la explotación de éstas, pretendiendo además la ayuda de los campesinos, que al negarse son, una vez más, masacrados por las fuerzas represivas del país. Es interesante como Sanjinés de nuevo toma estos temas campesinos, dándole al espectador una clara y positiva realidad latinoamericana, siendo,más que una puesta en escena,un documento bastante real de los acontecimientos.

Junto con Bolivia prácticamente quedan anuladas cualquiera de las posibilidades cinematográficas con el Cono Sur. En Uruguay aflora hacia 1967-68 un grupo de cineastas, que se comprometen con la realidad del país y hacerse trabajos cinematográficos como ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES, LIBERARSE, LA MARCHA DE LOS CAÑEROS y EL PROBLEMA DE LA CARNE, entre otras. Es una gran experiencia y comienza también la difusión masiva de cine latinoamericano, que en pocos meses logra reunir un grupo grande de películas que significan un aporte útil y positivo para la mayor comprensión de la realidad del Uruguay, culminando esta etapa con la fundación de la Cinemateca del Tercer Mundo hacia fines de 1971 y comienzos del 72.

En la ofensiva militar contra el pueblo uruguayo, los cineastas sufren, al igual que lo ocurrido en otras manifestaciones culturales tales como la música y el teatro, duros embates de la represión,y es así como hoy están diseminados por el mundo varios de los integrantes del grupo que conformara la Cinemateca del Tercer Mundo, y continúan detenidos en las prisiones varios cinematografistas, entre los cuales cabe destacar a Eduardo Terra. Ante esta situación la producción de una nueva película, pero ya en dibujos animados, para por lo menos poder seguir haciendo cine aunque sea dentro de una habitación, cuando no se puede salir a la calle a filmar. Uruguay se presenta en el encuentro con un corto animado: EN LA SELVA HAY MUCHO POR HACER, construido con papeles recortados, a manera demostrativa del compromiso de estos realizadores y en solidaridad con los millares de presos del régimen. Actualmente esta película se exhibe en todo el mundo, principalmente en los Estados Unidos y Europa.

Del Paraguay prácticamente no se puede decir nada. Es tan nula la actividad cinematográfica, por las condiciones de atraso y de represión por decenas de años,que hasta ahora la gente con inquietud cinematográfica prefiere emigrar a otro país antes de enfrentarse a su propia realidad.

El caso argentino es uno de los temas más dramáticos

El indígena de las cimas Andinas ha sido un recurso permanente de los cinematografistas Latinoamericanos.

Realizadores de, Venezuela: Guedez, de Panama: Antonio Rivera, de Cuba: Manuel Perez y de Argentina Serge Yianonni.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

del cine latinoamericano. De 60 películas que es el número máximo de la producción argentina, por los años 50, se llega al estado actual de 4 largometrajes en lo que va del año. Es la situación política, la represión, la censura lo que ha producido la crisis actual del cine argentino. Esta situación hace que la gente no vaya al cine, que el derecho a cualquier actividad cultural esté censurada. Han sido asesinados Enrique Juárez, Pablo Szir y Federico Bazán. Raymundo Gleyser, desaparecido junto a los escritores Rodolfo Walsh y Haroldo Conti. Y también muerto el importante narrador y poeta Paco Urondo.

Actualmente y en virtud de estos acontecimientos, se crea en los Estados Unidos un Comité de Emergencia para Defensa de los Cinematografistas Latinoamericanos detenidos por regímenes militares u opresores. Este comité está conformado entre otros por CANDICE BERGEN, PETER BOGNANOVICH, FRANCIS FORD COPPOLA, JANE FONDA, JACK NICHOLSON, ARTHUR PENN, JOHN VOIGHT, HASKEL WESLER, y ROBERT WISE. Las acciones de este comité están conectadas a amnesty international y por medio de sus gestiones se ha logrado la libertad de CARMEN BUENO, actriz de la película LA TIERRA PROMETIDA de Miguel Litin; y del camarografo JORGE MULLER, realizador de muchos trabajos en Chile y quien actualmente trabaja en los Estados Unidos al lado de Haskell Wesller, Oscar de la Academia a la mejor fotografía por "Quién le teme a Virginia Wolf," y "Atrapado sin Salida" entre otras.

Aun así se elaboran películas como OPERACION MASACRE, LOS TRAIDORES, BANDIDOS COMO JESUS y ME MATAN SI NO TRABAJO, películas estas que cuestionan en una u otra forma desde el punto de vista histórico lo actual la situación de los últimos años en la Argentina. Estos films tienen gran aceptación por parte de las distintas delegaciones y público venezolano que asiste al Festival Cinematográfico Latinoamericano.

Uno de los puntos culminantes fue la presencia del realizador Patricio Guzmán y su film LA BATALLA DE CHILE. (1a. parte LA INSURRECCION DE LA BURGUESIA), (Segunda Parte, EL GOLPE DE ESTADO) y (Tercera Parte, EL PODER POPULAR). Esta película es un gran fresco cuyos principales escenarios son las calles y barrios de Santiago, así como las minas de cobre y los yacimientos salitreros durante el período de la Unidad Popular. Es un documental que incorpora el reportaje directo, el discurso filmado, la investigación sociológica, la crónica periodística y también la estructura dramática del cine de ficción, manteniendo la unidad de estilo que un mismo equipo de trabajo consigue a lo largo de muchos meses de filmación ininterrumpida. Patricio Guzmán, hoy exiliado como tantos chilenos, presenta sus películas junto a un nutrido equipo de cinematografistas chilenos exilados todos, que conforman hoy la verdad del cine chileno.

Los delegados chilenos piden una vez más la solidaridad con sus compatriotas y el apoyo a su cine que con mucho trabajo realizan y entre las que cabe destacar también la película EL COLOR DE LA SANGRE NO SE OLVIDA, películas que muy pronto veremos en Colombia.

Damos paso ya a la delegación cubana. Asisten, Alfredo Guevara, Viceministro de Cultura, Pastor Vega, realizador, Manuel Pérez, realizador, y José Antonio González, de la Cinemateca de Cuba.

Es refrescante ver un cine con una identidad tan clara como la del cine cubano, en que se plantean toda clase de realidades de la isla y todos los alcances internacionales de su cinematografía a partir del año 1960. Trae la delegación más de 15 películas entre largos y cortos metrajes, proponen trabajos concretos respecto al cine latinoamericano, proyectos vitales que no se diluyen en paisajismos, folclorismos, o costumbrismos, sino que se rigen por una realidad concreta, la realidad cubana. Participan en todos los foros, los informes y las proyecciones de todas las películas que asisten al festival, se interesan mucho por cada situación y opinan respecto a ellas con una claridad que muy pocos cinematografistas de América Latina poseen: se plantean coproducciones con algunos países y se llega a un intercambio de materiales fílmicos y visualización de películas como LA ULTIMA CENA, de Tomás Gutiérrez Alea, MAPUTO MERIDIANO NUEVO, ANGOLA, VICTORIA DE LA ESPERANZA, LA TIERRA DE MUCHAS AGUAS Y QUINTA FRONTERA.

Los campesinos son actores de la película Pariamarca del Perú profundo.

Campesino del Perú.

VENEZUELA. El país anfitrión se debate en un cine netamente en vías de industrialización. Actualmente se filman 20 largometrajes por año y la mayoría están subvencionados por el Estado. Es una infraestructura igual a la del sobreprecio de Colombia, pero con más claridad y más dinero. Los logros a nivel industrial superan a los de Colombia, teniendo en cuenta que casi es la misma política, y en el informe expuesto por la Dirección de Industria Cinematográfica adscrita al Ministerio de Fomento de Venezuela se plantean la estrucutra de esta organización; Política de Ubicación, Política de funcionamiento, Política de comercialización, Política de Ubicación, Política de promoción, Política de control, Política de incentivos, Política en materia de legislación, integración, e interrelación de los programas, resumen de logros alcanzados.

En este tipo de mecanismo se inscriben la mayoría de los realizadores y productores del cine venezolano. Están presentes junto a la directora de la Dirección Nacional de Cine, Marianella Zaleta de Fresco, Silvia Alegret, María Isabel Loperena, Carlos Rebolledo, realizador, Edmundo Aray, realizador, Jesús Enrique Guedez, realizador, Rodolfo Izaguirre de la Cinemateca Nacional, también Ambreta Roffe, Román Chalbaud, Alfredo Lugo, Juan Santana, Ivor Cordino, Sergio Fachi, Peran Erminy, Mario Handler, J. Arcadio Rodríguez, Josefina Jordán y otros, a más de toda la directiva del Departamento de Cine de la Universidad de los Andes. Presentan películas de largometraje LOS MUERTOS SI SALEN, de Alfredo Lugo, FIEBRE, de Juan Santana, y los cortos CAMPONA, DOS PUERTOS Y UN CERRO, CHIMBAGELES, TIEMPO COLONIAL, BASE-BALL, DESCARGA y PANAMA. Es de destacar que entre estos cortos se encuentran algunos realizados por grupos independientes en el que se cuenta a Jesús Enrique Guedez, con el estupendo documental PANAMA, obra real sobre el entrenamiento de militares norteamericanos en la Zona del Canal de Panamá con todas sus consecuencias tanto para el país como para América Latina.

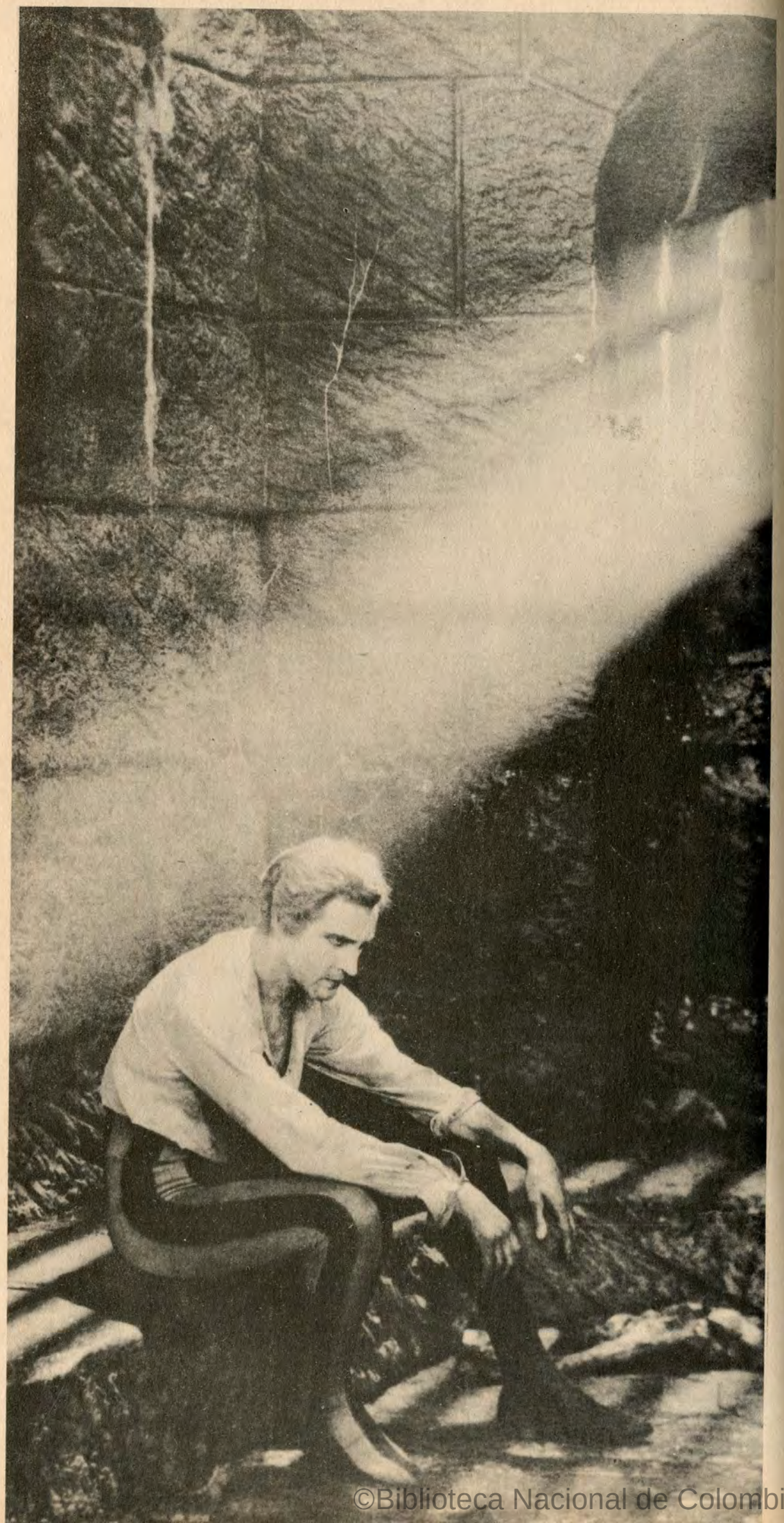
Así, dentro del cine industrial con películas como EXPROPIACION, EL VIVIDOR, FIEBRE, EL CINE SOY YO, SIMPLICIO, 300.000 HEROES, LA IMAGEN, LA INVASION, LOS MUERTOS SI SALEN, LA BOMBA, COMPAÑERO AUGUSTO, CRONICA DE UN SUBVERSIVO LATINOAMERICANO, SAGRADO Y OBSCENO , CANCION MANSA PARA UN PUEBLO BRAVO, UNA PLAYA LLAMADA DESEO y SOY UN DELINCUENTE. Esta última película rompe todos los records del cine venezolano y se pone a la altura del cine comercial internacional al ganarle en taquilla en el país solo la película TIBURON. Esto despierta grandes expectativas y le dan un ritmo industrial al cine venezolano al extremo que en lo que va del año se preparan o se ruedan 19 películas.

La realización de un nuevo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, a pesar de las limitaciones con que se pueda llevar a cabo, es la demostración vehemente de la existencia y vida del cine latinoamericano.

Si en países de larga tradición cinematográfica como Argentina las condiciones no permiten por ahora hacer films, en cambio surgen en el panorama latinoamericano pequeños países sin ninguna tradición cinematográfica, pero en cambio con toda la vitalidad y fuerza de sus jóvenes experiencias sociales. Ahí están los ejemplos de Panamá, indudablemente Venezuela, caminando entre las dos aguas del cine industrial y del cine independiente, de nuevo comandado por la experiencia del Departamento de Cine de la Universidad de los Andes de Mérida, entre cuyas actividades se cuenta la realización de este Encuentro y Festival del auténtico cine latinoamericano. (¿Cuándo una universidad colombiana tendrá un departamento de realización cinematográfica?). Lamentablemente no se vieron los trabajos que se hacen, en buen volumen, en Costa Rica, y los primeros pasos de países que salen de su maraña colonial para aprehender por fin su identidad nacional: Guayana y Jamaica.

Muchas veces se ha augurado la muerte del cine latinoamericano y cada encuentro como este, cada film, como los que se vieron allí, cada nuevo planteamiento teórico, demuestra que está más vivo que nunca, desarrollándose, no siempre en línea recta, ni fácilmente, pero contribuyendo con sus esfuerzos a la formación de una verdadera cultura de la América Latina, apoyada sobre su realidad, sus valores y las más auténticas experiencias de sus pueblos.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano



Conrad Veidt en una de las escenas caracteristicas de "El Gabinete del Doctor Caligari.

Douglas Fairbanks en "Los Tres Mosqueteros.

VIGENCIA DEL CINE MUDO

HERNANDO SALCEDO SILVA

Estamos a 50 años de cuando el cine mudo comienza a hablar en 'El cantante del jazz' (1927). Medio siglo repleto de acontecimientos malos y buenos; de modas que no alcanza a superar la temporada que las lanza; de profundos cambios estéticos y sociales; de una guerra monstruosa y su cortejo de miseria, revoluciones y reaccionarismos, críticas y conflictos a todo nivel. Si el cine, en 1895, hubiera nacido hablando con los hermanos Lumiére, seguramente la distancia que nos separa del mudo no sería tan extensa, y el sonido complementaría la impresión que se siente ante una película de los años 1920: que ese mundo y la gente que lo habita son de otro planeta, nunca nuestro projimo.

Más que con erudita preparación, al cine mudo se debe entrar por lo menos con un mínimo de afecto y la inevitable comprensión para colocarse a su nivel. Exigirle la técnica de Tiburón, o extrañarse de que sus actores no se parezcan a Robert Redford ni sus actrices a Catherine Deneuve, sería tan absurdo como acusar a Charles Dickens por no expresarse en el estilo de Norman Mailer. Obvio que aproximarse al cine mudo implica información, para que el nuevo espectador se dé cuenta de su importancia en su época, en su candor; para que le funcione el respeto necesario, y hasta la beatería, y llegue con el tiempo a sentir ese delicado placer, casi voluptuosidad, de ver cine mudo.

Completamente de acuerdo en considerar candorosa la temática del cine mudo a la que forzados espectadores juzgan como un insulto personal; en realidad, se requiere el noble afecto a lo viejo para tolerar cualquiera de los géneros clásicos del cine tratados de manera tan simple. Pasar, por ejemplo, de un épico actual (épico de una explosión de medios), como infierno en la torre, al Nacimiento de una Nación de David Wark Griffith, para regresar a Terromoto, es muy duro incluso para públicos de cinematecas y cine clubes. La implacable imagen está demostrando dramáticamente la inmensa diferencia entre un mundo sencillo y otro complicadísimo.

Debe aceptarse que temas tan lineales se imponían no tanto por su fácil encanto para la taquilla, como porque en verdad correspondían a otras gentes, a muy distintas costumbres que, en su momento, pudieron parecer tan excitantes y atrevidas como algún ejemplo de la serie

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

'Colegialas' 1977. A pesar de sus múltiples presiones industriales, el cine no escapa de ser espejo de su época, de reflejar a través de sus múltiples expresiones el vivir de determinado momento. Es de figurarse que Griffith en su tiempo consideraba ya a las bellas "cuñas" de los Hermanos Lumiére un cine arcaico, de la misma manera como hoy puede considerarse a *Intolerancia*.

Otro conflicto, este sí formal, con el cine mudo es su estatismo, si se compara con la ubicuidad del actual que, casi fatigado de tanto movimiento, también practica los planos fijos que sirven para registrar determinada composición, en funcionamiento con el desarrollo del tema, sin necesidad de variarla. Los grandes realizadores del período mudo fueron maestros en este sistema, y sus variaciones en el montaje produjeron obras maestras a la altura de *El último hombre* (Murnau), El acorazado Potiokin (Eisenstein), etc. Es en el estatismo donde pueden apreciarse, con más facilidad que en el continuo movimiento, aspectos de la composición cinematográfica, o sea, la estética del cine.

Quizá lo que más nos separa del cine mudo es la actuación que parece siempre exagerada en sus visajes y ademanes y que hoy semejan verdaderas caricaturas de sentimientos. Este lenguaje convencional era para el espectador contemporáneo del cine mudo un libro abierto que le permitía, ayudado por los títulos intercalados entre escena y escena, comprender perfectamente hasta las emociones más íntimas de la adúltera de turno, o de la niña rubia en peligro, o del honesto padre de familia acusado injustamente de robo; situaciones que, para expresarlas bien, necesitaban de esa

Acorazado Potemkin.

Los directores están casi olvidados pero los actores viven en el recuerdo. Rodolfo Valentino.

gimnasia facial que sustituía de la manera más eficiente al moderno diálogo explicativo de emociones.

Complementario de esta falla era el exceso de maquillaje, no sólo de las actrices, sino inclusive de los actores más varoniles, hoy en entredicho, al observarse sus bocas más o menos pintadas, ojeras, líneas de lápiz maquillador en los ojos y grandes cantidades de polvos blancos que les daban el aspecto de payasos aun en personajes muy dramáticos. Tal refuerzo exagerado de maquillaje constituía, igualmente un signo convencional que complementaba la actuación exagerada de mujeres y hombres pálidos (remotos resabios románticos), imposibles de imaginar al lado del color más que cobrizo y las arrugas de elefante de Charles Bronson, también imposible en cualquier película del cine mudo.

Inaceptable en filosofía y psicología para profesores, el concepto moral del "bueno" y el "malo" que aparece en el cine mudo era terminante, sin prestarse a los equívocos y confusiones actuales. El bueno que se veía en la pantalla lo era completamente; y el malo, remalo en todas las circunstancias, casi sin derecho a redención. Este planteamiento, que sulfura a algunos espectadores actuales de cine mudo, sólo constituía la continuidad a nivel popular de la estricta moral "victoriana" (llamésmola así por salir del paso), con su correspondiente carga de virtudes y obligaciones, cuya inobservancia lo convertía uno, y automáticamente, en actor malo del cine mudo.

No sólo en el cine mudo sino hasta bien entrado el parlante, casi hasta los años 1940 y sin necesidad de intervención de Freud en el asunto, a la mayoría de personajes les falta lo que podría proponerse como "ausencia de razones psicológicas de sus acciones", de un respaldo que explicara por qué obraban así o de otra manera. Este reparo quizá se deba a que los guiones 1915-1930 y pico marcaban ante todo la acción, luego los diálogos hablados, sin mayor preocupación por dar a los principales personajes el tiempo suficiente para definirse. El cine mudo demuestra con preferencia un afán por el hecho, por la misma acción, sin detenerse en definiciones que paralicen esa acción. Claro que las grandes películas del cine mudo plantean muy bien los personajes dándoles su correspondiente equivalencia psicológica.

Pero la exigencia más absurda a ese cine es la de que ha debido ser más crítico porque, exceptuando la espléndida escuela sovietica de los años 1920, lo demás parece bastante conformista. No es del caso rememorar melancólicamente la belle époque 1900, truncada brutalmente por la primera guerra mundial; ni los felices 1920, cuando en Colombia un buen almuerzo costaba 50 centavos, estabilidad que, naturalmente, no anulaba la miseria, pero que por lo menos la disminuía. El presunto conformismo del cine mudo no es sino la transcripción de una buena situación casi general que hacía inexistente la crítica sistemática contra los sistemas que gobernaban al mundo. Este planteamiento puede parecer bastante sospechoso y hasta reaccionario desde el punto de vista político, pero aquí se trata sólo de cine.

También deben señalarse aquellos espectadores que presumen de cultos y que sin embargo no aprecian el cine sólo por "ser viejo", por ocuparse de pequeñas historias de amor con muchachas peinadas a la garsonne y jóvenes que se peinaban con gomina. Como si en el 2020, y en justísima compensación, a los pedantes espectadores del futuro no les parecieran completamente ridículas las contorsiones juveniles de las películas de los 1970 y sus frustraciones eróticas, características que considerarán "viejísimas". Para quien aprecia el cine mudo, o aprende a apreciarlo, lo que menos interesa es su antigüedad de 50 o muchos más años; por el contrario, nunca termina su sorpresa ni satisfacción al observar que algunos recursos "viejos" son hoy lenguaje común del mejor cine contemporáneo.

En mi defensa personal del cine mudo, hay un argumento que me encanta esgrimir y que nunca me cansaré de repetir: si, por ejemplo, un profesor de literatura moderna conoce a fondo a Proust, Joyce, Faulkner y otros gigantones por el estilo, pero confiesa no haber leído a Shakespeare, Cervantes, Goethe y otros grandes clásicos, nadie, naturalmente, hará caso. Del mismo modo, ¿no resulta absurdo tener a todas horas en la boca a Fellini, Buñuel, Visconti, Herzog y otros favoritos de cine club, desconociendo por completo a Griffith, Murnau, Von Stroheim, Renoir demás clásicos? Una verdadera cultura cinematográfica radica en el conocimiento, y aceptación, de los 82 años de cine y no en descubrir a Bergman antes que a sus antepasados suecos Stiller y Sjostrom.

Volviendo a la sencilla temática del cine mudo, es admirable la forma de desarrollarla dentro de un estricto candor, sin concesiones a equívocos sobre el Mal o el Bien más o menos absolutos y de acuerdo con la antigua idea griega, representándolos con sus equivalentes estético-morales en actores bellos o feos. Por eso la filmación regular de *El doctor* Jekyll y el señor Hyde, de Stevenson, se imponía en sus primeras versiones en el cine mudo sobre todo la excelente de John S. Robertson (1920), con John Barrymore, por visualizar claramente la representación del Bien en el apuesto doctor Jekyll, y la del Mal en el monstruoso señor Hyde, antagonismo en el que se basa la candorosa temática de un cine que por este motivo pretende ser hasta didáctico.

Lilian Gish, una de las actrices más queridas de la época, en una escena de "El nacimiento de una nación".

La cámara del cine mudo es esencial; no se entretiene con divagaciones visuales que distraigan del hecho principal al espectador. En el cine primitivo de principios de siglo (Melies, Porter, etc) se observa esta concentración, explicable para cualquiera como simple falta de medios para mover la cámara, y que ya en los años 1920 es manejada con la libertad que demuestra Murnau en *Su último hombre*. Y, sin embargo, siguen imperando los planos fijos que no impidan al espectador contemplar de una vez los elementos principales del plano y su función dentro del tema, método practicado por directores no sólo modernos, sino hasta futuristas por la originalidad de sus realizaciones, que han incorporado a su estilo los renovadores principios del cine mudo.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Ante el triunfo definitivo del color, el blanco negro es rechazado sistemáticamente por un público que ni siquiera imagina que pasaron decenios de cine sin color y que no es capaz de apreciar la infinita gama de grises establecidos entre el blanco y negro absolutos. En el fabuloso ciclo del cine mudo estadounidense presentado por la Cinemateca Distrital el año pasado, las copias de las películas propiedad del Museo de Arte Moderno de Nueva York eran tan claras que permitían apreciar hasta dónde el blanco/negro constituyó el "color" propiamente cinematográfico para distinguirlo del mundo en tecnicolor del teatro, el circo y demás espectáculos. Luna de papel de Peter Bogdanovich es un bello homenaje del cine actual al modesto blanco/negro, tan grato todavía para el espectador culto.

Complementando la sencillez temática ya comentada, por lo general las películas mudas se construyen cronológicamente, evitando los rompimientos de tiempo que hubieran resultado incomprensibles para sus espectadores. Y aunque el flash-back, o vuelta al pasado, se sistematizara bien entrado el parlante, sin embargo el popular Gabinete del doctor Caligari se narra en pasado, y así explica las extrañas contingencias de la locura. Pero la "lectura de corrido" y sin vacíos del espectador de cine mudo no hubiera comprendido, por ejemplo, las audacias espacio-temporales de Orsol Welles en El ciudadano Kane (película muy influida por la forma y el fondo del cine mudo). Hubiese manifestado su disgusto de manera agresiva, como el público del salón donde se exhibió en Bogotá y que quiso destruirlo, porque no atendió precisamente la narración acronológica.

Actualmente la actuación cinematográfica expuesta al peligro de los primeros planos, especie de radiografía de emociones, se ha concentrado en ínfimos gestos, en inmovilidad casi absoluta, en silencios, que el espectador recibe e interpreta sin dificultad. El cine mudo requiere propiamente de la pantomima que, sin palabras, exprese todos los sentimientos. Sin recurrir a maestros absolutos de la pantomima, Chaplin, Keaton y demás genios de la época dorada de la comedia cinematográfica, incluso actores secundarios del mudo conocían a fondo los recursos de este milenario arte teatral. Lon Chaney, en sus grandes interpretaciones de *El Jorobado de Nuestra Señora de París* podría ser modelo perfecto para el actor moderno que se interese en la indispensable pantomina.

El comediante actual nunca alcanzará al del cine mudo tampoco en esa disciplina teatral llamada expresión corporal, esa gracia especial de casi hablar con los movimientos del cuerpo. Esta afirmación sólo puede verificarse ante una película del magnífico Douglas Fairbanks, especialista en cine de capa y espada, de tan elegante acrobacia cumplida con la misma perfección del bailarín de ballet que, a su lado, el más dinámico de los actores de hoy resulta un pobre artrítico. Y esta expresión corporal no era exclusividad masculina; la dulce Mary Pickford, en un tiempo esposa de Fairbanks, competía en peligros y aventuras que exigían una gracia especial de movimientos que pueden admirarse, por ejemplo, en *Gorriones*, una de sus mejores películas de acción y buenos sentimientos.

Narrada en pasado, técnica utilizada desde muy tremprano. "El Gabinete del Doctor Caligari" es una de las obras más originales del cine.

Y a propósito de buenos sentimientos, este motivo-guía que preside gran parte del cine mudo no debe considerarse por su aspecto simplista de conjugar el verbo ser ante el adjetivo bueno. "Yo soy bueno", "tú eres bueno", "él es bueno" sino por el de plantear de la manera más objetiva y didáctica las excelencias de la bondad que todavía en los 1920, y en su secuela de cualidades complementarias: valor, abnegación, honestidad, etc., era imperativo categórico para mucha más gente de lo que el escéptico 1977 podría imaginar. Ya se escribió antes respecto a la estricta separación entre el Bien y el Mal que establece el cine mudo, que aplicado a la promoción de los buenos sentimientos, adquiere una categoría suedoestética apoyada por su corrrespondiente imagen enaltecedora.

Entonces la crítica elemental que puede encontrarse en el cine mudo se refiere no a situaciones ni a momentos sociales, sino al individuo mismo, al "malo" absoluto, que disparaba a traición sobre el vaquero bueno y, además, intentaba violar a la muchacha, inálterablemente "buena", y novia del buen vaquero; el gigante "malo" de la admirable serie de comedias Mutual de Chaplin al que pegaba y molestaba, personaje indispensable en el género cómico por su continuo antagonismo con el "bueno". Que a lo último el bueno triunfara y el malo no, era lo natural, porque de eso se trataba: del eterno triunfo del bien sobre el mal, principio del que se volvió uno de sus voceros el cine mudo que pregonaba las ventajas, incluso prácticas, hasta para hacer buenos negocios, de los buenos sentimientos.

No se trata de fría erudición, y menos de atrasados sentimentalismos; pero, quizás debido al culto comercial del *star* sistemático en el cine mudo, no son sus grandes directores sino sus actores los que se recuerdan con mayor agrado. Hoy parece ser el tema el motivo principal del interés que el público sienta por determinada película. En el cine mudo, más que a ver Los tres mosqueteros se va a ver un Douglas Fairbanks; más que El doctor Jekyll y Mister Hyde, a John Barrymore; Ana Karenina; no tendría ningún valor en su versión muda sin la doble presencia de Greta Garbo y John Gilbert, dos super-estrellas del cine. Actores que llegaron a ejercer tal influencia sobre sus fanáticos, que las muchachas cinéfilas de los 1920 anhelaban parecerse a Mary Pickford; y los señores, por lo menos, se peinaban a lo Valentino, su actor preferido.

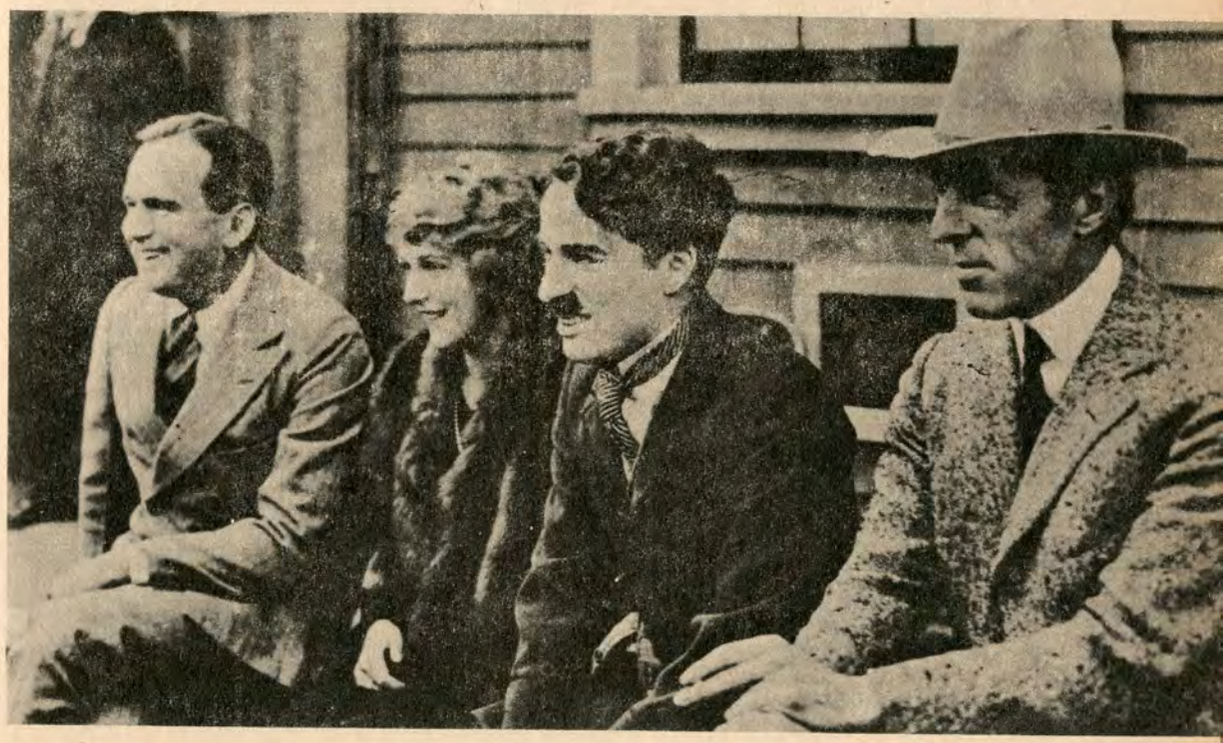
Todo este movimiento actual de redescubrimiento del cine mudo y de afecto por él ¿se deberá a la gran corriente de la nostalgia contemporánea que con verdadera angustia fija su ilusión en el pasado? Las buenas películas del período en referencia no constituyen remanso de paz ni mucho menos. Sin embargo, al reflejar modas y costumbres desaparecidas por completo, al incidir en conceptos aquí analizados, al respaldarse en testimonios de la fácil vida de los años 1920, inevitablemente las películas mudas son piezas de nostalgia, de suave y desconocida nostalgia, ante la que algunos desesperados repetirán la frase del principio de Tayllerand, pero aplicada al mundo de hace 60 o 50 años: "que quien no la vió, no sabe la dulzura de vivir"

Además, se trata de la continuidad de ese arte tan actual llamado cine, que no comenzó con Bergman ni con Fellini, imposibles de explicar sin sus correspondientes antecedentes nacionales e internacionales. ¿Qué tal suprimir de la historia de la evolución de la pintura a Giotte, por su remoto pasado, sin tener en cuenta su importancia en esa evolución? Planteamiento tan absurdo sí es válido para la historia del cine cuando el espectador, halagado por el tremendismo de Pamolini, olvida a Von Strehein, que en su vigencia es mucho más audaz que el más atrevido de los realizadores contemporáneos. Imposible suprimir a un Hovard Hawks para exaltar a un Robert Altman, y ya que este quizá no hubiera sido posible sin la rica herencia de Hawks y otros realizadoresw clásicos.

El culto al cine mudo es delicioso ritual que se cumple en cinematecas y cineclubes, respaldados por publicaciones especializadas que considerarían deshonroso referirse a Brigitte Bardot y no a Mary Pickford; garantizados por espectadores ya intoxicados por el encanto especial del cine mudo, que en las grandes ciudades de Europa y Estados Unidos sólo ven y discuten películas anteriores a 1930. Entre nosotros será difícil llegar a esas morbosidades, pero no a sentir la necesidad casi física, y exquisita, de ver cine mudo, de hundirnos desde nuestra butaca en un pasado transcrito en imágenes, de recuperarlo en el breve tiempo de su proyección, no sólo por un gusto muy personal, sino por sentirnos verdaderos, auténticos amantes del cine.

Hernando Salcedo Silva

Los cuatro Grandes de Artistas Unidos; Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charles Chaplin y D. W. Griffith.



©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Boris Karloff dió al monstruo de Frakestein una imágen que ha perdurado a trávez de los años.

DOS CARAS DE FRANKESTEIN

ROLAND CAMBOULIVES

El monstruo se acerca pesadamente. Sus manos son largas y blancas bajo un vestido negro demasiado corto que descubre los antebrazos. Su cabeza, lívida, con una enorme cicatriz, se halla unida al cuerpo por puntos quirúrgicos. Es monstruoso y temible, pero también parece sufrir. Fue robado a la muerte por su creador, quien lo construyó con pedazos de cadáveres y luego le dio vida gracias a un secreto descubierto después de años de incansables investigaciones. Pero esa vida maldita es un desafío a Dios. Su cerebro enfermo le hará portarse como un asesino; todos lo rechazarán y será un peligro para todos.

Por su origen fuera de lo habitual, esa criatura no es un asesino como los otros; constituye un verdadero monstruo de película de horror. Así lo quiso James Whale[1], después del prodigioso éxito de taquilla del *Drácula* que previamente había dirigido Tod Browning en 1930. Esos dos filmes hicieron de la compañía Universal la más célebre productora de películas fantásticas.. Boris Karloff era el monstruo con su máscara, quizá la más famosa de la historia del cine. Cuarenta años más tarde Mel Brooks lo imita en Frankenstein Jr., tal como el padre en *La familia monstruo.*

Es bueno recordar que James Whale no ha inventado el tema, y que tampoco fue el autor del primer Frankenstein cinematográfico[2]. Pero sí el primero en dar a la criatura un rostro y una consistencia específica en un época en que las películas fantásticas atraían al público.

Hay muchas diferencias entre la novela de Mary Shelley y las películas de Whale, quien casi únicamente se valió de la idea original del asunto: Descubrimiento del misterio de la vida y creación de un ser humano por medios puramente científicos, aunque secretos, y luego vida y muerte de la desdichada criatura y de su creador. Todo lo demás se conforma con los prototipos convencionales de esa clase de películas: el monstruo es un peligro que amenaza a los hombres y debe ser destruido.

Aquí resulta interesante ver cómo funciona el fenómeno cinematográfico de las series, a través de uno de los temas que más favorece los juegos de imitaciones e influencias, típicos de esas producciones. Quisá podamos ver cómo, después de un primer éxito, se realizan otras películas que explotan el entusiasmo del público; descubrir lo que se conserva, lo que se pierde y lo que se modifica.

Por ejemplo, cuando en 1957 Terence Fisher dirigió su primer Frankenstein, el cine de horror conocía otra oleada del éxito. Pero con los años se había modificado la forma del tema, y la criatura inglesa de la Hammer resultó muy distinta de la criatura estadounidense de la Universal.

En primer lugar no debemos olvidar que la meta de Whale, cuando dirigió su primer Frankenstein, consistía en elaborar una película de horror. Para ello, necesitaba cumplir con las exigencias propias, especiales, del género. En ningún momento Whale se apartó de esa obligación, sólo lo cual explicaría la diferencia entre la novela y las adaptaciones, puesto que A. M. Shelley afirma en su prólogo no haber querido componer una narración fundada únicamente en lo sobrenatural. Si en estas líneas se refleja nuestra preferencia por las películas de Whale, es porque fue él quien se acercó más al espíritu de la novela. T. Fisher, por el contrario, abandonó los aspectos más visibles de la obra de Whale y quiso crear un Frankenstein y un monstruo muy distintos, y al mismo tiempo contribuyó a confundirlos con los otros personajes tradicionales del cine de horror.

Se acostumbra considerar las de James Whale como las primeras películas de la serie. Pero es necesario tener en cuenta que ellas imitaron lo que en 1930 se consideraba el mejor ejemplo del cine de lo sobrenatural: el expresionismo alemán. Ya Karl Freund había participado en la filmación de *Drácula*, pero no existe ningún Frankestein expresionista. Eso explica más claramente que la elección estética de James Whale muestra su preocupación especial por el ambiente de la película. Con más precisión nos referimos a las realizaciones de Wegener y Gallen (1915 *Der Golem, Wegener y Gallen*; 1917, *Der Golem und der Tanzerin*, Wegener; 1918, *Der Golem, Gad y Der Golem*, Wegener). Podemos considerar que ellas inspiraron estéticamente a James Whale y R. V. Lee el modo de filmación y el tipo de imágenes de *Frankenstein* (J. Wale, 1931), *Bride of Frankenstein* (J. Whale, 1935) y *Son of Frankenstein* (R.V. Lee, 1939). Imágenes inclinadas, perspectivas deformadas, líneas rotas, etc. Hay que denunciar una excesiva sistematización decorativa e instrumental, sobre todo en la película de R. V. Lee, donde el decorado, modificado según los principios expresionistas, no forma parte del drama como en sus modelos alemanes: es únicamente un signo pleonástico de desequilibrio, artificialmente agregado a una historia de venganza.

El modo de caminar del monstruo, inspirado por el *golem*, constituye buen ejemplo del sincretismo abusivo que caracteriza a la serie. Desde las primeras películas de J. Whale, Boris Karloff es un monstruo con pesadísimas suelas; una criatura torpe, violenta, pesada, a pesar de todas las implicaciones psicológicas y metafísicas que sugieren las imágenes, en las cuales se puede apreciar el monstruo enfrentándose al misterio de la vida y del alma (al contrario, A.M. Shelley lo había imaginado muy ágil).

El paso de la criatura impone la asimilación a la categoría de los seres fantásticos. El tema de la novela de A. M. Shelley ha sido simplificado y sólo la situación en sí misma vuelve a interesar a los directores de películas: las sucesivas adaptaciones, los distintos *remakes* y todos los seriales se organizan basándose en una codificación ejemplar de la leyenda o del mito. *Der Golem* (Gustav Meynink), *Drácula* (Braun Stoker), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Stevenson), Frankenstein (A. M. Shelley), respectivamente, constituyen los puntos de referencia de sus propios temas.

Otro ejemplo de la tendencia a apartarse de la novela puede ser el caso muy especial del criado jorobado, puesto que ese personaje, que llegó a ser tan importante en las películas de Whale, no aparece en el libro.

Desde *Son of Frankenstein* (R. V. Lee, 1939) hasta El vampiro, criatura del diablo (San Newfield, 1943) el "tradicional" doméstico jorobado está al servicio de sus malditos amos, tal como Renfield, el loco con las moscas (*Drácula*, de Stoker, y *Nosferatu*, de Murnau). Pero esos vampiros no tienen verdaderos domésticos, sino que se apoderan de un ser humano de tal manera que obedezca en todo, y lo abandonan tan pronto como no necesitan.El criado, horrible tonto en *La danza de los vampiros* y mozo distinguido en *Sangre para Drácula*, es absolutamente dominado por su amo. En los seriales de Frankenstein, sin embargo, el doméstico desempeña un papel mucho más activo y destacado.

El doméstico no existe en la novela, y con razón, porque su presencia en la intriga constituye un peligro, puesto que la obra de Frankenstein es un secreto

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

celosamente preservado. Ese secreto debe ser guardado también por el doméstico. ¿Será esa la razón por la cual muchas veces éste es mudo y tonto? También con frecuencia el haber servido a su amo por tantos años garantiza su fidelidad.

Más difícil, tal vez, explicar su deformidad física. Koukol, criado del Conde Von Kroloch (*La danza de los vampiros*), Igor, ayuda de cámara de Frankenstein (*Son of Frankenstein*), son tan horribles que quizá pertenecen al Mal, como posiblemente sea el caso de Koukol. Mucho menos sencillo es el de Igor, cuya fealdad proviene de un ahorcamiento fallido[3]. En Koukol la bestialidad, aparente y voluntariamente subrayada, constituye una forma de monstruosidad y al mismo tiempo la acumulación de los signos convencionales del doméstico de película de horror: mudez, cojera, fidelidad, complicidad. Pero tal como sugiere Polanski, muchos directores utilizaron el doméstico lisiado como rasgo de ambiente fantástico.

En las películas de Frankenstein producidas por la Universal, el doméstico reasume su importancia en *Son Of Frankenstein* (R. V. Lee), Igor, físicamente disminuído, considera la fuerza bruta del monstruo como una forma de compensación para poder vengarse. ¿No fue condenado a muerte por doce jurados de la pequeña ciudad donde se encuentra Frankenstein? El hijo del doctor Frankenstein lleva a afecto lo que el criado no podía lograr solo: la animación del monstruo, que, desde ese instante, no pertenece a su creador sino al doméstico, quien lo reemplaza totalmente. Uno tras otro van muriendo los jurados del viejo pleito. Luego únicamente el criado representa la fuerza del mal; el personaje secundario viene a ser el más importante del relato.

Igor, y previamente Pretorius (*Bride of Frankenstein*), comparten con Frankenstein la responsabilidad de los acontecimientos. Tal vez porque el joven sabio imaginado por A. M. Shelley sea demasiado débil para alcanzar a ser un personaje de horror. Ahora bien, si el doctor Frankenstein no quiere dejarse manejar por sus comparsas, es necesario que cambie su aspecto y que vuelva a conformarse con un tipo de personaje más tradicional de las películas de horror. James Whale y R. V. Lee utilizaron el sistema de las parejas (Frankenstein-Petro-Rius, Frankenstein-Igor) para introducir los componentes maléficos que necesitaban. Terence Fisher, por el contrario, se aleja sin escrúpulos de la novela e imagina a un doctor Frankenstein muy distinto: más cínico, tramposo, asesino, odioso y violento. Es decir, lo hace único responsable de los hechos.

Así se desarrollaron dos tendencias en cuanto al papel del doctor Frankenstein, quien en la novela se hallaba muy lejos de las exigencias del cine de horror. En ambos casos Frankenstein tuvo que acomodarse, y también que cambiar su criatura.

¿Criatura? ¿Monstruo? El ser creado por el doctor Frankenstein no tiene nombre. Algunos sostienen que esa falla significa que no tiene alma, pero eso contradice la novela y las películas de Whale. La ambivalencia entre humano e inhumano se origina en la vieja película de Rupert Julian, *El fantasma de la Opera* (1925), cuya influencia sobre la producción de los años 30 determinó el tipo de monstruo vacilante entre sus instintos agresivos de engendro sobrenatural y su humanidad vencida y dolorosa. Así se definen y comportan todos los monstruos de la compañía Universal: sufren mucho por su aspecto. El caso de la criatura de Frankenstein es ejemplar: rechazada por su condición, comete crímenes en rebelión contra su desgracia. Pero su enorme capacidad de destrucción, su fuerza supranormal y su naturaleza entre la muerte y la vida, todo hace de ella un monstruo de fantasía. Más tarde, dirigido por T. Fisher, no vacilará tanto entre el horror y la humanidad; alcanzará a formar parte de ese mundo fantástico, porque será más duro y más cruel.

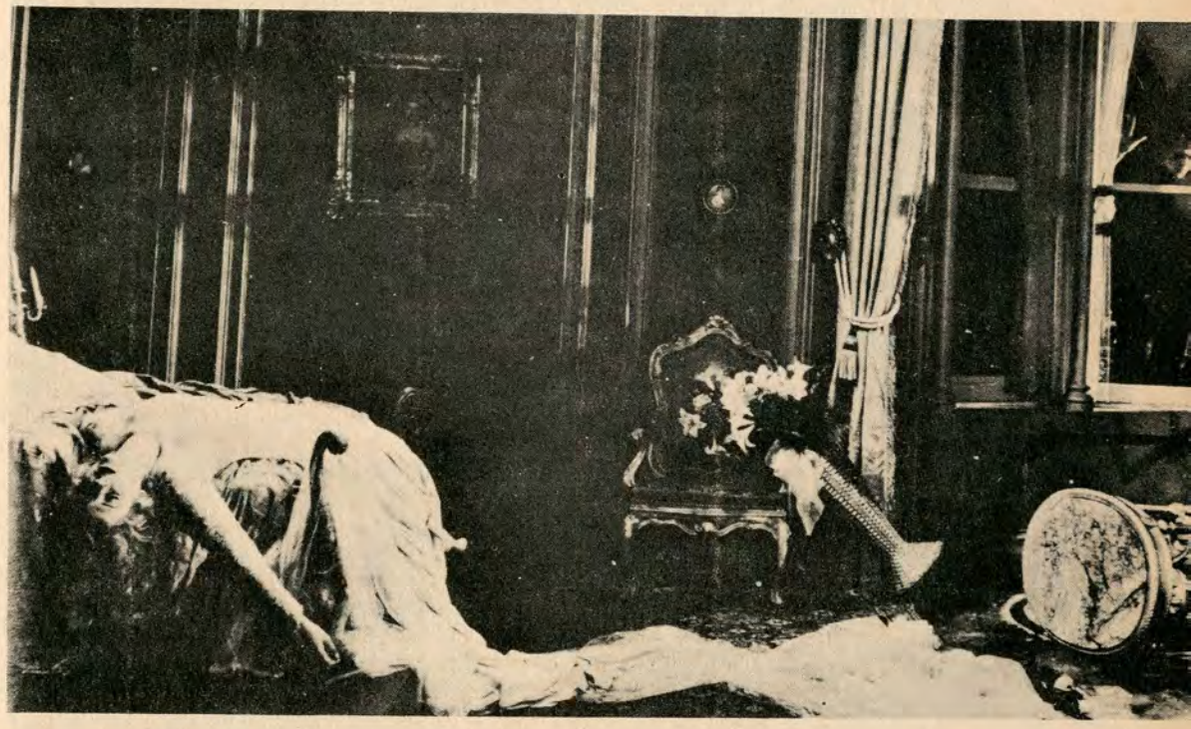
¿Hasta qué punto la lucha (intemporal) del Bien y del Mal puede sobreponerse a la lucha (temporal) del hombre contra su bestialidad? Aquí nos encontramos con el esquema convencional que opone al hombre, criatura de Dios, con el animal, criatura del Diablo. El espectador identifica en el monstruo las mismas tendencias, los mismos conflictos e instintos, y las mismas prohibiciones impuestas por el todopoderoso guión. La censura impone que al sueño de libertad lo clausure el fin de la historia. De este modo no puede influir sobre el mundo extracinematográfico, puesto que es encarcelado en el relato, considerado como ficción, tal como los sueños mientras estamos durmiendo.

Además es incompleto limitar los monstruos de la Universal a esa ambivalencia: desde las primeras películas de Whale, el monstruo se endurece y pierde su aspecto humano. Toda una escena, ausente de la novela, muestra claramente cuál es la meta del director:

"Una clase en la facultad de medicina de Golschtand. El doctor Waldman muestra dos cerebros, el de un hombre sano y el de un asesino loco. Después de la clase, Fritz penetra en el salón desierto y roba el cerebro sano. De repente, asustado por un trueno, Fritz suelta el frasco y lo rompe. El jorobado se llevará el otro cerebro".

La misma criatura, con cerebro de loco y asesino, reaparece, en 1935, en *Bride of Frankenstein;* más tarde en *Son of Frankenstein* (1939) y en *Curse of Frankenstein* (1957, T. Fisher). El director inglés vuelve a utilizar el truco del cerebro dañado. En su película el frasco se rompe mientras se desarrolla una lucha entre Frankenstein y Kempe, pero el resultado es el mismo: la criatura será un criminal irresponsable.

En la novela de A. M. Shelley el comportamiento de la criatura era de gran importancia para determinar la naturaleza de la relación entre el alma y el cuerpo. En la película, la alteración del cerebro permite con demasiada facilidad poner entre paréntesis la dimensión metafísica del relato. No es sino una forma de rechazar y eludir el problema de fondo mientras las acciones se plantean detalladamente. Es decir, en esas películas el éxito del acto quirúrgico se da como cierto. La única causa del fracaso (en cuanto al comportamiento social de la criatura) consiste en el estado del cerebro deteriorado por un accidente. Así se explica y se justifica la propensión de la criatura al mal.



El Ingles James Whale dirigio en 1931 la versión de la obra de Mary Shelley, está pelicula ha sido considerada la obra clásica del género.

Ello limita el alcance de las posibles implicaciones de la criatura. Boris Karloff, como monstruo doloroso y desdichado, es perfecto pero no convence totalmente. Esa simplificación psicológica de las relaciones que unen al monstruo con el mundo no permite ir mucho más allá de algunos estereotipos de situaciones definitivamente establecidas. En 1935, Whale dirige una continuación exacta de su primera película. El monstruo sigue, a su pesar, provocando terror. Entre 1931 y 1942 siempre se despierta el mismo monstruo que mata y desaparece.

¿Será posible, entonces, decir que la criatura de Frankenstein cumple el mismo papel de los demás monstruos maléficos? En un comienzo no lo cumplía, pero es evidente que el ser al cual dio vida el doctor Frankenstein se ha modificado mucho bajo la presión del serial. Tal como su creador, la criatura ha sufrido la atracción de las películas de horror y se ha conformado con los tipos convencionales del género.

Cierto, además, que las criaturas de la Universal desempeñaron papeles muy parecidos y se encontraron en situaciones fijas, siempre iguales, aunque de apariencia psicológicamente compleja. Pero esa misma complejidad, esa

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

ambivalencia entre pulsaciones opuestas, formaba parte de la convención y de la moda, era una de las características más reconocidas y familiares de los monstruos del cine estadounidense de la época. Al contrario, en las películas de T. Fisher, la pareja creador-criatura se modifica notablemente: el doctor vuelve a ser mucho más importante, y con él se sistematiza una tendencia que apareció desde el período estadounidense.

En efecto, desde las primeras películas, el episodio de la creación es ambiguo. ¿Era resultado de la alquimia u operación quirúrgica lo que dio vida a la criatura? A. M. Shelley había imaginado una obra de ficción basándose en lo que ya se sabía de química y de biología en el siglo 19. Significa, y ello merece mucha atención, que no consideraba su novela como pura ficción de autor, como puro relato de un hecho sobrenatural.

La narración se origina en una supuesta posibilidad científica, es decir, en el método de la extrapolación novelesca. Sin embargo, al contrario de la ciencia-ficción de anticipación, el relato no concierne al futuro sino a lo imaginario. Es ficticio, pero no futurista, y funda sobre un escrúpulo moral el sentimiento de culpabilidad relacionado con la exploración de un dominio sagrado: el misterio de la vida y la posesión y dominación de ese misterio. Aquí, el concepto de sobrenatural se opone al de anticipación, tal como mágico se opone al científico: la verdadera empresa partidaria de Prometeo no es tanto la animación de una criatura robada a la muerte como el espíritu (el estado de ánimo) y los métodos científicos utilizados con este fin por Frankenstein. Al contrario, el Rabino que construye una figura de arcilla e inscribe en la frente las palabras mágicas sigue delegando a la divinidad el privilegio de la creación.

Así se entiende por qué de esa secuencia de animación de la criatura dependen el éxito de la película y su importancia cinematográfica, al mismo tiempo que su valor y su orientación metafísica. Si es mágica, mantiene el relato en lo sobrenatural; si es quirúrgica, lo convierte en obra de anticipación. Esa posibilidad de escoger entre lo sobrenatural y la ciencia-ficción permite determinar el aspecto partidario de Prometeo y determina además la significación profana y atea. Precisamente las películas de T. Fisher son mucho más ateas que las de J. Whale y modifican con gran libertad esa secuencia de animación. Desde entonces se trata de injertos y trasplantes, pero más allá toda maldición desaparece: la monstruosa criatura con un cerebro débil vuelve a ser reemplazada por el mismo doctor Frankenstein, quien se somete a la intervención (*The revenge of Frankenstein*).

Sobra decir que la técnica fue mejorada. En efecto, Christopher Lee, como la criatura, aparece sin monstruosidad física desde 1957. En 1958 se advierten en el rostro del doctor Frankenstein unas cicatrices geométricas sin ninguna lógica, pero que son el signo de la intervención. En 1966 T. Fisher imagina el trasplante de un alma. Así se impone un nuevo tipo de animación en que se pierde la maldición de horror físico y de locura asesina que había perseguido a las primeras criaturas.

Tal vez debemos en parte ese cambio a una vigilancia menos estricta de la censura en cuanto a la violencia. En las primeras películas sólo era horrible la máscara, puesto que no se mostraba la intervención quirúrgica. Más tarde, cuando los ingleses suprimieron las elipsis, se mostró la operación, momento de sangre y violencia que hizo que el monstruo no necesitara ser tan horrible.

En 1969 T. Fisher vuelve a los orígenes cinematográficos del tema (*Frankenstein must be destroyed*). Otra vez la criatura recibe un cerebro criminal y termina en las llamas, tal como lo había impuesto la tradición estadounidense. Fisher reanuda las modalidades establecidas por las series de la Universal, pero ya en 1964 F. Francis había impulsado ese movimiento hacia atrás (*Evil of Frankenstein*) con una criatura físicamente muy desgraciada, de modo que el mayor interés de la película radicaba en el antagonismo entre monstruosidad y humanidad.

Además ese filme parece inspirado por *Son of Frankenstein* (R. V. Lee, 1939, Universal). Toda la composición del relato se conforma con el guión estadounidense: de un lado, Frankenstein, Igor y la criatura; del otro, Frankenstein, la criatura y la pareja de mendigos: la muda-Zoltan.

El cuerpo sin vida del monstruo es celosamente conservado por Igor, tal como lo hace la joven mendiga. Ambos son mudos. Una vez reanimado, el monstruo escapa a Frankenstein y únicamente obedece a Zoltan, tal como obedecía a Igor en la película de Lee. Ambos aprovechan la oportunidad para vengarse de los ciudadanos que los habían condenado hace años. En ambas películas la criatura muere quemada (Prometeo impone).

En realidad, la única diferencia notable consiste en la forma como la pareja Frankenstein-Igor es sustituída por el triángulo Frankenstein-mendiga-Zoltan. Esta vez el papel del criado jorobado se atribuye a dos personajes, de acuerdo con las dos actividades distintas que tenía Igor en la película de Lee: la mendiga, por su parte, asume la conservación y protección del cuerpo sin vida cuya supervivencia se explica por la congelación (aspecto científico) y por el ventisquero (aspecto mítico). Zoltan será quien asuma la dominación efectiva del monstruo; en cuanto a esto, la novedad estriba en la utilización de la hipnosis para dicho control.

Debemos anotar que el único personaje femenino de la película de F. Francis fue impuesto por los distribuidores. El resultado se hubiera conformado más con las normas de *Son Frankenstein* y, desde luego, de la Universal, de no haber sido así.

Esas dos maneras de utilizar el tema de Frankenstein (la de la Universal y la de la Hammer), nos conducen a las mismas conclusiones: una serie es como un ser vivo: nace, cambia, envejece y siempre trata de ser atractiva. Es eterno desafío al tiempo y también fiel reflejo del público que lo observa, para quien vive y sin el cual no podría ser. Así se compone toda una cadena de películas para explotar el entusiasmo del público por un tema, un personaje o una situación. El doctor Frankenstein y su criatura son buenos ejemplos, pero Bruce Lee (*Operación Dragón, El gran jefe, De la China con furor*) daría el mismo resultado. Así se entiende por qué después de la mostaza sube la cebolla a la nariz del rubio alto, y por qué Sherlock Holmes tiene un hermano más listo. Esta situación, económicamente inevitable, nos ha permitido ver grandes películas de horror recientes, como *La danza de los vampiros* o *Frankenstein Jr.*

No olvidemos que estamos ante un sistema comercial de compra y venta de películas y de boletas. Son los productores quienes deciden cuáles películas merecen continuación, cuáles personajes merecen tener hermanos, hijos, novias o enfrentarse a nuevos enemigos por vencer. Según la respuesta del público, de película en película lo que llamamos género está elaborándose de acuerdo con las reglas de la serie, que define progresivamente las características, los tipos de elementos, personajes y situaciones. En el fondo el problema consiste en cómo hacer más películas que sean siempre la misma película.

El monstruo es atacado por el ayudante de Frankestein. Versión dirigida por James Whale.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

DIVIERTEN LAS TELECOMEDIAS NACIONALES?

TRASCIENDEN LAS TELECOMEDIAS NACIONALES?

ALVARO MEDINA

Gladys del Campo en "Señoritas Gutierrez".

1.

¿Qué clase de programas sufrimos los televidentes colombianos? ¿Y cómo los sufrimos? Comencemos por la segunda pregunta, más fácil de responder. La sufrimos con indignación o con la más tibia indiferencia. En uno y otro caso, con una pasividad apullante a la que la crítica no le da salida porque no existe como tal. Así que toca consumir los programas por los años asignados en la última licitación oficial o prender y apagar inmediatamente el televisor como máxima respuesta de rechazo a su mediocridad. Pero la TV, en todo el mundo, es la más accequible de las diversiones y presente lo que presente, siempre habrá un público para sus producciones.

Lo que vemos los televidentes colombianos ha sido criticado de múltiples maneras y ha devenido tópico cuando se toca el tema. El grueso de la programación está constituído por pésimos enlatados norteamericanos entre una que otra sorpresa británica. El contenido de los enlatados ha sido denunciado de muchas maneras en términos de lo que significa como alienación. Pero detengámonos un momento en los enlatados para niños y veamos cómo se les presentan aventuras que no solo suceden en las calles de las más lejanas ciudades sino que presentan unos personajes curiosos en cuanto lo que dicen no corresponde nunca a la manera como sus labios se mueven. De allí que el héroe que lo resuelve todo sorteando constantes peligros se conozca por su invariable voz firme y clara, mientras el malo se gasta la misma voz ronca y aquel personaje secundario puede ser identificado por su voz aflautada, sin importar para nada que en cierta ocasión son bajitos y en otra casi unos gigantes. A esto ha conducido el inevitable monopolio del doblaje en la garganta de muchos mejicanos y unos cuantos argentinos. En tales condiciones, no es difícil imaginar que el día en que los niños colombianos se encuentren con una aventura que se desarrolle en algo que se parezca a su vecindarios, con personajes que pronuncien coherentemente el español, en ellos se estará repitiendo una experiencia semejante a la del coronel Aureliano Buendía el día en que conoció el hielo en Macondo.

Desde el punto de vista estético, ninguno de los enlatados norteamericanos para niños resistiría el empuje del menos exigente de los críticos, lo que afortunamente acorta la discusión. Ya en el terreno ideológico estos programas, al igual que las tiras cómicas de igual procedencia, manipulan las mentes infantiles para ponerlas a trabajar dentro de unos esquemas muy precisos de opinión que van a regular sus pensamientos cuando adultos. El hombre nuclear, por asociación, supone unos inbatibles servicios de inteligencia norteamericanos. Una "lección estratégica" que contada a los niños vietnamitas y cubanos, seguramente les produciría un arranque de hilaridad.

Pero las producciones nacionales, como alternativas no son la respuesta contundente y ni siquiera tibia a lo que ocurre en el el momento. Si analizamos los programas infantiles nacionales, nos encontramos en el pantano de las realizaciones adocenadas de dudosa calidad, explicables en razón de quién es la vedette de turno de la TV colombiana. Sólo así podemos entender a Pacheco tratanto de hacer un programa para niños sin poseer el talento para ello. Y que a su lado trabaje Bebé, un payaso lamentable sin expresión corporal, sin fantasía y sin libretos que trata de hacer reir apelando a los chillidos. Este programa de Pacheco, entre los meses de abril y mayo del presente año, demostró plenamente que si bien los televidentes sufrimos calladamente, también juzgamos calladamente y sin dejarnos engañar. El Circo de Bebé, calculado como un seguro éxito comercial por tratarse del payaso más conocido de Colombia gracias a los canales de Inravisión, no tuvo espectadores. Al fin y al cabo, algo dista entre atravesar la sala de una casa para mover un botón y atravesar a Bogotá para encontrar el espectáculo ya conocido, nada brillante y si muy pobre. Esta prueba de fuego a que sometió una de las tantas estrellas colombianas de la TV debe ser el campanazo de alerta para tantos otros programas similares.

2.

El programa de éxito en la actual programación es "Chapulín Colorado" . En su primera entrevista para la prensa colombiana, el ya popular humorista mexicano expresó algunas ideas en las que vale la pena detenerse: "no hago cine porque exige profundidad mientras la televisión sólo busca divertir", expresó. Un concepto que puede ser discutible pero marca de una manera precisa el límite que los propios

El gordo Benjumea en "Los Perez somos asi".

realizadores se han trazado para diferenciar al cine de la TV. Así que vamos a admitirlo para situarnos en el mismo terreno de quienes crean y hacen TV. con el solo propósito de formular una crítica (que no pueda ser tildada de intelectualista) y se desarrolle ateniéndose a las reglas de juego que ya han sido trazadas.

Una crítica a los programas nacionales iniciados en enero de este año no puede desarrollarse sin considerar a "Yo y Tú", la desaparecida telecomedia deAlicia del Carpio que durante 20 años invadió nuestras casas cada semana."Yo y Tú" fue el más popular de los programas de realización nacional. ¿Y cuáles eran sus méritos? Aquí cabe anotar que si bien sus defectos eran numerosos, como programa pionero de la TV colombiana consiguió salvar numerosos obstáculos técnicos para situarse en un nivel de calidad aceptable. Quizás apenas aceptable pero tratándose de una obra destinada a divertir, conforme lo concibe el Chapulín Colorado, tendremos que reconocer que lo hacia con profundidad en cuanto nos reconocíamos como nación en sus situaciones. En "Yo y Tú" pues, la superficialidad quedaba sorteada. Esa superficialidad que carcome como un hongo a la mayoría de nuestras producciones.

Si los colombianos nos identificabámos con "Yo y Tú" es porque el humor lo recorría con coherencia y realismo. De muchos modos se ha dicho que el humor es un arma muy poderosa. La podemos transformar en una vulgar pluma que aplicada en ciertas zonas del cuerpo produce una risa mecánica sin mayores consecuencias o la podemos convertir en una expresión crítica que nos defina de cuerpo entero, no sin causarnos alguna incomodidad en cuanto de pronto se nos destruye un mito. Y esto supone, de hecho, que el autor mire en derredor, diseccione la sociedad y nos envíe sus pedazitos a través de la pantalla. El envoltorio puede ser divertido pero el impacto es profundo y convincente. Otoniel Jaramillo, por ejemplo, ese arribista político de "Yo y Tú", será siempre un personaje memorable de la TV COLOMBIANA. Era patético en sus ambiciones burocráticas y trágico en su frustración pero incansable en su oportunismo. Otoniel Jaramillo tenía densidad humana: era un carácter. Y desde el el punto de vista creativo, en un medio caliente como la TV, se atrevió a reflejar algunos acontecimientos de la vida política nacional, desde una campaña electoral hasta la posición de un presidente entregado a la tarea inicial de nombrar sus funcionarios, coincidiendo las diligencias de Otoniel por lagartearse una corbata con la expectativa política que existía a nivel nacional.Reflejo, o transformación de una realidad concreta, su proyección a través de los canales fue una sátira convincente y divertida.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Esta manera casi periodística de entender el medio me remite al excelente programa de los "Smather Brothers", espacio humorístico que transmitiera en los Estados Unidos la CBS. En uno de ellos se llegó a insertar, en una película que registraba la primera posesión de Nixon, la imagen de uno de los hermanos Smather. Nixon saludaba en ese instante a la multitud desde un estrado, agitaba la mano, sonreía, recibía la venia de las personalidades que lo rodeaban. Smather aparece entonces, pasa adelante de los invitados, le da la mano a Nixon, le sonríe, luego saluda a la multitud y se vuelve de inmediato para darle a conocer, en un momento históricamente álgido, sus planteamientos acerca de la guerra en Vietnam. De este modo el impertinente Smather le dio curso a las ideas de todo ese sector de ciudadanos que se quedó por fuera de las famosas mayorías silenciosas que se inventara Nixon. En los Smather, la oposición tuvo una voz crítica, sabiamente satírica y divertida. El gag, de un par de minutos, resultó hilarante. Sobre todo porque la posesión presidencial había tenido lugar unas horas antes de salir al aire el programa. Y sucedió lo que tenía que suceder en el país sede de la estatua de la Libertad: el programa de los "Smather Brothers", vencido el contrato con la CBS unos meses después, no fue renovado a pesar de las protestas de críticos y televidentes.

Otoniel Jaramillo en Colombia y la presencia de Smather en un relevo presidencial, ilustran perfectamente la buena utilización del medio. Una concepción que han considerado algunas veces los realizadores de la minicomedia de "Sábados felices", aunque de un modo ligero. Pero dos golondrinas no hacen verano y un análisis de la nueva programación colombiana nos lleva a concluir que hay más televisión en la columna periodística de Klim, a pesar de utilizar un medio frío, que en toda la TV que se transmite por nuestras dos cadenas.

Maria Eugenia Dávila, Delfina Guido y Gaspar Ospina en "Los Perez somos asi".

3.

En las escasas telecomedias nacionales encontramientos planteamientos que en general tienen en cuenta lo que somos socialmente. Actitud que si bien les dá piso tambien tiene sus exigencias. En el caso de "Los Pérez somos así" (domingos, de 7:30 a 8:00 p.m., segunda cadena) asistimos a los incidentes cotidianos de la vida de un edificio bogotano de apartamentos. Se trata de un edificio pequeño pero nuevo, con portero y servicio de ascensor. Sus habitantes son todos de apellido Pérez y en buena parte son profesionales. En principio, nada más indefinido y de allí los innumerables problemas a sortear para producir unos episodios creíbles y de impacto.

¿"Los Pérez somos así" reflejan a la clase media colombiana? Ni remotamente a pesar de los esfuerzos en ese sentido por parte de los realizadores. Y su poco o ningún éxito no depende de la agilidad del libreto, del poco dinamismo de sus planos o de que el director David Stivel no le haya podido sacar partido a los actores. Tales son las críticas que hasta ahora ha recibido.
El problema, en realidad, es algo más complejo. Pretendiendo erróneamente convertir a la TV en el espejo balzaciano, "Los Pérez somos así" está concebido de un modo naturalista a pesar de los comentarios del portero del edificio John Jairo (el Gordo Benjumea), que se sitúa con sus parlamentos explicativos en un plano que considera pero también deforma a Brecht.

Los personajes principales de "Los Pérez somos así" no son sino una versión en miniatura de un estrato social determinado. De allí que no se plantéen los conflictos de una familia sino de varias. Pero el programa se inicia y cierra en ese mundo reducido. Con lo que se ausenta el gran conflicto que plantea el enfrentamiento de personajes de diferentes procedencias de clase. Algo que si ocurría en "Yo y Tú" con la presencia del carpintero Régulo Engativá frente al gringo Frankly y su esposa Alicita o del Culebro como el lobo arquetípico frente a los oportunistas ya establecidos que eran Chepe y su mujer Cuqui o de la empleada del servicio Saturnina frente a don Cándido y su tan abrumadora como alcurniosa esposa doña Esther. Sin embargo, el sentido clasista del libreto de "Yo y Tú" llevaba a ridiculizar a los personajes de extracción proletaria mientras los de las clases media o alta resultaban patéticos pero no caricaturescos. Fue la gran falla de la realización de Alicia del Carpio y fue lo que impidió totalizar un mundo.

En "Los Pérez somos así" no sólo no hay la intención de abordar tal conflicto sino que caracteres (si es que los hay) y situaciones son chatos y sin profundidad. Es la clase media representada con mentalidad de clase media. En consecuencia, los autores no se atreven a desnudarla para presentarnos todas esas cosas dolorosas o ridículas que acostumbramos a esconder detrás de nuestra careta de dignidad, esa que con cualquier sobresalto se nos viene al suelo, Tal como ha sido concebida, "Los Pérez somos así" parece una realización argentina sin Pinina y hablada en colombiano.

¿Qué significación tiene el portero John Jairo en la estructura de una obra producida para un medio tan particular como es la TV? Al dirigirse directamente a la teleaudiencia, esta entra a participar de los hechos. Un participante al que John Jairo, de un modo cómplice le justifica las debilidades y tonterías de los inquilinos del edificio porque es que los Pérez son así. Nada más comadrero. Sobre todo si como personaje John Jairo no es el ex-policía que son todos los porteros, el hombre que pertenece al otro estrato social, sino que por su comportamiento queda convertido en un miembro más, con ruana, de esa clase media mal analizada y peor representada. Lo que en definitiva es incongruente.

"Los Pérez somos así", con su absoluta seriedad naturalista interrumpida por chistes verbales que no cualifican o modifican la situación, es un producto banal. Y lamentablemente intrascendente cuando la teleaudiencia es involucrada dentro del programa, pero no activamente, sino como esa tía bonachona (tal es John Jairo) que nos exigía comportarnos dentro de los lineamientos de Carreño y disimular ante el espectáculo deplorable que acababa de darnos la otra tía. En otras palabras,. la teleaudiencia es sometida de la peor manera a cumplir el papel de una clase media llena de prejuicios que deben perdurar.

Ni satírico ni cómico,. "Los Pérez somos así" es una producción que no se salva por ahora. Y que no se salvará jamás si en el afán de cumplir con la exigencia de agilizarlo, ya formulada por los comentaristas, se le introducen elementos incongruentes. Un ejemplo: Henry Ford Pérez, el sociólogo frustado que para poder sobrevivir se ha desdoblado tranquilamente en un falso comerciante turco que vende telas a domicilio, interpretado con un dominio verdaderamente profesional por Alí Humar, resulta ser un sujeto con una madre dominante y casi tiránica. El desenfadado del personaje, su soltura, su frescura ante la vida y su equilibrio, no nos hacen suponer que pueda ser la víctima de tantas exigencias maternales. Tal relación sería creíble en el caso del amargado e inseguro Olegario Pérez Jaramillo, interpretado con tantas dificultades por Carlos Muñoz. El resultado, si nos detuviéramos en todos los detalles de la obra, es una telecomedia desarticulada en su estructura, metafísica en su intento de representar la realidad de nuestra clase media acosada por el alto costo de la vida y demasiado sera para divertir, con lo que no cumple la más elemental de las reglas del juego.

Teresa Gutierrez, actriz de televisión.

4.

La telecomedia que se perfila con más éxito de las estrenadas en 1977, es sin duda alguna "Las señoritas Gutiérrez" sabados, de 9:30 a 10:30 p.m., segunda cadena). Dirigida por Jaime Velásquez con libretos de Maria Victoria de Restrepo, "Las señoritas Gutiérrez" se desarrolla en un pequeño pueblo con la intención de retratar la vida de provincia. Sus episodios giran alrededor de las tres hijas (las señoritas Gutiérrez), de un coronel simiesco y ridículo de la guerra de los Mil Días a quien le tocó rendirse en la batalla de Chincherrojo. Junto a las Gutiérrez y su criada Tránsito (Chela del Río) se mueven originando mezquinos conflictos de intereses encontrados, el ignorante alcalde Agapito Gachancipá (Jairo Soto), su dominante esposa Férula Estupiñan (Betty Valderrama) y una buena cantidad de personajes entre los que no faltan el comerciante turco, el cura, el maestro, el don Juan y el ambicioso. El pueblo en que habitan tales personajes se llama San Juan de los Cerritos y la faulkneriana exactitud con que se señala que en él viven 2.743 ciu-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

dadanos, nos remite de inmediato a Macondo.

En "Las señoritas Gutiérrez" asistimos a un intento verdaderamente ambicioso de totalizar un mundo. Y esto, valga decirlo, no se había intentado jamás en la TV colombiana. Tarea que se facilita en buena medida porque como está concebido no es sino la traslación de la experiencia literaria de García Márquez a un medio de masas.

Tanto en el libreto como en la puesta en escena, "Las señoritas Gutiérrez" presenta riqueza de caracteres. En las solas hermanas Gutiérrez encontramos a un trío de mujeres muy bien definidas sicológicamente. Gerónima (Teresa Gutiérrez) es una cincuentona decidida como un sargento que impone sus

Delfina Guido y el gordo Benjumea. "Los Perez somos asi".

órdenes varonilmente siguiendo el modelo de su padre el general. Clarisa (Erika Krum) es una cuarentona agobiada por el peso de haberse frustrado como monja y ser ahora una esposa fracasada su histeria cotidiana se traduce en el hecho de hablar golpeando un vaso con una cuchara, ejercitando demenciales lecciones de telegrafía. Gisela (Gladys del Campo) tiene 30 años y raya en la tonteria en su afán de casarse dignamente. A las tres hermanas las aplasta un pasado que se adivina alcurnioso y que resulta grotesco en el ambiente venido a menos en que ahora se mueven. Pero les queda el orgullo de 20 generaciones de Gutiérrez, una tradición que hace que Gerónima afirme: "el sombrero no se usa pero nosotras seguimos con el sombrero en la cabeza y el honor en el corazón". Es la nostalgia del pasado irrecuperable pero también el pataleo por reinventarlo a como sea. Las Gutiérrez resultan entonces tan ridículas como trágicas. En otras palabras, humanas.

La validez de San Juan de los Cerritos la podemos medir por la correspondencia de sus situaciones con nuestra propia realidad. Y basta citar algunas de las expresiones del cínico alcalde. Veamos: "el que se va a la disolvencia se va al bote", amenaza que suelta descarademente cuando Gerónima Gutiérrez anuncia estar dispuesta a ser candidata al concejo. Este mismo alcalde de Agapito Gachancipá proclama sentirse muy seguro en su puesto porque si bien es cierto que no ha ejecutado una sola obra, de todos modos el directorio de su partido va a repartir aguardiente en las próximas elecciones. Y cuando a raiz de un reinado local, el de la cebolla, se arma una tremolina en la alcaldía en razón del tramposo arreglo previo que determinará quién será la ganadora, el alcalde Gachancipá llama "traidor, filibustero y comunista" a su rival. Es la parodia del poder como hoy lo palpamos en Colombia. Y es la crítica a muchas situaciones que presenciamos diariamente. En el reinado, si bien las candidatas persiguen ser coronadas para alcanzar el matrimonio, el contrapunto lo introduce la aspirante ya casada que desea el dinero del premio para comprar la cama que no tiene y abandonar para siempre el gallinero en que hasta entonces ha dormido. Lo que sin importar el desenlace final es ilusorio: el reinado ha sido concebido por las autoridades, desde el principio, como el gran y folclórico serrucho que todos conocemos.

La concepción general de la obra es casi inobjetable. Pero la producción presenta numerosas fallas. Si bien el libreto es ágil, los parlamentos se ahogan en verborrea a pesar de lo atractivos por sus hallazgos en el habla. La ambientación no siempre es coherente, sobre todo cuando la obra se aventura en espacios distintos de los habituales, tan bien definidos. Y en buena parte de los actores hay sobreactuación. Por lo que terminamos rechazando a tantos personajes que manotean desaforadamente a lo largo del programa, al punto de semejar el péndulo acelerado de un reloj. Como rechazamos igualmente que ante determinadas situaciones los personajes nos lancen más risas desde la pantalla que la que el incidente mismo produce en la teleaudiencia. Problemas de dirección que resultan más protuberantes con la perenne y mas bien chocante risita de la criada Tránsito, cuyas carcajadas impiden muchas veces que le entendamos lo que dice. Deslices naturalistas que se tornan francamente incomprensibles en un director que sabe sortear las muchas algarabías que originan las discusiones de los personajes, eliminando el correspondiente efecto sonoro. En tales casos el impacto se centra en lo visual con buenos resultados, transmitiéndonos el acontecimiento con claridad, fuerza y expresividad. Un elemento ausente en las demas producciones nacionales y que en muchas ocasiones convirtió a "Yo y tu" en un programa insoportable, sencillamente insoportable.

5.

Si "Los Pérez somos así" es una telecomedia realizada con mentalidad de clase media, "Las señoritas Gutiérrez" lo es con una autosuficiente mentalidad capitalina. Quien conozca bien la provincia sabe que en muchos casos las situaciones de "Las señoritas Gutiérrez" corresponden más a la imagen que de ellas tienen los bogotanos que a una realidad concreta. Estas exigencias, que en principio podrían tomarse como intelectualizantes, parten de considerar el medio como una expresión artística más y con no menos posibilidades que el teatro o el cine, aunque con unas propiedades y características muy especiales que lo hacen diferente. Un medio es la pintura, por ejemplo, tan distinto del medio en que se expresa el escultor, y, sin embargo, con tantas cosas en común. Para dominar técnicamente un medio y expresarse a través de él, lo que se necesita es ser un artista. Y al artista podemos exigirle se adentre en la creación sin olvidar lo que la sociedad le ofrece como materia prima, sobre todo sin falsearla y buscando trascender. "Las señoritas Gutiérrez", para salir de la caricatura en que a veces se empantana, necesita esa alta dosis de sensibilidad, conocimiento de los hechos y crítica implacable de que hace gala García Márquez para no caer en lo tortuoso, ni en lo fácil, mucho menos en la tergiversación.

De las telecomedias colombianas es mucho lo que se puede decir porque hasta ahora se ha dicho poco seriamente. Tras 21 años de TV, ha llegado la hora de ser exigente hasta en los últimos detalles y reclamar, por ejemplo, la necesidad de aventurarse en exteriores antes de que nos apabulle la claustrofobia de los estudios de Inravisión. Por lo que viene muy a propósito esta pregunta: ¿la TV colombiana ha avanzado? Técnicamente si, pero seguimos careciendo de actores. Esther Sarmiento de Correa, Leopoldo Valdivieso, Alí Humar, Teresa Gutiérrez, el Gordo Benjumea, Pepe Sánchez, Consuelo Luzardo y Margalida Castro cuando se lo propone, son actores de carácter que ya cuentan. Junto a ellos, son numerosos los que presentan rasgos positivos que la falta de un absoluto dominio expresivo los torna irregulares. A la edad que tiene la TV entre nosotros, el balance no es feliz.

En lo que hace a los directores, son más contados todavía los que podríamos mencionar. A ellos parece aplastarlos un pasado que inexplicablemente se hace presente: la radionovela de los años 50. Una herencia que explica la inclinación a exagerar las voces acompañándola de algunos tics, un truculento recurso con el que se intenta crear personajes. Al respecto basta anotar que en los créditos de "Las señoritas Gutiérrez" el solo caminado de las tres hermanas atravesando una plaza las define mejor como caracteres que los episodios mismos de la telecomedia. Lo que demuestra lo sabido pero frecuentemente olvidado: el medio es ante todo visual y es la imagen la que debe cursar los significados propuestos con la palabra como un auxiliar.

Finalmente habría que preguntar: ¿nos divierte la TV colombiana? La verdad sea dicha: escasamente. Porque la diversión también trasciende en nosotros en la medida en que no es el hecho rutinario que luego olvidamos. Todavía más: la diversión nos conmueve y transforma. Y nos conmovemos, transformamos y también divertimos cuando los hechos nos tocan directamente con un humor que al mismo tiempo plantée cosas serias sobre la condición humana como en Chaplin o de las contradicciones y veleidades sociales como en M. Tati.

Chapulín Colorado, de quien hemos tomado el planteamiento de que la TV es ligera y debe divertir, da el ejemplo: su personaje, ha dicho, es el reverso de los héroes tipo Batman y Superman. En el contexto latinoamericano su creación tiene un contenido político preciso en cuanto es antiimperialista. Y si bien nos divierte, y mucho, al mismo tiempo cumple la misión de desintoxicarnos de tanto superhombre sin fundamentación en nuestra realidad social. Lo que quiere decir que Chapulín Colorado trasciende y cumple una tarea paralela a la de la contrainformación en el terreno periodístico. Un ejemplo a seguir por todos los realizadores de la TV colombiana, si es que pretenden que sus programas también trasciendan y no se queden en la risa mecánica que hoy nos producen. Planteamiento que se inserta en las reglas de juego pero deliberadamente se aparta de las alegres superficialidades de la farándula.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

LA FOTOGRAFIA DE "ROCKY"

JAMES CRABE, Director de fotografia.

El primero en ponerse en contacto conmigo para la filmación de "Rocky" fue el director, John Avildsen, con quien yo había trabajado anteriormente en "SAVE THE TIGER" y "W.W. AND THE DIXIE DANCE - KINGS" "Vamos a filmar una película de boxeo parecida a las obras hechas a la antigua", me dijo. Esta oferta me pareció atractiva.

Creo que ya todo el mundo está enterado de que Chartoff y Winkler produjeron la película y casi les tocó empeñarse, teniendo incluso que hipotecar sus casas para terminarla. Pero en realidad fue Sylvester Stallone el genio que sacó adelante el proyecto.

Durante mi primera entrevista con Sylvester y John hablamos de la película y luego fuimos al Olympic Auditorium a ver algunos encuentros de boxeo, sólo para tener una idea de cómo es el boxeo, ya que ni John ni yo estábamos muy familiarizados con ese tipo de evento. Pronto nos dimos cuenta de que lo más difícil serían las escenas de grandes multitudes y la pelea misma; tendríamos que ver cómo arreglar la coreografía para que pudiéramos filmarla.

Con mucha frecuencia — y este siempre ha sido el caso en las películas en que he trabajado — el camarógráfo lee el guión y lo visualiza. Pero yo me pregunto si todo ese trabajo en realidad se justifica, ya que muchas veces uno cae en la cuenta que las ideas que se habían formado a leer el guión no funcionan, ya que la realidad de la situación es totalmente distinta.

La secuencia de "Rocky" tiene lugar en Filadelfia y todos creen que la película se filmó en la Costa Este de los Estados Unidos. En verdad la mayoría de la obra se filmó en Hollywood, pero cuando empecé a trabajar en ella, John Avidsen, quien también es camarógráfo, me contó que ya había filmado ocho días en Filadelfia. Mi primer trabajo en la película fueron las tomas efectuadas en los Angeles.

John es un director calmado y, siendo naturalista, prefiere que la fotografía parezca natural. Muchos de los que colaboraron con él en la filmación de "SAVE THE TIGER" también formaban parte del grupo que nizo esta película, así que teníamos un círculo bien avenido y John se sentía a gusto con sus colaboradores.

Teníamos programadas siete semanas para la filmación, pero logramos terminarla en menos tiempo. Durante todo el trabajo empleamos Negativo de emulsión 5237; en las escenas de interiores, empujamos un stop en el revelado, lo cual es bastante corriente.

Cuando llegamos a las escenas de boxeo, tuvimos que planearlas con mucho cuidado, ya que sólo teníamos un día de filmación en el coliseo, con una multitud de once mil personas. Eso significaba que teníamos que tener todo preparado. Tuvimos que elaborar una especie de storyboard (serie de

Sylvester Stallone en Rocky.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

gráficas), para toda la secuencia de la pelea y sucedió, como pasa con mucha frecuencia, que cuando llegó el momento de la filmación, nos apartamos bastante de nuestros planes originales.

La primera versión de la película terminaba en una forma bastante decepcionante, pues Rocky pierde la pelea y su novia no corre a su lado. Después de pensarlo un poco, nos dimos cuenta que se necesitaba un final con impacto para satisfacer los deseos de todos aquellos que estaban de parte de Rocky. Así que volvimos al coliseo, invirtiendo un poco de dinero en un día adicional de filmación, con unos veinte extras. Ese día tomamos el nuevo final en que la muchacha entra corriendo al cuadrilatero y

Rocky, en una salvaje pelea con Apollo Creed, el campeón mundial dentro de la película.

abrza a Rocky. ¡Siempre es impresionante lo que se puede lograr con el montaje!

"Rocky" no fue filmada en estudios. Toda la película fue rodada en exteriores. En algunos casos se usaron habitaciones muy estrechas con pisos que vibraban, haciendo que se movieran los reflectores cuando alguien caminaba por el escenario. Una de las experiencias más interesantes fue el rodaje en el Main Street Gymnasium del centro de los Angeles, uno de los gimnasios más antiguos para boxeadores.

Originalmente se iba a incluír en la película gran cantidad de metraje de 16 mm. que el viejo entrenador, representado por Burgess Meredith, mostraba a nuestro héroe durante su entrenamiento. Así que rodamos bastante en 16 mm, pero creo que casi todo quedó eliminado en la edición final.

La actuación de los dos boxeadores, Silvester y el actor que representó el papel de Apolo, fue magnífica. Obviamente la película hubiera tenido muy poco éxito sin su ayuda. Tenían que boxear con base en una coreografía que se había planeado hasta el más mínimo detalle, y podían repetir una y otra vez cualquier segmento de la acción. Sabían lo que correspondía a cada asalto y en dónde debían estar colocados en cada momento. Ambos estaban en excelentes condiciones físicas. Pienso que en la mayoría de las películas de boxeo existe el problema de que los actores que representan a los boxeadores no pueden aguantar este tipo de castigo. No me refiero a los golpes en sí, ya que en realidad no pegan con todas sus fuerzas, sino al castigo físico de repetir eficazmente la acción una y otra vez frente a la cámara. Los dos actores nos facilitaron la tarea en tal forma que sólo teníamos que filmar lo que hacían.

En los cuartos más grandes como los vestieres del Coliseo, ocasionalmente rebotábamos la luz de las paredes, pero creo que las técnicas de iluminación utilizadas podrían describirse como las tradicionales: iluminación directa sobre las personas, para que se modelen las caras y haya sombra de un lado, en vez de depender de técnicas de luz suave: Mi luminotécnico, Ross Maehl, quien también trabajo en "SAVE THE TIGER", facilitaba las cosas. Es una suerte contar con un luminotecnico que entiende lo que se está tratando de hacer y lo pone en práctica sin tener que discutir cada luz individualmente.

Fue fácil manejar las filmaciones de interiores, por lo reducido del espacio. A veces parecía que se buscaban los sitios más problemáticos para la filmación. La habitación del apartamento de Rocky, en donde se hizo la mayoría del rodaje, era la más estrecha. Estábamos filmando en un sector muy pobre de los Angeles, y había una vista desagradable desde las ventanas del apartamento, así que hubo que construír afuera una pared falsa de ladrillo para tapar lo que en realidad existía.

Además del apartamento de Rocky, estaba la casa donde vivía su novia, que era igualmente diminuta. Muchas de las escenas implicaban la fotografía de la pantalla, de televisión, especialmente en la secuencia en que Rocky se ve en el noticiero. Todas se pasaban a video tape y se fotografiaban de un televisor normal, con un obturador de 144 grados. Supuestamente este es el ángulo mágico en que no se ven las barras horizontales.

Trabajábamos a un nivel de 100 pies — bujía, filmando en f/4, 5.

En el Coliseo complementábamos nuestra iluminación con los reflectores de seguimiento ya existentes: dichos reflectores son increíblemente grandes y sirven para patinaje en el hielo y ese tipo de eventos. En las secuencias de boxeo empleábamos la luz que arrojan las unidades que están instaladas encima del cuadrilátero, aumentándola con photofloods.

En el Coliseo sólo usábamos luz incandescente y nunca empujamos la película más de un stop.

Entrevista televisada entre el campeón y el ingenuo retador seleccionado para el show.

Algunos días sólo teníamos 50 personas, pero nos tocaba producir el efecto de que el Coliseo estaba repleto de miles de personas; quizás ese fue uno de nuestros probemas más difíciles.

Empleamos los productores cinematográficos XR-35, que me gustan ; usamos la arriflex 35 BL para casi todas las secuencias del diálogo en el cuadrilátero, cuando los boxeadores hablan con sus segundos en la esquina. No hubo tanta filmación cámara en mano como se había calculado. Entonces apareció Garret Brown con su STEADICAM, que es bastante espectacular, y lo que el filmó representa el único metraje filmado a mano en la película.

La secuencia del matadero se filmó en una de las instalaciones de ese tipo más grandes al este de los Angeles, y allí empleamos un poco más de luz de rebote, ya que buscábamos una iluminación total. En esa oportunidad se empleó el STEADICAM extensamente y era necesario iluminar en forma menos directa para evitar sombras de la cámara. En el interior del matadero había muchas luces fluorescentes ya instaladas , así que había veces en que era necesario usar luz azul para lograr un equilibrio y así evitar la necesidad de filtrar las fuentes fluorescentes.

Muchas de nuestras tomas más efectivas y emocionantes se hicieron con lentes de largo focal que tienden a comprimir la acción. Hubo unas dos tomas clásicas para el lente largo, una cuando él está entrenando con su perro y corre hacia la cámara. Esta escena la filmamos con lente de 800 mm., si no estoy mal. También encontramos que en la filmación de las secuencias de las peleas, el lente largo nos permitía trabajar con tres cámaras sin fotografiar nuestras propias unidades, ya que a veces filmábamos con cámaras en tres lados del cuadrilátero. Si se obtienen diferentes ángulos, se puede lograr el empate preciso entre puño y mandíbula, y tomas que se ven bien sin tener que planearlas todas. Cuando sólo se trabaja con una cámara hay que colocarla en el sitio preciso para lograr un ángulo adecuado, pero este tipo de acción ocurre en una forma tan rápida y violenta que, aunque los actores repiten su acción perfectamente, no se puede marcar el pisó y hacer que ellos peguen en posiciones exactas.

Dotamos nuestras cámaras de lentes zoon y creo que nunca los quitamos. Hoy en día es una técnica relativamente corriente, ya que la calidad de los lentes zoom se está aproximando a la de los lentes duros. Sé que esta afirmación es discutible y probablemente se pueda refutar en términos matemáticos, pero en la práctica comprobamos que es muy conveniente usar lentes zoom de 10-A-1.

Los dos actores que representaban a los boxeadores pasaban mucho tiempo ensayando todos los sábados y domingos en la mañana en un gimnasio de Santa Mónica. John Avildsen y yo fuimos una mañana hasta el gimnasio y con una cámara video pequeña fotografiamos parte de la acción desde ángulos que posiblemente podríamos usar.

Podíamos retroceder el video tape allí mismo y ver lo que en realidad servía.

Fue una forma de trabajo valiosa y dio resultados hasta cierto punto. John también utilizó su cámara Super 8 como cuaderno de apuntes y con ella filmaba parte de los ensayos para darnos ideas sobre cómo fotografiar la pelea después.

En "Rocky" movíamos la cámara bastante, usualmente con la ayuda de un dolly Stindt miniatura que puede maniobrarse con espacios muy reducidos. Sin embargo, John es de la escuela de los directores naturalistas y trata de no dejarse llevar por efectos rebuscados que resaltarían después a primera vista. Trabaja mucho con una combinación de paneos y zooms para tratar de utilizar el lente zoom sin que el público lo note demasiado. En "SAVE THE TIGER" tubimos movimientos muy largos de la cámara, pero en "ROCKY" el movimiento fue más convencional en ese sentido.

En lo referente a los movimientos de la cámara, la película se recordará principalmente por las tomas espectaculares con el STEADICAM. Garret Brown, el inventor del aparato pudo lograr unos efectos extraordinarios. Estoy seguro de que hay otros operadores que pueden manejar este tipo eficazmente, pero en esta obra Garret sube y baja corriendo las escaleras de la biblioteca con Rocky y hace un movimiento de 360 grados. Es verdaderamente increíble e impresionante verlo usar su equipo. Le agradezco a Garret que con su trabajo haya contribuído tanto al éxito de "ROCKY".

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Un aspecto de la reunión en Melgar durante la cual se aprobaron los estatutos de Copelco.

COPELCO:
UNA OBLIGACION Y UNA PERSPECTIVA PARA EL CINE COLOMBIANO

LISANDRO DUQUE NARANJO

La Cooperativa de Películas Colombianas, fundada el pasado 2 de febrero por cuarenta cinematografistas, a los que se reunieron quince afiliados más en los tres meses posteriores a su constitución, hasta donde sea posible se ha propuesto desde un principio crear los mecanismos de saneamiento de la circulación comercial de los cortometrajes que en Colombia se realizan en el marco del sobreprecio. Su mayor atractivo, que seguramente la consolidará como la alternativa más coherente para la cinematografía colombiana, y no sólo en su fase de cortometrajes es la garantía,

mediante estatutos, de un reparto equitativo de los ingresos de taquilla provenientes de la explotación de los cortometrajes que distribuya, sean o no de propiedad de sus afiliados, hayan o no sido exhibidos en el momento de la liquidación de las planillas, vayan o no adheridos a largometraje de gran cartel.

Si, al proponer, el anterior mecanismo, cumplió el papel de principal cohesionante de un gremio cuya dispersión parecía invencible, es porque los procedimientos existentes hasta entonces no garantizaban nada diferente de la inequidad y, por supuesto, de la enajenación, en todo el proceso que debe seguir una película ya elaborada.

Centralizar la distribución y asumir su control era a productores y cinematografistas nacionales el último camino que les quedaba por recorrer cuando descubrieron que la obligatoriedad de exhibición no bastaba para irrigar hacia la industria cinematográfica la totalidad de los beneficios a que se suponía acreedora. Solamente ese tipo de oferta en volumen, y concentrada, como la que practica Copelco, basada en la casi totalidad de cortometrajes producidos en Colombia, ha podido sanear unas prácticas que se hicieron usuales cuando los productores, atomizados, propiciaban, cada cual por su lado, un mercadeo con el que malograban sus propios esfuerzos y los de la naciente industria fílmica.

Al salir de esa especie de prehistoria, en la que la producción cinematográfica estuvo excesivamente coaccionada por la incertidumbre de su propia supervivencia un poco como las tribus primitivas a las que los diarios afanes de la cacería les hacía devorar la carne cruda—, ya es posible, por lo menos, esperar pretextos diferentes acerca de la calidad de los cortometrajes que se hagan de ahora en adelante.

Hasta la fundación de Copelco, y mientras las emergencias distributivas gravitaron tan peligrosamente en la fase de producción de los cortometrajes, impidiendo que muchos de quienes los realizaban se profesionalizaran de verdad, resignándose a ser subempleados de una industria que por sus ofuscaciones no daba para más, fueron válidos varios argumentos que sustentaban la pésima calidad de muchos cortometrajes precisamente en esa falta de seguridad, porvenir, perspectiva, etc., que asediaba a la industria. ¿Para qué profundizar en la sintaxis cinematográfica, se decía, si a la vuelta de tres años aquí no habrá nada de cine? Esa visión como de apocalipsis, además, se reforzaba en una obligatoriedad de exhibición que, mal que bien, le daba algún cauce a unos productos negligentes, fabricados casi como para demostrar que después de ellos no vendría sino el diluvio, y que por ello mismo, en ese río revuelto, se trataba apenas de echarle aire al por mayor a las películas, para no ahogarse. Nadie, o muy pocos, hacía un alto en el camino a las cataratas, para gritar que había posibilidades de salvamento que las navecillas del cortometraje deberían estar en muy buen estado para llegar al buque grande del largometraje. No. Se trataba de flotar simplemente, y mientras ocurría el hundimiento, no importaba que la supervivencia se ejerciera desde el presupuesto de un público espectador al que la guerra del sobreprecio, anárquica sobremanera, había convertido en el simple recipiente de las balas perdidas. Antes de Copelco, entidad que le trazó una estrategia coherente a lo que antes no era más que un zafarrancho, el público espectador constituía apenas el equivalente de una población civil que financiaba atónita todas esas escaramuzas goyescas.

Ahora habrá que decir sobre lo que será la suerte de ese público después de Copelco. Lo que nos anima a estos cálculos es la certeza de que la entidad que se ha creado, en tanto que se pretende una alternativa que despeja el futuro de nuestra cinematografía, tendrá que darle curso a los planes que ha consagrado en sus estatutos.

¿Cuáles son esos planes, surgidos del rescate del eje público-cinematografistas que antes estuvo diluido, o desnaturalizado, por el despilfarro de la obligatoriedad y el intervencionismo de los intermediarios?

Primero que todo un plan general: el cortometraje y la obligatoriedad deben utilizarse en acreditarle al público espectador su expectativa de una cinematografía posterior en el género del largometraje. Es decir, que la suerte de este género, tanto como las posibilidades de coexistencia con el cortometraje, dependen de que los recaudos, ahora racionalizados, del sobreprecio, se irriguen en un mejoramiento de la calidad, en una obligatoriedad interna de

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

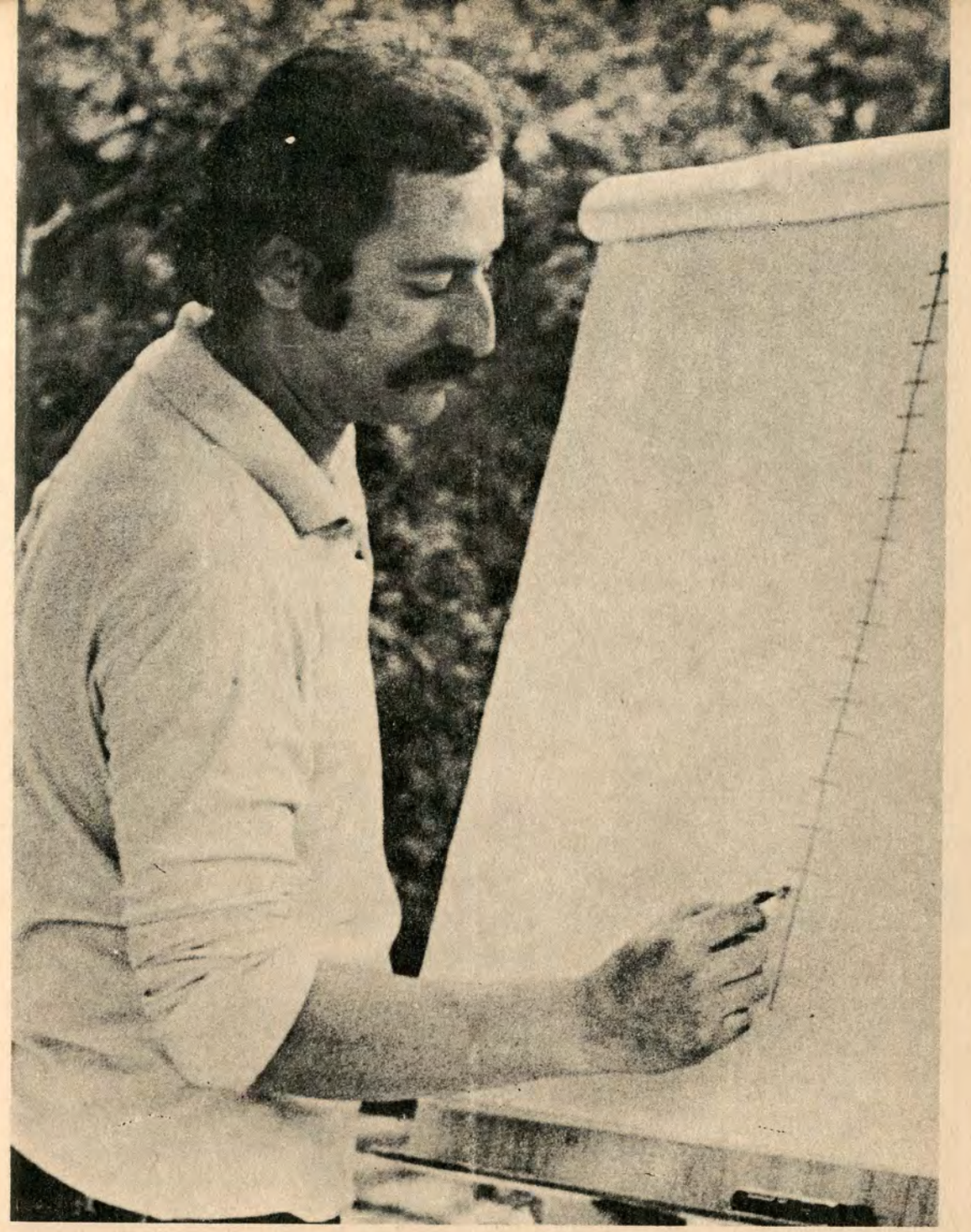
esa calidad. Otros mecanismos —como la limitación del número de copias. para corregir la sobresaturación a que los abusos en el tiraje de ellas dio lugar en el pasado— también han sido previstos.

Pero queremos referirnos a las posibilidades de mejorar la calidad de nuestros cortometrajes nacionales. Copelco es la única instancia imaginable en este momento para garantizar su asomo al largometraje a aquellos cinematografistas cuya capacidad económica está más acá de la que tienen los grandes financieros que entrarán en el juego. Por eso mismo, desde la fuente del cortometraje, se siente con derecho a sugerir un mínimo de prerrequisitos que deben cumplir sus afiliados, si es que aspiran a realizar, con presupuesto cooperativo, un largometraje. El plan es denso, a mediano plazo, e implica desde ya una interesante etapa de discusiones. Copelco, sobre la marcha, ha comenzado a formar su frente de producción con más celeridad que la calculada en el momento de fundarse, cuando, de todas maneras, se previó ese frente. Los mismos logros en la distribución obligaron a anticipar el salto a la producción, lo que ahora mismo está suscitando el estudio hacia la cooperativización de las cámaras, moviolas y demás bienes de producción de sus afiliados productores. Es obvio que cuando ese departamento de producción esté ahí, con todas sus herramientas, Copelco tendrá que haber definido cuáles serán los criterios para adjudicar su usufructo, y es claro, también, que tales criterios no podrán sustraerse del examen de la filmografía —en la rama cortometraje, mayoritariamente— de los adjudicatarios. Tal vez, a primera vista, esta sugerencia personal parezca un intervencionismo enajenante de la "libertad" de los aspirantes. Lo que nos exonera de esa apariencia es que la propuesta implicaría una tregua en el examen de esa filmografía, de tal manera que el mismo no tenga retroactividad hacia la filmografía, producida antes de existir la cooperativa. Como dicho examen sería postcooperativa, se entiende que podría constituírse en saludable presión que, respetando el pluralismo ideológico existente entre los afiliados, se aplique a exigencias de carácter técnico y sintáctico, que en alto número de cortometrajes producidos hasta la fecha han sido escamoteadas.

Lo que les confiere legitimidad a estas sugerencias, si es que no fuera suficientemente legítimo, incluso en las condiciones anteriores, un estatuto del cinematografista, es que la nueva época que empieza a vivir el cine nacional con el largometraje encima, y con el cortometraje ya decantado al máximo en sus fallas, impone responsabilidades que, de no atenderse, enviarían al abismo todo el acumulado de esfuerzos, inversiones, y esperanzas de los últimos tres años.

Si la lección sobre las dificultades distributivas fue aprendida y cristalizada en Copelco a través de su departamento de distribución, resulta correcto que la existencia de un departamento de producción en la misma entidad promueva un aprendizaje y cristalización, sobre la base de un análisis de las dificultades productivas del inmediato pasado, que concluya en una racionalización dentro del oficio, estableciendo los niveles de idoneidad entre quienes lo ejercen. No vacilamos en afirmar que el estudio en marcha, por parte de Copelco, hacia un código de costos de alquiler de equipos y así como de venta de fuerza de trabajo, sumado a una provisión de película virgen que se importaría, es un paso adelante en esa racionalización, que al abaratar los costos de producción por película permitirá a muchos productores abastecerse de los profesionales cuyo lugar ocupaban, con grave riesgo para su inversión, en las épocas más turbias del sobreprecio. Desde luego, a nadie se le negarán las posibilidades de un escalafonamiento: la comisión educativa de Copelco, próxima a funcionar sobre la base de un porcentaje presupuestal derivado de los ingresos por distribución, cumplirá con la tarea de capacitar personal, complementar al ya capacitado y generar el nuevo que se requiera, en todos los niveles pedagógicos que permitan a la cinematografía colombiana apropiarse de la herencia cultural universal de un género artístico que lleva más de ochenta años de existencia.

Pensamos que quien no conoce la historia está condenado a repetirla. Lo grave es que si los cinematografistas colombianos se resistieran a conocerla, no podrían esperar que fuera el público el condenado a repetirla. Como es imposible concebir que los cinematografistas colombianos se resignen a enviar al público a las salas en donde no presenten sus películas, confiamos en que todos estos cálculos o especulaciones, incompletos, arbitrarios tal vez, heréticos de pronto, no sean asumidos simplemente como una constancia personal. La etapa de discusiones que ya ha comenzado en el seno de Copelco, seguramente sabrá concluir en la urgencia de una mayor respetabilidad del cine colombiano frente al público. Esa es la única manera de granjearse el derecho a sobrevivir.



Ciro Durán fue uno de los principales promotores de Copelco.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

COMPENSACION

FRANCISCO NORDEN

Las siguientes consideraciones no pretenden establecer las bases ni los mecanismos de una política de compensación en la industria cinematográfica colombiana. Plantean apenas elementos de juicio y esbozan fórmulas para cuya aplicación adecuada se requieren los conocimientos de los especialistas en comercio internacional y medios de pago.

Se puede calcular entre dos y tres millones de pesos el costo de producción de una película de largo metraje en Colombia. En el mejor de los casos, las entradas de taquilla no permitirán al productor recuperar más de un millón y medio de pesos, es decir, ¡el 50% de la inversión!

De ahí que la compensación constituya fuente imprescindible de recuperación, con la cual debe contarse de antemano, ya que otros medios, como la venta internacional resultan inciertos, cuando no imposibles.

Los mercados básicos para aplicar las cuotas de compensación son México, Estados Unidos e Italia. Podríamos fijar, arbitrariamente, en 150 el número de películas estadounidenses, 80 italianas y 60 mexicanas que Colombia importa anualmente.

Cuota razonable de compensación sería la de una por diez. Es decir, que el respectivo país compre una película colombiana por cada diez que venda o distribuya en el nuestro.

Con ese fin se precisa establecer un precio de base no muy elevado, pues cabe que una película mediocre sea vendida por un precio moderado, pero sobrefacturada. Una tarifa justa ha de lograr que un distribuidor prefiera, por ejemplo, adquirir una película aceptable por 8.000 dólares y asumir los riesgos y posibilidades de recuperar esta suma en el país objeto de la cuota de compensación, que pagar mil o dos mil dólares por un filme de pobre calidad, que ni siquiera se tomará la molestia de exportar.

Francisco Norden en la filmación de compensación.

Es de considerar igualmente que cuando se trate de buenas películas, se aspirará a venderlas por encima de la cuota de base establecida. Si se diere el caso, sólo se tomará en cuenta la unidad de venta, independientemente del precio. De lo contrario, una película colombiana realizada en coproducción y vendida, digamos, en 80 mil dólares, le quitaría casi todos los mercados al resto de la producción nacional.

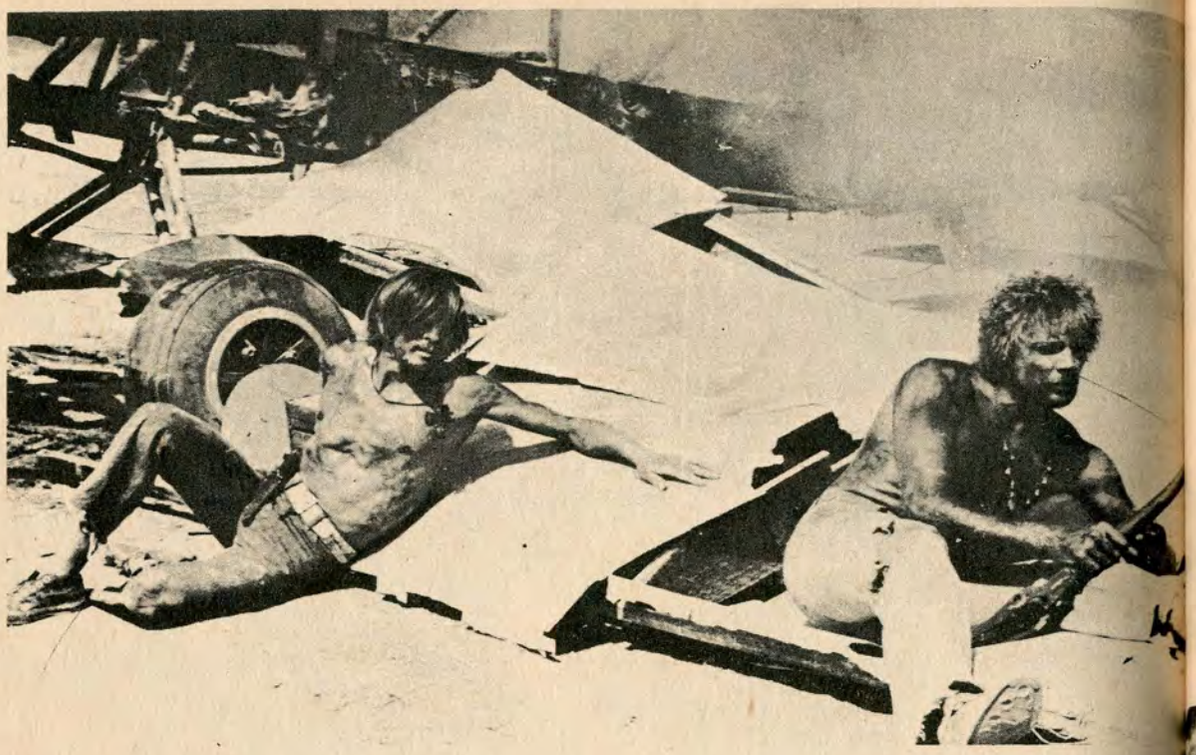
¿Ante cuáles organismos extranjeros, privados o públicos, se debe tramitar el cumplimiento de la cuota de compensación?. Con México y los países socialistas no hay problema, pues allí la producción cinematográfica constituye una gestión del Estado. Se le dirá a la Oficina de Cinematografía Mexicana: ustedes nos enviaron setenta películas (o las que fueron) en 1976; luego, deben comprar siete colombianas. Pero si concierne al cine de Estados Unidos y de Europa Occidental, el asunto se complica. Muchas películas difieren en cuanto a nacionalidad, de la casa que las distribuye. Además, las películas extranjeras no vienen en distribución sino a precio fijo.

En este punto es donde deben intervenir los técnicos de los dos organismos encargados de regular el pago al exterior de la explotación cinematográfica el comité de regalías y el de comercio exterior para indagar acerca de las entidades competentes en los países exportadores de películas con destino al nuestro, a fin de exigirles la cancelación de la cuota de compensación. ¿Debe ésta incluirse en los tratados comerciales existentes? ¿Quizá debe facturarse a las cámaras de comercio de los países exportadores?

Por otra parte, resulta indispensable que la Oficina de Cinematografía de Colombia establezca una especie de visado para el cine extranjero, con el objeto de que toda película que importemos, mediante el sistema de distribución o a precio fijo, sea computada en función de su país de origen.

Pero lo más importante es investigar los mecanismos que utilizan los demás países para hacer efectiva esta cuota de compensación, tratando de asimilar el mercadeo internacional de nuestras películas en un frente común con los otros integrantes del Pacto Andino.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano



RESPETABLES DELINCUENTES.
Secuencia la cual se hizo explotar un avión, como aparecen después los dos protagonistas.

COPRODUCCION

JAIME DIAZ

Si bien en la creación de una película confluyen multitud de esfuerzos, a veces surgen choques y contraposiciones, como sucede, con no poca frecuencia, entre los intereses artísticos y los económicos.

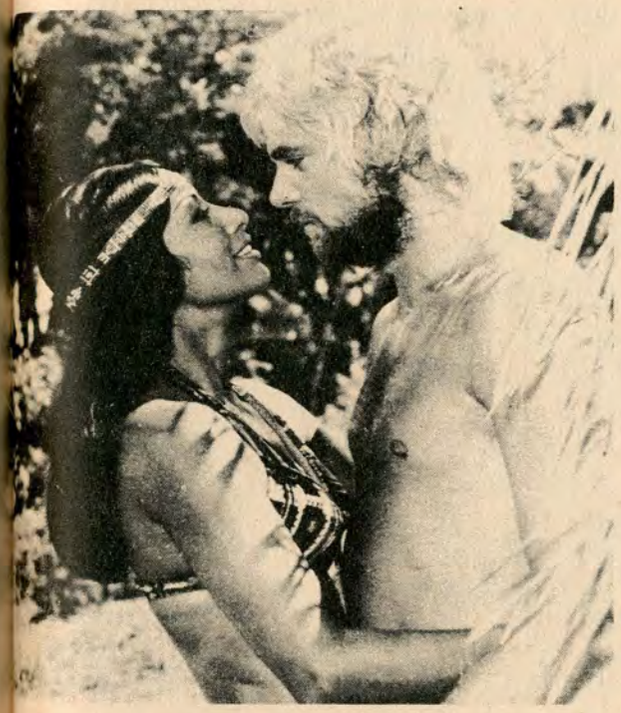
A este problema contribuye el aumento en los costos de producción, impuesto por los sindicatos, si se trata de países con industria cinematográfica altamente desarrollada. Si de países en que ésta es incipiente, el mal estriba en la incapacidad técnica y artística, que incide directa y desfavorablemente en la conservación y consecución de mercados.

AMAZONAS PARA DOS AVENTURE - ROS.' Escena final en la piscina del Hotel Hilton de Bogotá, entre el agua ROBERT WIDMARK, RINALDO TALAMONTI, WOLF GOLDAN (Protagonistas).

De varios estudios sobre la forma de obviar estos inconvenientes, surgió la fórmula de la coproducción, que consiste en la asociación o acuerdo entre dos o más productores, de uno o diversos países, para realizar conjuntamente películas.

Si los asociados son de la misma nacionalidad, la coproducción adquiere el carácter de simple sociedad a nivel privado y se rige por las normas comerciales, civiles y penales del país respectivo.

En el caso contrario, la situación varía fundamentalmente, dado que los principios sobre los cuales funciona legalmente se basan en normas del derecho internacional y en acuerdos bilaterales entre los gobiernos.



AMAZONAS PARA DOS AVENTURE - ROS. Wolf Goldan y Raquel Ercole, protagonistas de la coproducción Colombo-Alemana.

También es dable realizar películas conjuntamente a productores de diferente nacionalidad sin que medien convenios cinematográficos entre sus países, pero en este caso los acuerdos entre particulares suelen denominarse "EN COLABORACION". Los firmantes se amparan sobre todo en la ética y en las garantías que puedan darse en el campo netamente comercial.

Antes de ver en que consiste la coproducción internacional, analicemos algunos antecedentes de tipo general que nos faciliten la comprensión del tema.

La rápida difusión del progreso y la civilización, el incremento de las relaciones internacionales y el arraigo del pluralismo ideológico han creado una nueva situación en el campo cinematográfico, no solo desde el punto de vista artístico, sino del industrial.

Importantes producciones nacionales en muchísimos países y especialmente coproducciones, han llevado a las pantallas del mundo imágenes nuevas, atenuando la influencia y la dictadura de algunas cinematografías han disminuido el alcance en beneficio de otras, poco conocidas o ignoradas totalmente.

La cooperación internacional, en lo que respecta al cine, nació y se ha ido incrementando a medida que las necesidades diversas lo han ido requiriendo, ya que las naciones que inician su ejercicio de la cinematografía o que desean ampliarlo casi nunca están en capacidad de resolver por sí sola los problemas tan complejos de esta industria que, desde un comienzo, exige técnicas y experiencias para poder ingresar al mercado nacional, al regional y, con mayor razón al mundial.

Resulta lógico que los países sin industria cinematográfica o con una de menor o de mediano desarrollo unan esfuerzos para lograr películas cuya calidad técnica y artística les permita superar su dependencia de las grandes potencias del cine, que abastecen e inundan los mercados de esos países.

Es patente el constante menoscabo del intercambio entre los países subdesarrollados cinematográficamente y los desarrollados, Supeditados a aquellos, inclusive a los precios de los productos primarios y de los equipos, que exportan potencias industriales del cine, y que no guardan relación dé equidad con los precios de venta de las películas filmadas en nuestros países.

FORMULAS DIVERSAS

Analicemos algunas características de la coproducción, tomando como ejemplo un acuerdo entre Colombia y España. En este caso tenemos tres sistemas principales de coproducción, contemplados en el documento suscrito por los dos países:

1.-Coproducción equilibrada o del cincuenta por ciento. Cada una de las partes aporta la mitad del capital y cuotas artísticas y técnicas en la misma proporción.

2. Coproducción minoritaria. Uno de los socios aporta capital, técnica y artistas en menos proporción que el otro. Con el fin de poder establecer el carácter de cada uno de los coproductores o el equilibrio en la coproducción, en el acuerdo se debe considerar una tabla

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

de valores que presente las equivalencias entre los diferentes elementos humanos que participan en una realización fílmica.

En el mismo acuerdo se fijan las tasas o porcentajes que deben copar los coproductores para constituirse en mayoritarios o minoritarios y también se determinan los sistemas de compensación, de los cuales se hablará más adelante.

3. Coproducción mayoritaria. Es lo contrario de la anterior.

Existe también un sistema de coproducción denominado tri o polipartito, consistente en la realización de películas por nacionales de tres o más países, entre los cuales dos o más son firmantes de convenios bilaterales. El tercer coproductor o los demás coproductores según el caso puede no formar parte de ningún convenio. Volviendo al ejemplo entre Colombia y España, estos, de común acuerdo, según la categoría del filme que va a rodarse, pueden aceptar el ingreso de uno o más socios, en la proporción que estimen conveniente.

RESPETABLES DELINCUENTES. Equipo ténico durante la filmación de una secuencia en el convento de Eccehomo.

Algo similar sucede con el personal técnico y artístico cuando una película requiere la presencia de determinado director o de actores cuya nacionalidad es distinta de la de los coproductores.

Analicemos por qué se realizan coproducciones y cuáles son sus ventajas y desventajas.

El cine es, sin duda, la más internacional de las artes. Y no sólo porque las películas producidas en los diferentes países se proyecten en todos los lugares, sino porque el cine utiliza la literatura universal, a la cual últimamente Latinoamérica ha aportado grandes obras, porque recoge paisajes de diversas partes del mundo y porque trata temas sociales y técnicos de todas las latitudes.

Las características de interdependencia del mundo actual hacen de los convenios o coproducciones instrumentos importantes para la realización de programas e iniciativas tendientes a la universalización de los beneficios del arte, la comunicación social, la ciencia y la tecnología, mediante la cooperación entre los países.

Es necesario desarrollar, como tarea fundamental, la vinculación de amistad con todos los pueblos. La firma y ratificación de compromisos culturales y artísticos facilitan el conocimiento de personas e instituciones interesadas en similares objetivos cinematográficos, lo cual a su turno, nos brinda la oportunidad de consultar y aprender, así como de encauzar iniciativas y proyectos en materia de cooperación con los países signatarios.

VENTAJAS

Aparte de las ya esbozadas, y considerando única y exclusivamente el aspecto de ventajas comerciales, podemos enumerar:

Reducción de los costos de producción. En España, por ejemplo producir una película cuesta algo más del doble que en Colombia, debido al elevado costo de la mano de obra y, como ya se anotó, a las imposiciones de personal y salarios por los sindicatos. En coproducción con Colombia y rodada en este país, se reduce el valor de la inversión. A su vez, nuestros productores aportan sólo la mitad de lo que gastarían si realizaran una película independientemente; o menos, según las condiciones del contrato. Es Ley económica aplicable a toda industria la que busca obtener la mayor diferencia entre costo y precio de venta. Por ello el ideal es disminuir los costos de producción y aumentar los precios de venta.

Ampliación y seguridad de mercados. Para seguir con el ejemplo del cine español, este no disfruta de gran acogida en el mercado colombiano. Pero si si se trata de una coproducción hispano colombiana existe un noventa por ciento de posibilidades de aceptación en el mercado nacional.

A la inversa, nuestro cine, no conocido en el exterior, tendría serias restricciones para penetrar en los mercados internacionales. En cambio en coproducción con España o cualquier otro estado con trayectoria cinematográfica, asegura los mercados y los medios de distribución con que cunta ese país y en los que ejerce efectiva influencia.

Aprendizaje de técnicas nuevas y superiores. Las coproducciones familiarizan a nuestros profesionales con los recursos de la técnica que utilizan los especialistas foráneos, cuya experiencia y facilidades del medio donde se desenvuelven los coloca en situación altamente calificada.

Obtención de renombre internacional para nuestros artistas y técnicos. La participación de nuestros valores al lado de figuras extranjeras descollantes brinda la oportunidad de que obtengan ventajosos contratos en el exterior, en el mejor de los casos, o de que películas, netamente nacionales pero con figuras ya conocidas y cotizadas, sean aceptadas en los mercados internacionales y compradas a precios justos.

RIESGOS

Asi como hemos enumerado ventajas, también es de señalar que, como en todo negocio, se corren riesgos, entre los cuales los principales son:

Riesgos de producción determinados por factores a menudo imponderables, tales como que el rendimiento del director o de los intérpretes no respondan a la inversión; peligro de que el rodaje no se termine dentro del plazo establecido, debido a nuevas exigencias del director o de los coproductores extranjeros, o a falta de acoplamiento en el sistema de trabajo; aumento de costos en la operación cinematográfica que, al revés de la puesta en escena teatral, una vez iniciada puede adicionar gastos para mejorar la calidad. Riegos de consumo. Terminada la coproducción, puede encontrar inconvenientes de exhibición en ciertas salas o en ciertos países. Lo cual, aunque sucede con todas las películas, resulta más sensible en esta clase de realizaciones, por cuanto generalmente la inversión es mayor y las ideologías o las tendencias son diferentes entre los coproductores. Por estos mismos motivos puede ser prohibida su presentación en ciertos países, reduciendo notoriamente los ingresos; o puede fracasar absolutamente en cuanto a mercados y recaudación debido a reacciones imprevistas, a menudo inexplicables, en los gustos del público.

En relación con estos riesgos, es necesario un cuidado muy especial en la escogencia del guión, ya que, si éste no muestra carácter universal, puede causar serios trastornos económicos. Y todavía más si el tema carece de interés para nuestros conciudadanos entre los cuales no solo es muy restringido el número de espectadores, sino que pagan las entradas a cine más baratas del mundo.

Riesgos de dependencia. En las coproducciones, hay que evitar a toda costa que las asesorías y los aportes adopten las características y la política de las esferas de influencia y de los bloques de países que en el orden económico engendran los gérmenes de la destrucción de la solidaridad universal. Los créditos otorgados por las superpotencias a los países en vía de desarrollo llevan anexo tal cúmulo de condiciones sobre el manejo de la economía interna que privan a quienes los reciben de la libertad para escoger su política económica.

En el campo cinematográfico se intenta crear la misma situación. Por consiguiente, el gobierno tiene que entrar, por medio de leyes adecuadas, a proteger a los inversionistas privados, quienes, por su precaria condición técnica y económica, si no cuentan con el respaldo, estatal, tendrán que supeditarse a las no justas exigencias de los magnates extranjeros del cine; o de lo contrario, rechazar sus pretensiones y desperdiciar la oportunidad de dar un nuevo impulso a esta industria durante tanto tiempo estancada en la minoría de edad.

En Colombia hace poce se inciaron las coproducciones. Forzoso es reconocer que, no obstante algunos fracasos que pudieran dar pábulo al desaliento, la verdad es que las coproducciones presentan positivo balance que no da pie para que se desconozcan sus ventajas.

Claro que, a fin de darle a este sistema el rumbo adecuado, es necesario que el go-

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

RESPETABLES DELINCUENTES. Coproducción Colombo - Alemana, entre Tikuna Films de Colombia y Regina Films de Alemania. De izquierda a derecha Frank Guarente, Asistente de dirección; Ernst Hafbauer Director; Jaime Diaz G. H. Productor Colombiano Wolf Goldan actor

bierno adopte una serie de medidas; sin colocarse en actitud paternalista, pero sí de impulso a una industria generadora de empleo, a una plataforma para proyectar en el exterior la imagen del país y a una fuente de divisas apreciable puesto que el cine, en el mundo, es considerado como la tercera industria en cuanto a movimiento de capitales.

Por este motivo deducimos que se impone la institución de un piso jurídico, indispensable para encontrar una completa armonía entre las legislaciones de los distintos países que consideremos en condiciones de asociarse o unirse para producir películas y de establecer reglas que garanticen el cumplimiento de las normas y obligaciones que se lleguen a contraer.

PUNTOS PARA CONVENIOS

Teniendo en cuenta esas características especiales y diversas, me atrevería a sugerir la adopción o asimilación de lo que los internacionalistas se han propuesto llamar "Tratado Marco". Es decir, un arquetipo de convenio que contenga todas las normas necesarias para proteger nuestra industria cinematográfica, fijando parámetros dentro de los cuales se puede negociar con cada país, pero impidiendo cualquier tipo de arreglo fuera de ellos, por inconveniente y perjudicial para nuestra industria. Un "Convenio Marco" que no resuelve todo lo que en él se trata, sino que marca pautas para desarrollar posteriormente con carácter moderno y flexible que permita su progresivo perfeccionamiento, implementado por una variedad de instrumentos que van incorporando situaciones nuevas y removiendo obstáculos que se opongan al desarrollo cinematográfico.

Entre algunos de los puntos que se deben incluir, podemos enumerar los siguientes:

Manifestación del interés de las partes en fomentar la coproducción de películas, y de su necesidad, afianzando los vínculos comerciales y de amistad y obteniendo una éfectiva colaboración tanto en el plano industrial como en el artístico e intelectual.

Establecimiento de la vigencia, con oportunidad de revisar períodicamente el funcionamiento y las conveniencias. Inclusión de los plazos y los requisitos para prórroga.

Definición de los sistemas de coproducción en forma clara, estableciendo la relación que se debe guardar para el rodaje en cada uno de los países.

Determinación de los requisitos legales necesarios para considerar una película como coproducción, tales como aporte de capitales, participación de elementos laborales artísticos y técnicos, lugares de rodaje de la película, idioma en que se deben rodar, aprobaciones y registros que deben obtenerse, beneficios a los cuales pueden acogerse según las legislaciones de cada país, forma de presentación de la película en cada uno de los países coproductores y en el resto donde se exhiba, nacionalidad de la película, contenido y calidad de los guiones, exigencias de organización técnica y financiera y experiencia profesional de los productores.

Facilidades que se darán para el personal técnico y artístico que colabore en las películas, en cuanto a permanencia y circulación en el país de rodaje.

Disposiciones sobre la utilización de laboratorios para el proceso de la película.

Fórmulas expedidas para importación y exportación, en cada país, del material necesario para el rodaje y explotación de las películas en coproducción.

Propiedad y acceso al negativo de la película filmada.

Fijación de un mecanismo que permita mántener un equilibrio global entre las coproducciones mayoritarias y minoritarias.

Nacionalidad del director, los técnicos y los artistas.

Posición en relación con coproducciones entre el país con el que se firma el convenio y un tercero.

Quién realizará la gestión de venta en los mercados internacionales.

Cómo se hará el reparto de ingresos de explotación y qué organismos competentes de cada país controlarán este aspecto.

Qué entidades de gobierno controlarán y serán responsables del cumplimiento de las obligaciones contraídas.

Creación de una comisión mixta integrada con representantes del gobierno y de la industria privada, que tenga entre sus atribuciones la de examinar y resolver las dificultades de aplicación del acuerdo, prorrogarlo o darlo por terminado.

Claro está que, sobre estas bases, tenemos que ir pensando en que,para realizar coproducciones no basta disponer de un "Convenio Marco" y albergar muy buenas intenciones. Es indispensable fortalecer la industria, perfeccionar nuestros técnicos, producir nuevos y buenos valores artísticos, ofrecer ideas y guiones de interés para los mercados mundiales e ir definiendo cuáles son los países con los cuales podemos iniciar negocios de coproducción.

Para evitar incurrir en los riesgos que se enumeran anteriormente, creo que se debe buscar proximidad geográfica, afinidad de ideologías, similitud y equilibrio económicos y, por lo tanto, intentar, con el cine, complementar la idea de integración con las naciones del Grupo Andino.

Naturalmente, este sería un tímido intento que tal vez siga el mismo derrotero del Acuerdo de Cartagena. Sin embargo, no debe relegarse a un segundo plano, ya que la integración cinematográfica andina puede ser el comienzo de la creación de un bloque realmente importante que contaría con una población de consumo que fácilmente se aproxima a los cincuenta millones de espectadores y unas leyes comunes de protección y fomento que facilitarían el surgimiento de una poderosa unión que nos colocaría en igualdad de condiciones para negociar con las potencias cinematográficas del momento.

En caso de que ello no sea factible, tenemos que ir pensando en qué naciones pueden ofrecernos mayores ventajas técnicas y económicas.

Pero lo más importante de todo es que, en un caso o en otro, el país debe estar preparado para ofrecer una imagen cinematógrafica estructurada debidamente, bien sea ante naciones de su mismo nivel, como las del Grupo Andino, o ante potencias cinematográficas que desen coproducir con Colombia.

AMAZONAS PARA DOS AVENTUREROS. ELENA VERONESE (Italiana) y dos Amazonas Colombianas, durante una secuencia de la película.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

"Los agrimensores" de Michel Soutter.

CINE SUIZO: MACONDO EN UN PAIS RICO

JAIME ORTEGA

La cinematografía de consumo en Europa Occidental está representada por la producción italiana, francesa y británica. Por eso, a un espectador del Viejo Continente le resulta extraño oir hablar de cine suizo. Sin embargo, desde hace algún tiempo ese cine ha adquirido cierta prestancia, cierta significación. Contra viento y montañas algunos suizos están haciendo un cine que tiene muchas cosas originales.

Cuando se habla de nuevo cine suizo se está hablando del cine helvético de finales de los años sesenta y de comienzos de los años setenta. Un cine que hasta ahora ha sido considerado como cine-arte, como cine de autor.

Podría parecer paradójico, pero en el país de los bancos, los realizadores se quejan por la falta de dinero para hacer cine. Evidentemente, existen razones que explican esa situación. Suiza es un país con algo más de seis millones y medio de habitantes, con una de las monedas más caras del mundo, con las comodidades de un país industrializado, con cuatro culturas y cuatro lenguas distintas: alemán, francés, italiano y romanche. En términos de la producción de cine esto significa costos elevados y rentabilidad limitada. De otro lado, en un contexto económico y social como ese, las subvenciones del gobierno siempre resultan insuficientes. Sin olvidar que a las autoridades suizas se les reprocha su falta de interés por el cine.

¿Qué es entonces el nuevo cine suizo? Antes, dos palabras sobre la historia. Con cierta razón se ha dicho que hata finales de los años sesenta, el cine suizo había sido completamente mudo. Aunque la historia de la cinematografía helvética se confunde con la historia del cine mundial, su desarrollo no ha sido sino una sucesión de peripecias con algunos escasos triunfos y con algunas figuras destacadas entre los actores. (Michel Simon). Puede decirse que hasta hoy, Suiza ha producido unos 400 títulos, de los cuales un 80% pertenecen al período de los comienzos. Hoy, unos 50 nombres de realizadores constituyen lo que podría ser el dicccionario de la nueva cinematografía helvética.

El éxito del nuevo cine suizo se debió a varios factores . En primer lugar, a la participación de la televisión (originalmente la televisión suiza de expresión francesa) en la promoción y financiación de varios largometrajes. No hay que olvidar que en Suiza no hay una escuela de cine. En segundo lugar, ese éxito pudo prolongarse gracias al recurso de la coproducción, sobre todo con Francia y Alemania. Eso explicaría en parte la acogida brindada en esos dos países al cine suizo y la confusión frecuente de los autores suizos como autores franceses o alemanes. (Jean-Luc Godard es suizo-francés). En tercer lugar, el "boom" del cine suizo debe mucho a la promoción de festivales como el de Locarno, en la suiza de habla italiana, que contribuyeron a su difusión en el marco internacional. Precisamente, en agosto pasado, en la vigésimo-novena edición de ese festival, la película "LE GRAND SOIR", del joven de Lausana, Francis Reusser, obtuvo el primer premio.

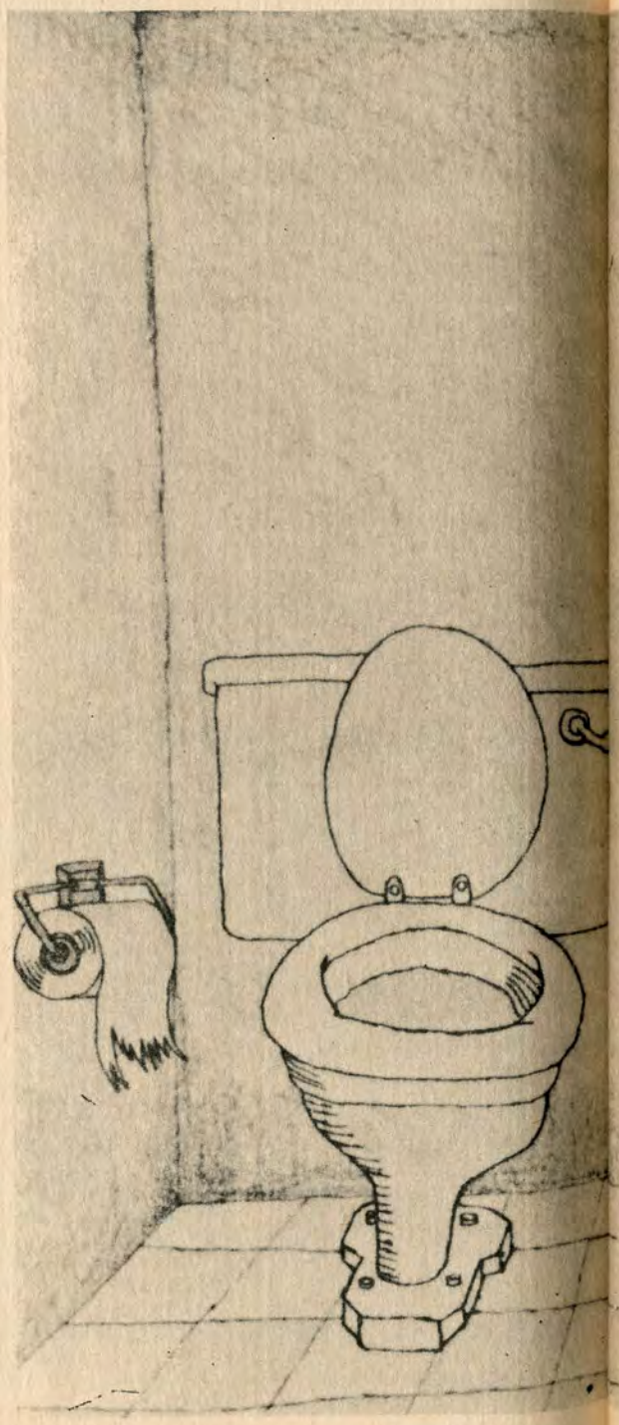
Como representantes más destacados de ese nuevo cine suizo, pueden citarse los nombres de tres ginebrinos: Alain Taner, Claude Goretta y Michel Soutter, cuyas filmografías incluyen ya más de dos largometrajes de difusión internacional. Luego, en la Suiza de habla alemana figuran autores como Daniel Schmid, Thomas Koerfer, Peter Von Gunten, Marcus Imhoof, Kurt Gloor, y otros. El promedio de edad de todos estos autores apenas pasa de los 35 años.

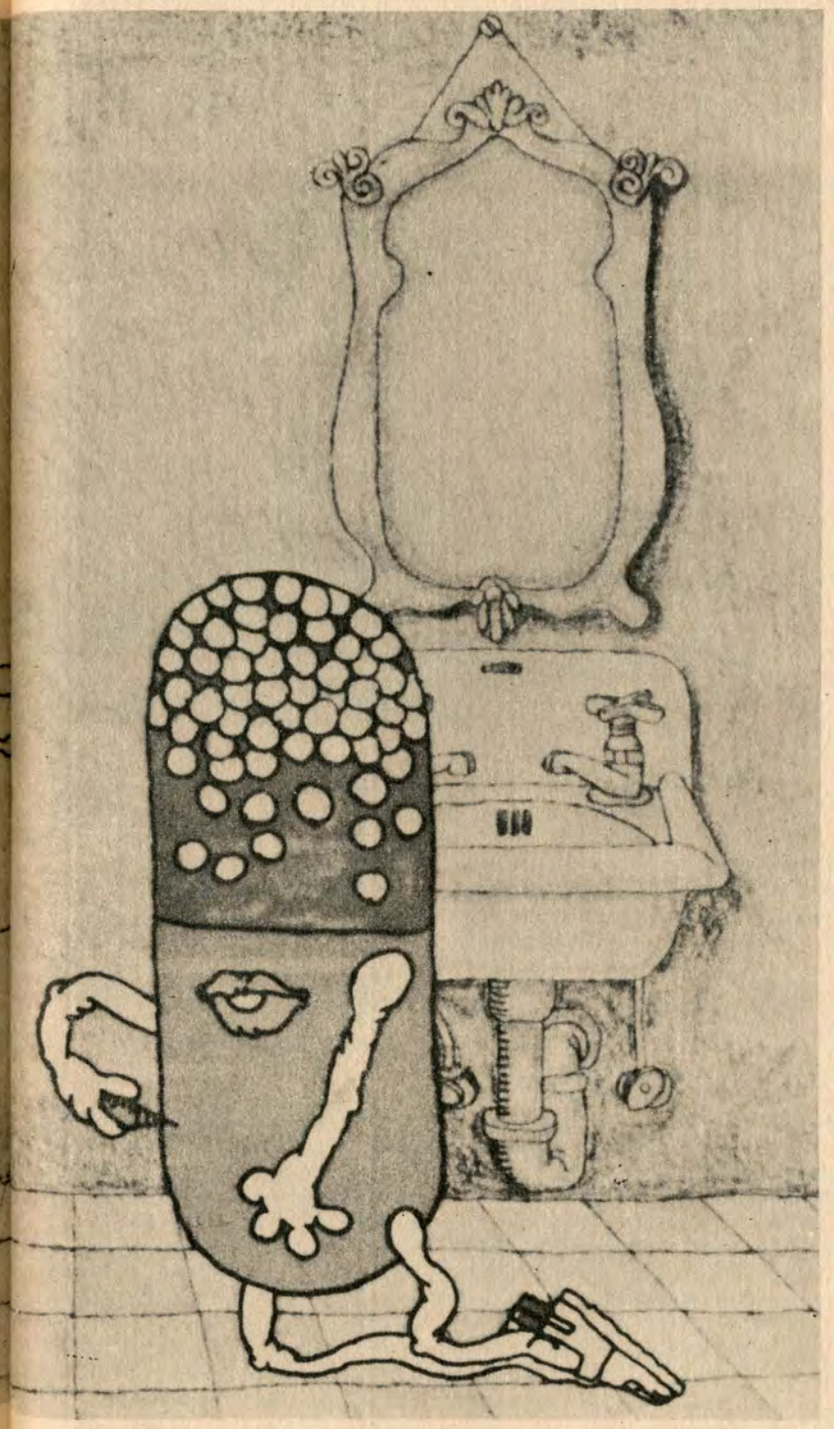
¿Cuál es el aporte de que habla el nuevo cine suizo? Ciertamente las dificultades de la producción han obligado a los realizadores suizos a dar un gran viraje. De un lado, se han distanciado enormemente de los cánones estilísticos temáticos de las cinematografías industriales vecinas. De otro, y quizá más allá de la gramática y de la caligrafía del cine, los realizadores suizos han comenzado a recuperar la experiencia de su propia realidad. Frente al cine francés, por ejemplo, la cinematografía francófona de Suiza ha abandonado los estereotipos del folletón, ha roto con las tradiciones de narración literaria y ha incorporado reflexiones nuevas y menos espectaculares. En el terreno de su realidad, los autores suizos, de habla alemana y de habla francesa, comienzan a poner en cuestión muchas cosas. La crítica del conformismo y de la deshumanización de una sociedad opulenta, la crítica del bienestar en el aislamiento, el diagnóstico de la soledad ideológica y social de la neutralidad, el rechazo de los valores autoritarios del orden y de la disciplina, tales son algunos de los grandes temas dominantes.

A través de un lenguaje todavía muy marcado por el Mayo del 68 francés, a veces con la metafísica de las críticas a la sociedad de consumo, a veces con los ejercicios de estilo de inspiración alemana, los realizadores suizos muestran la voluntad de abandonar las imágenes de tarjeta postal y de promoción industrial que han caracterizado la cultura de su país. Todo esto, en un cine de factura impecable y original. Impecable como la asepsia de los paisajes helvéticos. Original por la presencia de personajes que nos recuerdan la literatura de otros suizos como Chessex, Max Frish o Durrenmat. Personajes que miran pasar los trenes. Personajes salidos del Macondo de un país rico.

Esta noche o nunca de Daniel Schmid.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano





SUIZA: AVANCES DE UN CINE JOVEN

MAURICIO LAURENS

Marcada por hondas diferencias sociales e históricas, en la Confederación Helvética persisten el pluralismo lingüístico y las rivalidades regionales que siempre han obstaculizado la consolidación de una cultura suiza propiamente dicha. Esta delimitación nos impide hablar de cinematografía nacional como tal. Si consideramos dos corrientes lingüísticas principales: la germanosuiza (Zurich, Brasilea, Berna) y la romanda o de habla francesa (Ginebra, Lausana), tendremos dos entidades fílmicas claramente independientes por naturaleza, aunque paralelas por su inexistencia relativa durante décadas, su surgimiento conjunto hace diez años y su presencia actual en el mundo.

Fraddy Buache, director de la renombrada Cinemateca Suiza, confirman tal dualidad: "la evolución del nuevo cine suizo (reconocido internacionalmente en nombres como Tanner, Soutter, Schmid, Goretta) es producto de dos órganos culturales sin relaciones orgánicas verdaderas entre ellos: porque aún quienes han querido persuadirse sobre la realidad de una cultura suiza, han terminado por reconocer su error y admitir que la vocación singular de esta nación abigarrada consiste en vivir bajo el respeto de sus particularismos locales".

Esa índole federalista, que frenó el desarrollo cinematográfico, se manifestó, a su vez, en el propio cine, de una manera esporádica. Un inmigrante ruso de apellido Kirsanoff, filmó en

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

1934*la separación de razas y el rapto,* sobre el antagonismo entre los habitantes de una aldea germanizada y otra afranceada separadas geográficamente sólo por una colina, pero también por diferencias de lengua, mentalidad y religión. El rapto de una muchacha por un individuo de la aldea vecina desata el drama.

La barrera linguística restringía a marcos puramente locales, las posibilidades del dine, según lo expresa un joven director de Zurich, Peter von Gunter: "la distancia entre los dialectos suizoalemanes y el llamado "buen alemán" ha condicionado hasta nuestras reflexiones temáticas. Al utilizar los dialectos estabamos limitando nuestra audiencia, imposibilitados de expresarnos en alemán, porque se corría el riesgo de inadecuación psicológica o sonora entre nuestros personajes, su contexto socio-económico y su expresión oral".

Paisajismo Hasta comienzos de los años 60, la preocupación fundamental parecía centrarse en el regionalismo pintoresco: los decorados montañosos y lacustres junto con el folclor se constituían tanto en motivo de admiración de propios y extraños como en fomento de divisas turísticas. Esta avalancha (documental) tomó fuerza especialmente en postguerra, favorecida por la tradición de Suiza como país neutral y bancario. Empero en 1964 se produjo la reacción autocrítica, mediante un manifiesto de cineastas consecuentes que pretendían ante todo "realizar algo distinto de grabar el eco de un cuerno alpino sobre un fondo de cumbres nevadas".

Ley cinematográfica de 1963 Por primera vez surgía la esperanza de hacer cine. Los cineastas suizos se disponían a emprender el largo camino que los alejara de la indiferencia y el aislamiento y los condujera hacia el derecho de expresarse y hacerse entender, manteniendo características muy propias y partiendo casi de la nada (sólo podrían aprovechar la experiencia acumulada en la televisión). Precedente destacado había constituído Cuando eramos niños (1961) del documentalista Henry Brandt, quien demostró cómo filmar con presupuesto reducido y línea de autor e inspiración local, aunque lejos de los regionalismos acostumbrados. Otro antecedente significativo era la cifra lograda durante los años de guerra por la casa Praesens Films de Zurich (fundada en 1924), con una producción anual entre 10 y 12 filmes.

Aporte de la televisión Romanda Hacia 1966 el balance mostraba una producción reconocidamente mediocre que evidenciaba la ineficacia de una ayuda estatal creada tres años antes. Entonces el organismo de televisión se insinuaba como el único que ofrecía infraestructura técnica eficaz y la posibilidad de formar técnicos. La televisión se convertiría pronto en la mejor escuela suiza de experimentación cinematográfica. Aparecieron por ésta época entrevistas y reportajes con un estilo nuevo y autores que se destacarían tiempo después en el plano internacional (Tanner, Goretta y Lagrange).

Milos-Films Ante los crecientes obstáculos financieros se emprende la tentativa de producción independiente mediante la asociación de cortometrajistas (Francois Reusser, Ives Yersin) cuyo punto en común era su gusto por las películas del checo Milos Forman. Su principal contribución constituyó Cuatro de entre ellas (retratos de cuatro mujeres en edades distintas y asociadas a cualidades o defectos de la realidad helvética 1968) Michel Soutter realiza su segundo largometraje llamado Hachís y Reusser formula un replanteamiento del folclor nacional en Viva la muerte (1969).

Swidess-made Para conmemorar su centenario, un banco financia la producción de un largometraje ambicioso (la Suiza del futuro). Se lanzo el reto: "si llegase a resultar un fracaso, la ineficacia suiza para producir cine quedaría demostrada". Swidess-Made (1969) comprende tres episodios de 30 minutos. La crítica emite su fallo: "excelente factura, aunque sin unidad y con contratiempo limitado de los problemas del mañana.

Grupo 5 de Ginebra. Aprovechando la infraestructura proporcionada por la televisión,. se propone la escalada hacia el largometraje de ficción. Se firma un contrato de producción entre la televisión Romanda y cinco jóvenes directores (Michel Soutter, Alain Tanner, Claude Goretta, Jean - Louis Roy y Jacques Lagrange) para películas de 16 mm. y sonido directo.

Tanner realiza la obra clave de este nuevo cine en proceso creativo con técnicas brechtianas: Charles muerto o vivo (1969) llamamiento a la reflexión crítica sobre la inconveniencia de toda identificación. Soutter contribuye con un discurso personal acerca de la vida y la muerte, en James o nadie (1970).

Comenzaba a perfilarse una producción aceptada por el público y reconocida por la crítica, pero la difusión ofrecía ciertas limitaciones por carencia de incentivos para cineastas desconocidos.

Underground Germano Por los lados de Zurch, los obstáculos erán mayores. Las cadenas de televisión ofrecían menos incentivos y prevalecía un punto de vista eminentemente periodístico muy distanciado de la concepción de autor que se trataba de promover desde Ginebra. Los independientes filmaban en condiciones difíciles, casi marginados. Frente a una fortaleza feudal inaccesible y controlada por algunos extranjeros, se hizo ineludible

un movimiento estilo underground que reunía frecuentemente pintores, poetas, fotógrafos y autores. Se crea la asociación Film Forum; cercana al llamado *underground international de carácter anárquico. Igualmente, surge el grupo AK-S de Basilea. En Zurich la situación se agraba por una distribución retringida de obras filmadas en dialectos distintos.*

Crítica social de Zurich Desde 1969 se registra una evolución interesante, debida a cineastas comprometidos en cambios sociales e impulzados por reflexiones crítico-políticas acerca de la sociedad contemporánea. Los autores abordan experimentaciones formales en reportajes y entrevistas de características sociológicas. Entre ellos sobresale Kurt Gloor, quien para ésta época entrega dos cortometrajes absolutamente novedosos en su concepción. Jardineros del paisaje analiza la situación real de los campesinos en decorados idílicos, y explotación el porqué de los motivos estatales para mantener el alcoholismo.

Con alarde de imaginación y estilos, los nuevos cineastas cuestionan el mito mundial del bienestar y la estabilidad suizos mediante el análisis de los programas de higiene y salud, la represión policíaca, la inmigración extranjera y los trabajadores italianos, la educación en sus diversas formas (incluyendo la sexual). Multiplicidad de corrientes ideológicas contribuyen al examen e investigación de situaciones políticas; Zurich es sacudida por la politización mundial que se desata en 1968.

Coproducciones del grupo 5 La salamandra de Alain Tanner (1971) a la par que imperó cifras de taquilla en el país, constituyó el primer gran éxito internacional del cine Suizo, suscitando elogiosos comentarios en París, la inmediata organización de ciclos y la formulación de propuestas para realizar coproducciones. Tanner impone un estilo anticonformista que clama contra la indiferencia y el pasivismo, contra la atmósfera fría que envuelve a su ciudad natal (Ginebra). Su método se asimilará cada vez más al de Bertolt Brecht (teoría del distanciamiento y relaciones público imagen), insistiendo en la frialdad y desesperación que respira la sociedad suiza *regreso del Africa,* (1973); *la mitad del mundo* (1974).

Otro verdadero autor, reconocido progresivamente, sería Michel Soutter. *Los agrimensores* (1972) plantea una relación profunda entre los seres, con ritmo sutil y equilibrada construcción. La originalidad de su estilo será confirmada en *Perdón, Auguste* (1973), en que *desenvuelve* el tema de la evasión contra la rutina de vivir, y la *escapada* (1974) que insiste en las decisiones espontáneas de la libertad.

Claude Goretta fue presentado en Cannes 73 con la invitación y causó sensación. Pese a ser el más conformista de los francosuizos, sus descripciones sobre una sociedad inmovilista y soñolienta implican gran objetividad, por ejemplo cuando nos hace asistir a una fiesta convencional.

Zurich desde 1971 Ante los resultados positivos de la televisión romanda, hay sugerencias cada vez más fructíferas para confirmar la tendencia social y ganar mercados internacionales. Kurt Gloor encabeza la escuela documentalista, que se constituyó en género dominante de de Zurich. Su primer largometraje será *los mejores años* (1973), análisis crítico de una sociedad capitalista de consumo, mediante entrevistas a mujeres casadas.

Un viaje por tren,de trabajadores italianos que van a participar en las elecciones, ha dado lugar a un trabajo experimental que reconcilia formas diferentes de expresión cinematográfica: *el tren rojo* de Peter Ammann (1972), en que se toma a Guillermo Tell como símbolo de lucha contra el opresor, según versiones de Schiller, Rossini y el español Alfonso Sastre.

La reconstrucción histórica de hechos políticos rigurosamente planteados, ha sido inquietud compartida por dos jóvenes directores que se dieron a conocer en 1974 (Cannes); Peter von Gunten con La extradición (el caso de un anarquista ruso refugiado en tierra suiza y cuyas acciones comprometen las relaciones diplomáticas, al igual que la fama tradicional de la hospitalidad helvética); Rolf Lyssy con *La confrontación* (cruel instauración del III Reich vista a través de la experiencia de un estudiante judío que de observador se convierte en víctima).

La muerte del director de un circo de pulgas o Cómo Ottocaro Weiss reforma su empresa (1973) atrae la atención sobre un director talentoso: Thomas Koerfer, Una película absolutamente diferente de todo lo que se ha visto, especie de fábula política acerca de la tradición anárquica y el poder fascista que devora a los pequeños empresarios, la cual constata las influencias manipuladoras sobre el arte y la sociedad contemporánea e intenta poner en escena *El orden y la peste,* de Artaud.

Daniel Schmid. Fuera de serie en cualquier clasificación suiza, Schmid, aunque nacido en Zurich, es de formación integrantemente alemana. Sin lugar a dudas, uno de los autores más fascinantes y a la vez controvertidos que existen en la actualidad (cercano a los alemanes-decadentes: Hans Sybeberg, Werner Schroeter o Rosa von Praunheim, al italiano Carmelo Bene y familiarizado con el prodigioso R. W Fassbinder).

Esta noche o nunca (1972) Es un problema barroco sobre la fascinación y decadencia que envuelve una inversión social de señores y sirvientes, que cambian sus funciones un día al año para entregarse al ritual: siluetas despersonalizadas y vestidos extravagantes, cantos y danzas dominados por una lentitud provocadora.

La paloma (1974), obra maestra que fascina y a la vez horroriza, recupera los pasos ocultos del melodrama e insiste en la atmósfera *retro y kitch.* Magnífica en cuanto a dirección de actores, en ella la exhuberancia se mezcla con lo lírico en búsqueda escrupulosa de formas y efectos.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

PRIMO PRIMA

ALBERTO NAVARRO

PRIMO Y PRIMA es una película sobre la pasión amorosa de una pareja de aspecto corriente, que ya no es jóven, y en la cual cada uno está casado por su lado. Marthe (Marie-Christine Barrault) ha estado casada por once años con Pascal (Guy Marchand), un individuo egoísta, infantil, y de ojo avispado aunque no muy exigente. Marthe parece haberse resignado a su vida con él, refugiándose en su trabajo de secretaria, y ocupándose de la casa y de su hijo. El día del matrimonio de la madre de Marthe, Pascal se escabulle de la fiesta con la despistada Karine (Marie-France Pisier), y mientras Marthe espera su regreso, los otros invitados se van dejándola sola con Ludovic (Víctor Lanoux), esposo de Karine y sobrino del nuevo padrastro de Marthe. Pascal y Karine se demoran en regresar y Marthe y Ludovic bailan en la desierta pista haciéndose banales confidencias. Días más tarde, con un pretexto cualquiera, Ludovic visita a Marthe y entre los dos comienza un romance basado sobre sus infelices matrimonios, y en una pasión común por la pastelería.

Marthe y Ludovic se ven con frecuencia en reuniones familiares, en una piscina, o alrededor de una mesa llena de bizcochos. A pesar que la familia está segura de un "affaire", ellos han optado más bien por el lado platónico del asunto. Sin embargo, más adelante, pensando quizás que se están quedando con el pecado y sin el género, deciden dar el paso, y van a un pequeño hotel donde pasan la tarde, y, perdida la noción del tiempo, la noche y todo el día siguiente. Su pasión se vuelve cada vez más grande, hasta el punto que parecen no ser capaces de quedarse quietos cuando están cerca el uno del otro. Todo esto mientras la familia los mira con indiferencia, o abierta simpatía.

Lo que hace de PRIMO Y PRIMA un pequeño e instrascedente entretenimiento sobre el adulterio es la manera como el director y guionista Jean Charles Tachella ha cargado los dados del lado de Marthe y Ludovic para justificar su "affaire" y despojarlo de cualquier consideración moral. La manera como presenta los personajes, en especial los dos cónyuges engañados, desarma a quien quiera levantar una objeción sobre la supuesta amoralidad de la película. Todo está destinado a justificar el adulterio de Marthe y Ludovic; un ejercicio inútil porque en realidad el adulterio no requiere de ninguna apología. El adulterio, como el amor, es simplemente algo que pasa, la mas de las veces inesperadamente, y lleva en si su propia recompensa (o castigo, según se mire).

Marthe y Ludovic son una pareja bastante agradable, aunque ninguno es especialmente atractivo; Marie Christine Barrault tiene un rostro amable, que se ilumina con una brillante sonrisa, mientras Lanoux es un tipo de rasgos regulares que inspiran confianza, algo pasado de kilos. Ambos llevan vidas tranquilas; la única excentricidad siendo la de Ludovic, que cambia de trabajo cada tres años, pero cuyas ocupaciones son siempre interesantes. A pesar de sus problemas con Karine, Ludovic no le ha sido infiel durante los ocho años de matrimonio. Marthe es una esposa resignada, buena madre y buena cocinera que en once años solo ha engañado su despreciable marido una vez. La película también está llena de personajes de gran calor humano y gusto por la vida, tales como la madre de Marthe, y el padre y la hija (de un primer matrimonio) de Ludovic, quienes son los primeros en aprobar el romance.

En cambio Pascal y Karine son apenas caricaturas, merecedores de su suerte. Pascal es un niño grande, inseguro, cuyos frecuentes amoríos parecen ser una manera de reafirmar su creencia en su masculinidad. Karine es completamente superficial, hasta su neurosis es insignificante. Su condición de infieles es establecida desde el comienzo, y reafirmada durante toda la película. Qué contraste con los maravillosos compañeros que les ha deparado la vida; francamente no se los merecen, y en cambio sí se merecen que les pongan los cuernos. Esta es la reacción de los parientes, que naturalmente es compartida por el espectador.

Pero la trampa es aún más profunda. El adulterio es a veces un paso difícil; hay barreras mentales, pero una vez salvadas estas, quedan consideraciones de tipo práctico. El dónde y el cuándo se complican si los dos están casados. Pero en PRIMO Y PRIMA todo se arregla fácilmente; la primera cita de Marthe y Ludovic es en un hotel de paso, que en vez de ser sórdido, como se supone son la mayoría de esos sitios, es pintoresco. Y a pesar que la primera vez es generalmente insatisfactoria, pues ambos se hallan nerviosos ("Le gustará?" "Sere lo suficientemente bueno?"), Marthe y Ludovic pasan la prueba con excelentes calificaciones, y están tan tranquilos y relajados que incluso intercambian recetas de cocina (desafortunadamente la de "Conejo marinado" no se da en su totalidad).

Con esta historia anodina y estos personajes unidimensionales, PRIMO Y PRIMA se ha convertido en el más grande éxito internacional del cine francés desde UN HOMBRE Y UNA MUJER, una película bastante parecida a esta. Y la razón estriba en la vacuidad de los personajes, pues Tachella ha dicho algo que la gente quiere oir, y es que hay actos que no tienen ninguna consecuencia, pues aquellos que parecen sufrirlos están tan abotagados y encerrados en sí mismos que en realidad no sienten nada. Para demostrar esto falseó las cosas y creó caracteres hechos a la medida, pero también cayó víctima de su propio invento, pues si bien es cierto que el público cree que Karine y Pascal no pueden sufrir, tampoco cree en el amor de Marthe y Ludovic, pues sabe muy bien que los personajes de los anuncios de cigarrillos no pueden amar. Así que este cuentecito de hadas para adultos es, para usar una metáfora que le gustaría a Marthe, como un merengue rosado; dulce, pegajoso, y vacío en el centro.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

"El inquilino" vision paranoica de los problemas de un extranjero en Paris.

EL INQUILINO

DIEGO ROJAS

Roman Polansky llega a su noveno largo metraje caracterizado como uno de los directores más interesantes de las dos últimas décadas, manteniendo a lo largo de toda su obra un estilo definido y eficaz de trabajo, aplicado a una visión nihilista de las cosas que, paradójicamente, se enriquece con cada nuevo film. Atrapar lo grotesco y perverso de la naturaleza humana, fluctuando entre la ironía y la parodia, además de ser la enumeración recurrente de las principales características de su obra, se convierte, a propósito de "El Inquilino", en el eje sobre el cual gira dicho film.

La película está construída sobre un trama circular: se refiere a un polaco, de nacionalidad francesa, Trelkovsky —interpretado por el propio Polansky— que intenta alquilar un apartamento que pertenecía a Simone Choule, joven misteriosa que un buen día, sin motivo aparente, decide suicidarse tirándose por la ventana. Luego de muchos ruegos, aderezados con una propina, la conserje (Shelly Winters) accede a mostrarle el lugar, uno de esos sitios sórdidos por excelencia, haciendo énfasis en la tubería recién cambiada y en el agujero de la marquesina del patio, prueba morbosa de que alguien se había arrojado allí. Acto seguido le aconseja hablar con el propietario, Monsieur Zy (Melvyn Douglas) quien, a su vez, vive en el edificio. El mal sabor que deja el tratar con una persona tan viscosa como la conserje no disminuye, por el contrario, se acentúa en la entrevista de Trelkovsky con los esposos Zy. Sin embargo, se llega a un arreglo, restando tan sólo definir la situación de la antigua inquilina que se encuentra agonizante en un hospital.

Trelkovsky decide ir personalmente a averiguar por ella, encontrándose con una joven, Stella (Isabelle Adjani), dueña del desgarbado aspecto de la juventud parisiense de estos años, quien bastante afectada se empeña en que su amiga la reconozca y le explique el por qué de su acción; al insistir, acercándose al rostro inerte de la enferma, esta abre la boca y emite un grito macabro con el que se cierra esta primera parte del film.

Hemos querido, intencionalmente, narrar en detalle lo anterior con el fin de ubicar los elementos básicos en que Polansky sustenta la elaboración de su película.

De aquí en adelante el relato se ocupará de la progresiva pérdida de identidad del protagonista, la vida se sale de las manos, todo se vuelve misterioso y agresivo. El personaje en cuestión toma el apartamento, inspecciona en los objetos de Simone Choule, se percata que siempre hay algún vecino parado en la ventana del baño que está enfrente a su cuarto. En el café, situado cerca al edificio, le hablan de la joven que se mató, de el desayuno que tomaba y los cigarrillos que fumaba. Poco a poco, el clima asfixiante en que Trelkovsky se mueve va creciendo: lo acosan los vecinos con peticiones de las que, él cree, no debe hacer parte; lo observan constantemente. Elevan quejas contra él por actos que no ha cometido. El dueño, junto con el dependiente del Café, insisten en atenderlo según las costumbres de la mujer desaparecida. El recuerdo de Simone Choule es cada vez más persistente.

Súbitamente advierte la situación en que se halla pero, entre más la enfrenta, más se hunde. La duda lo rodea; todo se vuelve contra él. No es sólo el apartamento, ni el edificio: la ciudad entera está en su contra. Quieren que se convierta en S. Choule para, consecuentemente, acabar como ella. Recurre a Stella pero ella también lo abandona; trata de huir pero lo encuentran. Entonces, vestido como Simone Choule, se arroja por la ventana en medio de la plausible aprobación de todos los otros personajes. Se encuentra nuevamente en el hospital al lado de Stella, sólo que esta vez es, también, la persona herida, la que al preguntarle por qué lo hizo, responde con un grito que ahoga la cámara dentro de él.

El punto de vista adoptado para este sucinto recorrido por la segunda parte del film, es el de Trelkovsky. Sin embargo, en la película, a medida que el terror del protagonista aumenta, se hacen más claramente discernibles los instantes que se ven bajo su óptica de los que captan las cosas fuera de su mente. Lo que importa es, de todas formas, ver la manera cómo lo enunciado al comienzo hace aquí presencia. Polansky, secundado por Gerard Brach —coguionista de muchas de sus películas— presenta una historia que cimienta la tradición iniciada en sus cortos de estudiante en Polonia y sostenida a través de films como "Cuchillo en el agua" (1962), "Repulsión" (1965), "Cul de Sac" (1966), por citar sólo los más notorios, alimentada en Beckett, Ionesco y, sobre todo, en Kafka. Es así como mediante un lenguaje directo y lineal, matizado por un peculiar sentido del humor (¿Habrá que agregarle el infausto adjetivo?) se realiza una disección del hombre a partir de su cotidianidad. Cualidades como el sentido del diálogo justo, la precisa descripción de comportamientos, el hábil manejo de la interpretación, permiten que se levante una atmósfera propicia a un tratamiento en el que los vecinos no son, como en el "Bebé de Rosemary"[2](1968), brujos, sino simplemente, vecinos; las cosas no suceden por influencia de un poder externo a ellas; la ciudad es, por sí sola, apabullante, el punto de partida es lo 'normal', lo cotidiano, mejor aún, lo real y allí mismo se debe encontrar la razón (o sin-razón) de ser.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

LA INGLESA ROMANTICA

LUIS ALBERTO ALVAREZ

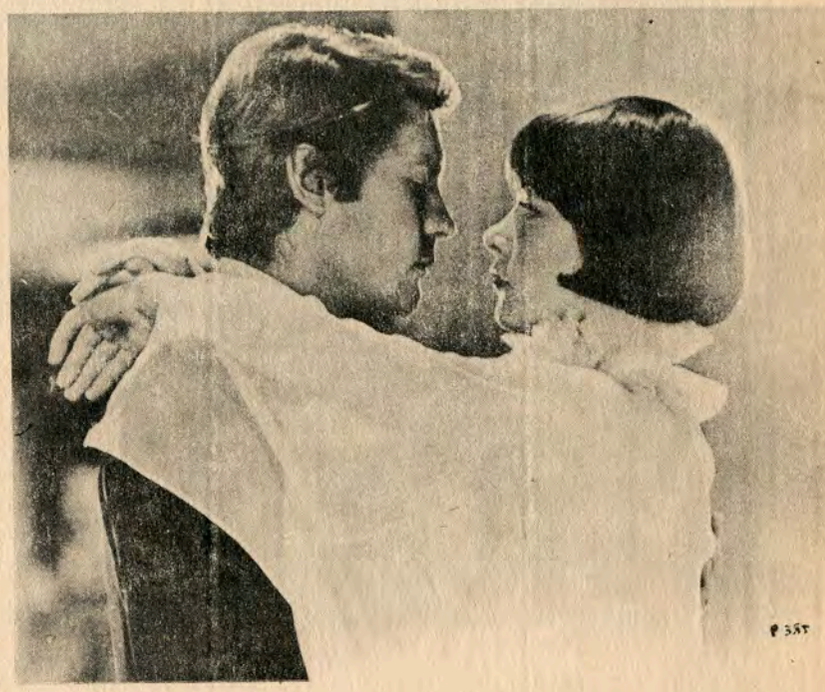
En Joseph Losey las virtudes nacen de la misma fuente que produce sus defectos. O mejor... es posible que las características inconfundibles de su estilo, siempre consecuente, encuentren en ciertos temperamentos un eco de fascinación y en otros el rechazo y el hastío. Enfocando negativamente esas características, podrían resumirse así: a) melodrama intelectual con acentos de crítica social; b) tendencia al esteticismo y al ritual esotético; c) psicologismo y exasperación cínica de los sentimientos; d) cámara y conducción de actores en las fronteras de la histeria y de la frustración; e) interminables variaciones sobre dos o tres temas, casi siempre de los de la dependencia morbosa, la autohumillación y la autodestrucción, la dialéctica enfermiza de señor y siervo. Esas mismas cosas, asumidas como cualidades, podrían tener la siguiente formulación: a) Losey ha partido siempre de esquemas triviales y melodramáticos y de ellos ha desenvuelto una "fenomenología del terror", al decir de un crítico; b) el estudio de sus caracteres y no la trama narrativa de sus películas se plantea como una psicopatología de la sociedad burguesa y de los instintos; c) la dialéctica de forma y contenido tiene características propias y originales: el estilo construye la acción, y ésta es imposible de ser resumida como constitutivo esencial de las películas; d) los personajes forman parte de un espacio y de un decorado. El comportamiento es fruto de una intensiva influencia del medio, de los objetos y los decorados. Estos no son "símbolos" sino paisajes mentales de los caracteres.

En la inglesa romántica uno puede ir trazando una a una estas características loseyanas, dentro de un tono que es insólito para el director estadounidense: el de la ligereza y la ironía. Es probable que este tono, que nunca se manifiesta abiertamente, se deba a la colaboración de los guionistas Tom Stoppard y Thomas Wiseman (con base en la novela de este último, ha sido elaborado el guión). En el prólogo en Baden-Baden, a donde Elizabeth ha huído por unos días de su estrecha rutina inglesa, el estilo de Losey parece decidirse por el tratamiento viscontiano y ampliamente "romántico-decadente". Con este "romanticismo" de partida, la película va a iniciar más tarde el debate que la hace fascinante. Elizabeth vuelve a su mundo banal y pronto caemos en cuenta que los personajes no son, ni mucho menos, de Thomas Mann, y que su verdadera dimensión es mucho más mezquina de lo que parecía. Pese a esa mezquindad, los caracteres son complejos y no hay posibilidad de marcarlos con simples etiquetas. Losey crea una irritación permanente con el juego de simpatías y antipatías hasta el punto que resulta imposible toda identificación. El título de "inglesa romántica" es, necesariamente, irónico. Elizabeth constituye una mujer corriente, un "territorio ocupado"— como se dice en el guión—, en busca de una aventura que tiene que durar poco, que no puede liberarla de sus presiones y su ambiente. No hay cosa menos "romántica" que su retorno de Baden-Baden y sus absurdos celos cuando examina las camas para ver si su esposo ha dormido con la niñera. El marido, el escritor Fielding, es incapaz de crear un auténtico mundo de ficción con sentimientos y emociones que él no conoce. Lo que su fantasía quiere urdir a partir de la realidad aparece como novelón barato, y su intento de buscar inspiración montándole una infidelidad a su esposa no discrimina entre deseos morbosos, celos, curiosidad e infatuación. Característica típica de la impotencia burguesa, del erotismo fatigado es la de buscar sensaciones vicarias. Fielding asume la función mítica de Mefistófeles y Losey le da a este papel la sutileza contradictoria que no tenía Jean-Pierre Cassel en El cordero enardecido de Michel Deville. Fielding busca también su "romanticismo", queriendo hacer de Elizabeth la "mujer de sus sueños", inflando en su novela (o guión cinematográfico) unos sentimientos que en la realidad están puestos sobre premisas más burdas y más banales. Este contraste entre romanticismo y banalidad constituye el juego de toda la película: Baden-Baden y la estéril arquitectura de la casa de la pareja... Helmut Berger como pretendido poeta y, en realidad, gigolo fatuo y vividor...

Sin menosprecio de La inglesa romántica, podemos decir que se trata de una parodia de The Servant, su lado "banal", para repetir esta palabra que se nos hace clave en su interpretación. Hay tomas prácticamente idénticas en ambas películas, y Thomas realiza con la pareja un juego similar al del mayordomo que interpretaba Dirik Bogarde. Thomas se apodera del papel dominante en la casa de sus anfitriones, con menos morbo que el del mayordomo pero con igual puesta en claro de la verdadera naturaleza de las relaciones entre los esposos. La hermosa fotografía de Gerry Fisher colabora esencialmente al juego con el espectador, que se siente al principio metido en un mundo apasionado y termina irritado por el rompimiento irónico al que el director lo somete. El refinado encuentro de amor en el ascensor, por ejemplo, no se da a conocer nunca en su verdadera dimensión: ¿es la imaginación frustrada de Fielding?, ¿es el deseo no cumplido de Elizabeth? ¿es un encuentro real? Ni siquiera el tono humorístico de los estupendos diálogos de Stoppard y Wiseman se resuelve nunca en risa liberadora para el espectador. El logro de este sistema es, aunque parezca paradójico, que Losey obtiene aquí un distanciamiento, un brechtianismo más convincente que en sus películas más explícitamente brechtianas.

Hay directores, como Bresson, que saben sacar partido de la nada, de los elementos mínimos. Losey, convertido en figura mítica y funcionando dentro de los sistemas de producción del cine europeo, sabe sacar partido de lo excesivo. En una coproducción los elementos que molestan son ya conocidos: necesidad de un reparto internacional, obligación de mostrar paisajes y sitios de los países que intervienen en la financiación. La inteligencia del director consiste en hacer aparecer estas constricciones como necesidades narrativas y hacer de los rostros estereotipados de los stars internacionales personajes que encajan a perfección dentro de su concepto. Como ya Elizabeth Taylor en Ceremonia Secreta, aparecen aquí Michael Caine, Glenda Jackson y Helmut Berger completamente integrados en sus papeles. Como trabajo de interpretación, el de la Jackson y Caine es inmejorable, pero Helmut Berger no sólo ejecuta un papel, sino, al mismo tiempo, el desenmascaramiento de todos sus papeles anteriores, la reducción de su fascinación de beau (desde DORYAN GRAY hasta LUDWIG) a sus elementos de oportunismo, apariencia, fetiche engañoso. En cuanto a los obligados paisajes en Alemania y Francia, Losey logra convertirlos en "paisajes mentales", en comentarios necesarios a los estados de ánimo. Lo mismo puede decirse de la arquitectura, de los interminables espejos, del estudio del espacio en increíbles tomas con gran angular y en breves pero precisos zooms, en movimientos de cámara de precisa e interminable nerviosidad que no quita la elegancia, en los continuos enmarcamientos de los personajes en rejas, vidrios, marcos de espejos, cabinas telefónicas, prisiones de todas clases. Losey ha hecho un estudio magistral de la "casa inglesa" mediante The Servant, El Mensajero de amor, accidente y ahora La Inglesa Romántica, que valdría la pena estudiar detenidamente.

¿Amaneramiento formalista? Puede ser. En todo caso, se trata del constitutivo esencial de un estilo que nunca es gratuito. La Inglesa romántica plantea, más a través de ese estilo que de su historia, la situación de un tipo de mujer contemporánea. Y el tratamiento de Losey es de lucidez, de análisis y, por supuesto, de profundo pesimismo. Al final Elizabeth es engañada, por enésima vez, en sus pretensiones. Los hombres han tomado de nuevo la decisión sobre ella y no le queda más remedio que volver a integrarse en sus anteriores relaciones. Su rompimiento ha sido sólo una "seudoaventura", condenada a quedarse en lo mismo. Y aquí, para concluir, aparece un tema del cine de Losey repetido en todas sus películas: la fascinación por el determinismo y por la lucha contra él... la limitación de la libertad de acción del hombre; en otras películas expresadas de modo opresivo y deprimente; en La inglesa romántica, presentadas con frío y calculado, irónico y pesimista distanciamiento.



Glenda Jackson y Helmut Berger en "Una Inglesa Romántica" de Joseph Losey.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

Alain Delon en el papel del "Señor Klein" película de Joseph Losey que obtuvo El Cesar para la mejor película de 1977.

EL CESAR

JAIME ORTEGA

Desde 1976 el cine francés tiene también su Oscar. La única diferencia de la nueva recompensa francesa con la célebre estatuilla de Hollywood, cuyo origen es todavía misterioso, consiste en el nombre. El Oscar de los franceses se llama César, nombre del autor de la pequeña escultura que se parece mucho a un automóvil aplastado hasta su mínima expresión. El resto es lo mismo. Cada año se premia la producción del año inmediatamente anterior. Se confieren Césares a todas las categorías profesionales que trabajan frente, detrás o al lado de la cámara de cine. Sonido, música, montaje, fotografía, escenario, primeros y segundos papeles masculinos y femeninos, la mejor película extranjera, mejor realizador francés y mejor película francesa. Los premios se distribuyen durante una sesión solemne organizada por la Academia Francesa de Artes y Técnicas del Cine. Ceremonia a la que asisten todas las estrellas y asteroides del firmamente cinematográfico francés. Un show para hacer vibrar los corazones de la afición y para alimentar la imaginación de los cronistas mundanos.

El pasado 19 de febrero, en París, tuvo lugar la segunda celebración de la *nuit des Cesars*, de la noche de los Césares. Entre los maestros de ceremonia y sus adjuntos estuvieron Lino Ventura, Michel Piccoli, Peter Ustinov, Claudia Cardinale, Romy Schneider, Marlene Jobert y Kurt Jurgens. Con escepticismo cómplice y con timidez que apenas ocultaba la incredulidad, los maestros de ceremonia y los escogidos se prestaron una vez más al espectáculo que alguien acertadamente comparó con un filme de Jacques Tati. Porque todo el mundo sabe que el cine francés está enfermo de graves problemas económicos, y, sobre todo, enfermo de su propio estilo.

LA PREMIACION:

Algunos de los premios distribuídos dicen mucho de ese malestar. Por ejemplo, el César para la mejor película del año fue atribuído a monsiuer Klein, un filme del estadounidense Joseph Losey que además recibió el César para el mejor realizador francés. Por fortuna, Alain Delon, actor principal de esa película, no recibió la recompensa en su categoría, aunque figuró entre los cuatro nominados. El mérito correspondió a un actor conocido sobre todo en el ambiente del teatro: Michel Galabru, por su trabajo en la película El juez y el asesino. El año pasado esa recompensa había quedado en manos de Philipe Noiret, por su actuación en El viejo fusil. Desde luego, nadie pone en duda la carrera de Losey. Pero los grandes también tienen sus caídas. Y Monsier Klein es un porrazo de Losey. En realidad, no había mucho de dónde escoger. Los cuatro candidatos para el César de la mejor película eran Losey, con su Monsier Klein; André Techinné, con *Barroco;* Bertrand Tavernier, con *El juez y el asesino;* Claude Miller, con *La mejor manera de marchar*. Es decir, cuatro filmes marcados, de cerca o de lejos, por la tiranía de la adaptación, de la teatralidad y de la retórica literaria que, salvo escasas excepciones, han caracterizado el cine francés de los últimos 30 años.

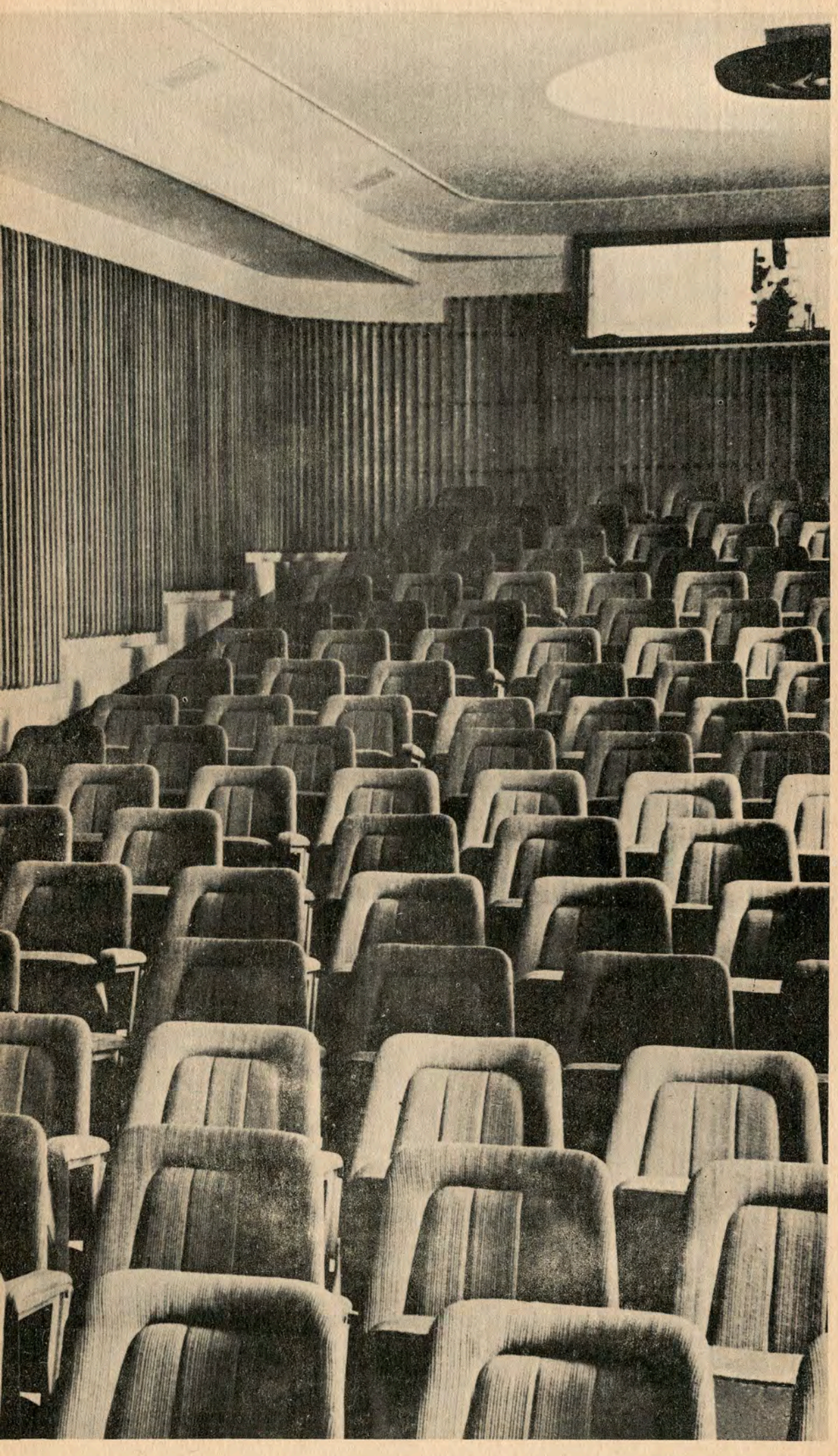
Como decía un célebre actor italiano que explicaba por qué no trabajaba en Francia, el francés es un cine en que se cuenta una historia a partir de un escenario hecho a la medida de actores conocidos que se venden bien. Un cine que comienza o termina siempre con la imagen de una patrulla que corre a través de París y que se detiene para recoger a Alain Delon o a Jean-Paul Belmondo disfrazados, con pistola y gabardina de inspector inglés. Las cifras resultan igualmente elocuentes. De los casi 140 filmes producidos en 1975, más de 60 corresponden al género *sexy*. En el resto hay que incluir el cine de ejercicio estético de realizadores como Marguerite Duras, el cine de la mostaza que llega hasta las narices, el cine cómico de Funés, el cine de "moralina" tipo Cayatte, las historias dulces de Lelouch y Truffaut y, desde luego, los escasos aciertos.

HOMENAJES:

A pesar de todo, varias cosas han salvado la noche de los Césares. En primer lugar, los homenajes a Jean Gabin, Henry-George Clouzot y Henry Langlois, tres patriarcas fallecidos en los últimos cinco meses. Precisamente, Jean Gabin había presidido la primera ceremonia de entrega de los Césares el año pasado. La obra de Henry-George Cluozot constituye justamente una excepción en la cinematografía francesa de postguerra. Basta recordar *El salario del miedo*. Para el homenaje de Henry Langlois, fundador de la Cinemateca francesa, se asociaron Alfred Hitchcock, Simone Signore y Federico Fellini. Recordaron la inmensa tarea de ese fanático del cine que salvó para Francia una gran parte de la historia que comenzaron los hermanos Lumiére. Un homenaje a un artista en el arte de conservar el arte, como diría Fellini.

Algunas recompensas merecidas salvaron también la sesión solemne del cine francés. Sobre todo el premio destinado a los cortometrajes, pariente pobre del gran cine. Recordando el valor de ese tipo de filmes, Jacques Tati dijo durante la ceremonia que sin ellos no hubieran existido ni Chaplin, ni Keaton, ni Fellini, ni René Clement. Por otra parte, el César para la mejor actriz, concedido a Annie Girardot, por su papel en *La Doctora Gailland*, recompensa la imagen más promedial del cine francés de hoy. En esta distinción, la Academia Francesa de Artes y Técnicas del Cine reconoce que lo demás son aspiraciones o apariencias. Al fin y al cabo, hay que dar al César lo que es del César y al cine lo que es del cine.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano



CURSOS DE CINE EN LA CINEMATECA

HERNANDO MARTINEZ

Todo comenzó el día en que la dirección de la Cinemateca Distrital decidió programar un ciclo sobre Jean Renoir. La idea consistía no solo en presentar las obras sino en ofrecerle al público una ubicación histórica de gran director francés, junto con sus características temáticas y estilísticas.

El plan tenía riesgos. Por primera vez una larga charla precedía la proyección, en momentos en que los cineforos y cineclubes atravesaban una crisis. Corría el mes de junio de 1972, cuando la Cinemateca no había cumplido un año y ya había programado obras, desconocidas en Colombia, de Rene Clair, Chaplin, Louis Malle, Carné, Romm y Cocteau, así como filmes representativos de la comedia estadounidense, del cine sueco, del cine francés de los años 50 — 60, del cine búlgaro. Renoir constituía otro gran desconocido pero la dirección de la Cinemateca asumió el reto. Las películas exigian presentaciones detalladas. Y el público respondió.

Allí nació la idea. Parecía que existía interés en enfrentar con seriedad problemas del cine. La falta de orientación cinematográfica en los círculos oficiales, escolares y universitarios, la breve duración en cartelera de películas trascendentales, el temor en muchas esferas al daño causado por el cine, encontraban una réplica en el lanzamiento de los cursos de análisis e interpretación de este arte.

El primero comenzó en agosto de 1972, después del ciclo de Renoir, y finalizó en diciembre del año siguiente. El enfoque, esencialmente teórico, se centró en la definición del lenguaje cinematográfico, su caracterización a partir de las estructuras narrativas. la definición y práctica de una metodología de análisis e interpretación.

Se logro un resultado aceptable, sobre todo porque el público participó activamente. Sin embargo, se hizo necesario un replanteamiento se imponía un enfoque más histórico que permitiera la comprensión de cómo se habían construído el lenguaje, las teorías y las metodologías actuales con referencia al cine.

Simultaneamente (diciembre enero de 1972 y junio de 1973) se organizó un curso exclusivo para profesores de primaria y bachillerato. Su objetivo era capacitar a quienes estaban interesados en introducir la educación cinematográfica en centros universitarios. Se desarrollaba en períodos de cuatro horas con proyección de películas, análisis, elaboración teórica, discusiones sobre metodología pedagógica. El grupo respectivo trabajó con el entusiasmo característico de quienes se hallan acostumbrados a debatir los problemas de la educación. Unas vacaciones muy cinematográficas.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

En 1974 el equipo que había dirigido los seminarios no contó con Margarita de la Vega de Hurtado quien viajo a los Estados Unidos. Gustavo Ibarra Merlano y Hernando Martínez Pardo llevaron la responsabilidad del curso de este año, cuyo enfoque, como se había definido, fue completamente histórico.

Si bien resultaba difícil conseguir las películas que sirvieran para analizar el desarrollo del cine como lenguaje y como expresión social, se logró cumplir un buen programa y se pudo apreciar desde cuando Lumiere intuyó el sentido de la distancia y la angulación hasta cuandoWelles construyó el espacio en profundidad en 1940, pasando por el descubrimiento de Melies del cuadro como punto de referencia y por el uso del montaje rítmico de Eisenstein. Al mismo tiempo se investigó la relación de Griffith, Murnau, Lang, Eisenstein, la vanguardia francesa y Welles con las circunstancias históricas en que crearon su obra.

De nuevo la respuesta del público significó notable estímulo para emprender y continuar recorrido histórico tan ambicioso. El tema se prestaba a que se lo relacionara con la pintura, la música, el teatro y la literatura, y exigía tomar posición respecto a los nexos entre cine y sociedad. De ahí las intensas discusiones, que más de una vez se prolongaron por varias horas. Cada sesión constaba de sesenta minutos de exposición teórica, de la proyección de la película y de su análisis y debate.

Todo concluyó en el examen de los géneros cinematográficos como puntos en que el lenguaje tienda a calificarse y como momentos en que se puede estudiar con mayor aproximación la relación del cine con la sociedad. Aquí, en el caso concreto del género western, entró a colaborar en el equipo Jesús Martín Barbero.

A partir de agosto se inició el segundo curso para educadores. Se trabajó en forma de seminario, con análisis de lecturas, de películas de cartelera y elaboración de un documento sobre pedagogía del cine que no se concluyó.

En 1975 se incrementaron las actividades el curso de análisis e interpretación, el curso para educadores, un taller de crítica y un curso técnico de realización. El equipo se transformó y amplió. Daniel Appelman reemplazó a Gustavo Ibarra, Jaime Manrique (quien solo asistió a unas pocas sesiones, pues viajó a Estados Unidos) y Hernando Martínez Pardo. El curso de educadores lo dirigieron Jesús Martín y Hernando Martínez P.; el de crítica, Jaime Manrique A.; el de realización, Julio Luzardo.

El curso de análisis e interpretación siguió la línea histórica de estudio de los géneros cinematográficos; el de educadores entró a examinar la relación de la semiología con el cine; el de crítica, se orientó hacia la práctica de comentarios para la prensa; el de realización siguió todo el trayecto de la elaboración de una película, para lo cual contó con el concurso de Icodes.

Los problemas planteados durante las discusiones en el curso de análisis, nos llevó en el segundo semestre, al estudio de las relaciones del cine con el teatro. Sófocles y Pasolini, Shakespeare y Brok fueron los puntos de referencia, para pasar luego a la actuación y a la dramaturgia comparadas. Ha sido quizás el más denso y exigente de los cursos, pues requería mucha actividad de los asistentes a fin de enfrentar con profundidad aspectos como el de la transposición al cine de autores teatrales tan complejos. Para una minoría conocedora de los clásicos el resultado fue muy fructífero. Pero en general presentaron dificultades, ya que, se requería cierto dominio de los lenguajes cinematográfico y teatral. En conclusión había que regresar al planteamiento histórico, centrar el curso en los problemas de la interpretación y reservar este tipo de aspectos específicos para seminarios de profundización.

El taller de crítica no estuvo excento de escollos. Una perspectiva desubicada de nuestro contexto, al analizar únicamente críticas de autores estadounidenses sobre películas desconocidas por los aistentes, produjo una reacción de estos en el sentido de que el trabajo fuera más práctico y dirigido a nuestras posibilidades. Se encargo del taller a Lisandro Duque Naranjo, quien recogió y canalizó tales inquietudes.

El curso de realización salió adelante gracias al entusiasmo de los asistentes y de Julio Luzardo. Es buen balance que uno de los siete integrantes del grupo esté en este momento trabajando en el cine como profesional.

En síntesis, el año de 1975 ha sido el más experimental, el de mayores dificultades, pero simultáneamente el que ayudó a clarificar el enfoque y la nueva metodología de los cursos.

Producto de esta reflexión fueron las actividades de 1976. El curso de apreciación retomó la línea histórica: en el primer semestre se siguieron las pautas enunciadas en el curso de 1974: desde Lumiére hasta Orson Welles, insistiendo en los aportes de los estadounidenses, franceses, italianos, alemanes y rusos a la construcción del cine como lenguaje. Gustavo Ibarra, regresó al equipo, Lisandro Duque N. y Giorgio Antei se integraron a él y Hernando Martínez P. continuó. En el segundo semestre se profundizó en tales planteamientos estudiando las tendencias realistas y surrealistas en sus diversificaciones. Con este enfoque descansaron los espíritus, volvió la dinámica participativa de los asistentes y se pudo constatar como lo esencial es la claridad en cuanto a la metodología de análisis y en cuanto a la forma de relaçionar el desarrollo del cine con la sociedad.

De ahí que el momento más importante y de mayor debate se presentó cuando se buscó la aplicación de los criterios deducidos, a lo largo de los dos semestres, al cine colombiano. Vimos y analizamos la Langosta azul de Alvaro Cepeda Zamudio. *El río de las tumbas* de Julio Luzardo, documentales de sobreprecio y marginales. La capacidad de análisis crítico fue evidente. Para el segundo semestre ingresó al equipo Natasha de Sánchez y continuaron Lisandro Duque y Hernando Martínez.

El taller de crítica, dirigido por Lisandro Duque, se propuso como objetivo la publicidad de un folleto con una característica: que contuviera textos críticos accesibles a un público no especializado retribuidos económicamente. Dos números se publicaron con buena aceptación. La dificultad de adaptar el lenguaje, de definir una metodología de análisis y de escribir de una forma convincente son reales. Por lo hecho hasta el momento con el folleto del taller constituye un paso que le abre perspectivas a la Cinemateca en su función educadora.

En 1977 se ha continuado el enfoque. El taller sigue trabajando con la orientación de Lisandro Duque y ayudado por Alberto Navarro y Sara Libis. Se ha intensificado a dos reuniones semanales y se ha centado en el análisis, la discusión y la práctica de escribir.

Orientando el curso de análisis e interpretación continúa el equipo compuesto por Natasha de Sánchez, Lisandro Duque y Hernando Martínez. Después de unas primeras sesiones dedicadas a resumir las características del lenguaje cinematográfico, se ha emprendido el análisis histórico desde la diversificación del cine en tres corrientes: popular, de masas y de élite, buscando definir los esquemas que las caracterizan, su relación con el arte y su función social.

Con toda, la gran experiencia ha sido el curso de cine para niños iniciado en el primer semestre del 77. Una idea que venía germinando hace dos años y que sólo ahora se concreta. Lo difícil no era tanto definir los temas cuanto el enfoque metodológico. Francoise Massa y Olga Benitez, con la experiencia en la enseñanza de cine en colegios, colaboraron en la preparación del programa y se encargaron de dirigir el curso. Se trabaja a dos niveles: analítico y práctico. En el primero se parte de la visión de películas para ir definiendo los elementos cinematográficos y simultáneamente suministrando información sobre la historia del cine. Todo esto se revierte en el trabajo práctico, que consiste en producir una corta película siguiendo todos los pasos desde la selección del tema, la elaboración del argumento, la redacción del libreto y el guión y la planificación del rodaje, cada paso, es a su vez, reflexionado para que aclare la forma de ver un film.

Dos cosas se han podido verificar: la extraordinaria sensibilidad del niño para la imagen y su capacidad creativa. Ha sido suficiente dejar que el niño se exprese con la imagen y que exprese lo que siente ante las imágenes elaboradas por otros para constatar la importancia de la educación de los sentidos y la necesidad que de la imagen, tiene el niño, y esto se realiza en forma no aislada del pensamiento. Cuando un grupo presentó el esquema del argumento para el corto, los otros grupos analizaron cómo ese esquema no hacia sino repetir lo que se ve en la televisión y en muchas películas. Era el primer paso para que tomaran conciencia de las fórmulas comerciales de los medios de comunicación. Entonces se exigieron a sí mismo hacer algo distinto, partir de lo conocido para transformarlo creativamente.

No creemos exagerado afirmar que el curso de cine para niños ha sido la prueba más clara de la urgente necesidad de institucionalizar la educación referente al cine y a los otros medios de comunicación, cuya inexistencia en colegios y escuelas es inexplicable.

Cinco años van a cumplir los cursos de la Cinemateca. Han significado un trabajo intenso, pero ante todo un proceso que capacita a esta entidad para presentar un modelo pedagógico del cine a nivel de adultos e infantil, con la base de una experiencia siempre reflexionada. La respuesta cuantitativa y cualitativa del público es el mejor índice de que no ha sido un trabajo inútil.

Nota presentada por las personas que forman el equipo de los cursos.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano

SAUL YELIN

Con la muerte repentina de Saul Yelín la cinematografía cubana perdio uno de sus mas fervientes promotores, que habia conquistado un puesto de honor en el cine latinoamericano. Un infarto fulminante, lo sorprendio en plena labor, y corto la vida de este hombre jovial, e inteligente.

Saul Yelín ingreso a la Universidad de la Habana en 1951, para cursar estudios de derecho. Al año siguiente tomo la dirección del Circulo Hebreo Universitario y convirtio esa organización estudiantil en un centro de defensa de la cultura nacional, y de difusión de ideas progresistas y de izquierda. Yelín también participo activamente en manifestaciones estudiantiles y actos de protesta, asi como en el translado de armas y otras actividades revolucionarias, contra la dictadura de Fulgencio Batista.

En 1956, una vez concluida su carrera de derecho, viaja a Paris e ingresa a la Universidad de la Sorbona para seguir estudios de doctorado en Derecho Internacional. Ese mismo año es elegido Presidente de la Casa de Cuba en Paris y designado miembro de la Asocaicón Internacional de Residentes de la Ciudad Universitaria. En 1958 participa en manifestaciones frente a las Embajadas de la Republica Dominicana y de Estados Unidos en protesta por el envío de aviones al gobierno de Batista. Un año despues es expulsado de Francia con su esposa por haber participado en la ocupación de la Embajada de Cuba en Paris, ación que obligó al embajador batistiano a presentar renuncia.

Saúl Yelin fue el gran promotor del Cine Cubano en el extranjero.

Regresa a Cuba en mayo de 1959 y comienza a trabajar en el naciente Instituto del Arte e Industria Cinematograficos. Ocupó los cargos de asesor, director de producción, asistente de dirección de documentales y largometrajes, hasta cuando fue designado Director de Relaciones Internacionales, cargo que desempeñó hasta su muerte.

Saul Yelín fue una voz firme y clara en todo encuentro, festival o seminario internacional en que participó, siempre en defensa del cine cubano y latinoamericano. Desde su posición como miembro del Comité Ejecutivo de la FIAT (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) desplegó una intensa actividad respaldando campañas por la libertad de los cineastas latinoamericanos.

Fue un promotor entusiasta de las relaciones de la cinematografia cubana con la cinematografias de la comunidad socialista y de los paises latinoamericanos, en particular con la Unión Soviética, donde como en Mejico, Venezuela, Polonia, Colombia y en muchos otros países dejó innumerables amigos.

©Biblioteca Nacional de Colombia-©Biblioteca del Cine Colombiano