

CINEMATECA DISTRITAL

su cinemateca

Instituto Distrital de Cultura y Turismo

CINEMATECA



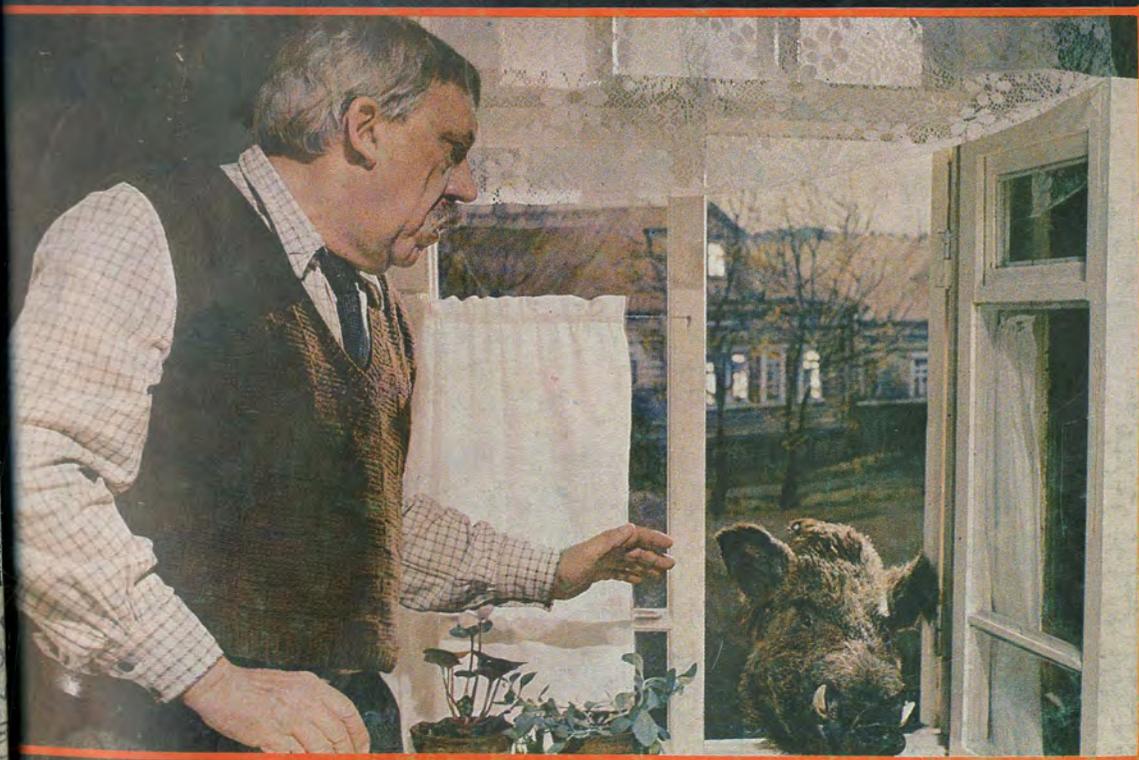
MYRLYN MONROE
MEMORIAM

CINE AFRICANO

\$500 00

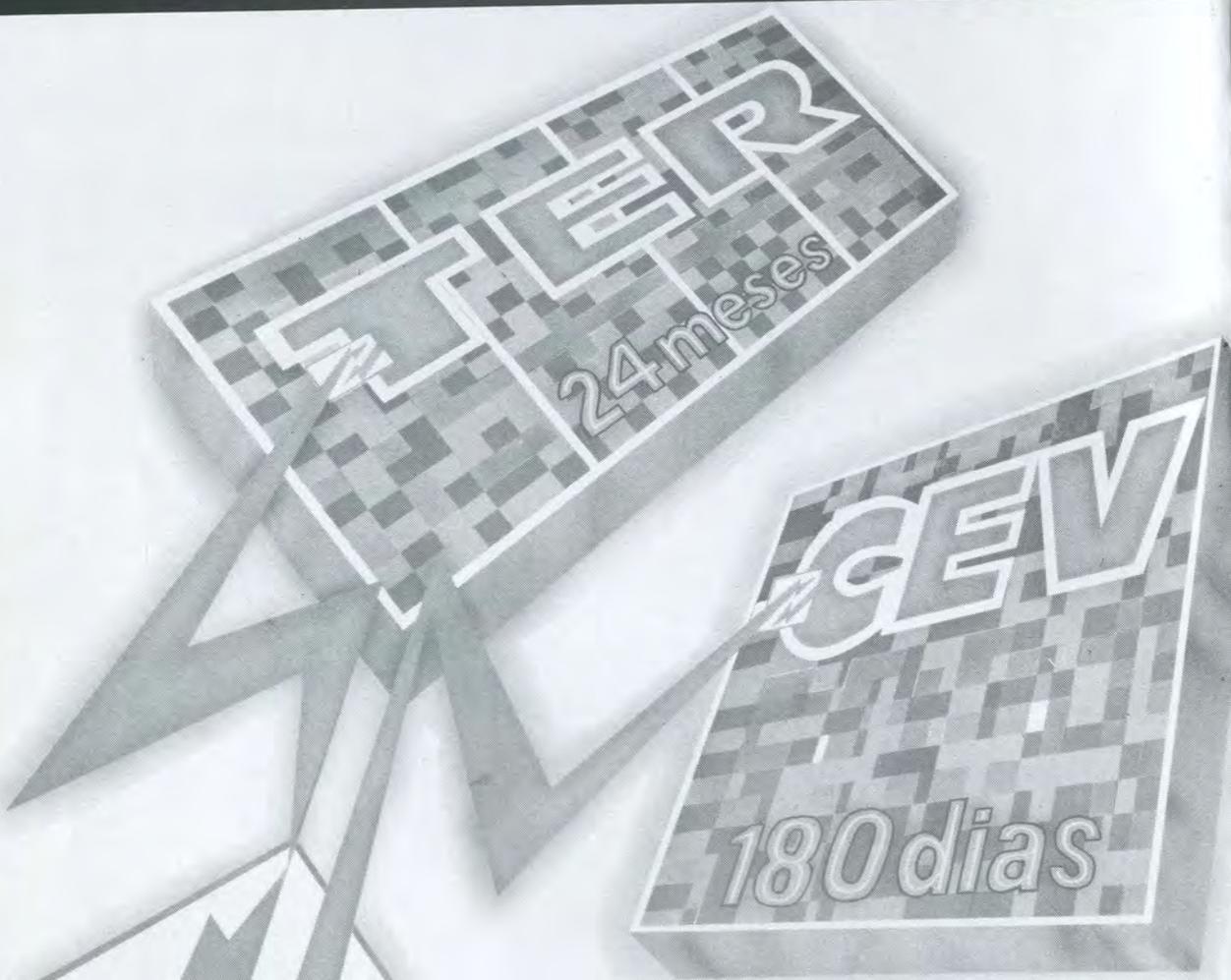


Monografía "EL DIA QUE ME QUIERAS"



GLASNOST Y PERESTROIKA FILMICOS

EN LA FEN HAY DOS FORMAS DE INVERTIR CON ALTA RENTABILIDAD!



CEV: Certificados Eléctricos Valorizables, para inversiones a sólo 180 días que le aseguran rentabilidad a corto plazo.

TER: Títulos Energéticos de Rentabilidad Creciente, que le garantizan rentabilidad creciente en sólo 24 meses.

Ambas protegen su dinero y le aseguran sólido respaldo porque son de la

FEN

FINANCIERA ELÉCTRICA NACIONAL S.A.

LA ENERGÍA DE SU INVERSIÓN

Consulte a su comisionista de bolsa

INDICE

III. EL MEDIOMETRAJE DE FOCINE por <i>Hernando Martínez Pardo</i>	14
IV. VISION DE HUMBERTO SOLAS por <i>María Elvira Talero</i>	21
V. IN MEMORIAM MARILYN MONROE	
1. Marilyn Monroe en pocas palabras	29
2. Una carta por <i>Alberto Quiroga</i>	37
VI. PRODUCCION CINEMATOGRAFICA AFRICANA DE LA PARTE DEL BAJO SAHARA por <i>Manthia Diwara</i> (tomado de la revista Jump Cut)	38
VII. CENTENARIO MADE IN HOLLYWOOD	
1. Hollywood 100 años por <i>Hugo Chaparro Valderrama</i>	56
2. La época de oro de la comedia por <i>James Agee</i>	65
3. John Huston: La película de una vida por <i>Gilberto Bello</i>	76
4. La mira de Huston por <i>Angel Romero</i>	83
VIII. GLASNOST Y PERESTROIKA FILMICOS	
1. El cine en los inicios del "glasnost" por <i>Hugo Faccio</i> y <i>Juan Carlos Florez</i>	92
2. Elem Klimov: El cine y el clima espiritual de la sociedad	94
3. Películas desempolvadas. Segundo Nacimiento por <i>Andrey Plajov</i>	97
IX. CINE EN LA POESIA por <i>Juan Manuel Roca</i>	100
X. CINE DENTRO DEL CINE por <i>Fernando Ramírez</i>	106
XI. "SOLO QUIERO QUE ME AMEN"; EL AMOR Y EL DINERO EN FASSBINDER por <i>Mauricio Laurens</i>	112
XII. CARICATURAS FILMICAS DE UNOMAS	118
XIII. ¿POR QUE HACE CINE? Encuesta a cinematografistas colombianos.	120
DIRECCION: María Elvira Talero	
EDITOR: Hugo Chaparro Valderrama	
COMITE DE REDACCION: Diego Rojas, Guillermo González, María Elvira Talero, Hugo Chaparro Valderrama.	
Colaboradores: Orlando Mora, Hernando Martínez Pardo, Martha Ruth Avellaneda, Gilberto Bello, Alberto Quiroga, James Agee, Angel Romero, Hugo Faccio, Juan Carlos Florez, Juan Manuel Roca, Fernando Ramírez, Mauricio Laurens, Constanza Vieira (Agencia Novosti).	
Diagramación: María Isabel García Yolanda Huérfano Instituto Distrital de Cultura y Turismo	
Impresión: EDITORIAL TEMIS	
FOTOS CORTESIA: Archivo Cinemateca Distrital de Bogotá, FOCINE, Augusto Bernal, Agencia Novosti, Laboratorios Frankenstein 11-02, Archivo José Luis Cruz.	
I. EDITORIAL por <i>María Elvira Talero</i>	3
II. MONOGRAFIA "EL DIA QUE ME QUIERAS"	
1. Entrevista con Sergio Dow por <i>Orlando Mora</i>	5
2. "El día que me quieras" o el final de un sueño por <i>Orlando Mora</i>	11



Porque también somos creativos...

Todos los días el Banco Cafetero se esfuerza por crear servicios que ayuden al hombre y faciliten su vida.

La cultura estimula al hombre y le abre nuevos campos de conocimiento.

Los dos trabajamos por el hombre y para el hombre.

Por eso en todo acto de creación está presente el Banco Cafetero.



Banco Cafetero

EDITORIAL

La gran acogida y receptividad del público ante la reaparición de la revista CINEMATECA (julio, 1987) ha sido un estímulo y un grato ingrediente al difícil empeño de consolidar la existencia de una publicación especializada en el séptimo arte en Colombia.

CINEMATECA está dirigida al lector ávido de información, urgido de permanecer en contacto con los últimos acontecimientos en el cine y de aproximarse a la historia cinematográfica.

Conscientes de la importancia del cine como expresión de una realidad y una cultura, el cine colombiano ocupa un espacio especial en la revista CINEMATECA. Cada número incluye una monografía dedicada a una película colombiana. Este ejemplar contiene la monografía de "El día que me quieras" del director Sergio Dow. Reconstruir la trajinada historia del cine nacional y destacar sus principales aspectos es también propósito de esta publicación hecho realidad en un consciente estudio sobre el medimetraje de Focine.

El tratamiento de la cinematografía latinoamericana y del tercer mundo es uno de los principales objetivos de esta publicación. Por ello la entrevista con el director de cine cubano Humberto Solás y el ensayo sobre la historia del cine en África, el cual ocupa actualmente uno de los puestos más destacados en Europa por la originalidad de sus temas, la calidad técnica y el tratamiento del humor. Con esto hacemos énfasis de manera profunda en los diversos aspectos que redundan e influyen en la conformación de la industria cinematográfica africana.

Con el ánimo de abarcar todos aquellos aspectos que han determinado un período o una época en el cine, se incluyen varios artículos sobre Hollywood con motivo de sus 100 años. Además de esto, recordamos a Marilyn Monroe, uno de los emblemas de aquel ámbito fílmico.

Desafortunadamente para la historia del cine mundial, este año murió, entre otros, uno de los directores de más importancia en la historia del cine: John Huston, a quien le dedicamos un espacio suficiente en el que poder sintetizar el prolífico discursar cinematográfico y filosófico de sus películas. Así mismo, presentamos un texto acerca de la vida y obra del director alemán Rainer Werner Fassbinder desaparecido hace cinco años.

Por la importancia de la imagen, por el culto a lo visual, la revista CINEMATECA tendrá una sección de caricaturas cuyo tema es el cine, además de una sección de foto fija.

El séptimo arte es una compilación de todas las artes que como tal incluyen la poesía en el cine, siendo esta otra de las secciones de CINEMATECA.

La revista incluye también artículos que mencionan algunos de los aspectos de la cinefilia de algunos realizadores, siendo el artículo del cine dentro del cine una reflexión al respecto.

Continuamos en esta edición con la encuesta que se iniciara en el número anterior entre nuestros realizadores sobre el por qué de su oficio cinematográfico.

María Elvira Talero
Directora

La Cinemateca Distrital tiene un círculo ágil de rotación de ciclos con varias de las cinematecas del país. Estas son:

Cinemateca El Subterráneo, Medellín.

Director: Francisco Espinel.

Coordinadora: Alba Lucía Yepes.

Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

Dirección: Gloria Delgado.

Director Cinemateca: Julián Tenorio.

Cine Club Los Fundadores, Manizales.

Director: Octavio Arbeláez.

Coordinador: Oscar Salazar.

"EL DIA QUE ME QUIERAS"

ENTREVISTA CON SERGIO DOW

P— ¿Cómo entra en contacto con la obra de Cabrujas?

R— Conocí la obra en las primeras presentaciones en el año de 1979 en Caracas e inmediatamente ví la vocación cinematográfica que tenía. No volví a verla sino mucho tiempo después cuando la pieza se había convertido en un éxito siendo montada por muchos grupos no solo latinoamericanos sino europeos, traducida al portugués y presentada incluso en los Estados Unidos por el repertorio Latino de Nueva York.

Cuando me interesé en adaptar la obra encontré que había mucha gente con deseos de hacerla; sin embargo por una circunstancia muy accidental logré obtener los derechos de Cabrujas en el año 83 y ya en el año 85 hicimos la adaptación a cuatro manos.

P— ¿Conocía ya el Teatro de Cabrujas para ese entonces?

R— A partir de haber visto "El día que me quieras" me preocupé en conocer el resto de su teatro, y eso aumentó mi interés porque encontré afinidades con el trabajo de Cabrujas, con su lenguaje, con la manera de interpretar la realidad y todos fueron coadyuvantes en la intención de hacer la película.

P— ¿Cómo fue el trabajo de adaptación y cuál la participación del venezolano en la versión final? ¿Qué significan los nombres de Goldenberg y Taberna en los créditos finales?

R— La obra en su versión teatral ya se había confrontado con el público, lo que era un punto de partida, ya que permitía determinar cuáles eran las partes afortunadas y las partes débiles de la obra y eso se tuvo en cuenta en el momento de la adaptación, aunque claro con los consabidos problemas de adaptar una obra de teatro, es decir, de ampliarle el espacio, sacarla de las tablas y llevarla al medio cinematográfico. Ahora la participación de Goldenberg y Taberna fue sobre el guión más o menos acabado, con ellos se pulieron ciertos detalles que el lenguaje y los diálogos correspondieran a la época de Gardel, etc.

P— ¿Pero entonces el guión es básicamente de Cabrujas?

R— El guión es de Cabrujas; como te dije antes lo hicimos a cuatro manos y entre otras cosas bastante rápido. Nos sentamos frente a frente, en la máquina, él me proponía algo, lo debatíamos y él lo escribía.

P— ¿La obra de teatro es bastante corta y tengo la impresión que eso de alguna manera se siente en la película. Es una apreciación cierta o equivocada?

R— Bueno, sí. Lo que sucede es que cada tema determina el largo de la película. Uno no puede pensar en hacer "La guerra y la paz" en hora y media. El tema determina el formato y en este caso la obra es bastante redonda en la versión teatral y yo no veía la necesidad de ampliarla salvo cosas que eran indispensables para el cine. O sea yo quería defender hasta cierto punto la estructura original que tiene la pieza porque pienso que es buena, sólida y temí de pronto alargarla demasiado. La gente a pesar de que es una película corta no lo siente así, por lo menos en las oportunidades que he podido debatirla nadie se ha quejado de que no tenga el formato que le corresponde, el largo debido dentro de la historia y el ritmo de la obra.

P— ¿Cuándo se vuelve una posibilidad concreta la realización de una película?

R— En el momento en que sometí a la aprobación de la Junta Asesora de Focine el guión y los comentarios fueron muy favorables y recomendaron la realización de la película. En ese momento yo había previsto filmar la obra en Buenos Aires porque en esa época el cambio favorecía la producción allá, ya que resultaba mucho más barata. Eso fue en el año 84. Pero en una reunión de la Junta Directiva de Focine se concluyó que aunque acá fuera más costosa se debía rodar acá; en el año 84 el presupuesto de la película con base en estudio a cargo de un jefe de producción era de 55 millones y ellos estuvieron de acuerdo porque veían que eso generaría algunos beneficios, como la participación en su mayoría de personal colombiano, que el hecho de filmarla en Popayán iba a reivindicar la imagen de la ciudad que todo el mundo pensaba que había quedado destruída y que no existía. Yo logré interesar a los venezolanos, que por supuesto les llamaba la atención porque se trataba de una obra que en Venezuela la quieren mucho. Los argentinos también estaban muy interesados y ahí empezaron las peripecias porque traje al productor de ese país y estuve unos tres días haciéndole antecala al entonces gerente de Focine y no hubo posibilidad que lo recibiera; finalmente lo recibí un domingo en un desayuno de trabajo pero una cosa hecha con una gran informalidad y eso comenzó un poco a afectar la viabilidad de la coproducción con la Argentina. Los argentinos siempre quisieron participar en el proyecto; lo que sucedió fue que las expectativas de Focine

eran demasiado ambiciosas y ellos querían que el peso de la coproducción recayera en los argentinos y eso no podía ser así. Además una coproducción tiene problemas legales, inconvenientes como hacer compatibles distintas economías y distintas cinematografías que muchas veces están en diverso grado de desarrollo.

P—¿El equipo de la película con personas de varios países obedece entonces a la idea original de la coproducción?

R— Sí, esencialmente a eso, salvo quizá que el Gardel tenía que ser argentino lo mismo que Lepera porque había una exigencia de la historia. Pero lo otro es porque la película era una coproducción que es el régimen que creo debiera estar de moda, ya que es la forma como nosotros ampliamos nuestro mercado y hacemos más factible la posibilidad de la recuperación del costo de una película. Además pienso que debemos ver que hay otras cinematografías dentro del continente que tienen más experiencia como el caso de la Argentina, y hay que aprender. Y si hemos aprendido de los argentinos de fútbol, el toro de los españoles, lo mismo puede pasar con el cine y mejorar sobre la marcha con experiencias compartidas. De otra parte si se revisan las películas que han tenido un cierto éxito y que se han podido exhibir en otras partes, vemos que han sido realizadas por el régimen de coproducción, que aunque tiene algunos inconvenientes pienso que en este momento las ventajas son mayores.

P— ¿Cómo es el equipo técnico y artístico de la película?

R— El reparto es de colombianos, argentinos y venezolanos; el técnico hay participantes de los tres países con una adición que es el director de fotografía Edward Lachman, que es uno de los más prestigiosos en Estados Unidos y Europa y que ha trabajado hace poco con Schloendorf y con Bertolucci en la parte de "La Luna" que se filmó en Estados Unidos y ha sido un director preferido por los mejores realizadores alemanes. Salvo esa excepción porque se trataba de una persona muy amiga y que aceptó hacer la película, el resto del grupo está conformado en las proporciones en que se había pensado iba a ser la participación de cada país. Ahora bien como se filmaba en Colombia, el grupo del equipo técnico era de colombianos que son muy buenos, formados en nuestras realidades.



P— ¿Fue muy duro hacer una primera película con un equipo tan internacional?

R— Yo con ese tipo de embeleco tenía experiencia porque había manejado coproducciones desde hace mucho tiempo. La primera obra de la que yo soy productor es del año 76 y la hice con quien fue el productor de las últimas películas de Huston y eso era una babel completa porque había gente de Alemania, técnicos norteamericanos, gente Guajira y para completar el asunto algunos actores hindúes. O sea que yo en eso tenía experiencia; incluso estuve también en "La Fuga" de Rossati en que había mucha gente de mucha parte.

De modo que si bien es cierto no deja de ser una complicación tratar de hacer compatible el gusto por la comida, maneras de trabajar pues en algunos países se trabajan cinco días a la semana, en otros seis, o en unos unas horas diarias y en otros diferentes. En fin hacer compatible todo tiene su dificultad y es ese uno de los inconvenientes de los que te mencionaba antes, pero se realizó y lo que fue el rodaje transcurrió sin ningún tipo de problemas, salvo el clima ya que Popayán es un sitio húmedo, pero que se sentía bien compensado por la colaboración que se recibía de la gente de Popayán que acostumbrada a terremotos y cosas de esas bien podía resistir una película.

P— ¿Sobre qué tipo de guión se trabajó, fue muy rígido o hubo un buen margen para la improvisación?

R— Yo trabajo sobre guiones muy rígidos, en el sentido de que hago guión literario, guión técnico y hago planta de la cámara, o sea que tengo la película absolutamente resuelta en el papel y creo que algo de eso debe notarse en la película. Incluso la obra la monté muy rápido exactamente por eso y verás que no hay sino una manera de montar la película, entre otras cosas porque utilicé un tipo de planos largos que impone cierta rigidez en el montaje.

Eso era un riesgo porque entre comillas "No se cubre uno" pero por otro lado permite hacer una película que obedezca más a una cierta intención y un cierto estilo que sí se hace con el propósito de que algunas cosas se puedan resolver en el montaje. Trabajé entonces con un guión rígido aunque eso no impide que en el momento del rodaje uno afine ciertas cosas, vea cosas nuevas, discuta con el director de fotografía la manera de solucionar un plano para que pueda ser más económico por ejemplo desde el punto de vista visual o de movimientos de cámara o fundir dos planos en uno solo; en fin son posibilidades que surgen. También en el trabajo con los actores pueden existir cosas que uno no ha visto y ciertos actores escuchar cosas que a ellos les suena mal o que no suenan verosímiles. Eso se pule con ellos en el momento previo al rodaje pero prefiero llegar allí lo más preparado posible y mientras más se logre anticipar a las cosas, mejor.



P— Uno de los cambios importantes en la adaptación de la obra de teatro tiene que ver con la figura de Gardel. En la pieza de teatro es una especie de referencia y en la película tiene un peso mayor. ¿Cuáles son los antecedentes de esa variación?

R— Bien, de un lado porque el cine permitía mostrar más a Gardel y yo no lo podía poner a cantar los cinco o seis temas en la casa de las Ancizar que eran los límites del espacio digamos teatral porque eso hubiera resultado pesado. Además, porque la construcción de la película se podía perfectamente incluir una secuencia en el teatro o en la recepción, lo que en la obra de teatro que se desarrolla en un solo decorado no era posible.

Ahora para la película la referencia más universal si se quiere mostrar en otras partes es Gardel, entonces era importante resaltar su presencia y porque además hasta cierto punto implicaba una cierta audacia y yo como realizador quería saber si la audacia resultaba y llevarla en algunos casos hasta el límite.

—P ¿Cabrujas es de la generación de Chalbaud y tiene como él un gusto por ciertos elementos de la cultura popular y esa es un poco la consideración de Gardel, pero la presencia de Gardel en la obra sintetiza un poco las ilusiones de gente que anda un poco derrotada en la vida y al mismo tiempo el personaje de Pio Finge con ilusiones distintas? ¿Al introducir las modificaciones en la adaptación como se manejó esa especie de doble plano que tiene la obra de teatro?

R— Lo primero es ver la función de Gardel en la estructura. Gardel sirve para dos propósitos: una para mostrar la referencia al mundo exterior en una sociedad que está sometida a una dictadura imperiosa como el caso de Venezuela con Juan Vicente Gómez; y otra porque a la historia le crea ciertos límites dentro del tiempo, o sea obliga a los protagonistas a un desenlace; la presencia de Gardel de alguna manera solidifica la posición de Elvira la hermana mayor que encuentra ahí la excusa para exigir el cumplimiento del compromiso que tiene Pío con su hermana. Ella a pesar de que sabe y dentro de la película se anticipa un poco cual va a ser el desenlace, porque el público entra en complicidad con el hecho de que hay una gran mentira, que el repetido viaje a Ucrania es una mentira, pero en ese momento que se fortalece su posición y puede hablar de cumplimiento de ese matrimonio.

Entonces Gardel es el elemento que de alguna manera altera una situación que se ha ido dilatando por años, o sea que es un catalizador de todas las fuerzas dramáticas que se encuentran allí contenidas. El peso de la presencia de Gardel obliga a unas ciertas definiciones y entonces los vectores dramáticos apuntan en ese momento al climax con que concluye la película.

P— ¿Hay en la película un énfasis mayor en aspectos políticos que en la obra original o es una apreciación equivocada?

R— Eso obedece a que el cine para hacer énfasis sobre ciertas cosas es *mucho* más adecuado que el teatro. No es lo mismo oír que se habla de algo que está pasando que mostrarlo con imágenes y así se disminuyen incluso ciertos elementos de melodrama porque no es que la gente esté hablando de acontecimientos sino que éstos se expresan mediante acciones y es esto lo que permite que el cine posea la fuerza que tiene.

P— ¿Otro de los cambios mayores es el final y la forma como la obra se resuelve. Cómo opera esa transformación?

R— El final sí fue por cuenta mía y ahí Cabrujas no intervino para nada. Yo creo que la obra tenía que llegar a un clímax, resolverse el conflicto y terminar. Eso es lo que impone la preceptiva de la dramaturgia tradicional. La película concluye en el momento en que Pío escapa y Gardel le canta la canción a María Luisa; es bien sabido que uno no debe alargar los finales, solamente —dicen los que conocen mejor de esta cosa— cuando ciertos hilos han quedado sin atar o ciertas instancias que al público puedan crearle frustración es permitido aclarar después de resuelto el conflicto. Y es el caso del futuro de la relación

de Pío y María Luisa y por eso yo una vez resuelto el eje dramático de la obra aproveché el final de la película para insinuar la posibilidad como decías de que se redimía la relación de ellos, de que pueda haber un cambio en la manera de pensar de los dos y de que la relación sentimental quede vigente.

P— ¿Utilizar un actor como Gardel tratando de hacerlo físicamente idéntico, en su forma de hablar, en sus gestos, en su manera de ladear la cabeza, esa decisión de mantener a Gardel tan cerca de la iconografía más conocida y en el caso de un cantante como Claudio Berge no utilizar su voz sino colocar los discos de Gardel, a qué obedece exactamente?

R— Esa fue una de las dificultades mayores que encontré cuando estaba preparando la película, resolver cómo iba a ser la presencia de Gardel. Primero porque como se anota es un personaje sobre el que hay demasiadas referencias iconográficas, incluso películas en las que él es actor y las cuales han tenido la oportunidad de verlas hasta las últimas generaciones. Y esto complicaba el asunto. Ante esa dificultad tuve que optar por una línea media. Es decir no hacer una caricatura de Gardel que era un riesgo fácil sino componer un personaje que fuera verosímil dentro de la historia que el público creyera en Gardel hasta el momento en que se prendieran las luces del teatro. Así se decidió crear un personaje adoptando muchas de las características físicas de Gardel, de sus gentes pero alejándome de las cosas que hubieran sido más difíciles de imitar. Ahora yo lo tenía muy claro y también Cabrujas, no queríamos presentar un Gardel familiar o cotidiano; creo que le preservamos todas las características del ídolo, distante, su manera de expresarse no como los humanos, los comunes mortales sino que siempre se expresa de una forma especial, hay una especie de distancia entre él y la realidad, hace ciertas concesiones pero sigue estando en el pedestal del ídolo. En esa forma creo que se hacía más verosímil el Gardel nuestro, el que nosotros presentamos ahí.

R— ¿El actor se buscó por su parecido físico o cómo fue la localización de Bergé?

R— Eso fue toda una historia porque el actor que yo tenía primero era de un gran parecido físico con Gardel, un imitador pero que terminó haciéndome manifestaciones ante la Embajada de Colombia porque decía que yo iba a utilizar la imagen de Gardel para hacer proleísmo político. Cuando se presentó esta situación yo estaba en vísperas de iniciar el rodaje y buscarse otro Gardel que no era fácil, alguien que tuviera el



Soledad de película

parecido físico y pudiera hacer el playback de unas canciones, que supiera moverse en un escenario. En ese momento el maestro Enrique Cadícamo me llamó una mañana y me dijo que ante las dificultades me iba enviar un muchacho cantante, conocido en el medio del Tango y que había grabado varios discos.

La primera vez que vi a Berge a mí francamente no me entusiasmó porque venía de pelo largo, con anteojos y demás y ni parecido físico le encontré con Gardel. Sin embargo, él decidió someterse a una prueba de maquillaje y a sacrificar su melena; para mi sorpresa después de maquillaje y de unas pruebas vi que era el personaje y que esa era la decisión adecuada.

P— Había una gran expectativa ante “El día que me quieras” y se había creado una especie de Leyenda negra por sus altos costos y otros problemas de producción. Hablemos un poco de ese aspecto.

R— La película hasta el final del rodaje se hizo con un presupuesto muy restringido, incluso los últimos extras los pagué yo de mi bolsillo y la secuencia del mercado que parece una secuencia de gran producción la financié dando algunas propinas y acudiendo a la colaboración de la gen-

te. Lo que aumentó los costos de la película fue el manejo que Focine le dio desde el momento en que asumió la producción directamente, porque allí no hay quien tenga la experiencia de producción y más en este caso en que participaba tanta gente, tantos países, tantas comunicaciones, se requería que el productor que había manejado la película la mantuviera hasta el final pero por algunas pequeñas diferencias, Focine de una manera intempestiva tomó la decisión contraria. Entonces entre otras cosas a los que habían alquilado los equipos no se les pagó en Estados Unidos y embargaron el negativo y el costo del desembargo fue de muchos millones de pesos, y comenzaron a dilatarse las cosas, el dólar subió y yo terminé la película con el dólar a \$ 240. Las cosas se demoraron de una manera absurda y a mí me tuvieron por ejemplo varado en Buenos Aires cuatro meses esperando que llegara un cheque para pagar los servicios del laboratorio de sonido, yo estaba prácticamente empeñado en el hotel, y cosas de esa naturaleza. La película yo pienso que sobre el presupuesto original de 55 millones con el dólar a 80 pesos como se hizo inicialmente, se subió un poco y



terminó costando cien millones de pesos. Pero eso no debe sorprender a nadie porque si bien es cierto cien millones de pesos es una suma muy sonora, pues hay películas que uno recuerda como "La virgen y el fotógrafo" que costó lo mismo y verás que en materia de producción hemos progresado porque en ésta se ve un esfuerzo de mayor producción pero comprado con el mismo dinero. Lo que pasa es que hay una campaña, promovida entre otros por algunos colegas —que no veo que utilidad derivaban de hacerle una campaña a una película que no se había estrenado, que no habían visto y de la que no conocían ningún detalle—, pero era una campaña dirigida contra la administración de María Emma Mejía, que a mí me parece que fue en cuanto a los frutos sumamente fecunda, el cine colombiano se debe a María Emma Mejía y antes a Isadora de Norden. Todo obedeció a eso, a buscarse un chivo expiatorio, yo estaba en Cali o fuera del país y no tenía interés en ponerme a abrirle un debate a eso y ponerme a discutir con detractores. Pero creo que el resultado de la película más o menos se encargó de aclarar todas esas circunstancias, y no me parece que sea una película costosa, y de ahora en adelante todo el que vaya a hacer una película debe pensar que los pesos nuestros compran muy poco hoy en día, y que la mayoría de las cosas y los procesos hay que pagarlos en dólares, y los presupuestos hay que acomodarlos a la realidad.

P— ¿Cómo inscribiría "El día que me quieras" dentro del panorama del cine nacional en el momento en que se plantea?

R— Yo sobre todo pienso que hago una propuesta diferente con mi película y por eso puede despertar reacciones tan polarizadas. Yo trato de hacer una película que se aparte de los códigos tradicionales, de la narración tradicional que traen las películas americanas, lo que en dramaturgia se llama elementos de prosa y hacer un énfasis en los elementos poéticos del cine, y en eso insistí por un lado, y por otro en buscar un lenguaje nuestro, contar una historia nuestra, que fuera tan específicamente nuestra que no hubiera podido ser contada por un realizador de otra parte. Buscar una identidad nuestra fue lo que me interesaba sobre todo, haciendo un cine de buena factura porque el cine es también un espectáculo. Eso fue lo que me propuse y creo que se inscribe bien en el momento que vive el cine nacional porque las producciones que se hicieron al mismo tiempo de las mías de alguna manera revelan una intención similar y creo que son muchas de ellas productos muy bien logrados.

"EL DÍA QUE ME QUIERAS" O EL FINAL DE UN SUEÑO

Por ORLANDO MORA

No es difícil descubrir los merecimientos y atractivos de la pieza de teatro de José Ignacio Cabrujas ni asombra la gran cantidad de representaciones que ha logrado hasta la fecha. Desde su estreno en enero de 1979 con el propio Cabrujas como actor y director la obra ha tenido un eco que ha trascendido las fronteras venezolanas y confirmado al autor como una de las primeras figuras de la escena teatral de su país, responsable junto a Román Chalbaud e Isaac Chocrón de la renovación del teatro de Venezuela en los años sesenta.

Carlos Gardel es uno de los mayores mitos del santuario latinoamericano y la posibilidad de su aparición en la pantalla tenía que resultar una idea seductora. Además la atracción crecía frente a una pieza que lo presentaba justamente en su dimensión mitológica y que buscaba servirse, aprovecharse de su sombra para iluminar el pequeño drama de personajes de la historia menor. No había pretensión biográfica ni hagiográfica.

Realizar una película con el halago de la presencia de Gardel le sonó tentador al director colombiano Sergio Dow y desde el comienzo pensó en el camino de la coproducción. Lo tenía además impactado la sólida unidad de la pieza de Cabrujas y su alto grado de concentración dramática. En forma relativamente rápida encontró factible la acción conjunta con Venezuela y Argentina y el cuerpo inicial del proyecto se concibió en función de que sería una coproducción, tal como el mismo director lo explica en la entrevista que más adelante se publica. De allí el reparto y el equipo técnico con personas básicamente de los tres países.

"El día que me quieras" se desarrolla en el estrecho ámbito de la familia Ancizar en el año de 1935. En la vieja casona familiar se mueven como espectros el pasado, las mujeres y el hermano, carcomidos secretamente por la acción deletérea del tiempo. La rutina se ha apoderado íntimamente de ellos y han pisado el límite del anonadamiento de que hablaba Unamuno. "Acostumbrarse es ya empezar a no ser" escribió el autor de "El sentimiento trágico de la vida". Solo que ese vacío interior, esa soledad se encubre con sueños diversos: la hermana de 38 años trata de darle un sentido al casto, al frustrante noviazgo de 10 años con Pío, construyendo la ilusión de que se irán a U.R.S.S y allá encontrarán el edén negado. La hermana mayor ya ha prácticamente terminado con la vida y al lado de la joven Matilde comparte el deslumbramiento de la aparición de Carlos Gardel en su último viaje a Caracas.



Dama y Zorzal.



Compadraje de estilo.

Gardel juega en ese cerrado mundo el carácter de una presencia que precipita el drama y obliga a mirar la vida con una perspectiva más cruda y real. Tener a Gardel en casa, escucharlo hablar con esa mezcla de afectación y sentimiento, oír sus historias de grandeza es demasiado para Pío, quien confiesa finalmente su impostura y reconoce que el viaje a la U.R.S.S. y los koljoses han sido una mentira desde siempre, que nunca escribió la carta a Roman Rolland pidiendo su intermediación y que realmente nada de aquello le interesa. Quebrado el sueño de María Luisa las cosas regresan a la dimensión que siempre han debido tener; Gardel se marchará al igual que el enamorado de diez años y quedará la vida a secas, con la dureza y la inclemencia que la hermana mayor bien conoce.

En la adaptación de la obra trabajada con Cabrujas el director ha intensificado y vuelto más explícitas las connotaciones políticas. La mención al fin de la larga dictadura de Juan Vicente Gómez se proyecta desde el comienzo de la película, reforzada con un material documental de época que sirve casi a manera de prólogo al filme. El viejo presidente luego de 27 años de dictadura entra en el túnel de los meses finales; allí está el lema de su gobierno y también las armas en que se apoyó. En ese contexto se produce la visita de Gardel y Dow refuerza, destaca ese marco e insiste en el comportamiento político de Pío o acude al recurso del montaje paralelo y quiebra incluso la lógica del tiempo cinematográfico para mostrar alternadamente a Gardel que baila un vals galante con María Luisa y la tropa que golpea brutalmente a un grupo de los opositores del régimen, en una escena que cristaliza su intención por este aspecto y que molesta un poco por lo abrupta y obvia.

El esfuerzo de adaptación logra romper la unidad del espacio escénico y resulta afortunado en uno de los terrenos más riesgosos en este tipo de empresa. Quien vea la película sin la referencia previa de que se apoya en una pieza de teatro difícilmente podrá deducir esa circunstancia del filme mismo. Los diálogos son de otra parte de una fluidez que niega el origen teatral y solo pierden su naturalidad en los momentos en que el director quiere subrayar la rigidez del discurso político de Pío o los engolletados parlamentos de Gardel.

La adaptación de Dow y Cabrujas no solo ha tocado el matiz político e introducido cierta cotidianidad en los diálogos sino que han decidido darle un espacio mayor a Gardel como personaje y privilegiar en esta forma la dimensión musical de la obra. Así el cantante no es la figura

lejana, citada a cada instanté por los Ancízar sino que se le ve desde el principio de la película y alcanza a cantar por lo menos cinco de las canciones de su último período. Esa determinación de los guionistas de aprovechar algo más la figura de Gardel cumple en parte una función que no alcanza a disimularse y es alargar un tanto una obra que es de suyo corta. Ante el deseo de no ampliar la historia —decisión respetable y a la que también alude Dow—, la opción de que Gardel tuviera una presencia musical mayor no resultaba en manera alguna desdeñable; solo que ese énfasis resulta en algunos instantes excesivos (pueden sobrar el tango del ensayo en el teatro o los “Amores de estudiantes” en la casa de los Ancízar), y provocar el riesgo de que se diluya el alcance de la obra.

Pero tal vez el punto más polémico de la adaptación tiene que ver con la solución que el director ha creado para su película. Luego de que María Luisa conoce de labios de Pío la realidad de la mentira sostenida a lo largo de tantos años, ella abandona la casa y se va a la solitaria plaza en plena noche. Las ilusiones forjadas en días y meses se han desplomado como el más infantil castillo de arena, y otra vez quedan las manos vacías y se impone una reconciliación con la vida en otros términos. Pero Dow salta en este punto y crea una fractura dramática que adulcora el final, al agregar una serenata del Zorzal con “El día que me quieras”, suprimiéndole a la escena el sentido, la fuerza que naturalmente tenía.

No queda para los Ancízar posibilidad distinta a la de afrontar la vida sin Pío y sin Gardel. Se han roto los sueños y la certeza del fracaso tendrá que dar las nuevas fuerzas para proseguir y de eso exactamente trata la obra. La aparición de Gardel en la serenata despierta unas resonancias románticas, sentimentales que destruyen el clímax y anulan la dimensión crítica de la pieza. También la aparición de Pío en la despedida pública de Gardel en el plan de arrojar papeles y la mirada cautiva de María Luisa da pie a una lectura que deja abierta la posibilidad de que los personajes encuentren en ellos una segunda oportunidad.

Personalmente prefiero la solución de la pieza original de José Ignacio Cabrujas. En ella los seres regresan a su cotidianidad y ese instante del regreso se marca cuando María Luisa pregunta: “Habrà café, verdad? Digo... para mañana”. Allí se señala un reingreso a la vida diaria, que necesariamente no tiene que suponer una mayor lucidez y que solo apunta a la realidad de la herida. Las cosas han sucedido y por eso Elvira, la hermana mayor, deja una pura constatación: “Ha pa-



La gloria y su público.

sado. Después, amanece, y las cosas son diferentes”. O sea solo el fin de una noche y la esperanza del nuevo día. Nada más.

Sergio Dow posee un gusto por el cine bien hecho, de buena factura. La preocupación por el acabado es evidente en todos los aspectos: la fotografía, la dirección artística, el controlado trabajo de los actores. Tiene además un rasgo que es inusual en un director que apenas empieza y es la narración en base a planos largos, lo que implica riesgos desde luego mayores. Varias de las escenas en casa de los Ancízar resueltas en esa forma se convierten en algunos de los mejores instantes de la película.

“El día que me quieras” tiene en la presentación del mito de Carlos Gardel mucho de nuestra desmesura y así queda plasmado en los diálogos de la segunda parte. El artificio del habla del zorzal y la admiración ciega que provoca están mirados con una dosis de ironía que es claramente reconocible. Así la dimensión mítica de Gardel no resulta aumentada sino distanciada a través del humor.

No es fácil el salto de un director al largometraje. Dow lo ha logrado en circunstancias que com-

binan el privilegio con el riesgo. Comenzar con un reparto internacional de tres países y con el soporte de técnicos de varios lugares no es ventaja despreciable. Pero ese mismo hecho aumentaba el sentido de la responsabilidad, lo que se fue creciendo a medida que se dieron las dificultades de la postproducción. Por este camino “El día que me quieras” llegó a convertirse en un motivo de escándalo antes de que alguien pudiera verla, y de alguna manera la obra ha pagado todavía sin estrenar el precio de muchos que quisieran verla fracasar definitivamente y cobrarse algo que tiene que ver con la animadversión hacia la anterior administración de Focine, la compañía productora en Colombia.

Con “El día que me quieras” Sergio Dow ha mostrado que le interesa el cine para tratar de decir cosas. Una opera prima es simplemente el primer eslabón de la cadena y de allí en adelante el desafío y el compromiso corresponden por entero al autor. Contra las predicciones de muchos “El día que me quieras” es una película digna y que creo podrá interesar al público. Lo que siga para Dow es cosa que tiene que ver con él y con todo lo que suceda en el cine colombiano.

EL MEDIO METRAJE DE FOCINE

Hernando Martínez Pardo, conocido y reconocido crítico e historiador de cine colombiano, analiza en el siguiente artículo lo que ha sido tanto la trayectoria como los resultados de los medimetrajes para televisión producidos por Focine.

HERNANDO MARTINEZ PARDO

El medimetraje en sus comienzos fue agresivo. Focine lanzó el programa de CINE EN TELEVISION bajo el lema de "La alternativa, una nueva forma de narrar las cosas". Alternativa con respecto a qué? Se presupone que con respecto a lo que se hace normalmente en televisión. Todo hacía pensar que estaban puestas las condiciones para salir adelante en el desafío: dinero y tiempo de producción en cantidades que no se le dan a ningún programa de televisión. De ahí tenía que salir algo no solamente bueno sino alternativo.

Pero sigamos preguntando: bueno para quién? No ciertamente para los críticos pues no se justificaría tamaña inversión solo para contentar a la crítica. Entonces para el público. Pero para cuál público? Si nos atenemos a los datos de los ratings del Centro Nacional de Consultoría al público mayoritario no le pareció bueno el programa: de 7 a 15 puntos es un rating bajo. Se pueden responder muchas cosas. La primera, que no interesaba la cantidad de audiencia. La segunda, que influyeron mucho el horario y la escasa difusión que se le hizo al programa. Pretextos. Justificaciones fáciles. A quién no le interesa el público? De lo contrario no habría razón para buscar un horario en televisión. Se puede argüir lo que se escucha en el medio cinematográfico: me interesa el público pero no a costa de sacrificar la expresión de mi mundo interior, de mi concepción de la realidad y de mi estilo. Aquí llegamos al punto que duele. Porque los otros son fáciles de rebatir: la falta de difusión explica un bajo rating inicial pero no después de año y medio de emisiones semanales, pues esto implica que el programa no ha provocado comentarios entre los televidentes, no se ha dado la difusión de público a público que es la más fuerte de las publicidades. Y esto es lo grave, que el programa no haya despertado el suficiente interés como para que los que lo veían lo comentaran. El problema de horario de también es relativo, porque en ese mismo horario (entre 10:30 y 11:00 p.m.) existían y existen programas con audiencias de 35 puntos. Se dirá que son programas con continuidad de serie o de serial y entonces hay que preguntar si ese factor se tuvo en cuenta. La continuidad es un elemento muy importante en televisión, no en cine. Qué se estaba haciendo, cine o televisión. Eso nunca se definió con claridad. Que al principio se hubiera lanzado el proyecto sin establecer muchas cosas no es el problema. La cuestión está en que pasaran meses y meses y se repitieran las mismas convocatorias sin replantearse objetivos ni condiciones.



Los radicales

Regresemos al punto del conflicto más fuerte y que se suele enunciar como contraposición entre búsqueda del público y búsqueda de expresión personal del autor. La preocupación por el público se suele mirar como degradación y comercialización del arte puesto que este se vería en la necesidad de "hacerle concesiones al público". Esta expresión, tantas veces utilizada, es muy dicente: significa que el público está en un grado de postración cultural lamentable, no le gusta sino lo perrata. Por eso El Arte no le puede dar concesiones, sería degradarse. Por el contrario, lo que debería hacer El Arte sería sacar al pobre público de esa postración.

Vistas así las relaciones entre arte y espectador parecería que éste fuera el enemigo que ha sido dominado por la ignorancia y el mal gusto, especialmente por la acción de la radio y la televisión, de las cuales el verdadero arte tiene que rescatarlo. Las cosas se han llevado a posiciones radicales con graves consecuencias para las obras. Para citar un caso, el equipo que realizó SAN ANTONITO (Pepe y Carlos Sánchez) afirmaron que la película "se está filmando en un estilo de plano-secuencia, donde se filma hasta donde se agota la acción, como un rechazo al exceso de cortes de la televisión" (El Mundo Semanal, marzo 2 de 1985). En otras palabras, el

autor decide que en la televisión hay demasiados cortes y que él va a revolucionar eso porque seguramente no le parece artístico o de buen gusto. En la misma entrevista los autores explican que la iluminación "está en función del ambiente y no de los actores. El concepto de iluminar a los actores para vender su imagen está mandado a recoger. El planteamiento fotográfico es el de aportar a la temática expresiva trabajando en función de los lugares".

Ahora resulta que se ilumina al actor y no al personaje y que se lo ilumina con la maquiavélica intención de venderlo y no para que el espectador vea su cara y su expresión. Los Sánchez descubrieron que todos los demás son unos comerciantes que iluminan las caras única y exclusivamente para vender las imágenes de los actores. Por eso el verdadero arte y la obra de autor estaría en iluminar las paredes, no los personajes, así el espectador tenga que hacer un esfuerzo visual sobrehumano para saber qué personajes están hablando en esa sala o corredor. Y que las tomas sean bien largas, no importa que no contengan ninguna información visual o dramática y el espectador se duerma, lo importante es luchar contra los planos cortos de la televisión.

Todo en nombre del estilo personal, del arte cinematográfico y del temor a darle gusto al espec-

"De vida o muerte"

tador. Y piensa uno en las obras que han realizado para la televisión autores como Rossellini, Fellini, Bergman, Hitchcock y Welles. Obras en las que los personajes se ven; que, con planos cortos o largos, conservan el interés; con un tratamiento del tiempo que tiene en cuenta las condiciones de percepción del televidente, que son distintas de las del espectador de cine. Eran conscientes de estar haciendo televisión (y la hicieron sin avergonzarse, sin declarar que lo que de verdad querían hacer era cine).

Por no tener en cuenta estos factores y por buscar un ideal personal de arte que no cuenta con el espectador tuvieron problemas AROMA DE MUERTE (H. Fiorillo), EL AMOR DE MILENA (F. Laverde), EFIMERO (R. Triana), FANTASMAS SIN ESPEJOS (J. Echeverry) y ESPERANZA (Mady Samper).

Algunos realizadores y críticos se niegan a ver en la televisión un medio de comunicación distinto del cine. Luis Alberto Alvarez habla cada vez que puede del "pretendido lenguaje de la televisión". Reducen la televisión a un instrumento para emitir, pasivo, cuya constitución interna, relación con el espectador y ubicación en lo social no repercuten en la dramaturgia. Entonces todo se vuelve intercambiable: es lo mismo ver una película

en televisión que en una sala de cine. Resulta que no es lo mismo, no solamente por la dimensión de las pantallas y por la naturaleza de las dos imágenes sino porque el espectador está en condiciones distintas en un teatro que en su casa, con todo lo que significa socialmente teatro y casa y con los rituales propios de ir a cine o prender la televisión.

Lo complejo

No se entienda lo anterior como la proclama por la simplicidad. No estoy diciendo, ni mucho menos, que en la televisión no entra lo complejo ya sea por el tema o por tratamiento. Aclaro que estoy aceptando el término de complejo en el sentido que se le dá comúnmente.

Hemos visto medimetrajes con tratamientos temporales más o menos complicados y con ritmo lento pero con la información necesaria y organizada para y no contra el espectador: LA MUÑECA RUSA (J. C. Jaramillo, J. Perea, M. García), SUAVE EL ALIENTO (Natalia Iartovsky), LOS HABITANTES DE LA NOCHE (VM. Gaviria), VALERIA (O. Ocampo, S.Mc Lean, F. Berón), AGUARDIENTE (L. González) y REFLEJOS (M. Cataño).

No importa que no sean obras de amplias audiencias. Lo grave es cuando no se define la perspectiva de la obra, cuando el tratamiento es más

producto de un malabarismo exhibicionista que de un trabajo de dramaturgia y el resultado es una confusión sin fuerza para despertar y conducir un interés. Puro juego de apariencias de profundidad psicológica: LA NOCHE QUE NOS VISITO SONIA (Teresa Saldarriaga, E. de los Ríos, H. Manzano), LA PARTIDA FINAL (G. Alvarez, F. González). En otros casos el problema es el manejo de las situaciones y de la puesta en escena lo que le quita al medimetraje posibilidad de impactar, como en DERECHOS RESERVADOS (Alexandra Cardona, J. Osorio) y DEBAJO DE LAS ESTRELLAS (JJ. Vejarano) que tenían guiones excelentes, con trabajos temporales y progresión dramática interesantes pero que en la realización perdieron fuerza. Algo parecido le sucedió a LO MEJOR DE MIS NAVAJAS (C. West), parecido, porque ya en el guión se veía la falla en la construcción de los personajes.

Contar una historia

La mayoría de los medimetrajes se ha propuesto narrar una historia y muchos lo han logrado en forma excelente. En algunos se percibe algo que me parece muy importante: la preocupación centrada en la actividad de narrar, calculando cada momento para llevar de la mano la emoción del espectador. El autor ama la historia que quiere contar, vive sus personajes y los ve reaccionando ante determinados acontecimientos.

"Suave el aliento"



De ahí han salido obras con fuerza y capacidad de emocionar intensamente; AQUEL 19 (C. Mayolo, U. Valverde), EL HOMBRE DE ACERO (C. Duplat), SEMANA DE PASION (J. Luzardo, F. Riaño), ATRAPADOS (JJ. Vejarano), JUEGOS PROHIBIDOS (Camila Loboguerrero, Beatriz Caballero), QUERIDA ROMMY (F. Ramírez), ELLA, EL CHULO Y EL ATARVAN (F. Vélez, M. Arias), CON AMIGOS ASI (L.A. Restrepo, L. González), LA CARTA (DL. Hoyos, Ma. Lozano, J. Bonilla), MOMENTOS DE UNA VIDA (Patricia Restrepo) y DE VIDA O MUERTE (Alexandra Cardona, J. Osorio).

Lo prioritario en estas obras es contar una historia, unos personajes y un ambiente. No es que ahora se esté descubriendo la narración en el cine colombiano, sería negar la existencia de muchos largo y cortometrajes. Lo que encuentro novedoso es la prioridad que se le da al narrar, al hecho en sí de contar una historia de una determinada forma. Hemos discutido durante tantos años los contenidos, la ideología y la función social del cine que olvidamos la importancia de lo primario: interesar al espectador con los personajes y las situaciones. Antes el contenido crítico (muchas veces una frase de algún personaje o un texto del documental) legitimaban la obra cinematográfica sin importar casi que tuvieran o no capacidad de emocionar, de interesar sensorial y afectivamente al espectador por medio de los personajes y de la forma de narrarlos. El contenido se le sobreponía a todo. Ahora las cosas han cambiado en bien del cine colombiano. En este grupo se pueden diferenciar estilos de narrar. Algunos simultáneamente a la historia van construyendo un ambiente que es en último término el que le da sentido a la anécdota. El ambiente del barrio y de la época en AQUEL 19, del campo y la época en LA CARTA y en EL HOMBRE DE ACERO, del día y de la familia en MOMENTOS DE UN DOMINGO.

Otros lograron un buen equilibrio entre las intenciones temáticas y la historia. El problema que suele presentar el cine temático es la tentación de manipular los personajes y situaciones en función del tema, quitándoles vida y convirtiéndolos en marionetas que no hacen otra cosa que seguir la tiranía del autor. Esto se evitó gracias al interés por lo dramático, más en concreto por el cuidado en construir personajes con lógica propia: SEMANA DE PASION, JUEGOS PROHIBIDOS, MOMENTOS DE DOMINGO y LA CARTA. Cuando hablo de contar una historia me estoy refiriendo a la totalidad del narrar cinematográfico, que incluye la banda sonora, el trabajo de la cámara y el montaje. En esto también el cine co-

lombiano muestra que se ha ido desprendiendo de algunos prejuicios estéticos. En algunos ambientes se exigía "la imagen estética", que equivalía la mayoría de las veces a la posición rebuscada de la cámara, al ángulo planeado, al travelling bello, la cadencia lenta y el silencio inútil. Por fortuna estamos allegando a una desmitificación práctica de "lo formal": la cámara está donde debe estar para proporcionar la información visual que se necesita en la programación del relato y de los personajes, estos hablan cuando necesitan hablar y los acontecimientos se suceden con la velocidad requerida para que las cosas avancen, sin el deleite en malabarismos vacíos. En los medimetrajes que he enumerado se siente la seguridad del autor que sabe para dónde va y lo hace sin sentimientos de culpa por no obedecerle a las normas de algunos libros o artículos.

Dentro del cine de historia un grupo se lanzó por la línea de lo que despectivamente se suele denominar relato popular. Melodramas como EL PAPA DE SIMON (Bella Mitrotti) o anécdotas populares como PONGALE COLOR (Camila Loboguerrero, L. Duque), VIDA DE PERROS (Camila Loboguerrero), ASCENSOR DE PELICULA (L. Duque) y EL PREMIO (V. Sánchez, V. Trespalacios, L. Duque). Les falta un poco de trabajo en el guión y en la puesta en escena para explotar mejor la dramaturgia de los géneros. Me parece que en este campo un gran aporte lo dieron AQUEL 19 y ELLA, EL CHULO Y EL ATARVAN.

A medio camino se quedaron REPUTADO (Silvia Amaya), UN DISCURSO ENMOCHILADO (H. Barrera) y el publicitado EL POTRO CHUSMERO (L.A. Sánchez), con más pretensiones en el planteamiento pero débiles en el momento de manejar la historia con eficacia. No definen el punto de tensión y la manera de dosificar la información para mantener el interés inicial que se va diluyendo a medida que avanza el relato. El personaje del potro, en el mediotraje de LA. Sánchez, es personaje solo gracias al título, porque a lo largo del desarrollo su presencia y sentido se van evaporando. De ahí la frialdad del final.

Los largometrajes

Además de SAN ANTOÑITO, del cual ya hablé, otros dos largometrajes han resultado de la unión de tres o cuatro medimetrajes: LA RECOMPENSA (Manuel Franco) y LA BODA DEL ACORDEONISTA (Pacho Bottía). Los dos comienzan con una detallada descripción de personajes y ambientes. Muy detallada, hasta llegar al punto de saturación, o muy cerca. Cuando plantean el conflicto



"De vida o muerte".

adquieren interés que se continúa en los primeros desarrollos, cuando se inicia la confrontación de los personajes. A partir de ese momento Botía logra construir el clima propio para la leyenda de la Mohana. Y eso era lo difícil, darle el tono en el cual lo mítico fuera convincente.

En LA RECOMPENSA Manuel Franco sufre después de la primera parte o primer episodio. El conflicto se le diluye y la película avanza con muchas dificultades porque no se decide a complicar la trama ni a interiorizarla en el personaje.

La experiencia de medimetrajés unidos en un largo o de un largo fragmentado en medios no ha sido feliz porque se trata de dos dramaturgias distintas, con arcos temporales distintos, con continuidad y formas de manejar el tiempo distintas. De los tres, sin duda, el mejor librado fue LA BODA. Tiene más concepción de largometraje.

El cine de ambiente (y de autor...)

He dejado para el final este grupo por ser el más polémico. Al leer las entrevistas publicadas en el número 14-15 de la revista Arcadia va al Cine —un número de lujo— se tiene la impresión de que se está preparando un manifiesto, si no es que ya existe, en contra de la dramaturgia de historia y para proclamar que lo único que cuenta en una película es el ambiente, la atmósfera. La impresión se confirma al leer los análisis escritos en El Colombiano por Luis Alberto Alvarez.

Con seguridad voy a simplificar los hechos, pero tampoco tanto como para falsear la realidad. Desde hace rato se ha ido construyendo la imagen de la televisión como el enemigo: el monstruo centralista, bogotano, mediocre y comer-

cializado que no ha hecho sino participar muy activamente en la degradación de este país. Con tal imagen todo lo de la televisión resulta terrible, la maldad personificada. Y como los dramatizados televisivos prefieren narrar historias hacerlo se volvió un estigma. Con estas premisas se postula otra dramaturgia, la de ambientes y atmósferas, como la dramaturgia, la única y verdadera. Cuando menos la más noble.

En la exaltación de la teoría del ambiente influyó mucho el logro indiscutible de LOS HABITANTES DE LA NOCHE (VM. Gaviria), punto de llegada de experiencias anteriores de Gaviria en la misma línea. Pero se la convirtió en el modelo. Muchos ya, por principio, no querían contar historias sino apenas una tenue línea que reuniera varias situaciones que, a su vez, serían las que construirían el ambiente. Eso no tiene nada de malo. El cine francés, el italiano, el alemán y el norteamericano han creado obras de valor reconocido con esta dramaturgia. El problema está en mitificar algo que no es sino una entre muchas formas de narrar.

El paso siguiente es proclamar al Profeta, al ser que encarna el ideal. Luis Alberto Alvarez escribió lo siguiente: "LA VIEJA GUARDIA, de Víctor Manuel Gaviria, una historia de jubilados del ferrocarril de Antioquia, realizada con actores no profesionales y que, en mi concepto, no solo es la mejor película entre los medimetrajés televisivos de Focine, sino la película más bella y madura que se haya filmado jamás en este país" (El Colombiano, abril 28 de 1985), y, como si fuera

poco, dos párrafos más adelante afirma que "haber visto con dos días de diferencia LOS HABITANTES DE LA NOCHE Y LA VIEJA GUARDIA me lleva a una afirmación que no está hecha a la ligera: Víctor Gaviria es el realizador más importante del cine colombiano y hasta hoy el único y verdadero autor que haya surgido entre nosotros".

Yo no sé si efectivamente Gaviria es el más importante y el único. Me parece muy arriesgado decir que antes de él no hubo ni nadie ni nada en el cine colombiano y, en segundo lugar, me parece completamente inútil una discusión sobre quién es el mejor. Pero cito los textos para mostrar cómo es el proceso de mitificación. Aclaro que no tengo nada en contra de Gaviria, LOS HABITANTES DE LA NOCHE me parece una obra excelente, contra lo que estoy es contra esa maquinaria que se está montando. Más aún, el mismo Gaviria se opone a la polarización cine de autor-cine para el público y a la tendencia a poner a las películas a competir entre sí como en un reinado de belleza a ver cual queda de primera. Véanse al respecto El Mundo semanal, mayo 11 de 1985 y la entrevista en el número citado de Arcadia.

En la línea del cine de ambiente, que pone los personajes y situaciones en función de la creación de una atmósfera, se han producido varios medimetrajés: LOS HABITANTES DE LA NOCHE (VM. Gaviria), LA VIEJA GUARDIA (VM. Gaviria), LOS MUSICOS (VM. Gaviria), EL GUACAMAYA (P. Bottía), LA BAJA (G. Mejía) y LUGARES COMUNES (A. Upegui, VM. Gaviria). De éstas, como decía antes, la más sólida es LOS HABITANTES DE LA NOCHE. Las otras fallan en un principio fundamental que el mismo Gaviria expone con lucidez en la entrevista de El Mundo Semanal: "La responsabilidad de un director no es permitir momentos muertos. Un momento muerto es aquel que carece de interés, aquel en el que no ocurre nada ni contribuye para llevar el significado de la película hacia adelante". Eso es precisamente a estas obras: acumulan escenas muertas que no hacen avanzar ninguna de sus dimensiones. Tienen momentos agradables pero nada más.

En síntesis, el cine de ambiente o de atmósfera, como el de personajes, el de conflictos, el de historia o cualquier otro que exista, no es sino una forma de hacer cine, no la forma por excelencia y, menos aún, la única. Las críticas que hago no son al cine de atmósfera como tal, sino a su conversión en modelo único y a algunas de las obras concretas que lo representan. Para un mayor conocimiento de la reflexión que se hace ac-

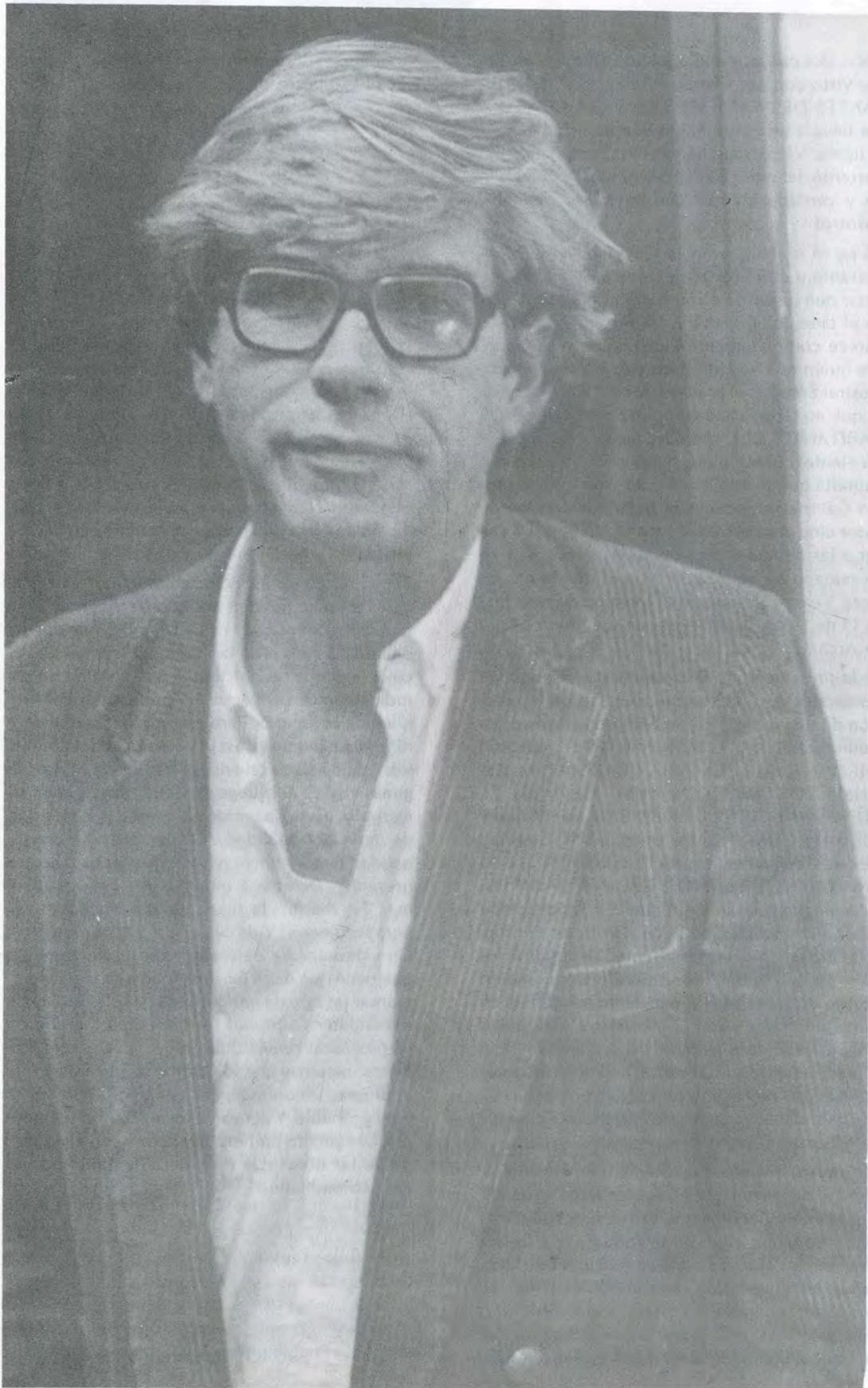
tualmente sobre el tema remito una vez más al N° 14-15 de Arcadia va al Cine, que es una mina para el análisis por lo interesante de las entrevistas a los directores.

Para terminar

He dejado de lado los debates sobre los resultados económicos. No he querido ver sino las obras que se presentaron en el programa de "Cine en TV", que son las que finalmente van a quedar como parte de la convulsionada historia del cine colombiano. Y no solamente las obras que seguramente tendrán persistencia durante muchos años sino las pasajeras, las que emocionaron y le expresaron algo o algunos sectores de la sociedad, algo que necesitaban en ese momento histórico y que quizás a los seis meses o al año ya olvidaron. Nadie puede imponerle al arte la condición de eternidad porque el hombre cambia día a día.

Sin embargo los aspectos económicos y organizativos no se pueden abandonar. Seguramente tienen razón los que critican el programa por ser una de las causas de la descapitalización de Focine. Hay que revisar también el sistema de adjudicación de proyectos, la promoción del programa y el horario. Pero ante todo hay que definir qué es lo que se está haciendo, cine o televisión? Si se hace televisión hay que aceptar algunas reglas del juego. Porque, para poner un ejemplo, no se ha tenido en cuenta la necesidad de darle personalidad al programa. Qué personalidad puede tener un horario en el cual hoy se presenta "De vida o muerte", la semana próxima "Tin marín", la siguiente "La muñeca rusa" para seguir con "Vida de perros" y "Los músicos"? Un exhibidor de películas sabe perfectamente que tiene que darle personalidad a su teatro, programar un tipo de películas. En la televisión esta necesidad es aun más fuerte. Cómo lograrlo en un programa como "Cine en TV"? Eso es otro problema, pero hay que solucionarlo. En caso de que el programa continúe, cosa que por ahora no es muy probable. Y como "Cine en TV" no tiene futuro asegurado prefiero quedarme con el recuerdo de las obras que considero han aportado al cine colombiano.

Hernando Martínez Pardo



VISION DE HUMBERTO SOLÁS

La película "Un hombre de éxito" del realizador cubano Humberto Solás fue galardonada en el pasado Festival de Cine de Cartagena con el Catalina de Oro a la mejor cinta presentada durante el evento. María Elvira Talero entrevistó en aquella oportunidad a Solás acerca de su vida y obra así como también acerca de las políticas de producción que ahora ofrecen un nuevo panorama de trabajo a los cinematografistas en Cuba.

por **MARÍA ELVIRA TALERO**

P.—¿Cómo fue su incursión en el cine?

R.—Esa es una historia que no tiene nada que ver con el aprendizaje académico ya que yo me dedico a hacer cine de forma totalmente autodidacta, autoacadémica. Cuando me incorporo al cine surge el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica, ICAIC. En esa época yo era muy joven y debido a que había participado en la etapa insurreccional haciendo parte de la guerrilla urbana en la ciudad de La Habana, pues no había tenido el tiempo ni el espacio, pero sí la voluntad, el deseo de participar, en un tipo de actividad cinematográfica tangencial como son los cineclubs.

P.—¿Cuándo realiza su primera película?

R.—Ya en el inicio de la revolución y gracias a la fundación del ICAIC, realicé una película experimental con mis propios recursos. Es una película titulada "La huída", película que someto a consideración de las autoridades del cine en el año 61 siendo así admitido en la familia del cine de aquel entonces, la cual era muy reducida, y siendo admitido no tanto por la calidad de la película sino por haber demostrado mi pasión por el cine.

P.—¿Pasión que en usted se empieza a dar desde cuándo?

R.—Desde niño yo tenía esa vocación. Mi madre dice que en una oportunidad, cuando tenía 6 años, yo estaba viendo una película durante la

cual le dije que quería hacer eso que estaba viendo. Pero paralelamente al cine, a mí también me apasionaba la arquitectura e incluso durante una etapa de mi adolescencia pensé que esa iba a ser mi profesión en un futuro. Pero por problemas económicos y debido a la misma situación social (la universidad estaba cerrada), yo ni siquiera pude iniciarme en la carrera de arquitecto.

P.—¿No piensa hoy en día que posiblemente un conocimiento sólido de la arquitectura habría incidido en su carrera cinematográfica?

R.—Creo que la arquitectura y el cine tienen una relación muy fuerte por su carácter de artes colectivas donde si bien, en el caso de la arquitectura, existe un arquitecto, también debe existir un "staff", un grupo que debe realizar sus ideas. Es decir, mi llegada al cine no fue desgarradora ya que renunciaba a una profesión en la que me interesaba sobre todo la posibilidad de la concreción artística, cosa que puedo lograr en el cine. Además, el cine es un arte escultórico, un arte plástico. Es decir, yo también puedo hacer a través de una película una proposición de espacio, sirviéndome además del argumento, de la banda sonora.

P.—¿Entonces para usted la creación colectiva es fundamental...?

R.—No es que sea el método por el que yo me guío en mi trabajo cinematográfico. Para mí el cine, como la arquitectura, es simplemente algo así como un arte industrial, un arte que necesita de una infraestructura fuerte, de un desarrollo

tecnológico, que transforma la tecnología en virtud de las necesidades creativas y en donde veo que, para poder expresar una idea, tanto el cine como la arquitectura se plantean los mismos fenómenos. Un autor, para expresar sus sensaciones, su visión del mundo, su apreciación estética, no lo puede hacer solo, necesita de gente.

P.—¿Cómo es el proceso para hacer una película en Cuba?

R.—Así como estamos ahora, en un momento de transición, el cineasta en el ICAIC es un asalariado que percibe un sueldo que podríamos decir que es digno. Es un hombre que está obligado dentro de un contrato que se renueva cada año, a ocupar su tiempo como cineasta. Es decir, el cineasta cubano es un hombre profesionalizado. Por ejemplo, en este momento cada cineasta tiene un máximo de 10 meses para elaborar un guión, contando con un tiempo aproximado de año y medio, dos años y dos y medio, depende de la magnitud del proyecto, para realizar una película.

P.—¿Usted siempre escribe los guiones de sus películas?

R.—No. Yo comencé escribiendo mis propios guiones pero después he realizado películas cuyos guiones han sido escritos en colaboración, eso depende del tema. Por ejemplo, ahora, me encuentro trabajando sólo un guión para una película que se llamará "Gente de Pueblo", una película que trata de la sexualidad en la familia cubana y que pretende ser un testimonio de nuestra realidad.

P.—Hay varias constantes en sus películas. Una de ellas es la de mostrar a través de un personaje hechos históricos. ¿Eso responde a algún propósito en particular?

R.—Responde a un propósito pero también al hecho de que yo me formo como cineasta bajo la égida de un cine como es el del neo-realismo italiano que determinó que sus herederos, tanto en Italia como en América Latina y Estados Unidos, trataran de hacer un cine realista, un cine donde la presencia del contexto no fuera un telón de fondo sino un personaje protagónico. Por otro lado —para buscar ejemplos conocidos por todos—, también influyó en mí el cine de Visconti, que es un cine que yo admiro mucho y del cual me considero su discípulo. Visconti fue un hombre que se empeñó en su búsqueda de Personaje-Historia, se planteaba una simbiosis entre marxismo y freudianismo y no lo logró, pero hizo el intento. Es decir, trató de unificar las dos corrientes fundamentales que parecen contradictorias y que yo, como cineasta cubano, es un pro-



pósito que tengo, tratando de encontrar un equilibrio entre individualidad e historia.

¿P.—¿Por qué sus películas llevan nombres de mujer tales como Lucía, Manuela, etc. Esto tiene que ver con su vida personal o la mujer representa algo especial para usted?

R.—La mujer representa para mí algo que todo el mundo sabe, o sea, un personaje sojuzgado a lo largo de la historia y que solo a comienzos de este siglo empieza a dar verdaderos pasos de emancipación; así que pienso que la mujer es un filtro ideal para plasmar las contradicciones de la sociedad porque es el personaje que ocupa un rol de aparente sojuzgamiento, tratando de encontrar los mecanismos para convertirse en una figura con autoridad dentro de la sociedad. Vive en su ghetto pero al mismo tiempo logra superarlo y otras veces rige la sociedad en muchos aspectos. Pero lo importante de la presencia femenina en mi cine, aclarando que no es un cine feminista, es el hecho de que ese personaje que padece las mayores contradicciones dentro de la sociedad es un personaje que vibra más y tiene una búsqueda de transformación más grande que cualquier otro. El hombre está acomodado en su aparente predominio. La mujer vive con rebeldía e insatisfacción, lo cual le provoca generalmente ser más flexible, más abierta y más disponible a la aventura cultural, espiritual y humana que el propio hombre. Es un personaje más rico, más lleno de matices, más contradictorio.

P.— Respecto a "Un hombre de éxito", esa película aparenta ser perfectamente una super-producción. ¿Cómo se maneja el asunto del presupuesto en Cuba?

R.—Esa película es una experiencia única, difícil de repetir, aunque se podría volver a hacer en tanto los autores utilicen un mismo stock. Actualmente, en Cuba hay almacenado una cantidad de vestuario de la época republicana de muy buena calidad. La ciudad de La Habana tiene una gran arquitectura que permite utilizar locaciones naturales y prescindir de las artificiales que pueden aumentar los costos de una película. De manera que yo pude hacer "Un hombre de éxito" conociendo mi ciudad y el almacén de vestuario y manejando el presupuesto de una película media cubana. Es decir, aproveché al máximo los recursos existentes y la ayuda de amigos, la utilería, etc. Además, otro elemento que fue fundamental durante el rodaje de la película y que hay que tener en cuenta, es el técnico de cine cubano que en una industria como la nuestra, con 30 años de existencia, es una persona muy capacitada, puede asumir las complejidades de una producción. Así que yo dependí en esa película del equipo humano, de personas tales como el esce-

nógrafo quien además de ejercer sus funciones, se convirtió en un analista de la ciudad y me ayudó a buscar locaciones.

P.—¿Y lo que son accesorios de utilería como mobiliario, objetos antiguos, vajillas, aquellos detalles que permiten hacer una reconstrucción de época acertada, cómo fue su consecución?

R.—Por ejemplo, la vajilla de la escena del comedor fue cedida por un particular. Hay muebles que son de colecciones particulares, son piezas clásicas que yo sabía dónde estaban y que las pedí en colaboración a amigos, a instituciones, a un anticuario en La Habana que se llama "La Casa" y que me ayudaron sin cobrar nada. La película fue muy barata, inclusive ya recuperó los costos en la segunda semana de exhibición. Es una película que no es co-producción, está realizada con presupuesto nacional. Actualmente va para los dos millones de espectadores.

P.—O sea que fue taquillera...

R.—Fue muy taquillera considerando que es un drama psicológico.

P.—¿La madre en la película es muy importante, ella comprende las dos tendencias de sus hijos, y además tiene el poder de leer el futuro por medio de las cartas. De otro lado, a pesar de ser usted tan estricto en la ilustración histórica, la religión no está tratada a fondo en "Un hombre de éxito" ¿Hay algo de esotérico en su visión o que motiva esa posición?

R.—La cultura cubana está conformada por dos nutrientes principales. Una, la cultura hispánica que es esencialmente católica, y otra, la cultura africana que tiene su expresión religiosa en la santería. Cuba nunca se ha caracterizado por ser un país profundamente católico como es el caso de Colombia. En Cuba, la religión clandestina popular, la santería, se intrincó con la religión católica. Durante mucho tiempo se habló de una cultura vencida, haciendo referencia a la africana, pero yo no creo que ninguna de las dos culturas opaque a la otra. Creo que hay una coherencia en la etnia cubana siendo la religión la máxima expresión de ese fenómeno. La santería es una religión que ha logrado consolidar la conciencia nacional. En Cuba, la santería contribuyó a conformar a mediados del siglo XIX la noción en sus habitantes de pertenecer a un país caribeño en el que existe una fascinación por el mundo parapsicológico. Es decir, Cuba es un país en el que hay miles de creyentes que son al mismo tiempo revolucionarios. En La Habana vieja hay cosas extraordinarias. A veces uno ve altares de la Virgen de la Caridad del Cobre que tienen al lado una foto de Fidel o de un líder de la revolución. Eso hace parte de nuestra idiosincrasia.

P.—¿Usted concretamente tiene alguna creencia en particular respecto a la religión?

R.—Yo tengo muchas dudas, como cualquier persona. Creo que toda verdad es relativa y que existe el misterio, que no se puede negar. Soy un hombre que dudo, que puedo creer que existe Dios. Soy un hombre que no niega la existencia de Dios ni el valor cultural que tiene la santería. Es decir, para que yo pueda sentirme identificado con mi nacionalidad, tengo que conocer profundamente la religión pero al mismo tiempo puedo tener dudas.

P.—¿Se ha acercado a la santería entonces?

R.—Cómo no... Un director de cine en Cuba y no voy a tener un conocimiento profundo de la santería? Yo he participado en rituales.

P.—¿Qué proyectos tiene Humberto Solas actualmente?

R.—Estoy trabajando en dos o tres proyectos. El primero, que se llama "Adiós Halley", trata de un acontecimiento ocurrido en Venezuela en el que una expedición se dirige a la selva para ver el cometa Halley, tratando de llegar a un lugar considerado idóneo por los astrónomos para verlo, un lugar que queda muy cerca de la catarata del Angel. Lo cierto es que este grupo se perdió en la selva como 15 días y lo que en un principio era una expedición un tanto frívola, se terminó convirtiendo en una experiencia en la que estas personas tuvieron que establecer una relación con el medio ambiente, para lo cual no estaban preparados. Esta es una película en la que pretendo analizar diversos tipos de comportamiento.

Otro proyecto que tengo se llama "Gloria City". Está basado en una novela testimonial sobre un intento de colonización que hicieron algunas compañías americanas cuando se suponía que Cuba iba a adquirir, como colonia, el status de países como Puerto Rico o Filipinas. Entonces, algunas compañías que se ocupaban de la distribución de los cítricos, de las naranjas, convencieron a muchos granjeros americanos para que se radicaran en las costas de la isla. Estas personas se establecieron en comunidades muy prósperas pero históricamente fueron barridos de allí porque la isla ni se convirtió en colonia norteamericana ni se dedicó a los cítricos, sucediéndose entonces el imperio de la plantación azucarera en un período que abarca desde principios de siglo hasta el año 30. Es una película, a mi modo de ver, épica, pues todas esas personas que eran norteamericanas, así como también emigrantes daneses, ingleses, etc. decidieron que esta era su tierra y que tenían derecho a vivir en ella. Es un proceso dramático muy intenso.



"Lucía" o la visión de Solás.

P.—¿Son suyos los guiones?

R.—El de "Gloria" es una adaptación literaria mía y el otro, el del Halley, es un guión que estoy escribiendo con un joven dramaturgo que ha hecho una obra de teatro extraordinaria llamada "Vida de Juan Clemente Seneda" que trata sobre un poeta cubano del siglo XIX cuya vida fue un misterio porque no se sabe si fue un traidor o un colaboracionista con las autoridades españolas. La obra es una investigación en la que el autor concluye que Seneda era un poeta extraordinario que contribuyó a la conformación de la poesía nacional y que no hay que hablar de Seneda como eventual traidor sino como un gran intelectual. Una obra que ha sido muy respetada por su calidad literaria, pero que al mismo tiempo ha sido muy polémica por el planteamiento que hace.

El otro guión, el de "Gente de Pueblo", lo estoy escribiendo yo.

P.—¿Cómo fue el trabajo del guión para "Un hombre de éxito"?

R.—Ese guión lo escribí conjuntamente con mi estomatólogo. Tenía la idea de la película pero no sabía cómo escribirla, cómo redactarla. Por esa época me estaba haciendo un tratamiento con mi estomatólogo sin saber que él era un escritor en potencia. Durante el tratamiento, él me preguntaba cómo era la película que yo quería hacer y que no sabía cómo escribir. Entonces, en cada sesión, le contaba una secuencia, y cuando acabé el tratamiento me entregó el primer guión, el cual se fue transformando después aunque fue utilizado como base literaria para la película.

¿Cómo ve Humberto Solas su película "Un hombre de éxito"?

R.—El valor que tiene para mí "Un hombre de éxito" es el acontecimiento productivo que me significó porque yo tenía en ese momento la etiqueta del director incapaz de hacer una película con bajo presupuesto y en corto tiempo, pues yo puedo durar hasta un año haciendo una película.

P.—¿Y esta cuánto duró?

R.—Casi nueve semanas, mientras que "Cecilia" la trabajé durante un año y dos meses. Yo tenía una fama de "incosteable" muy bien ganada, lo que me atormentó de tal forma que hice dos películas para demostrar que yo sí podía trabajar con cierta rapidez.

P.—¿En qué consiste la nueva tendencia a la que usted se refiere cuando habla del cine cubano actual?

R.—En primer lugar, hay una descentralización de la industria. Hasta ahora el ICAIC era una empresa grande, con un gran stock de autores, directores, etc., regida por el Ministerio de Cultura y por un representante legal, el vice-ministro de cultura que, entre otras actividades, aprobaba o rechazaba los proyectos.

P.—¿Cada proyecto se aprueba por concurso?

R.—No. Como estamos profesionalizados dentro de la industria, estamos obligados a presentar un guión cada cierto tiempo, pero a partir de 1982 el ICAIC se ha descentralizado. Los cinematografistas se responsabilizarán de todos los pasos de sus obras, los guiones no serán sometidos a la consideración ni del vice-ministro ni del ministerio, los autores serán autónomos en sus decisiones y solamente se discutirá la obra terminada,



"Cantata de Chile"

y el estado estará obligado a auspiciarla y a conceder las necesidades que exige el proyecto. Supongo que esto traerá como consecuencia un estallido muy interesante en el cine cubano dado que no existe un cine sin censura en ningún lugar del mundo. La censura siempre existe, aun-

que sea económica, y nosotros vamos a hacer un experimento por tres años tratando de hacer cine sin ella. Hay personas que hacia el final de la obra decidirán si ésta se exhibe o no. Pero la película, cuando ya está hecha, puede salir a la calle en cualquier momento. Debemos tener la suficiente coherencia como para exigir en tal caso que las películas se exhiban. Mi objetivo es que haya autonomía hasta en la distribución. Parece una utopía para cualquier contexto, pero uno tiene que vivir con base en el sueño, en la ilusión.

P.—¿No cree que pueda haber represalias?

R.—Si hay represalias, eso quiere decir que contamos en la sociedad y que somos tenidos en consideración.

P.—¿Ustedes sienten que hay libertad de expresión y creación?

R.—En Cuba ocurre un fenómeno en el cine. Los compañeros que consolidaron la independencia del cine cubano, son gente con una actitud muy

seria. El ICAIC surge con la revolución y las personas que lo forman discrepan de la actitud ortodoxa de la izquierda. Eran incluso personas que se habían excluido de los caminos que llevaba en ese momento la izquierda. El ICAIC no es que sea entonces un eco del establecimiento aunque haya autores que tienen una cierta vocación por el realismo socialista. Pienso que esto permite que el cine cubano sea pluralista.

P.—Usted me hablaba de un último proyecto sobre un homosexual...

R.—No es que sea sobre un homosexual, es un estudio del comportamiento a través de una familia cubana en la que existe un homosexual.

P.—¿Se dice que en Cuba se reprime el homosexualismo, es cierto?

R.—En Cuba se ha reprimido como en toda América Latina, al homosexual. Hay muchas formas de represión. La más espeluznante es convertirlo en el miembro de un ghetto. En Cuba existió una represión como la que hay en USA en estos momentos. Inclusive hubo campos de re-educación que fueron producto de ideas ocasionadas por una crítica interna y apoyadas por sectores progresistas. Pero eso duró muy poco. Cuba, en tanto país machista, todavía subdesarrollado, tiene muchos prejuicios con la sexualidad, los prejuicios que también existen con las propias mujeres. Es decir, el país no ha llegado a ese es-

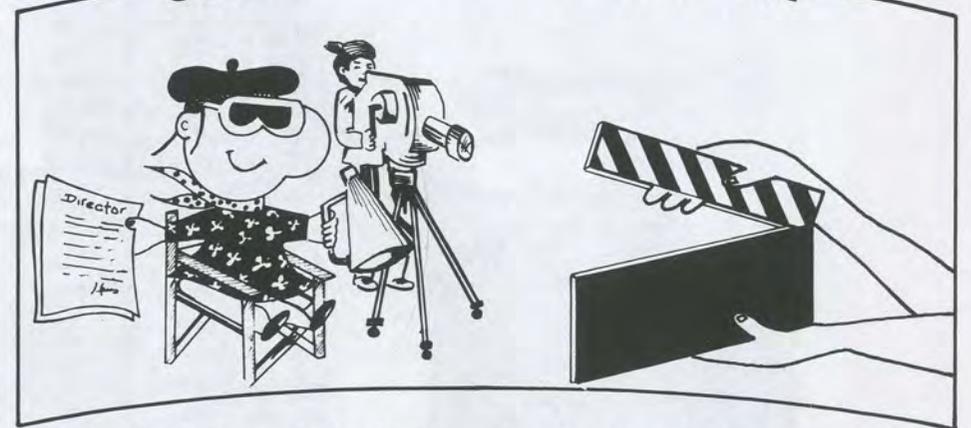
tadio de coherencia cultural, humana y política, en el que se sepan apreciar los fenómenos de las minorías sexuales con absoluta objetividad y capacidad de comprensión. Entonces, qué pretendo yo con mi película... Presentar una mirada que ayude a la población a comprender de forma madura los problemas de la sexualidad, porque a veces se han establecido en Cuba analogías muy peligrosas entre sexualidad e ideología ya que, aunque aquella pueda contribuir a condicionar la ideología, el hombre en conjunto no es así, no necesariamente la ideología del hombre depende de su sexualidad. Es decir, existe el homosexual de derecha, de izquierda, reaccionario, etc.

P.—¿Cómo se expresa esa actitud en Cuba?

R.—El homosexual vive su homosexualidad. En Cuba lo que está prohibido por la Constitución, como en casi todos los países, es la relación con adolescentes. También ha habido una cierta reticencia a que los homosexuales se reúnan en grupos en determinados lugares. Por ejemplo, el travestismo está prohibido. En Cuba hay mucho homosexual como en toda América Latina. No sé qué es lo determinante, si tal vez sea la formación católica, la prohibición... Yo no soy científico, pero creo que paradójicamente en este momento el homosexual en Cuba tiene más garantías que en USA en donde hay toda una represión irracional.

ARTE - CINE - IDIOMAS

Comunicación Universal



Difícilmente alguien puede "revelar" los misterios del cine, o "proyectarse" en este extraordinario Arte Universal sin el dominio de los idiomas.

EF EDUCACION INTERNACIONAL le ofrece conquistar el mundo ya que ha

logrado convertirlo en un entretenido salón de clases.

Estudie Inglés en Inglaterra, U.S.A. o Canadá. . . Francés en Francia o Suiza. . . o Alemán en Alemania.



EF Educación Internacional

Carrera 13 No. 82-11
Tels: 2188070 - 2188140
Bogotá, D.E.

FAVOR ENVIARME INFORMACION	
Nombre:	
Dirección:	
Ciudad:	Tel:



MARILYN MONROE en pocas palabras

La nostalgia que el planeta ha experimentado este año debido al aniversario de la muerte de Marilyn Monroe, ha llevado a muchos a mirar retrospectivamente lo que fue la vida y obra de esta ninfa más que angelical de la pantalla. Mucho se ha escrito sobre ella, frases que evidencian por la Monroe un respeto venerable, así como también frases que buscan derribar su mito con o sin razón. A continuación presentamos, a modo de homenaje, una selección de textos que son parte del recuerdo y la memoria que se tiene de aquella talentosa dama desaparecida hace veinticinco años.

La leyenda pretende que Marilyn fuera una diva explotada por Hollywood, empujada hacia la desesperación, primero por la luminosidad despiadada de la celebridad y después por el pavor de que esta luz se estuviera extinguiendo y por añadidura maltratada por el fracaso de sus dos últimos matrimonios. No es así. Marilyn había sido destruida por las circunstancias de su vida desde la edad de cinco años. La verdad sobre Marilyn Monroe es que Hollywood la había salvado. La celebridad la salvó. Los reflectores apuntados sobre ella 24 horas sobre 24 hicieron aparecer un mundo digno de vivirse.

Ben Hecht

La aspiración secreta de Marilyn es que hubiera querido ser una gran actriz. Como, no sé, Katherine Hepburn, Jean Arthur, Myrna Loy, Norma Shearer o como la Garbo. Pero era difícil por su extraordinaria belleza que era muy sana, una belleza, puede decirse, de campesina. Le era muy difícil recitar papeles dramáticos con su voz de muchachita.

Yves Montand

Las niñas americanas adoran las muñecas. Marilyn es su reina. Es una muñeca gigante que tiene los mismos ojos azules, la misma piel lisa, los mismos cabellos rubios de la célebre pin-up. Cuando le pellizcan los cachetes, susurra algunas palabras, cierra los ojos y estira los labios, lista para el beso. Los negocios de juguetes ofrecen para navidad dos versiones de Marilyn: una "de lujo", vestida con un abrigo de visón, otra cotidiana con un abrigo simple de lana.

Edgar Morin



Creo que presenta algo distinto para cada hombre porque reúne en sí aquello de lo cual cada uno tiene mayor necesidad. Marilyn es algo definitivo, a su manera, con miles de caras. Su femineidad es única y total. Todo lo que hace es distinto, extraño y excitante, desde el modo de hablar al modo en que usa su cuerpo magnífico. Hace que un hombre se sienta orgulloso de ser hombre.

Clark Gable

Marilyn Monroe era una leyenda... Otras mujeres eran bellas, pero en ella había ciertamente algo de más, que el público percibía y descubría en sus interpretaciones, algo en lo cual se reconocía. Marilyn poseía el don maravilloso, una combinación de melancolía, de esplendor y de asombro, de mantenerse distante, al mismo tiempo, de poder hacer de manera que todos pudiesen participar de este sentimiento, de este candor infantil que era el tiempo tímido y férvido.

Lee Strasberg



La amo desde que la vi en "Niagara" e incluso desde antes; es una persona que tiene la gracia, algo entre Charles Chaplin y James Dean. Y cómo puede hoy en día uno quedarse sin ver una película de Marilyn Monroe?

Francois Truffaut



Lo extraordinario en ella, es que da siempre la impresión de verla todo por primera vez.

Arthur Miller

Sin duda puedes calcular que una película con la Monroe te salga costando algunos centenares de miles de dólares más porque ella siempre llega tarde. En Viena vive mi tía Ida que es puntual al segundo pero yo no le daría un papel en ninguna de mis películas. De todas maneras no creo que lo haga aposta o que llegue tarde porque duerme demasiado. Y tiene que hacer un gran esfuerzo cada vez para venir al set. Está asustada y es insegura. Me ha sucedido sentir el deseo de ser psicoanalista y tenerla como paciente. Posiblemente no habría podido hacer nada por ella pero se debe ver admirable sobre el sofá. Antes de Marilyn solo tres actrices han tenido impacto sensual: Clara Bow, Jean Harlow y Rita Hayworth. Todas ellas tenían una carne que seguía siendo carne en la fotografía. Se tenía la impresión que si se alargaba la mano podía uno tocarlas.

Billy Wilder



Marilyn Monroe es una de las pocas actrices por las que sigo sintiendo una auténtica curiosidad. No creo que Marilyn deba casarse con nadie. Pertenece a todos los hombres. Es una criatura extraña, impetuosa y des centrada, que representa al elemento sexual de una forma mística y heterodoxa, y no creo que tenga que ser arrastrada a las estructuras convencionales de la cultura burguesa. Culpo al psicoanálisis de toda esa literatura sobre su necesidad de casarse y tener hijos. Esos psicoanalistas convencen a las actrices de que son frías o narcisistas y que deben ser como todo el mundo. Y no tienen por qué serlo. Marilyn apareció como diez mil otras chicas, pero sobresalió entre ellas porque es diferente. Y de ese carácter diferente pretenden despojarla los psicoanalistas.

Norman Mailer

Marilyn garantizaba nuestra inocencia. O más precisamente, eramos culpables porque ella era inocente, pero quién no habría querido perderse por ese tipo de inocencia?

Michael Wood

Marilyn se dio cuenta de que si seguía echando toneladas de pintura en sus labios, humedeciéndolos y proyectándolos hacia el patio de lunetas, su futuro de actriz dependía de la turgencia de sus encantos. Ella, que tenía una vaga noción de los efectos de la gravedad sobre los cuerpos, decidió contrarrestarla con un arma vertical: el estudio, y a sus recursos de propiedad horizontal, antepuso la postura media del que lee un libro.

Guillermo Cabrera Infante

Es la única mujer que, si solo camina frente a mí, despierta mi juventud. Cuando la miro, me quemo de tal manera por dentro que tengo la impresión de que va a salir humo de mis orejas.

Groucho Marx

Cuando tengo algo que hacer con ella, me parece hablar con una mujer sumergida en agua. No sólo está privada de la facultad de entender, sino que no tiene ni siquiera memoria. Balbucea cada frase; es incapaz de recordar un solo renglón, y si lo aprende, lo repite sin descanso como una máquina. Hay que sacudirla para que se calle. Marilyn me ha hecho perder cualquier simpatía hacia las actrices. Cuando le tocaba a ella casi siempre se enredaba y se bloqueaba. No tiene la más mínima fascinación, no tiene delicadeza ni buen gusto. Es solamente una pequeña y arrogante actricilla que ha aprendido a sacudirnos el sexo en la cara.

Nunally Johnson



Aquí está el problema, un símbolo del sexo se convierte en un objeto. Y no me gusta ser un objeto (...) La fama tiene un peso especial que será mejor que explique. No me importa la obligación de ser encantadora y sensual. Pero lo que va con eso es cargante (...) Pienso que la sensualidad es atractiva sólo cuando es natural y espontánea. Allí es donde muchos se equivocan (...) Todos nacemos con atractivo físico, gracias a Dios, pero es una lástima que mucha gente desprecie y arruine ese don natural. El arte, el arte verdadero, viene de allí... todo. Yo odio ser una cosa. Pero si tengo que ser símbolo o algo, prefiero serlo del sexo y no de otras cosas que también tienen símbolos!

Marilyn Monroe

una carta



Sra. de Miller? Exseñora de Dimaggio? Srta. Norma? Sencillamente Marilyn? Usted, hermosa criatura a quien no conozco, y más aún ni se donde está, escribirle es todo un heroísmo de quien, para escribir una carta, cualquiera que sea el motivo que la motive, sufre primero de parálisis total y luego, al enviarla, siente el horror... el horror, como si se sumiera en el mismísimo corazón de las tinieblas —es mejor el teléfono— y todo para contarle algo tan trivial, tan definitivo, de cómo, cuando y por qué la ví por primera vez...

Un día cualquiera de los primeros años de los años sesenta, en una ciudad cualquiera de eso que llaman tercer mundo (algo así como la antípoda de Hollywood), un muchacho cualquiera de 10 años aprovecha la ausencia de sus padres para esculcar donde no debe y encuentra —oh maravilla— una revista Life— hábilmente camuflada entre montañas de Fortune, y en la carátula, usted, al borde de la piscina, chorreando agua, tratando de vestir una bata azul, mientras revela al muchacho busca tesoros, su cuerpo desnudo.

Usted nunca vio la revista. Usted estaba muerta. Acababa de morir. Eran las fotos de su última película; película que usted decidió dejar inacabada yéndose definitivamente a mejor vida. “Por qué la vida tiene que ser tan jodidamente asquerosa?”

En una sola tarde descubrí que mi padre escondía revistas (a quién si no?), que usted existía y que usted había muerto. ¡Usted existía, y de qué manera!

Desde ese día, todos los días en que mis padres salían, volvía a buscarla al lado de la piscina. Así pasé tardes enteras turbado con su existencia, con el agua, con su bata azul.

Su muerte, tan extraño es decirlo, dictaminó el nacimiento de mis sueños: Usted decidió que en mis sueños yo fuera un duro director de cine —como un dios! que decidía que usted saliera— eternamente del agua y eternamente caminara del borde de la piscina, desnuda, hasta la bata azul.

El tiempo que todo lo puede, me permitió ver sus películas; leer más de un (mediocres todos) libro sobre su vida; horrorizarme (por mala) con una serie de televisión sobre usted y los Kennedy, leer un hermoso poema de Ernesto Cardenal con su nombre por título; oír a Elton John cantar “Good Bye Norma Jean” y sentirla, sentirla hablar, caminar, respirar, ruborizarse, indignarse, enternecerse... sentirla no

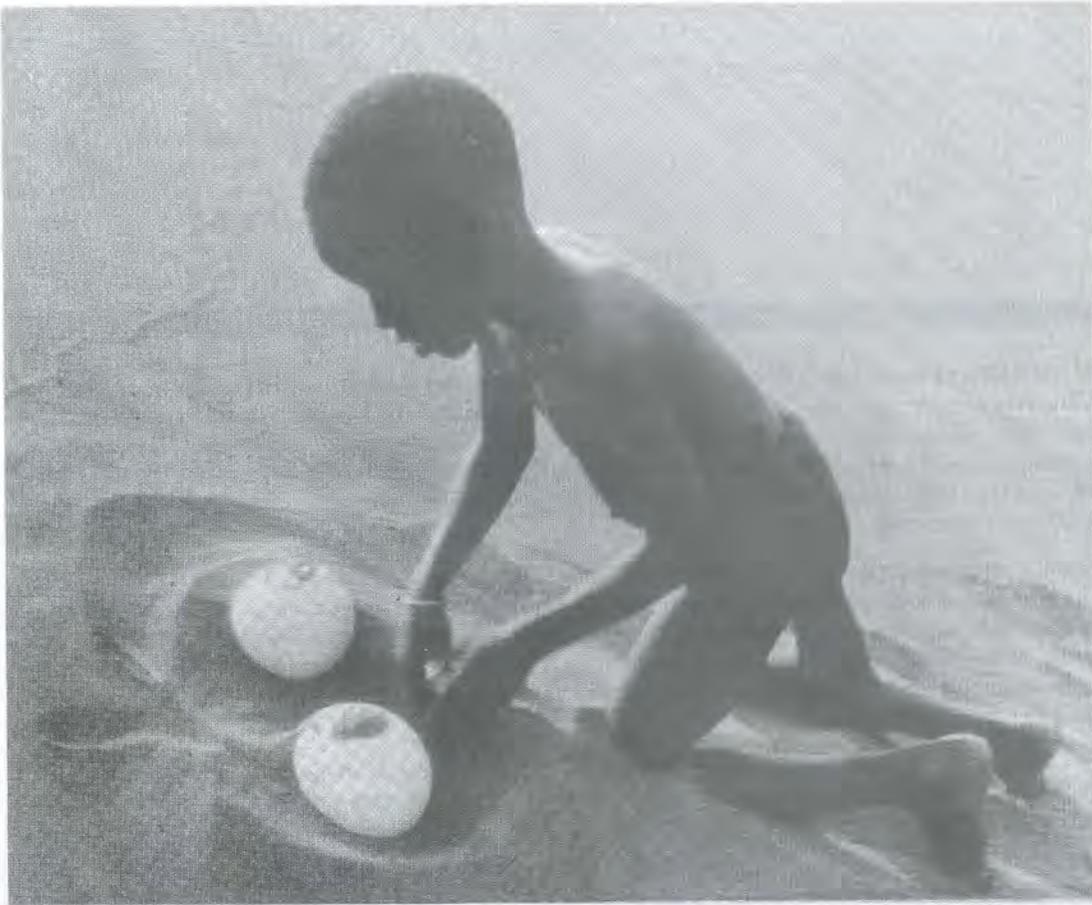
más, en ese hermoso relato de Truman Capote que se llama “Una Hermosa Criatura”, en donde usted está tan viva que duele.

Capote ya debió contarle cómo va esto cuando le tocó el turno de irse él. Hollywood cumple ahora 100 años. Existe una cosa que se llama el sida. Se murió John Huston.

Hay quienes hacen cine y usted sigue siendo una luz en la ventana, una luz en la pantalla, una luz que alumbra desde la carátula de Life, mis sueños de director de cine —por favor corten— y sobre todo sigue siendo una hermosa criatura.



ALBERTO QUIROGA



"Yeelen" de Souleymane Cissé.

PATERNALISMO TECNOLÓGICO

Por Manthia Diawara

El francés Georges Sadoul, historiador de cine, decía en 1960 que mientras muchos países africanos del sur del Sahara habían alcanzado su independencia, aún no existía una película verdaderamente africana. Es decir, una película producida, dirigida, fotografiada y editada por africanos, con protagonistas africanos que hablaran lenguajes africanos. Más bien, se habían estado haciendo documentales y películas de ficción acerca de los africanos en África por parte de los realizadores cinematográficos británicos, franceses y estadounidenses desde 1900; cinco años después de que los Hermanos Lumière inventaran el cinematógrafo¹.

Jean Rouch, padre del *cinéma vérité* y fundador del Comité de Cine Etnográfico en el Musée de l'homme (Museo Antropológico Francés), señalaba la manera como cambió esta situación. En una mesa redonda sobre África y el cine, organizada en 1961 por la UNESCO, Rouch llamaba la atención con respecto al patrimonio que dejaron las Entidades Cinematográficas Británicas en las Colonias de África, el Cine de las Misiones Belgas y el Comité de Cine Etnográfico en colaboración con el Ministerio Francés del Exterior. Se estaba refiriendo a los africanos de habla inglesa formados en la Escuela de Formación Cinematográfica de Accra, y a los primeros africanos de habla francesa egresados del Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (Escuela Cinematográfica Nacional) en París.

Rouch deseaba lograr también que el gobierno francés estableciera entidades parciales de producción cinematográfica en las antiguas colonias y que creara un centro de post-producción con sede en París, en donde los productores de cine africanos de habla francesa pudieran procesar sus primeras copias y lograr el acceso a los servicios de post-producción disponibles sólo en Europa y los Estados Unidos.² Rouch recomendaba además el empleo de cámaras de 16 mm por ser las más viables económicamente para cualquiera de los países en desarrollo.

No obstante, más de veinte años después, el productor de cine mauritano, Med Hondo, escribía en *Le Monde*: "A pesar de los continuos esfuerzos de los políticos y hombres de cultura, el cine africano se tambalea".³ El cine africano, para utilizar las célebres palabras de Sembene Ousmane, aún está en la era del "mégotage".⁴ África carece de laboratorios cinematográficos, estudios de doblaje y sincronización del sonido y facilidades de edición. Estos, junto con otros problemas de tipo financiero, obligan aún a los productores a esperar años antes de poder terminar una película.

Aunque los realizadores africanos de habla francesa han hecho más películas que sus homólogos de habla inglesa, no han mejorado las condiciones bajo las cuales efectúan la producción. Siguiendo los pasos de Sembene Ousmane, realizadores de cine más jóvenes como Souleymane Cissé, Ola Balogun y Gastón Kabore, quienes también han hecho películas aclamadas internacio-

Producción Cinematográfica Africana de la Parte Baja del Sahara

La Cinemateca Distrital de Bogotá, durante el mes de noviembre, logró llenar uno de los más aterradores vacíos que tenía el público cinematográfico de la ciudad, presentando un ciclo de cine africano, uno de los más atrayentes del planeta así como también uno de los más desconocidos en nuestros pagos. El siguiente artículo, tomado de la revista *Jump Cut*, es un exhaustivo análisis de la producción y las temáticas que caracterizan esta cinematografía, de la forma en que los realizadores africanos miran a su realidad, así como también es un texto que sirve de complemento a las películas exhibidas por la Cinemateca.

nalmente sin que África haya desarrollado una industria cinematográfica. Algunos historiadores de cine culpan al gobierno francés por su actitud paternalista y las prácticas colonialistas dirigidas a los realizadores de cine africanos. Víctor Bachy explicaba las consecuencias de la opresión de Francia sobre la producción cinematográfica de los países de habla francesa de esta manera:

Al comienzo, uno encuentra buena voluntad por parte de la madre patria para mantener las relaciones de cooperación, intercambio y amistad con sus subordinados más antiguos y para asegurar, al mismo tiempo, la presencia de Francia en África; condición sine qua non de la continuidad de la relación. Por otra parte, los países recientemente independizados aceptan esta relación cooperativa porque les garantiza protección⁵.

Tanto la producción como la distribución cinematográficas en África han enfrentado una explotación despiadada y monopolista por parte de las compañías americanas de distribución, las de Europa y la India. La industria cinematográfica en África no cuenta con la protección del gobierno —ni con los cupos de importación ni con la congelación de los precios de la boletería—. Debido a los cupos de importación Francia y Alemania Occidental, los dos productores cinematográficos más importantes de Europa, han sobrevivido al bombardeo de su mercado cinematográfico por parte de la Asociación de América para la Exportación del Cine Estadounidense (MPEAA).

A la vez que los países africanos no pudieron controlar el dominio extranjero de la distribución y exhibición, tampoco han establecido subsidios para la producción cinematográfica africana nacional, como sí lo han hecho Francia y Alemania. Además, los distribuidores extranjeros utilizan el 'bloqueo de taquillas' y otras prácticas monopolistas, de tal manera que es frecuente que las películas africanas no sean vistas ni siquiera en sus países de origen. Expresado en términos de Ferid Boghedir, "Esencialmente, el cine africano no existe porque la distribución cinematográfica no está en manos de África".⁶

Es indudable que la producción cinematográfica en África tiene un complejo antecedente. La sola lista de películas realizadas por africanos, aunque útil, no aclararía las consecuencias políticas y estructurales. Tampoco le echaría yo la culpa a los distribuidores extranjeros como lo hacen con frecuencia los eruditos y administradores franceses. Más bien, propongo analizar las estructuras de la producción cinematográfica a partir del colonialismo y las diferentes posiciones promovidas por los gobiernos y los particulares con respecto a la producción cinematográfica en los países colonialistas y, más tarde, en las naciones africanas. El lector verá también el papel que jugó la Federación Pan-Americana de Cineastas (FEPACI) así como las nuevas medidas tomadas, colectiva o individualmente, por los países para liberar al cine africano de sus ataduras coloniales. Por último, demostraré la forma en que han surgido las diferentes clases de políticas de la producción en ciertos tipos de películas.

PRODUCCION AFRICANA DE HABLA INGLESA

En 1884, los países europeos se reunieron en Berlín para "la repartición de África" ("The Scramble of Africa"). La justificación moral consistía en argumentar que tenían un deber, el de civilizar a los africanos. De hecho, la mayoría de los pioneros que introdujeron la producción cinematográfica en África utilizaron el mismo argumento. Creían que distribuir películas comerciales como las de Charles Chaplin, resultaría perjudicial para los africanos ya que los conduciría hacia los poderosos medios de persuasión del cine. Técnicamente, estas películas se consideraban demasiado sofisticadas para las mentes africanas y dañinas también porque reflejaban los aspectos negativos de las formas de vida norteamericana y europea. A este respecto, L.A. Notcutt, fundador del Bantu Educational Film Experiment (Experimento de Cine Educativo de Bantu) discutía lo siguiente:

Con gente atrasada, incapaz de distinguir entre la verdad y la falsedad, a nuestro entender, resulta evidente que nuestro deber es prevenir hasta donde sea posible la difusión de ideas erradas. Debemos mostrarnos dispuestos a asistir a una presentación distorsionada de la vida de la raza blanca aceptada por millones de africanos cuando tenemos la posibilidad de enseñarles la verdad?⁷

De este modo, los gobiernos coloniales, los misioneros y los antropólogos trataron de proporcionarle a los africanos una herencia cinematográfica diferente a la de las películas de la corriente principal de Europa y los Estados Unidos. Con la creación del Experimento de Cine Educativo de Bantu, los británicos abrieron el camino en 1935. Este estaba patrocinado por la Oficina

Colonial del Instituto Cinematográfico Británico y financiado por grupos de interés tales como la Corporación Carnegie de Nueva York, las Minas de Cobre Roan Antelope, la Corporación Rhokana y las Minas de cobre Mufulira Ltda. El programa buscaba educar a la población africana adulta a través del cine para que comprendiera y se adaptara a las nuevas condiciones, reforzara las técnicas de estudio comunes, conservara lo mejor de las tradiciones africanas y, finalmente, tuviera acceso a la recreación y el entretenimiento (Notcutt, Págs. 27-28).

Económicamente hablando, el Experimento de Cine de Bantu no tenía a su cargo la calidad de la producción, ni tampoco la adquisición de cámaras de 35 mm o de equipo para la sincronización del sonido. La entidad utilizó cámaras de 16 mm y discos de 12" para la grabación del sonido. El grupo contó además con la fortuna de tener como director de campo al Mayor Notcutt, quien había tenido experiencia en África y era capaz de formar y dirigir actores nativos. Notcutt no sólo escribió la mayoría de los guiones incluyendo los de tipo relato, hizo la fotografía para la mayoría de las películas y las dirigió casi todas, si no que también poseía un completo conocimiento técnico de cada detalle del trabajo y de las producciones sonoras, y diseñó la mayor parte de la maquinaria creada para el experimento, participando algunas veces en su elaboración o dirigiéndola (Notcutt, Pág. 186).

Notcutt llegó junto con su equipo a Tanganika (hoy Tanzania) y allí produjo entre 1935 y 1936 aproximadamente 35 corto metrajes con títulos en inglés, swahili, sukuama, kikuyu, luo, ganda, nianja, bamba y tumbuka. Algunas de las películas estaban diseñadas para enseñar a los africanos a adoptar formas europeas. Por ejemplo, Banco de Ahorros Postales (POST OFFICE SAVINGS), Impuesto (TAX), Progreso (PROGRESS).

Otras tales como, El Café a la Sombra del Banano (COFFEE UNDER BANANA SHADE), Alta Producción de Plantas Seleccionadas (HIGH YIELDS FROM SELECTED PLANTS), Mercado del Café (COFFEE MARKETING) guiaban a los agricultores a la práctica de agricultura de venta inmediata. Algunas enseñaban la prevención de enfermedades: Anestesia (ANAESTHESIA), Malaria Infantil (INFANT MALARIA), Anquilostoma (HOOKWORM). Notcutt hizo también una película sobre el folklore africano, La Liebre y El Leopardo (THE HARE AND THE LEOPARD).

Los africanos participaron en las producciones del Experimento de Cine de Bantu. Notcutt se dio cuenta que podía reducir considerablemente el costo de la película utilizando de manera eficiente el personal local: "A los africanos jóvenes e inteligentes se les puede capacitar para que realicen la mayor parte del trabajo de rutina del cuarto oscuro y los estudios de sonido y aún, parte del trabajo semi-calificado" (Notcutt, Págs. 183-184). Al Mayor Notcutt y al Experimento de Cine Educativo de Bantu se les atribuye el éxito de haber realizado la totalidad de la producción cinematográfica, incluyendo los efectos especiales y la edición, por primera vez en África. Este hecho resulta aún más significativo e irónico cuando lo comparamos con las condiciones de producción que prevalecen hoy día en África.

Al final de su proyecto en 1937, Notcutt y sus colaboradores recomendaron a la Oficina Colonial Británica la apertura de entidades cinematográficas locales en las colonias que cooperarían con una organización central en Londres. En vez de perder dinero en entidades autónomas de producción, similares a las del Experimento de Bantu, la oficina colonial se encargaría de establecer grupos que tuvieran, cada uno, su propia unidad piloto de producción cinematográfica relaciona-

da principalmente con la fotografía y, que el trabajo más calificado y altamente técnico de conclusión de las películas debía realizarse en una organización central compartida por todos" (Notcutt, Pág. 187).

En 1939, los británicos establecieron la Entidad Cinematográfica Colonial con sucursales en diferentes partes de África: una para el este africano en Kenia, Tanganika y Uganda; una para la parte central de África en Rhodesia (hoy Zimbabwe) y Nyassaland; y otra para el oeste en Nigeria y Costa de Oro (hoy Ghana). En opinión de Rouch, el gobierno británico estableció estas entidades cinematográficas para lograr que los africanos participaran en la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, añadía Rouch, "si el objetivo inmediato de la Entidad Cinematográfica Colonial era el de hacer propaganda de guerra, su organizador, W. Sellers, pensó en realidad en un vasto proyecto estableciendo una forma sistemática para utilizar el cine con una audiencia africana" (Rouch, Pág. 390).

Al comienzo la Entidad Cinematográfica Colonial distribuyó películas de propaganda en África. Para tal propósito, se reeditaron y comentaron las películas hechas en Europa y Norte América para lograr el efecto que se querían con los africanos. En 1945, después de la Segunda Guerra Mundial, esta política de distribución fue reemplazada por una de producción. Se realizaron películas como El Señor Inglés en Casa (MR. ENGLISH AT HOME) y Un Africano en Londres (AN AFRICAN IN LONDON) con el fin de mostrar la etiqueta británica. Se produjeron también películas en África y la Oficina Central en Londres con el propósito de vender productos occidentales tales como radio transistores, El Llamado de Lusaka (LUSAKA CALLING), o para demostrar las



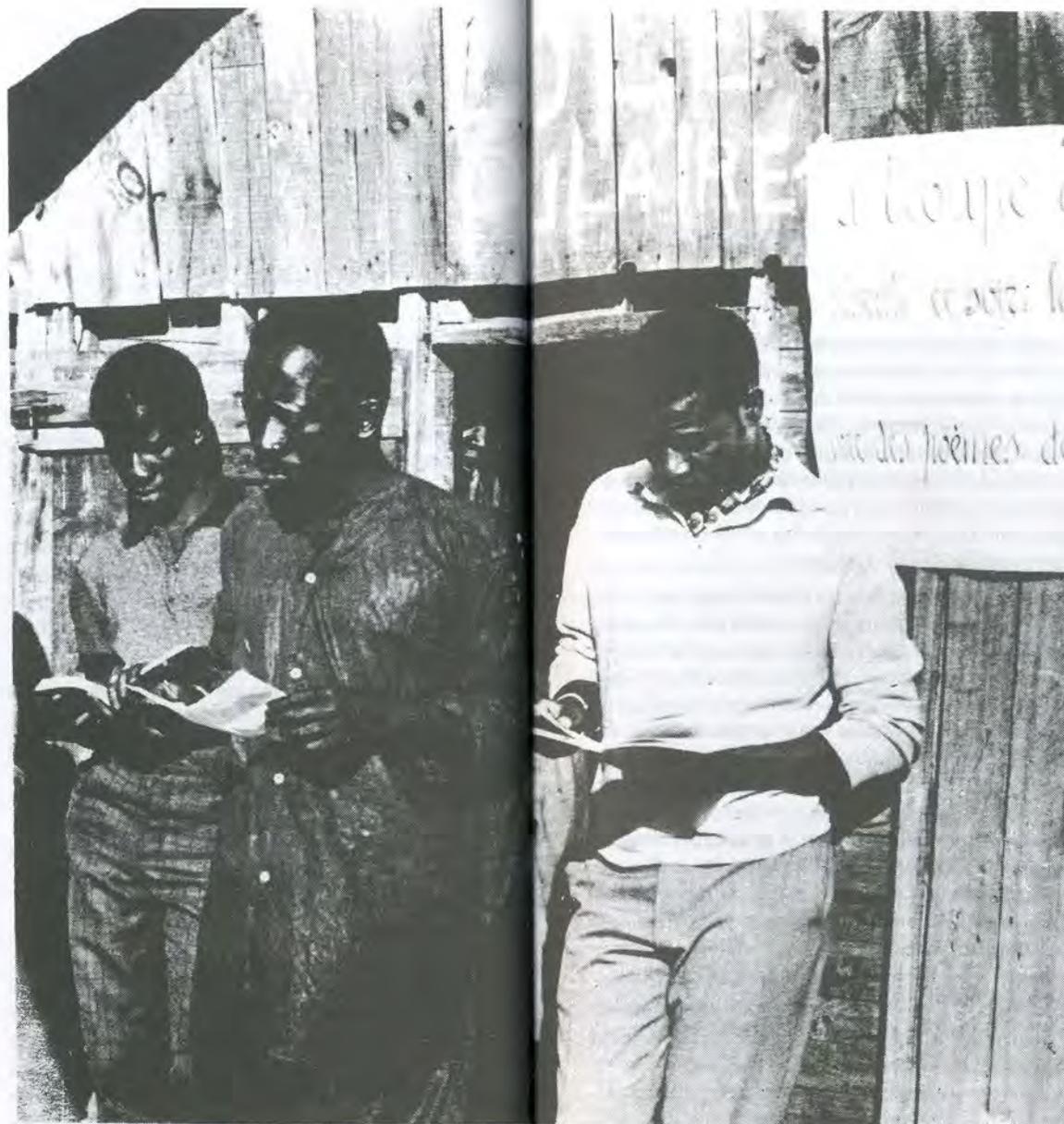
ventajas de la medicina occidental con respecto a las formas de curación africanas, Lepra (LEPROSY). A diferencia del Experimento de Cine de Bantu que utilizaba cámaras de 16 mm, la Entidad cinematográfica colonial proyectaba sus películas en 35 mm.⁸

En 1949, después de que John Grierson escribiera un informe para la UNESCO, la Entidad Cinematográfica Colonial comenzaba una película educativa en Accra, Costa de Oro. Grierson llegó a la conclusión que las películas realizadas por el Experimento de Bantu nunca atrajeron al público africano porque éste no se podía identificar con ellas. Grierson decía:

Creo que resolveremos el problema del cine en las colonias logrando que éstas hagan sus propias películas en las colonias y para las colonias y no proyectando las películas de occidente (citado en Van Beaver, Págs. 16-17).

La escuela formaría a los estudiantes en un período de seis meses después de los cuales se dividirían en pequeños grupos para realizar películas. Pasados los primeros seis meses, la Escuela de Formación Cinematográfica se trasladó a Jamaica y luego a Londres. De acuerdo con Van Beaver, la escuela obtuvo resultados alentadores; varios "estudiantes africanos se formaron de esta manera hasta convertirse en excelentes asistentes de los grupos de producción enviados a África Occidental por la Organización Central de la Entidad Cinematográfica Colonial en Londres". (Pág. 23).

Hacia 1955 la Entidad Cinematográfica Colonial anunció que había cumplido con su objetivo: presentar un cine educativo para los africanos. Se pidió a las colonias que financiaran su propia producción cinematográfica. La Entidad Cinematográfica cambió su nombre por el de Centro de Televisión y Cine Extranjeros (Overseas Film and Television Centre). Sin ser ya el responsable del desarrollo cinematográfico en las colonias, el centro sirvió como el punto desde donde se coordinaban las entidades autónomas de producción en las colonias y se formaba al personal de cine y televisión. Era también el lugar donde los realizadores africanos compraban equipo cinematográfico y llevaban a cabo el trabajo de post-producción. En otras palabras, Gran Bretaña ya no soportaba la carga económica que implicaba la producción de las películas para las colonias, y esta política fue la que aseguró también a que las colonias dependieran de Gran Bretaña para el desarrollo de su producción cinematográfica. Jean Rouch afirma que este cambio en la política tuvo lugar porque los británicos sabían que en cualquier momento estas colonias serían independientes (Rouch, Pág. 390).



EL EFECTO DE LA ENTIDAD CINEMATOGRAFICA COLONIAL BRITANICA

El Experimento Cinematográfico de Bantu y la Entidad Cinematográfica Colonial fueron de muchas maneras paternalistas y racistas. Deseaban retroceder en la historia del cine y desarrollar una clase de cine diferente para los africanos, porque consideraban que el pensamiento africano era demasiado primitivo para comprender las técnicas narrativas sofisticadas de la corriente principal del cine. Así pues, creyeron necesario volver al principio de la historia del cine - utilizar escenas completas sin cortes, disminuir el ritmo de la narración y simplificar el relato utilizando un menor número de actores y el hilo conductor de un solo tema. La ideología de estas entidades coloniales negaba que los colonizados poseyeran cualidades humanas elementales. Lo cual impidió que los realizadores británicos vieran lo obvio: sus películas eran aburridas y lentas. En 1957 el crítico J. Koyinde Vaughan describía esta época:

Frente al hecho de escoger entre ver una "narrativa sencilla en la pantalla" producida por la Entidad Cinematográfica Colonial y una "película comercial de entretenimiento" extranjera, los espectadores africanos, cada día en aumento, se han decidido en favor de la última en abrumadora mayoría, a pesar de sus "complicadas convenciones técnicas". En pueblos africanos como Freetown, Kumasi, Accra, Lagos o Nairobi, nombres como el de Charles Chaplin y muchas otras estrellas populares de la pantalla son ya muy conocidos.⁹

Los británicos tampoco comprendieron la vida y tradiciones africanas. Las Entidades Cinematográficas Coloniales trataban todo lo africano como algo supersticioso y atrasado y valoraban a Europa a costa de África; como si necesitaran degradar a la cultura africana tradicional para demostrar la eficacia europea (Rouch, Pág. 392). Con tales actitudes paternalistas y racistas, las Entidades Cinematográficas nunca llegaron a formar adecuadamente a los africanos para que se

hicieran cargo de su propia producción cinematográfica. En realidad, si las colonias hubieran tenido la oportunidad de realizar sus propias películas, los coloniales ya no hubieran necesitado esta forma de expresión nacional. Los británicos lo entendieron así y ésta es la razón por la cual pusieron fin a la Entidad Colonial en los primeros años de la década de los cincuenta, a raíz de los movimientos de independencia en África.

Con todo, la Entidad Cinematográfica Colonial tuvo su impacto en los esquemas de producción cinematográfica de los países africanos de habla inglesa. De la misma manera que Frantz Fanon analizó el colonialismo en *Sociologie d'une Révolution* (Sociología de una Revolución), diciendo que "es el blanco quien crea al negro"¹⁰, explicó también el efecto del paternalismo tecnológico del colonizador en *Pour la Révolution Africaine* (Por la Revolución Africana): el colonizador dispone la estructura de la conducta de los colonizados. Al mantener constante el control con respecto al método de utilización de la tecnología, los colonizadores logran "un dominio organizado de una nación que han conquistado militarmente".¹¹ La perspicacia de Fanon hace más evidente el papel determinante que jugó la Entidad Cinematográfica Colonial en África.

GHANA Y LA PRODUCCION NEOCOLONIALISTA

Después de la independencia, los países de habla inglesa, excepto Ghana y Nigeria, no hicieron nada para integrar el cine a su política cultural, ni como un factor esencial de desarrollo ni como simple entretenimiento. En la mayoría de los países se detuvo la producción cinematográfica con la clausura de las Entidades Cinematográficas Coloniales Británicas. Ghana hizo varios intentos por mantener vigentes los esquemas de producción heredados de los británicos. La Entidad Cinematográfica de Costa de Oro (Ghana) se independizó en 1950, aún antes de que la Entidad Colonial detuviera la producción en África. Sean Graham, un estudiante de John Grierson, ayudó a organizar la Entidad Cinematográfica de Costa de Oro, la cual realizó películas como coproducciones con grupos de interés británicos independientes y con maestros del documental como el mismo Grierson.

La Entidad de Ghana guió su propósito realizando películas educativas y de entrenamiento que se distribuían dentro y fuera del país. Rechazó la estética de las Entidades Cinematográficas Coloniales y se ciñó a las técnicas narrativas comunes de las películas de ficción y los documentales. Graham y su grupo realizaron películas sobre la aculturación, "El Jaguar", "Una Vida Superior" (JAGUAR HIGH LIFE); la vida de la ciudad, "El Niño Kumasenu" (THE BOY KUMASENU); y los movimientos independientes, Libertad para Ghana (FREEDOM FOR GHANA). El mayor éxito de Graham, THE BOY KUMASENU (1952), se distribuyó ampliamente en Ghana e Inglaterra.

Con todo, Graham y la Entidad Cinematográfica de Costa de Oro (Ghana) no establecieron una unidad de producción auto-suficiente de la cual pudieran haberse hecho cargo los nativos de Ghana al momento de la independencia. Se reconoce a Graham el mérito que la entidad abandonara formas narrativas sobrecargadas de diálogos pero se admite también que su exceso de preocupación por la calidad de las técnicas narrativas, le impidió que tuviera en cuenta las realidades económicas de África. La entidad tenía en existencia películas de 35 mm que fueron enviadas a

Londres para ser procesadas y editadas. En consecuencia, la Corporación Cinematográfica de Ghana todavía dependía del Centro de Cine y Televisión Extranjeros en Londres. Resulta significativo que los estudiantes provenientes de la Escuela de Formación Cinematográfica de Accra nunca tuvieron la oportunidad de dirigir sus propias películas. Permanecieron en el transfondo como asistentes de Graham.

En 1957 Graham se fué de Ghana luego de la independencia. Tanto la distribución como la producción cinematográfica fueron realizadas por el Presidente de Ghana, Kwame Nkrumah. Este hecho marcó una nueva era en la producción cinematográfica de Ghana. Entre 1957 y 1966, el régimen de Nkrumah construyó la infraestructura más sofisticada en la historia de la producción cinematográfica de África, que incluía estudios de edición y laboratorio para el procesamiento de película de 35 mm y 16 mm. Aunque Ghana no contaba aún con sus propios directores, directores extranjeros realizaron varios noticieros, documentales y propaganda en los estudios de Ghana. Cuando Nkrumah fué derrocado, el nuevo régimen confiscó todas las películas producidas entre 1957 y 1966 aduciendo que servían para

"Muzik Man" de Ola Balogun.



alimentar "el culto a la personalidad de Nkrumah". Para instaurar nuevas políticas de producción, Sam Aryetey, uno de los egresados de la Escuela de Formación Cinematográfica de Accra en 1949, editor... y director de cine, fué nombrado en 1969 como jefe de la Corporación Cinematográfica de Ghana.

Cuando Aryetey se hizo cargo, la Corporación Cinematográfica de Ghana contaba con "equipo capaz de completar una docena de largo metrajes al año"¹², según la más destacada autoridad del cine africano Paulin S. Vieyra. El mismo Aryetey se jactaba de que "en Ghana contamos con al mejor infraestructura cinematográfica del África tropical".¹³ La Corporación de Ghana pudo también acudir a la experiencia de los técnicos formados en Accra y Londres. Por último, disponía de 10 directores de cine. A pesar de esta reserva potencial técnica, Ghana sólo ha producido veinte películas desde 1966 de las cuales menos de diez son largo metrajes.¹⁴

En primer lugar, Aryetey viró hacia una política de coproducción. Como él decía: "encontrar mercados fuera de África" (Raeburn, Pág. 19). Así, Aryetey contrató con un director italiano, Giorgio Bontempi, para realizar la película IMPACT (1975), la que fué vista por muy poca gente y resultando un desastre financiero. En el cambio clásico de un gobierno de dominio colonial a uno capitalista de dominio neocolonialista, Aryetey, como es de suponerse, no utilizó a los directores de Ghana y África sino que recurrió a los europeos para realizar películas para Ghana. De este modo, retrocedió en el proceso de evolución de la producción cinematográfica en Ghana hasta dejarla en el lugar que ocupaba cuando se retiraron las Entidades Cinematográficas Coloniales.

Cuando las Entidades de producción cinematográfica de África, como es el caso de la Corporación Cinematográfica de Ghana, comienzan a trabajar con directores y empresarios extranjeros para realizar sus películas, la única esperanza que le resta al cine africano está en manos de los realizadores independientes. En Ghana, el futuro del cine independiente depende en gran parte de un solo director, Painstil Kwa Ansaah cuya película "Amor cocido en Olla Africana" (LOVE BREWED IN AN AFRICAN POT, 1981) contó con amplia distribución en Ghana, Kenya y fuera de África. Ansaah hizo uso del equipo de la Corporación Cinematográfica de Ghana y de los técnicos nacionales para producir y dirigir su película.¹⁵

CINE DE NIGERIA

Nigeria, el país más grande de África con ochenta millones de habitantes y más de cien salas de cine, es el otro productor de cine de importancia en el África de habla inglesa. La Entidad Cinematográfica que contaba con tres oficinas en Nigeria dejó cámaras de 16 mm, estudios y laboratorios. Además, la televisión de Nigeria, creada antes de la independencia en 1959, ha contado con una amplia audiencia a lo largo de África y posee una perspectiva internacional. Con Segun Olusola como director, la televisión nigeriana ha adaptado, desde principios de los años sesenta, obras de Jean Paul Sartre, Wole Soyinka, Duro Lapidó, J.P. Clark, Lorraine Hansberry y Anton Chejov.

El mismo Olusola había intentado avanzar en materia de producción cinematográfica cuando realizó la co-producción Hijo de África (SON OF AFRICA) en 1970. Sin embargo, la llevó a cabo con un grupo de negociantes libaneses quienes eran los que poseían parte del monopolio de la distribución del cine en Nigeria. Según Balogun, el realizador más destacado de Nigeria, Olusola y sus asociados crearon una compañía cinematográfica a la ligera, Fedfilms Limited, para producir SON OF AFRICA. De esta manera, les fué imposible ahondar en la historia para producir la primera película nigeriana.¹⁶ Resulta más significativo aún que, SON OF AFRICA y todas las adaptaciones para televisión estuvieran dirigidas por extranjeros. Es claro entonces que Olusola no presentó solución alguna para los medios de producción cinematográficos de Nigeria y/o África.

Al mismo tiempo que se realizaba SON OF AFRICA, entró en escena otro importante productor de cine nigeriano — Francis Oladele — tal vez el primer productor realmente independiente en el África de habla inglesa.¹⁷ Oladele soñaba con hacer de Nigeria un Hollywood a la africana. Fundó su compañía productora, Calpenny Limited, con la ayuda financiera de norteamericanos procedentes de California, Pensilvania y Nueva York; de ahí el nombre Calpen N.Y. Su deseo era el de producir películas que serían un éxito en África y Occidente. Fué esta la razón por la que pensó que sería necesario utilizar directores, actores y coproductores internacionales.

La primera película de Oladele fué una adaptación de la obra de Soyinka, "La Cosecha de Kongi" (KONGI'S HARVEST, 1971) dirigida por un famoso director afro-americano de Estados Unidos, Ossie Davis, y protagonizada por el mismo

Soyinka. Su segunda película, "Rana toro al Sol" (BULLFROG IN THE SUN, 1972) fué adaptada a partir de dos novelas de Chinua Achebe: *THINGS FALL APART* y *NO LONGER AT EASE*. La película estuvo dirigida por el alemán occidental Hans Jürgen Pohland y protagonizada por Elizabeth de Toro, actriz principal que fuera una vez abogada en Uganda y luego modelo en Nueva York. La película abunda en escenas de guerra violentas y se extiende en el tema de la cesión de Biafra a Ibo; cuya problemática política fue una de las causas para que los africanos consideraran la película de mal gusto. Como sucedió con *KONGI'S HARVEST*, la producción de Oladele fué censurada por el mismo Soyinka y hasta se dudó de las credenciales de Ossie Davis para dirigir una película de África para los Africanos (Balogun, Pág. 255). En la actualidad, Oladele produce noticieros cuando se le solicita pero no ha hecho un solo largo metraje desde *BULLFROG IN THE SUN* en 1972.

La primera promesa verdadera del cine de Nigeria que se ha revelado en los últimos tiempos es el director Ola Balogun. Nacido en 1945, Balogun se graduó en la Escuela Cinematográfica Nacional de París (IDHEC) antes de convertirse en diplomático de su país entre 1968 y 1971. También se le conoce como dramaturgo y novelista. De regreso en Nigeria al finalizar su carrera diplomática, Balogun produjo y dirigió doce películas entre 1972 y 1977. Desde 1977 ha producido y dirigido por lo menos un largo metraje por año, haciéndose acreedor al título de director de cine más político en África. En Nigeria las comedias y musicales gozan de gran éxito, Balogun los realiza para poderse financiar y así dedicarse a hacer nuevas películas. Balogun constituye la prueba de que para un realizador de cine en un país del tamaño de Nigeria, es posible sobrevivir y continuar produciendo con base en el consumo local de sus películas. De hecho, el futuro parece ser más brillante para la realización de Balogun "El Poder del Dinero" (*MONEY POWER*, 1982), la cual contiene temas más universales que podrían repercutir más allá de las fronteras de Nigeria.

Los comentarios críticos de Balogun en las revistas internacionales, junto con el éxito de sus películas, han suscitado el interés general por el cine en Nigeria. El gobierno ha comenzado a patrocinar a los estudiantes de cine para que se formen en el exterior. Además, en el Festival de Culturas Africanas (FESTAC) organizado en Lagos en 1977, el cine africano jugó también un importante papel. Por último, se organizó un seminario sobre Cine Nigeriano y sus precedentes se publicaron

en el libro: *Desarrollo y Crecimiento de la Industria Cinematográfica en Nigeria (The Development and Growth of the Film Industry in Nigeria, 1979)*, editado por Alfred E. Opubory y Onuora E. Nwuneli. Desde entonces, la Corporación Cinematográfica de Nigeria, en reemplazo de las Entidades Coloniales, ha sido reorganizada y entre las funciones del director, Alhaji A. Halin, se encuentra la de fomentar en los nigerianos la producción cinematográfica nacional.

PROBLEMAS CON LOS QUE SE ENFRENTAN LOS PAISES AFRICANOS DE HABLA INGLESA

Aparte de estas débiles muestras de producción de cine en Ghana y Nigeria, cinematográficamente hablando los países africanos de habla inglesa parecen estar 'a dieta'. Tanto los especialistas como los aficionados en cine han tratado de explicar la falta de realizaciones cinematográficas en estos países. Algunos dicen que el hecho se debe a que los británicos no llevaron a cabo una política de asimilación con respecto a sus colonias. Lo que sí hicieron los franceses cuando enseñaron a los africanos acerca de "nos ancestros les gaulois" ("nuestros ancestros franceses"). Por el contrario, de acuerdo con Ferid Boughedir, "el colonialismo británico era de carácter estrictamente comercial y no intentó siquiera el proceso de asimilación, el cual estaba ligado al colonialismo económico francés" (Boughedir, Pág. 34).

Otro argumento señala que el cine no constituía una prioridad para los países africanos en vías de desarrollo. En aras del pragmatismo, los países de habla inglesa dejaron de lado la producción local con la clausura de la Entidad Cinematográfica Colonial y encaminaron sus esfuerzos hacia problemas más urgentes. Aunque aceptaron unos pocos documentales relacionados con temas de "la realidad" (por ejemplo, escenas crudas), rechazaron temas como la simulación, ficción y metafísica. Eran empíricos como sus primeros maestros británicos, con "actitudes más pragmáticas heredadas de la antigua autoridad británica."¹⁸

Algunos señalan que los africanos de habla inglesa no han estado expuestos a la cultura cinematográfica. En los países africanos de habla francesa, por ejemplo, las embajadas francesas tienen cinematecas donde los africanos pueden ver cine contemporáneo de Europa y los Estados Unidos y debatir luego acerca de él con un mo-

derador francés. Las embajadas británicas en África carecen de estas actividades culturales. El Servicio Cultural Británico se interesaba más en fomentar los documentales didácticos a menudo aburridos. Como dice Michael Raeburn, "comparados con los países africanos de habla francesa, a los países africanos de habla inglesa les hace falta una cultura cinematográfica" (Raeburn, "Le Cinéma Piétine" (El Cine Estancado), Pág. 254).

El director Ola Balogun cree que el problema es principalmente de orden económico. Argumenta que en el caso de Nigeria, durante la época colonial el país consumió productos elaborados en Gran Bretaña, incluso el cine. Además, y más significativamente, la independencia económica de Nigeria no siguió a la independencia política.

Aún hoy, la distribución cinematográfica en Nigeria está en manos de compañías extranjeras (estadounidenses y libanesas) determinantes para el cine del lugar. Debido a que los distribuidores se benefician más al comprar películas viejas de Estados Unidos, Inglaterra e India a bajo costo, su política ha consistido en desalentar todos los intentos para crear una producción cinematográfica nacional (Balogun, Pág. 252).

CRITICAS Y POSIBLES SOLUCIONES

La experiencia de Ghana y Nigeria demuestra cómo, tecnológica y estéticamente, el cine africano depende de Occidente. Tanto en Ghana como en Nigeria se recurre a los occidentales para que dirijan películas destinadas para los africanos. Las coproducciones son deseables pero, si es posible, deben hacerse en primer lugar entre naciones africanas. Existen muchas razones por las que hago válido este principio. Primero, mediante la utilización de técnicos africanos los directores gastarán menos. Segundo, las posibilidades de recuperar los costos de una película se aumentan por su doble o triple nacionalidad ante un público africano. Además, la coproducción entre africanos puede salvar de la inactividad a los equipos heredados de la Entidad Cinematográfica Colonial y, lo que es más importante, las películas corren menos riesgo, estéticamente hablando, de mal interpretar las culturas africanas cuando son realizadas por directores africanos.

Por otro lado, al analizar a Ghana y Nigeria surge la necesidad de pensar en la producción cinematográfica de una manera crítica. Con base en las realidades económicas, estos dos países de-

"Wend Kwini" de Gastón Kaboré



berían optar por la producción de 16 mm (en lugar de, por ejemplo, la de 35 mm) y hacer un esfuerzo por capacitar a los africanos en las técnicas de edición y laboratorio. Estas estrategias habrían desmitificado el cine con respecto a la tecnología e incluso lo habrían colocado al alcance de África. No olvidemos que después de todo, en 1935, el Mayor Notcutt y el Experimento de Bantu contaban con una unidad auto-suficiente en donde fué posible producir todas las películas. práctica que fué abandonada por la Entidad Cinematográfica Colonial y que, desafortunadamente, no se reanudó bajo el régimen de los países africanos independientes.

Consideremos de nuevo el Experimento Cinematográfico de Bantu y el enfoque tecno-paternalista del Mayor Notcutt al hacer realizaciones cinematográficas para los africanos. Al asumir que los africanos no eran capaces de apreciar imágenes cinematográficas de calidad, Notcutt escogió la cámara de 16 mm y las técnicas más rudimentarias de post-producción para la realización de sus películas "africanas". Su falta de visión en relación con los gustos estéticos africanos lo llevó también a considerar la contratación de extranjeros expertos en cinematografía, dirección, edición, etc., y a realizar todo este trabajo en África valiéndose de la mano de obra africana.

Lo que quiero recalcar es que el Mayor Notcutt ha inventado simultáneamente dos tipos de cine: uno racista y el otro económicamente libre. Si los africanos de habla inglesa hubieran utilizado sus medios de producción de bajo costo y los hubieran despojado de su contenido racista, los resultados podrían haber dado como resultado un cine accesible y desmitificado, similar al que hacen los realizadores argentinos Fernando Solanas y Octavio Gettino, conocido como Tercer Cine.

Además, la marcada tendencia racista de Notcutt parece haber prevalecido en el cine africano de habla inglesa, mucho después de que la Entidad Colonial se marchara. Los esquemas de realización cinematográfica racista surgen en la obra de algunos de los directores africanos más influyentes y de los empresarios de compañías de producción. Sam Aryetey y Adamu Halilu, a cargo de la Corporación Cinematográfica de Ghana y la Corporación Cinematográfica de Nigeria, respectivamente, han hecho y defendido esta clase de cine. La película de Aryetey, "No Hay Lágrimas para Ananse" (NO TEARS FOR ANANSE, 1970) y la de "HALILU SHAIHU UMAR" (1976) están "especialmente" editadas, casi sin elipsis, para no confundir al espectador africano.



"Black Girl" de Ousmane Sembene.

Supuestamente los africanos prefieren estas películas.¹⁹ Sin embargo, J. Koyinda Vaughan ha demostrado que, al momento de escoger, los espectadores africanos se deciden (en abrumadora mayoría) por las narraciones de edición económica "a pesar de sus complicadas convenciones técnicas" (Ver nota N° 9). De hecho, las narraciones orales abundan en disgresiones, paralelismos, retrospectivas, ensueños, etc. Siguiendo la misma línea estética, una película africana puede fácilmente contener todos estos elementos sin que para ello sea necesario desorientar a la audiencia.

Claramente se ve que la ideología de los directores de las Corporaciones Cinematográficas de Ghana y Nigeria es racista y antieconómica. EMI-TAI (1971) de Sembene Ousmane y WEND KUNI (1982) de Gaston Kabore son dos películas que pueden servir de ejemplo a Aryetey y Halilu para que comprendan que las películas no tienen que devolverse. Este es el típico caso que Fanon señalaba cuando se refería al colonizador "inventando" al colonizado. Aryetey y Halilu, provenientes de las Escuelas de Formación Cinematográfica de Accra y de la De Cine y Televisión de Londres, son el símbolo de esa primera etapa del encuentro entre Europa y África. Una manera de "reparar" la situación de la realización cinematográfica en los países de habla inglesa de África, consistirá en darle un enfoque político y estéticamente más crítico que logrará la verdadera independencia del cine africano.

PRODUCCION CINEMATOGRAFICA EN ZAIRE

En relación con el cine colonial en otras áreas de África, la producción cinematográfica de las colonias belgas comenzó mucho después que la de las Entidades de Cine de las Colonias británicas. De hecho, los belgas utilizaron estas entidades como modelo estructural para la realización de su propia producción cinematográfica en el Congo Belga (Zaire). El cine de Zaire está determinado y afectado por preceptos coloniales similares a los observados por las entidades cinematográficas de las colonias británicas.

El gobierno belga introdujo en 1936 una serie de leyes relacionadas con el cine en el Congo Belga (Zaire) a fin de prohibir que los realizadores de cine no autorizados filmaran allí (Bever, Pág. 56). La oficina colonial belga recolectó los aportes de las tomas cinematográficas comerciales realizadas en el territorio y controló el contenido de las películas antropológicas realizadas acerca de los diferentes grupos étnicos del lugar. En 1945, el gobierno belga aprobó otra ley prohibiendo la "admisión a las salas de cine, públicas o privadas, de cualquier persona que no perteneciera a las razas europea o asiática" (Bever, Pág. 55).

Siguiendo los pasos ideológicos de los británicos, los belgas llegaron a la conclusión de que las películas comerciales no eran buenas para los africanos. Pierre Piron, director del General Secretariat del Cong Belga, argumentaba:

El estudio de la reacción de los espectadores congoleños, con el apoyo de estudios similares llevados a cabo en territorios vecinos, lleva a la conclusión decepcionante que, en general, el africano no es lo suficiente maduro para el cine. Las convenciones cinematográficas lo desconciertan, los matices psicológicos se le escapan, las sucesiones de secuencias rápidas lo abruma (Bever, Pág. 6).

La junta belga de censores tuvo siempre que aprobar el punto hasta donde les era permitido a los congoleños intervenir en actividades cinematográficas. Durante la Segunda Guerra Mundial, las únicas películas aprobadas para los congoleños, quienes fueron luego llamados "non-évolues" ("no-evolucionados") o "indígenas", fueron las de propaganda de guerra que representaban a los Nazis como los enemigos de la raza humana, incluyendo a los africanos.

Después de la guerra, en 1947, una rama del Ministerio de Información Belga —La Oficina de Cine y Fotografía— adoptó como política la producción de películas especialmente concebidas para los congoleños. L. Van Bever, jefe de la Oficina, estaba convencido de que la sola distribución de películas europeas y estadounidenses no supliría la necesidad de proporcionar a los africanos su propio cine. Bever escribía:

Para la gran mayoría de africanos sería necesario filmar con una técnica especial, simplificada al extremo. Por lo tanto, nosotros mismos tenemos que hacer la mayor parte de las películas destinadas a los africanos". (Bever, Pág. 16).

Los proyectos de la Oficina incluían la producción de películas educativas para los africanos y también noticieros y documentales acerca de África para los belgas. Las películas se proyectaban con cámaras de 16 mm y la mayor parte de la post-producción, excepto los procesos de laboratorio para las primeras copias, eran realizadas en el Congo Belga. Bever se jactaba de que todos los asistentes de la Oficina fueran africanos puesto que los belgas ya habían comprendido que los africanos pronto reemplazarían a sus maestros a medida que mejoraba su educación.

De esta manera, a pesar de que en el Congo belga los "indigènes" no han recibido formación suficiente, como si lo ha hecho la Costa de Oro (Ghana), suficiente como para saber todas las eta-

pas de la producción cinematográfica, se les ha enseñado, a cada uno, a desempeñar una determinada labor: electricista, asistente de dirección, asistente de edición (Bever, Pág. 23).

Bever mencionó también la existencia, en 1952, de un Cine Club congolés en Leopoldville (Kinshasa) en donde se enseñaba a los africanos como hacer películas, y el orgullo que sentía de que algún día este Cine Club sería reconocido por haber formado a muchos realizadores cinematográficos nativos. Señalaba que ya los estudiantes habían realizado una película, UNE LECON DU CINEMA (Mongita, Dokolo, Boumba, Lubalu, Katabwe, y otros).

Antes de continuar evaluando el impacto del cine colonial belga en la producción cinematográfica de Zaire, quisiera hacer referencia a otra compañía establecida al mismo tiempo que la Oficina y que se llamó Centro Congolés para el Cine de Acción Católica (C.C.A.C.C.). Surgió de los esfuerzos de los misioneros católicos representantes de la Iglesia Scheutista en el Congo belga. El Padre Alexandre Van den Heuvel, director del C.C.A.C.C., explicaba el origen del centro así:

En 1945 insistí a los obispos para que el cine fuera utilizado como medio de propaganda religiosa; entré en contacto con la Oficina de Cine Católico Internacional (O.C.I.C.) cuyas sedes principales se encontraban en Bélgica. En septiembre 23 de 1946 los obispos del Congo, durante una plenaria, inauguraron el Centro Congolés para el Cine de Acción Católica (C.C.A.C.C.)²⁰.

La finalidad del C.C.A.C.C. era la de convertir a los africanos al Cristianismo, ganar dinero y utilizar el cine para ganarse la simpatía africana y la amistad para con los belgas y la Iglesia. El C.C.A.C.C. se fundó gracias al Fondo de Bienestar Social Indígena (F.B.I.), organización cuyo objetivo era el de "compensar al Congo por sus esfuerzos durante la guerra. Grandes esfuerzos que consistieron en abastecer a Europa durante la guerra con caucho, aceite de palma, comestibles, cobre y, sobre todo, uranio" (Haffer, Pág. 88).

Encabezados por el C.C.A.C.C. existieron tres importantes centros de producción cinematográfica en el Congo belga. El Padre Van den Heuvel se encontraba en Leopoldville con la compañía productora, Edisco Films. Al lado de sus funciones como director del C.C.A.C.C., el Padre Heuvel produjo "una serie de dibujos animados para los africanos" llamada LES PALABRES DE MBOLOKO. Estas eran cortas películas a color, de 16 mm y protagonizadas por "Mboloko, el pequeño antílope" que ilustraban el vicio y la virtud de acuerdo con la ideología de la iglesia. Se re-

conoce a Van den Heuvel el uso que le dió a la música africana en la banda sonora. Su idea de producir dibujos africanos resultó también revolucionaria para Africa (Haffer, Pág. 92).

Entre los productores/miembros del C.C.A.C.C., el Padre Van Haelst, director de Producciones Luluafilms en Luluabourg (Kanga), Kasai Occidental, fué uno de los más activos con más de cincuenta corto metrajes de alta calidad y éxito en la enseñanza sintetizada y el entretenimiento. Realizó también una serie de comedias mudas entre las que MATAMATA ET PILIPILI representaba cortas escenas de un personaje como Chaplin, siendo MATAMATA testaduro y algo pretencioso pero excesivamente amable" (Haffer, Pág. 92; Bever, Pág. 34).

La última y más importante entidad productora de las misiones, Africa Films, en Bukavu y Kivu, estuvo encabezada por el Padre de Vloo, un gran director de renombre y un sociólogo de las tradiciones africanas. "Su profundo conocimiento de los símbolos y la cultura africanos, junto con su perfecto dominio de las técnicas cinematográficas, le permitieron realizar destacadas películas educativas" (Bever, Pág. 34).

En 1960, cuando Zaire se independizó, tanto el C.C.A.C.C. como la Oficina de Cine y Fotografía detuvieron la producción cinematográfica africana. El aporte de los tres centros de producción misionera era un asunto discutido por muchos historiadores de cine africano. Comparadas con la producción oficial belga de la Oficina, las producciones del C.C.A.C.C. eran, en opinión de los historiadores, las más significativas películas realizadas para africanos. Jean Rouch, por ejemplo, declaraba que mientras las películas producidas por la Oficina eran ingenuas y encantadoramente paternalistas, las de la misión eran de mayor calidad. Rouch estaba particularmente impresionado de la habilidad de los directores de cine de la misión para adaptar al cine cuentos populares africanos como LES PALABRES DE MBOLOKO. Lo que hizo pensar a Rouch en "cuál hubiera sido la evolución del cine de las misiones de haber sido posible que éstas continuaran realizando películas" (Rouch, Pág. 394).

Historiadores de cine africano como Víctor Bachy se refieren a los misioneros belgas como los primeros realizadores de cine africanos. Bachy los escogió de una lista que contenía los nombres de todos los directores de cine colonial, calificándolos como los únicos realizadores africanos auténticos, porque al parecer fueron los que mejor entendieron a los africanos. El argumento de Bachy era que si MISSING (1980), la película de

Costa Gavras, era una realización estadounidense (Hollywood) por qué el cine de las misiones no podría ser africano? El hecho que Hollywood cuente con una tradición que atrae a los directores más famosos del mundo y que el cine de las misiones haya sido una imposición para los africanos, no constituyen un impedimento para que Bachy establezca tal analogía imperialista. Decía que el cine de las misiones tenía un contenido africano porque había tomado prestados elementos de los cuentos populares africanos y era esto lo que gustaba a los africanos. También escribió que "las películas hablaban en un lenguaje simple, directo, que era recibido, comprendido, apreciado y comentado" (Págs. 23-24).

Otra de las razones para que Bachy estableciera diferencia entre las películas de las misiones y otras películas de las colonias, la constituyó la insatisfacción de las misiones en relación con las llamadas películas especiales para africanos. En vez de esto, crearon un "cine africano" diferente al de los documentales, las películas etnográficas y comerciales, un cine que era cultural y de entretenimiento. Bachy se refería a LES PALABRES DE MBOLOKO y otras películas como el legado que las misiones habían dejado a Zaire en materia de cine. "Con ellas [las misiones], Zaire ha descubierto el cine, el que puede ser de ellos".

PATERNALISMO TECNOCRÁTICO EN ZAIRE

¿Cómo podemos evaluar hoy el impacto del cine belga oficial de la Oficina de Cine y Fotografía y el de las producciones privadas de los misioneros en la producción cinematográfica nacional de Zaire? ¿Qué papel han jugado estas entidades en la determinación del futuro del cine en Zaire? Paul S. Vieyra manifestaba que al sucederse la independencia en 1960, Zaire no contaba con un solo director de cine que estuviera preparado para asumir sus funciones a la salida de los belgas. Fué Vieyra quien descubrió que, a pesar de que en la época colonial existía una importante infraestructura de actividades cinematográficas en el Congo belga (Zaire), ningún africano participaba en ellas como productor y/o director. Vieyra anotaba, "el africano queda relegado a la posición de auxiliar cuando pretende trabajar bien sea para el sector privado como para el gubernamental." (Pág. 222).

Ngangura Mweze, premiado realizador cinematográfico en Zaire y profesor de cine en el Instituto Nacional para las Artes (I.N.A.) objetaba también que, aunque los nacionales de Zaire eran privilegiados entre muchos africanos al tener una floreciente industria cinematográfica creada exclusivamente para ellos, los esquemas coloniales de producción cinematográfica excluían la participación africana formal. Mweze comprendió que tanto los misioneros belgas como los funcionarios, bajo el disfraz de la enseñanza, instrucción y/o evangelización, subyacían las bases del dominio colonial total. La realización de las películas no podía confiarse a los nativos de Zaire. El análisis de las mismas películas según Nweze, "por los temas que tratan y las formas y estructuras de producción y distribución que asumen, claramente se ve que son muy coloniales"²¹.



Souleymane Cissé.



"Sambizanga" de Sara Maldoror.

Un vistazo al Cine Club Congolés, mencionado antes en este estudio, probará que el Profesor Mweze estaba en lo cierto. De acuerdo con Bever, los nativos de Zaire se formaron en el Cine Club y otros lugares con el fin de reemplazar a sus maestros belgas en producción cinematográfica. Sin embargo, después de la independencia, todos los estudiantes del Cine Club, excepto Mongita, se habían dedicado a otras actividades diferentes a las cinematográficas. Mongita mantuvo un pie en el cine y el otro en el teatro. Desde la independencia ha participado en la realización de un solo documental LES TAM-TAMS DU CONGO (1963).

Es esta dispersión de los estudiantes del Cine Club lo que llevó a Nweze a afirmar que los belgas no habían capacitado adecuadamente a la gente de Zaire para asumir las funciones de realizadores cinematográficos. Nweze no creía que alguno de los estudiantes, incluyendo a Mongita, estuviera lo suficientemente capacitado para convertirse

en director o productor. Sospechaba que lo que realmente sucedió fue que los instructores belgas guiaron a los estudiantes por una sola línea para evitar que se dieran cuenta de la importancia del cine y realizaran sus propias películas. De esta manera enfrentaba Nweze el papel de director atribuido a Mongita y otros.

Realmente nunca se sabe con exactitud el papel que desempeñaron los instructores belgas y/o consejeros y el de los llamados directores de Zaire en la realización de UNE LECON DU CINEMA (1952), LES PNEUS CONFLES (1953) (Los Neumáticos Inflados) y LES TAM-TAMS DU CONGO (1963).

El punto aquí es que los funcionarios belgas y misioneros estaban produciendo un cine racista y paternalista y en el proceso excluyeron a los nativos de Zaire como realizadores. El fetichismo y/o mistificación colonialistas frente a la maquinaria tecnológica impidieron que se estableciera una relación persona-a-persona con los nativos de Zaire. Los colonialistas trataron a los de Zaire como "non-evolues" de capacidades menta-

les menores; por lo tanto, habría sido contradictorio que pensarán en la posibilidad de formar a estos africanos para que se desempeñaran en posiciones en donde no necesitaran supervisión, como realizadores y productores.

Bajo este punto de vista, ninguno fue tan paternalista como el director del C.C.A.C.C. y autor de la serie LES PALABRES DE MBOLOKO, el Padre Van den Heuvel. Su lógica subyacente a la realización de los dibujos animados, LES PALABRES..., era la de que los africanos eran como niños inmaduros aún para los largo metrajes comunes. En un documento presentado en los Encuentros Internacionales de Bruselas: El Cine y El Africa (1958), bajo el título "Conviene hacer Cine para Africa" el Padre Heuvel reiteraba por escrito lo que implícitamente mostraba en sus películas.

Para este público que llamamos primitivo, tenemos que realizar películas para africanos. El guión será simple e incluirá pocos personajes. Los personajes se distinguirán fácilmente unos de otros de tal manera que el espectador será capaz, sin mayor esfuerzo, de identificar a los héroes que imitan. Así, pues, existe una ventaja al tener actores congolese actuando en un escenario congolés.

La técnica utilizada en estas películas será análoga a la que se utiliza cuando se filma para niños. El contenido, sin embargo, será diferente. El tiempo de proyección, como en las películas infantiles, no debe ser largo. Quince minutos a treinta de exhibición pueden estar seguidos de un intermedio que se utilizará para explicar lo que se ha proyectado y lo que se presentará a continuación. Las escenas irán una detrás de otra en forma cronológica; no habrá retrospectivas o adelantos en las escenas. Se eliminará la secuencia onírica. Lo ideal es una película en donde la acción se lleve a cabo en un día (Haffer, Pág. 91).

La metáfora del Padre Van den Heuvel (los africanos como niños) implica necesariamente la existencia de un padre permanente que proporcionará guía y protección y ejercerá control sobre sus hijos. Por la época en que presentó su documento, al Padre Heuvel se le daba el apelativo de paternalista y se le insistía en que ya era hora de dejar de hacer las cosas por los africanos y enseñárselas a hacer a ellos mismos. Todavía en 1978, el padre Heuvel defendía sus puntos de vista aduciendo que lo más sensato era la adopción de una actividad paternalista, "considerando el grado de evolución de la población en ese momento" (Haffer, Pág. 91). Resulta interesante mencionar que en 1978, el realizador de cine encargado en Senegal vió al octogenario Pa-

dre Heuvel en Kinshasa (Zaire) mientras éste reparaba un proyector de cine para una iglesia. Lo extraño del hecho es que no había un nativo de Zaire que le estuviera ayudando o aprendiendo del Padre Heuvel.

Una explicación que podría aclarar el paternalismo tecnocrático de los misioneros radica en el hecho de que los misioneros vieron en la producción, distribución y exhibición de películas una forma de reclutar conversos para su religión y hacer más dinero. Si se hubiera formado a los africanos con el fin de que llegaran a convertirse en realizadores y productores cinematográficos, los misioneros hubieran perdido su público y/o habrían tenido que competir por él. Desde este punto de vista uno entiende por qué el Padre Heuvel y el C.C.A.C.C. deseaban ir más allá de la distribución de películas especiales para africanos y producir "películas africanas". Al mismo tiempo, resulta contradictorio que nunca se les vió entusiasmados por formar personal para que se hiciera cargo de las funciones de la producción cinematográfica en Zaire. Su falta de visión, o se debiera decir su deliberado racismo y paternalismo tecnocrático, debe considerarse cada vez que cualquier crítico haga referencia a los elementos que sirvieron para establecer el "cine africano".

No es sorprendente, por lo tanto, que en el momento de la independencia Zaire no tuviera en cuenta el cine como parte integral de su desarrollo cultural y político. En 1957, en la cima de sus actividades cinematográficas, los funcionarios y misioneros belgas llegaron a contar con nueve millones de espectadores y quince mil pantallas en Zaire (Rouch, Pág. 394). En 1960 la poca experiencia del nuevo gobierno de Zaire hubiera sido suficiente para mantener al menos una parte de su importante industria cinematográfica en funcionamiento. Los nativos de Zaire tenían películas especialmente elaboradas para ellos. El personal nativo que fue incluido en la producción cuando resultó necesario (actores, asistentes y porteros) recibió el trato que reciben los obreros de una línea ensambladora para evitar así que llegara a concebir el cine como una posesión útil para el crecimiento cultural nacional. En el momento de la independencia estos así llamados asistentes aún no aprendían a apreciar el cine como una herramienta poderosa que podían utilizar para un sinnúmero de propósitos. Optaron entonces por otras actividades con oportunidades más tangibles.

Un vistazo a la situación actual de la producción cinematográfica en Zaire continua evidenciando



El rostro de un cine.

la influencia colonial. En 1960 cuando la Oficina de Cine y Fotografía dejó de operar, uno de los ministerios de Zaire - El Departamento de Orientación Nacional — se hizo cargo de los materiales e instalaciones abandonados. Este ministerio acudió a los franceses y belgas del sector privado para que se hicieran presentes y manejaran la producción cinematográfica; a saber, los noticieros y documentales. En 1967 la producción cinematográfica quedó relegada a la televisión nacional, la Voz de Zaire, que apenas comenzaba, se amplió en 1973 creando un departamento separado para la realización de películas educativas: la Junta para las Producciones Educativas y Culturales (RENAPEC).

A pesar de estos cambios, el gobierno de Zaire no emprendió acciones destinadas a crear un cine nacional. La excepción la constituyeron unas pocas biografías, noticieros y propaganda política. Por lo demás, la televisión de Zaire se ha contentado sólo con la transmisión de producciones extranjeras como DALLAS. RENAPEC no ha hecho aún completo uso de la importante infraestructura dejada por los belgas. Un grupo de técnicos de Zaire organizados bajo el nombre de Images of Dawn realizó en 1975 una película de creación colectiva: LE HASARD N'EXISTE PAS (No existe algo llamado Suerte). Desafortunadamente, el grupo no recibió el apoyo que necesitaba por parte de la televisión nacional para continuar la producción cinematográfica de creación colectiva.

En el área privada, el grupo religioso Ediciones Audio-Visuales Saint-Paul (E.P.A.) ha reemplaza-

do la producción de las misiones del C.C.A.C.C. Desde 1945 cuando comenzó su producción, E.P.A. ha realizado cine de propaganda religiosa que exhibe por todo Zaire utilizando los canales de distribución existentes que había dejado el C.C.A.C. Las películas se proyectaban con cámaras de super 8 mm y se procesaban en los estudios de la televisión nacional de Zaire. La mayoría de estas películas son dirigidas por los directores de cine de Zaire. Hasta el momento, E.P.A. cuenta con dos éxitos nacionales "El Buen Samaritano" (LE BON SAMARITAIN, 1976) y "La Hermana Annaurite": "Una Vida para Dios" (SOEUR ANNAURITE, UNE VIE POUR DIEU, 1978). Esta última es una coproducción con la televisión de Zaire y fué dirigida por un nativo, Madenda Kiese.

Recientemente, sin embargo, E.P.A. ha recibido ataques de la Organización de Cineastas de Zaire (OZACI) porque los contratos con los directores de cine de Zaire no incluyen los subsidios por la distribución. Con la Hermana Annaurite, por ejemplo, Madenda recibió un pequeño salario por dirigir la película coproducida con la televisión nacional. El equipo y los técnicos de televisión fueron utilizados sin costo alguno y la película se convirtió hoy en un gran éxito sin que su director participe de las utilidades (Entrevista Mweze). OZACI también está luchando para reorganizar las estructuras de la producción cinematográfica en Zaire y poder crear un "cine nacional auténtico"²². Para este propósito, sus miembros han solicitado al gobierno de Mobutu autorizar la creación de un Centro Cinematográfico Nacional que se encargará de recaudar los impuestos por la distribución de películas extranjeras en Zaire y utilizará el dinero para promover la creación de un cine nacional. OZACI ha acudido también a los negociantes de Zaire para que inviertan en la producción cinematográfica nacional.

Si el régimen de Mobutu coopera con OZACI, se puede tener la esperanza de que surga un cine nacional en Zaire que hasta ahora no ha producido una sola película de ficción desde la partida de los belgas. OZACI cuenta entre sus miembros a muchos directores jóvenes formados en Bélgica, Francia y la Cinemateca de la Embajada Francesa de Kinshasa. Ya se conocen en África realizadores de documentales como Kwami Mambuzinga quien realizó MOSEKA (1972) y, Ngangura Mweze, realizador de KIN KIESSE (1982). Los dos han participado también en los festivales occidentales y se les conoce en los círculos universitarios europeos.

Uno quisiera ver a los realizadores cinematográficos de Zaire poner a funcionar en su totalidad las estructuras de producción, distribución y ex-

hibición que dejaron los productores de cine de África colonial. Sin embargo, los nativos de Zaire tienen que estar seguros de que estas estrategias coloniales quedan libres de elementos racistas. Por ejemplo, es bueno producir dibujos animados africanos pero para niños. Se puede también aprender de E.P.A. y la eficacia de sus producciones de bajo costo en super 8 mm.

Mientras tanto, y hasta que Zaire adquiera su Centro Nacional de Cine y los negociantes de su país inviertan en el cine, estos realizadores harán lo mismo que sus homólogos en otros países africanos de habla francesa, depender de Francia para la producción de la mayoría de sus películas. Sus coproductores potenciales son las Actualidades Nacionales de Francia (noticieros de la televisión francesa), el Ministerio Francés del Exterior, actualmente el más grande productor de cine africano y la UNESCO.

NOTAS

¹ George Sadoul. "Le Marché Africain", Afrique Action (Mayo, 1961). Informe en Histoire du Cinéma Mondial, Paris: Flammarion, 1973, Págs. 499-505. Estas y las demás traducciones a continuación de francés son mías. En las demás se especificará en cada caso.

² Jean Rouch, Films Ethnographiques sur l'Afrique Noire, Paris: UNESCO, 1967, Págs. 375-408. Esta sección se presentó por primera vez en 1961 en una mesa redonda de la UNESCO llevada a cabo en Venecia. El título es "Situation et tendance du cinéma africain".

³ Med Hond, "Cinémas africains, écrans colonisés", en Le Monde (Ene. 21, 1982), Pág. 12.

⁴ Guy Hennebelle, "Entrevista con Sembene Ousmane" en Afrique Littéraire et Artistique, N° 49 (Edición Especial: "Cinéastes d'Afrique Noire"), 1978, Pág. 125.

Para definir el término *mégotage*, la palabra megot significa colilla de cigarrillo por lo tanto, el concepto significa hacer una película mediante el doloroso proceso de unir pedazos y piezas. Lo que significa esperar - como cuando uno espera una colilla de cigarrillo - los restos europeos tales como los inventarios cinematográficos dejados por los grandes productores. Esta es la razón por la cual se gasta de cinco a diez años para terminar una película como SAMORY de Sembene, SARAQUINE de Med Hondo o YILEN de Souleymane Cissé.

⁵ Víctor Bachy, "Panorama sobre los cineastas sud-saharianos", CinémAction, N° 26 (Edición Especial: "Cinémas noirs d'Afrique"), 1982, Pág. 25.

⁶ Ferid Boughedir, Afrique Noire: Quel Cinéma? Paris: Actes Colloque Université Paris 10, Nanterre (Dic. 1981), pág. 31.

⁷ L.A. Notcutt y col., ed., The African and the Cinema, Londres: Editorial Edinburgh House, 1937, Pág. 23.

⁸ L. Van Bever, Le Cinéma pour l'Afrique, Bruselas: G. Van Campenhout, 1952, Pág. 32.

⁹ Koyinde Aughan, "Africa South of the Sahara and the Cinema", Présence Africaine, Nos. 14-15 (Jun.-Sep. 1957), Pág. 218.

¹⁰ Franz Fanon, Sociologie d'une révolution, (L'An V de la révolution Algérienne), Paris: Francois Maspero, 1959, pág. 20. Ver también Albert Memmi, Portrait du Colonisé, précédé du Portrait du Colonisateur, Paris: J.J. Pauvert, Editor, 1966.

¹¹ Franz Fanon, Por la revolución africana, Paris: Francois Maspero, 1964, Pág. 92.

¹² Paulin S. Vieyra, Le Cinéma africain: des origines à 1973, Paris: Présence Africaine, 1975, Pág. 103.

¹³ Michael Raeburn, "Entrevista con Sam Aretéy", Afrique Littéraire et Artistique, N° 49, Pág. 19.

¹⁴ Víctor Bachy, "Dictionnaire de 250 Cinéastes", CinémAction, N° 26, Págs. 185-201.

¹⁵ Mbye B. Cham, "Producción Cinematográfica en África", Présence Africaine, N° 124, (1982), Pág. 183.

¹⁶ Ola Balogun, "Los tres largo metrajes nigerianos", Afrique Littéraire et Artistique, N° 20 (Edición Especial: Les Cinémas Africains en 1972'), 1972, Pág. 251.

¹⁷ Michael Raeburn, "Le Cinema piétine encore dans les pays D'Afrique Noire anglophone", Afrique Littéraire et Artistique, N° 20, Pág. 254.

¹⁸ Hannes Kamphausen, "Cinema in Africa: A survey", Cineaste, 5: N° 3, Pág. 31. (Un estudio del Cine en África).

¹⁹ Aryetey defiende su película con base en que no era para los europeos, sólo para los africanos. Admite, sin embargo, que hubo un error al "haber empleado 65 minutos en un guión que no debía exceder los 25 mm". Ver su entrevista con Raeburn (Nota 13).

De igual manera, Halilu argumentaba durante la exhibición de su película en UCLA en octubre de 1983 que él sólo pensaba en el público africano cuando realizaba una película.

²⁰ Pierre Haffter, "Entrevista con el Padre Van den Heuvel"? Afrique Littéraire et Artistique, N° 48 (1978), Pág. 88.

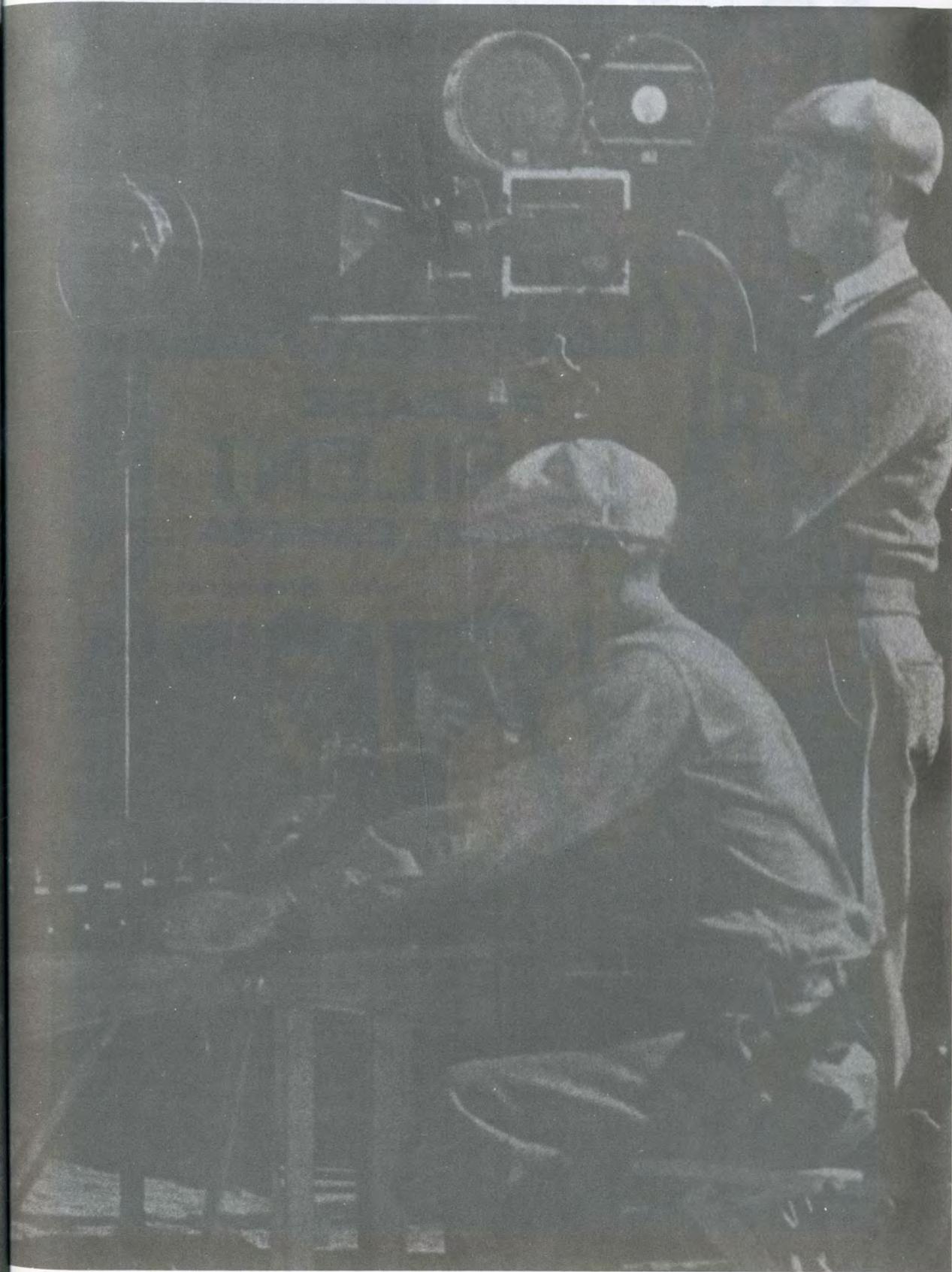
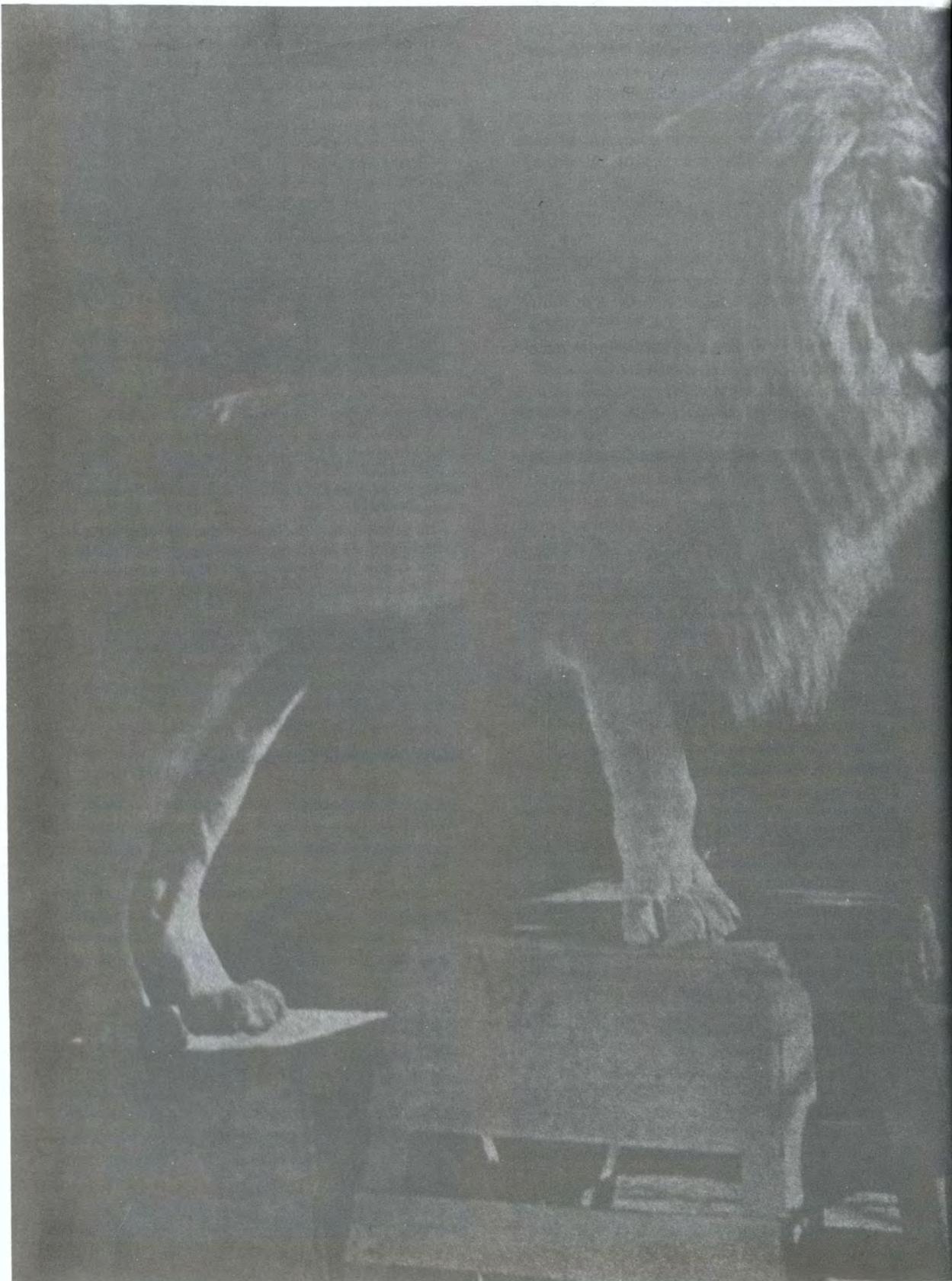
²¹ Ngangura Mweze, entrevista no publicada, grabada por Manthia Diawara, Los Angeles: Universidad de California, L.A., 1983.

²² Unir Cinéma, Revista de Cine Africano, N° 5 (marzo-abril 1983), Pág. 24.

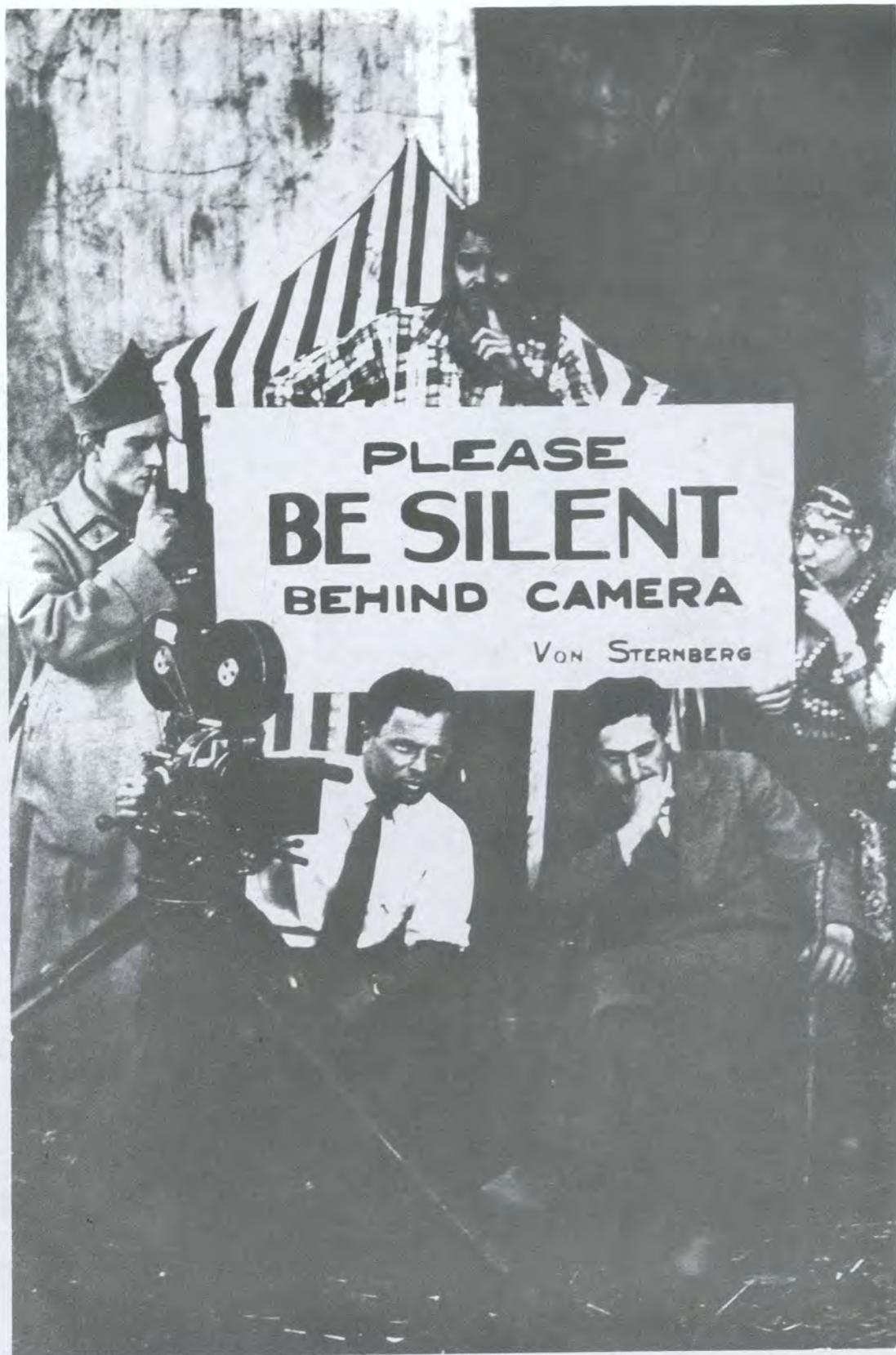
Traducción: Marta Ruth Avellaneda



HOLLYWOOD...



... 100 AÑOS



De Hollywood se ha dicho que fue "una fábrica de sueños" pero también de pesadillas, el lugar en el que muchos hallaron la gloria a un precio torturante, el sitio en el que la fama aniquilaba hasta la muerte a sus muy gloriosas víctimas. Sin embargo, la fundación del lugar no tuvo mucho que ver con esto. Al principio, Hollywood fue una hacienda de naranjas, luego una comunidad en la que se respiraba un aire más bien aristocrático, después uno de los ámbitos fílmicos más célebres y vilipendiados del planeta. Su historia es ya centenaria y el tiempo que ha corrido entre el momento en el que Harvey Wilcox y señora le pusieron a su hacienda el nombre de "Hollywood" y lo que sucedería después, ha hecho de este lugar, de una u otra forma, un emblema de este siglo, emblema al que recordamos en las páginas que siguen

Este año, a los aniversarios fílmicos y tremendamente célebres de Blanca Nieves, James Bond y los estudios Paramount, se suma el de los 100 años de Hollywood. Para muchos cinéfilos del planeta, celebrar el centenario de Hollywood no es ninguna sorpresa ya que muchos le sospechaban la edad al engendro californiano debido al estado achacoso y lastimero que presentan las películas USA de los últimos tiempos, películas realizadas, la mayoría de ellas, sin gracia, sin imaginación y, por supuesto, sin genio.

Según cuenta una de las tantas leyendas de Hollywood, el origen del lugar se debió a un par de negociantes, Harvey Wilcox y señora, quienes llegaron a los predios californianos vecinos de la ciudad de Los Angeles, con el único fin de realizar un negocio que rápidamente les resultó millonario: parcelar los 120 acres de su hacienda de naranjas, y vender a 150 dólares el lote. El sol y el buen clima que atraían a los turistas, fueron la mejor publicidad para garantizar el éxito del negocio que habían emprendido los Wilcox y así, a solo tres meses de iniciadas las ventas, el precio de los terrenos subió en un ciento por ciento.

Debido al precio super exclusivo que llegaron a tener los lotes del matrimonio Wilcox, los habitantes de la hacienda "Hollywood" constituyeron una comunidad en la cual se respiraba un aire medianamente aristocrático. El primer requisito que se les exigía a los mortales que aspiraban a vivir allí, era que estuvieran respaldados por un reconocible "prestigio", por lo que se podría considerar como una cierta "seriedad social" que no

fuera a estropear las buenas costumbres y los modales de un grupo de gente marcadamente refinado y puritano. Se llegó a tales extremos de precaución para tratar de preservar la "dignidad" y "belleza" del lugar, que el consejo de ancianos que se dedicaba a pasar allí sus últimos días disfrutando de un clima saludable para sus dolencias, prohibió todo aquello que según ellos le "bajara el tono" a la floreciente villa, como por ejemplo las fábricas de gas que hubieran opacado con sus chimeneas el esplendor del cielo hollywoodense o las carnicerías que tal vez habrían espantado a damas y niños produciéndoles traumas irreparables. Sin embargo, cuando la gente de cine empezó a invadir la refinadísima hacienda, los habitantes de Hollywood fueron, a su manera, condescendientes con ellos.

La invasión se empezó a dar debido al temor que los cinematografistas, que antes de Hollywood trabajaban en la ciudad de Nueva York, sentían ante los detectives que Thomas Edison mandaba a merodear por los sitios de rodaje durante un período ya célebre del cine USA conocido como "la guerra de las patentes" (Edison quería el monopolio de su invento, invento de él y de los hermanos Lumiere). Además, el tedio, tal vez las profundas crisis emocionales que el inclemente invierno de Nueva York le producía a la gente del cine, obligaba a los estudios fílmicos más prósperos a trasladar a sus empleados durante el mes de diciembre a tierras soleadas tales como Jacksonville, en el estado de la Florida, un lugar que estaba a solo 27 horas en tren de la metrópolis newyorquina.



La estampa de Griffith.

Por aquel entonces, la Cámara de Comercio de Los Angeles le garantizaba a los turistas del país que quisieran enrumbar sus pasos hacia California, un período de sol y verano que duraba aproximadamente 350 días al año. La oferta era tan convincente, que ciertos estudios como el Selig de la ciudad de Chicago, envió a una tropilla de espías a ver si el dichoso verano perpetuo era una realidad. Ya se habían producido algunas películas en el estado de California, y la claridad y brillantez de la luz que caía sobre los paradisíacos paisajes del lugar, habían admirado a más de uno. Los cinematografistas de la época habían intentado moverse de Nueva York a otras regiones del país, sin llegar a sentirse por completo cómodos en sitios como el desierto de Colorado, arenoso e inclemente, paraje desolado y triste que sumía en el peor de los malestares a ciertas starletts de genio neurótico y en extremo sensible, nervioso.

La compañía de cine Essanay (empresa formada por el distribuidor George Spoor y por el vaquero "Bronco Billy" Anderson, estrella de estrellas de prehistóricos films del Oeste), se trasladó a California pero descartaron la ciudad de Los Angeles debido al antagonismo que de entrada les profesó la policía, mudándose entonces al Niles Canyon, cerca de Oakland, al norte del estado. La American Film Company empezó a trabajar en Lakeside, California, luego en La Mesa, y finalmente construyó un bendito estudio en Santa Bárbara. Los estudios Biograph se instalaron temporalmente a su llegada a Los Angeles, en una calle ya legendaria, la Pico and Georgia Street, en donde quedaba la estación de los tranvías y

a donde llegaba todos los años David Wark Griffith a pasar el año nuevo, escapando del ambiente gélido de Nueva York. De estos lugares, el que terminó embelesando y sirviendo de refugio a los cinematografistas, fue el pueblito de Hollywood: atmósfera ideal, reino del sol y paisaje siempre estival.

Entre los primeros que llegaron al lugar se encontraban personajes tales como el rey Mack Sennett, quien pisó allí tierra en 1912; la gente de los estudios Vitagraph que en 1911 abrieron una sucursal en la costa oeste; un realizador llamado Cecil B. DeMille —que en Hollywood haría tediosos desmadres fílmicos—, así como también un grupo de estudios que le empezaría a dar nombre a la entonces polvorienta calle de Sunset Boulevard en cuyos andenes se levantarían los Universal, los Lasky y los Eclair, estudios de los cuales el primero sería uno llamado "Nestor's Studio", ahora completamente olvidado, cuyo origen fue una taberna quebrada, prestada por su dueña, una francesa llamada Mrs. Blondeau a unos cinematografistas con ganas de prosperar en la naciente y feliz industria.

La compañía de saltimbanquis que, según los residentes del lugar, no duraría mucho en aquel Hollywood, fue asentándose así en aquellos espléndidos pagos. Los personajes del cine de aquella época empezaría entonces a echar raíces en suelo californiano, de la misma forma en que lo estaban haciendo los eucaliptos y las palmeras que adornaban la ciudad, transplantados a sus calles directamente desde Australia y Hawai.

La discriminación que se dio entre los pioneros hollywoodenses de la estirpe de los Wilcox y los hombres que llegaron con sus cámaras a alborotar aquel edénico sitio, dio lugar a una serie de anécdotas que ya son parte de lo que podríamos llamar la prehistoria del cine USA.

Según Kevin Brownlow y John Kobal, autores del libro *Hollywood, The Pioneers*, los residentes locales le terminaron cogiendo tremenda ojeriza a la gente de cine debido a la frecuencia con la que era interrumpida la tranquilidad del lugar. Los vaqueros cabalgaban estropeando los primorosos jardines... Las patrullas de los policías de Keystone hacían chirriar sus llantas cuando patinaban en las calles... Los animales salvajes de los zoo-

lógicos de los estudios de vez en cuando escapaban... Si alguien caminaba con una cámara por la calle, según Allan Dwan, uno de los directores pioneros, los parroquianos escondían a sus hijas debajo de las camas y cerraban las puertas y las ventanas de sus casas con seguro, y aún así, llegaban a sentirse un tanto indefensos ante los encantos que para muchas de aquellas doncellas protegidas bajo llave representaba el nuevo mundo del cine.

Sin embargo, uno de los motivos que hizo prosperar a Hollywood y que venció la reticencia de aquellos que en un principio fueron reacios al cambio de ambiente que trajeron los cinematografistas, fue la fuente de trabajo que para muchos significó la industria fílmica. La anécdota que a continuación nos narra William Hornbeck, miembro de una familia que le vendiera un lote a la New York Motion Picture en el año de 1909, aunque puede pertenecer al patrimonio imaginario de los primeros días de Hollywood, también pudo tener lugar en aquella época en la que la competencia no era ni mucha ni feroz, siendo al principio la mano de obra escasa y bien paga para los mortales que se decidieran a trabajar en el cine. Dice Mr. Hornbeck: "Recuerdo a mi tío saliendo a la calle disfrazado de soldado. Tenía un papel en una película sobre la Guerra Civil, y estaba orgulloso de vestir el uniforme y de que le pagaran un dólar por ello —en esa época los estudios sólo pagaban un dólar el día. También recuerdo que era la primera vez que mi tío veía un billete ya que en la Costa Oeste todo el mundo pagaba con bolsitas de oro o plata. Y cuando él

regresó a casa sosteniendo en sus manos el pedazo de papel que le habían dado después del rodaje de la película, se quedó pensando si la gente del cine lo habría engañado”.

Los estudios tenían además a su favor las condiciones laborales que imperaban en el estado de California, el cual contaba ya con una alta población de inmigrantes chinos y mexicanos cuya mano de obra era bastante barata. Los extras de las películas no cobraban casi nada, y en algunas oportunidades trabajaban gratis por el simple hecho de que los residentes locales de Hollywood empezaron a descubrir que podía resultar entretenido participar en la hechura de una de las tantas películas que se rodaban hasta en las mismísimas calles del pueblo, con interrupciones del poco tráfico que había por aquellos tiempos en Hollywood. El único policía de tránsito que había en el lugar, acostumbraba pararse en la esquina de Hollywood y Vine, y era en extremo complaciente ya que su vida peligraba a todo momento debido a que ciertos cazadores acostumbraban a dispararle a los conejos desde los autos en marcha. La única protección que tenía, era un anuncio que colgaba de la parte trasera de uno de los primeros tranvías que hubo en Hollywood, que decía: “Prohibido dispararle a los conejos desde el tranvía”.

Pero si los cinematografistas llegaron en un principio a trastornar el ambiente de Hollywood, acabando con las esperanzas que tenían los residentes locales de preservar la atmósfera exclusiva del lugar, así también el clima del estado de California transformó un tanto las costumbres newyorquinas con las que en un principio llegaron

a rodar sus películas los camarógrafos y directores, divos y divas, starlets espléndidas que espanataban, casi enfermaban, a los parroquianos.

La indumentaria con la que llegaron muchos a desempacar sus maletas al “Hollywood Hotel” (sitio obligado de residencia de los cinematografistas de aquel entonces), fue cambiando poco a poco. A los rígidos cuellos almidonados de celuloide que se acostumbraban a usar en las metrópolis de aquellos tiempos, la gente de cine instalada en California les hizo el feo cambiándolos por suaves y confortables cuellos de tela, parece que bastante apropiados para el verano exquisito de Hollywood. En la pantalla, los primeros actores hollywoodenses también empezaron a aparecer tocados con camisas de cuello amplio, lo cual repercutió en el gusto del público ocasionando una disminución bastante notable en el mercado USA de aquellos adminículos en extremo torturantes y peligrosos para la presión sanguínea.

Así mismo, los llamados “trajes de calle” —saco y pantalón de paño, camisa, corbata y, en esos tiempos, sombrero—, serían rápidamente desplazados por lo que se conocería en la época como el “uniforme del cine de Hollywood” compuesto por pantalones breeches, botas altas, camisa kaki y un estilo de sombrero que podía variar entre el que usan los guardabosques, redondos y de ala ancha, o un tipo de sombrero como para salir de safari. (El único sombrero distinto, sombrero espectacular y grandioso, célebre, el de David Wark Griffith).



Las viejas calles de Hollywood.

Los camarógrafos empezaron a utilizar cachuchas en Hollywood para protegerse del sol, llevándolas volteadas de para atrás ya que la visera les impedía ver cómodamente a través del visor, siendo esa la razón de que en muchas fotografías de la etapa del cine mudo en Hollywood veamos casi siempre a los mortales que se encuentran instalados tras las cámaras, con ese tipo de gorros tan particulares.

Poco a poco, las discrepancias que existieron en un principio entre los primeros habitantes de Hollywood y aquellos engendros extraños a los que los parroquianos llamaban peyorativamente “movies”, se fueron diluyendo ya que la palabra “Hollywood” empezó a ser sinónimo de una cierta magia, magia encantadora, magia entretenida, que se iba confeccionando en los predios de la hacienda para luego ser presentada a sus habitantes sobre el lienzo de una pantalla.

Todos, de una u otra manera, propiciaron el que Hollywood fuera uno de esos raros encantos que tan a menudo se han dado en el mundo del cine. Para muchos, aquella época, la del cine mudo, tiene un halo un tanto mítico, si se quiere un cier-

to toque de misterio y nostalgia, algo de leyenda por la lejanía que ahora nos separa de esos tiempos. Según Brownlow y Kobal, el negocio era tan nuevo y reciente que todo el mundo andaba optimista, trabajando sin resentimientos ni envidias: aquellos espectros vendrían después cuando la industria contara con un equipo de trabajo multitudinario. Se respiraba un gran sentido comunal entre la gente que por aquel entonces se dedicaba a hacer películas. La señorita Agnes de Mille, sobrina de Cecil B., recuerda con inspirado acento poético:

“Ellos no sabían exactamente en qué estaban metidos. No sabían lo que les podría deparar el futuro. Pero sabían que cada película rompía barreras, que podían hacer cualquier tipo de innovación, una nueva forma de manejar la cámara, una nueva forma de editar, de iluminar, y eso los emocionaba bastante. Mi padre acostumbraba decir: ‘No somos verdaderos artistas. Somos más bien como los poetas pre-isabelinos que no fueron grandes poetas, pero hicieron posible que la generación siguiente, y la generación posterior a la siguiente, contaran con grandes artistas y grandes poetas’”.

Hugo Chaparro Valderrama.



Los primeros estudios



La época de oro de la comedia

En este artículo sobre el cine, ya clásico, James Agee evoca la inventiva desenfadada pero ingeniosa de las comedias del cine mudo, desde los cortometrajes de Mack Sennett hasta las obras maestras de largo metraje de Chaplin. Agee (murió a los 45 años en 1955), fue uno de los escritores de talento más polifacético de su época: poeta, periodista, guionista, novelista. Su novela póstuma, *Death in the Family* (Muerte en la Familia), obtuvo el Premio Pulitzer en 1958. Una obra anterior, *Let Us Now Praise Famous Men* (Ensalzamos Ahora a los Hombres Famosos), reportaje filosófico sobre tres familias aparceras del sur de los Estados Unidos, es admirada por sus brillantes pasajes y por la forma en que capta los peligros morales inherentes al periodismo.

Ahora bien, la popularidad de que aún hoy en día goza Agee, se deriva de su apasionado interés por el cine, como crítico y como guionista de *The African Queen* (La Reina Africana), dirigida por John Huston, *Night of the Hunter* (La Noche del Cazador), dirigida por Charles Laughton, y otras cintas. Sobre la crítica cinematográfica de Agee, el poeta W.H. Auden dijo que constituyó "el más notable acontecimiento periódico de la prensa norteamericana" en la década de 1940. Este artículo está condensado de *Agee on Film: Volume I*, editado por Grosset & Dunlap, originalmente publicado en la revista *Life* y tomado en su traducción española de la revista *Facetas*.

Por James Agee

Cualquiera que haya visto comedias cinematográficas durante los últimos 10 ó 15 años, muy probablemente se dará cuenta de que se han ido deteriorando poco a poco, pero sin cesar. Los felices espectadores que recuerdan la mejor época de las comedias del cine mudo, junto con las carcajadas y trapatuestas que las acompañaban cuentan con algo así como normas absolutas para apreciar la decadencia.

Cuando a un cómico moderno le pegan en la cabeza, por ejemplo, a sumo adquiere una expresión adormilada. El cómico del cine mudo tal vez se conformaba con tan poca cosa. Ponía en la práctica un disciplinado desenfreno. Tenía obligación de ser, hasta donde le fuera posible, físicamente gracioso, sin la ayuda o el estorbo de las palabras. Por lo tanto, presentaba una metáfora, o, mejor dicho, una imagen, de la pérdida del sentido. En otras palabras, nos brindaba un poema, o una especie de poema al alcance de todo el mundo. Lo menos que solía hacer era po-

nerse tieso como un tablón, y caer de espaldas con tanta habilidad que daba la impresión de que todo su cuerpo daba simultáneamente en el suelo, de pies a cabeza. O quizás ejecutaba una *cadenza* en la cual adoptaba una expresión vaga, sonreía como un ángel, movía los ojos en todas direcciones, entrelazaba los dedos, colocaba las manos con las palmas hacia abajo, estiraba los brazos cuanto le era posible, encogía los hombros, hacía cabriolas circulares de radio cada vez menor, hasta que sus piernas se doblaban como el sebo recalentado y caía al suelo, en el centro de su mareante remolino. Entonces, para dar expresión al nirvana donde se sumergía, pateaba un par de veces.

El mismo cómico, al ser sorprendido por algún policía, pongamos por caso, quizá tiraba del ala del sombrero hasta cubrirse con él las orejas, daba un salto en el aire y descendía con tal violencia que parecía que se le iba a hacer acordeón el espinazo. A continuación ponía pies en polvo-



Mack Sennett y amiga.

rosa en una carrera en que los faldones de la americana se le pegaban al cuerpo, hasta desaparecer con la velocidad de un cohete y tomar dimensiones de mosquito en la perspectiva imponente y desolada de una avenida de segunda categoría. Eran clises finos de la infancia del lenguaje cómico del cine mudo. Quien supiera aprovecharlos debidamente combinaba varios de los difíciles trucos del acróbata, del bailarín, del payaso y del mimo. Algunos cómicos de grandes facultades, como el inolvidable Ben Turpin, tenían un inmenso vocabulario formado por estos clisés, y se daban a querer, en parte, por su conservatismo clásico que jamás se apartaba de esos recursos. Actores aún mejor dotados, simplificaban, inventaban, y encontraban formas nuevas y mucho más profundas de emplear el lenguaje. Recurriendo a él lograron expresar emociones así como la psicología cómica con elocuencia que superó a casi todo lo que ha logrado decir el lenguaje oral. Descubrieron, a la vez, las bellezas del movimiento cómico, las cuales se hallan irremediamente fuera del alcance de las palabras.

Parodias y Pastelazos

En este capítulo trataremos de sugerir cómo era la comedia fílmica en sus años de gloria, de 1912 a 1930, tal como la practicaron el elenco de Mack Sennett (padre de la comedia cinematográfica norteamericana) y cuatro eminentes maestros:

Charles Chaplin, Harold Lloyd, Harry Langdon y Buster Keaton.

Mack Sennett produjo dos tipos de comedias: la parodia entrelazada con elementos tipo "pastelazo" y la comedia a base de pastelazos y recursos por el mismo tenor. Las parodias constituyeron el entierro, sin más ceremonia, de un siglo de actuaciones malas, incluyendo actuaciones en películas serias. Quien haya visto a Ben Turpin en *A Small Town Idol* (Idolo de Pueblo), o a Erich Von Stroheim en *Three Foolish Weeks* (Tres Semanas Tontas) o en *The Shriek of Araby* (Gritos de Arabia), no podrá imaginar hasta qué punto de rudeza puede llegar la parodia sin dejar de ser sutil y desternillantemente graciosa. La comedia gruesa sin atenuantes solía obtener resultados aún superiores en sus mejores momentos: profusión de animosas muchachas ataviadas con desconcertantes trajes de baño, que brincoteaban de aquí para allá junto con policías alocadamente incompetentes y ciudadanos, no menos lunáticos, portadores de mostachones que parecían salidos de un museo. Todos estos personajes brincoteaban y daban voleteras, como en una convención de insectos acuáticos, en el mundo prístino del cine. Es difícil que las palabras puedan siquiera sugerir con qué energía chocaban y rebotaban al encontrarse a galope tendido en el momento de doblar una esquina; ni la fuerza ni la violencia con que caían de sentón; ni la torpeza —fantásticamente hábil— con que se enredaban con escaleras plegadizas, mangas de riego, animales atados; ni la manera en que todas estas situaciones, a su vez, se complicaban entre sí. Los ademanes eran ferozmente enfáticos. No se desperdiciaba ningún movimiento corporal; ninguno permanecía inexpresivo.

Los cómicos de los primeros tiempos del cine nunca se esforzaron por obtener lo que podría denominarse "forma" artística. Conscientemente, ni siquiera pensaban en ella, pero la lograban. En una película que Leo MacCarey dirigió para Hal Roach, el rival de Mack Sennett, con Laurel y Hardy, los dos rollos fueron casi totalmente dedicados a intercambiar pastelazos. Los primeros se lanzaron pensando en ello, casi filosóficamente. Poco después, los circunstanciales, que nada tenían que ver en el embrollo, comenzaron a enredarse en el zipizape. La situación se convirtió en un campo de Agramante. Ahora bien, todo estaba tan bien calculado, que en el transcurso de la película y hasta la zarabanda final, cada pastelazo tenía algo que decir y arrancaba el tipo de carcajada que con él se había buscado.

Para que la Pantalla Baile

Las comedias de Sennett tenían un ritmo algo más rápido y efervescentes que el de la vida real. Como se daba cuenta del tremendo poder exhilarante del movimiento por sí solo, Sennett dotaba a los objetos inanimados de vida propia y traviesamente maliciosa, con la cual rompía, mediante trucos fotográficos, todas las leyes naturales y lograba que la pantalla danzase como en una noche de Walpurgis. Lo que con más facilidad se recuerda es que hacia el final de casi todas las comedias de Sennett, la persecución trazaba una trayectoria majestuosa de movimiento anárquico en el que chicas bañistas, policías, cómicos, perros, gatos, niños, automóviles, locomotoras, circunstancias ajenas a todo aquello, y, a veces, al parecer toda una ciudad y hasta toda una civilización, eran arrastrados en la vigorosa batahola, como hojas secas a la zaga de un tren expreso.

La gente "bien" que menospreciaba en un principio el cine en general, tildó a las comedias de Sennett de vulgares e ingenuas. Sin embargo, millones de personas con menos ínfulas sintieron conquistadas por su sinceridad y dulzura, por su inocencia como de animal salvaje y por su espléndida vitalidad. No hubieran sabido expresar estos sentimientos con palabras, pero acudían en

masa a ver esas películas. El lector que se sumerja, aún más restropectivamente, en aquel mundo, quizá logre recordar las salas de cine: ambiente populachero; pianolas que aporreaban vales de Waldteufel; el tumbante olor a cacahuates y a perfumes de sospechosa reputación, a tabaco, a pies y a sudor; las risotadas de personas nada respetables pero que se divertían a más no poder y soltaban carcajadas tan violentas, pertinaces y ensordecedoras como el fragor de una catarata.

Sennett se ingenió para que dos jugadores, a quienes ya debía dinero, le dieran con qué producir sus primeras cintas. Consiguió cómicos en los "music-halls", en los teatros de "burlesque" (comedia gruesa y atrevida) y en los de variedades, en los circos y entre los artistas sin contrata. Con este personal se unió a la gran corriente de bufonería y mimodrama que sin interrupción y pasando por las ferias medievales llega, por lo menos, a la antigua Grecia. Sennett añadió cuanto él mismo había aprendido sobre los gestos exagerados y espurios y sobre la decadencia del "gran estilo", en Connecticut, como chico embrujado por el teatro, y, posteriormente, como fracasado cantante de ópera y actor. Sólo insiste en atribuirse un único descubrimiento: el del pastelazo.

Los estudios Keystone.





“Quien afirme haber descubierto algo nuevo es un tonto o un mentiroso, o a las dos cosas”.

Los estudios donde se filmaban las comedias del cine mudo fueron —o poco menos— el mejor campo de entrenamiento con que ha contado el cinematógrafo. El estudio de Mack Sennett llegó al máximo en materia de libertad y como semillero de artistas con talento. Todos los cómicos de primera categoría que vamos a mencionar trabajaron en esos estudios, aun cuando sólo por poco tiempo. Otro tanto puede decirse de algunas de las más famosas estrellas de los 20s y de épocas posteriores, en especial, Gloria Swanson, Phyllis Haver, Wallace Beery, Marie Dressler y Carole Lombard. También los directores Frank Capra, Leo McCarey y George Stevens hicieron sus pinitos en las comedias del cine mudo. Mucho de lo que en el cine sonoro continúa siendo especialmente flexible, espontáneo y visualmente vivo proviene de lo que estos directores y otros más aprendieron en el cine mudo.

Todo el mundo hacía prácticamente lo que le venía en gana en el estudio de Sennett, en donde, además, eran bien recibidas todas clase de ideas. Sennett no impuso reglas de ninguna especie. Sólo prohibió estrictamente el alcohol. Las conferencias en las cuales se discutían argumentos eran totalmente informales. Al menos durante los primeros años, sólo los argumentos más importantes llegaban a ser anotados, pongamos por caso, en un sobre usado. Los colaboradores de Mack Sennett discutían algunas ideas fundamentales y, sin más precauciones, las conservaban en la memoria, seguros de que lo mejor surgiría a la hora de filmar, esto es, de entrar verdaderamente en acción. Este sistema no aligeraba la carga del jefe de utilería, el cual debía tener a la mano toda clase de aparatos —bombas, teléfonos con truco, etc.— para complementar cualquier idea que de pronto se les ocurriese a los realizadores. De la manera más estrambótica se empleaban toda clase de objetos. En cierta ocasión, al no poder controlarse un automóvil, perdió la vida el fotógrafo. Esto no apareció en la toma, que resultó muy emocionante. El público jamás se enteró de lo ocurrido.



Imaginación sin Inhibiciones

Sennett solía contratar a un “wild man” (literalmente un “hombre loco”) cuya labor en las conferencias donde se discutían chistes era sugerir “wildes” (esto es, ideas descabelladas). Por lo general se trataba de un hombre de muy poco seso y menos palabras, con grandes dificultades para expresar lo que se le ocurría, pero cuya imaginación no conocía el menor freno. Quizá, al cabo de una hora de silencio dijera: “Por ejemplo...”, con lo cual los otros, más o menos racionales, guardaban silencio expectante. “Por ejemplo esta nube...”, murmuraba, y a continuación se ponía a bosquejar formas vagas en el aire. A menudo no pasaba de ahí. Sin embargo, gracias a una especie de transferencia mental, los otros participantes en la junta, más o menos cuerdos, partían de esa sugerencia y obtenían buenos resultados. Dijérase que el “wild man” era como la subconciencia del grupo, la fuente de donde brotaba toda su energía creadora. Sus ideas eran tan insólitas, extravagantes y amorfas que Sennett ya no recuerda ninguna de ellas y ni siquiera en lo que pararon después de haber formado parte de un proceso racional. Podemos encontrar un equivalente bastante aproximado en las mejores secuencias cómicas de las películas de Laurel y Hardy. Se trata, en buenas cuentas, de una ocurrencia tan sencilla y realista como puede serlo una pesadilla. Algunos ejemplos: Laurel y Hardy intentan transportar un piano al otro extremo de un puente colgante que se mece sobre un espantable precipicio en los Alpes. A medio camino se encuentran con un gorila...

Aunque la obra de Mack Sennett se redujera solamente a eso, sería recordado por haber proporcionado su primera oportunidad a tres o cuatro cómicos que, gracias a ello, comenzaron a aplicar su talento al entonces recién nacido medio de expresión. Uno, al que Mack Sennett no entrenó, usaba anteojos, sonreía a todas horas y tenía tipo de ex seminarista dedicado a vender cepillos de casa en casa. Nos referimos a Harold Lloyd. Los otros tenían, en la pantalla y en diver-

sos grados, personalidades ya grotescas ya poéticas que dijéranse imposibles desde el momento en que se rompe la magia del silencio. Uno de ellos jamás sonreía; la expresión de su cara era tan imperturbable y triste como la de un daguerrotipo; apareció en algunas de las comedias más bárbaramente ingeniosas y visualmente plenas de todos los tiempos. Se trata de Buster Keaton. Otro parecía a veces, un niño de cierta edad y, a veces, un toxicómano; lograba más con menos que cualquier otro cómico. Este fue Harry Langdon. Otro más, Charles Chaplin, fue el primero en dotar de alma al cine mudo.

El cómico por Antonomasia

Cuando Charles Chaplin comenzó a trabajar para Sennett debió enfrentarse, ante todo, a Ford Sterling, el rey de los cómicos de entonces. Su primera película juntos equivalió a un duelo entre profesionales. Sterling no carecía de talento ni mucho menos. Era un hombre alto y robusto, de estilo floridamente teutónico y que, durante la competencia, dio de sí cuanto pudo. Chaplin lo derrotó en unos minutos con un ligero movimiento de sus bigotes, con un tirón a sus pantalones, con una breve señal del dedo meñique.

Con *Tillie's Punctured Romance* (El Desinflado Amor de Tillie), filme de 1914, se convirtió en estrella. Poco después dejó de trabajar con Sennett porque éste se negó a provocar algo así como una revolución entre los otros cómicos si accedía al aumento de sueldo que Chaplin exigió. Se comprende que Sennett sienta algún resquemor retrospectivo, pero aún hoy afirma: “En aquella época yo tenía razón”. Sobre Chaplin declara: “Es sencillamente el más grande artista de todos los tiempos”.

Ninguno de sus ex rivales le regatea sus méritos. Chaplin no les inspira ningún sentimiento de celos (como tampoco se los inspiraría Dios). Intentaremos bosquejar la esencia de la supremacía chaplinesca.



Chaplin es el cómico que trabajó con mayor comprensión y mayor agudeza dentro del marco de lo que es el hombre y de aquello a lo que tiene que enfrentarse. El Vago es tan fundamentalmente representativo de la humanidad, tan multifacético y misterioso como Hamlet; y no es probable que ningún otro bailarín o actor logre alguna vez sobrepasarlo en elocuencia, variedad o calidad emotiva de movimiento. Como movimiento puro, aunque nunca hubiese filmado sus magníficas comedias de largo metraje, con sólo *The Cure* (La Cura) o *One A. M.* (La Una de la Mañana), Chaplin por sí solo habría colocado su época a gran altura en la historia del cine. En *La Una de la Mañana*, exceptuando un inmóvil chofer de taxi, Chaplin trabaja solo. Hace el papel de un borracho que quiere subir a acostarse a su habitación. Es una secuencia que podría calificarse de inspirada en la danza, en la cual participan un furioso gato montés disecado, alfombras pequeñas que se deslizan en pisos resbalosos, una mesa giratoria, maravillosos juegos de piernas en un tramo de escalera, un contratiempo con un péndulo enorme y enfurecido y la más graciosa y perversa de las camas plegadizas de toda la historia del cine. Agreguemos a ello los procesos mentales, delicadamente estafalarios, pero físicamente expresados con gran lucidez, de un hombre extáticamente ebrio.

El Genio de la Inflexión

Antes de Chaplin, iban al cine quienes se conformaban con un par de chistes por comedia. Chaplin arrancaba algo así como una carcajada por minuto. Desde que comenzó a trabajar estableció normas que día tras día se hicieron más exigentes. Puede decirse que quienes vieron a Chaplin comiendo un zapato cocido como si fuera una trucha de río en *Gold Rush* (Fiebre de Oro), o sin saber qué hacer cuando en *City Lights* (Luces de la Ciudad) se tragó un silbato, han visto de frente una obra perfecta. Sin embargo, por lo



general, para hacer reír, Chaplin recurría más que a exprimir un chiste en la forma común y corriente, a su capacidad genial de lo que podría denominarse "inflexión": la matización cambiante y perfecta de su actitud física y emocional en relación con un chiste. Su lucha con la cama plegadiza es muy graciosa; pero es superada por las miradas de terror, increpación e impotencia y de deseo casi sollozante de venganza que lanza al infernal artefacto.

Un error frecuente y lamentable entre los novatos es que rompen la línea cómica con una risa exagerada a la que sigue un descenso; o bien, con una risa destemplada y que no viene a cuento. Los maestros saben ornamentar bellamente una frase y jamás la echan a perder. En *A Night Out* (Noche Libre), Chaplin se desmaya y es arrastrado en la acera por el cuello del abrigo por un Ben Turpin que camina haciendo esos.

Las puntas de los zapatos del desmayado se arrastran por el suelo; el resto del cuerpo va en posición supina, como la de un trineo. También Turpin se halla tan borracho que le cuesta muchísimo trabajo mover su carga. Chaplin vuelve en sí, y al darse cuenta de lo bien que lo está ayudando su amigo en medio de tantas fatigas, con gestos verdaderamente dignos de un rey arranca una flor y se pone a saborearla.

La más fina pantomima, la más profunda emoción, la poesía más rica y enternecedora, son elementos que figuran en la obra de Chaplin. Al final de *Lucas de la Ciudad*, la muchacha ciega que recupera la vista da las gracias al Vago, a quien ve por primera vez. Se ha imaginado que se trataba, por lo menos, de un príncipe. El, por su parte, nunca había pensado en serio en que no estaba a la altura de las circunstancias. Ella lo reconoce en la forma tímida —a la vez que confiada— y de radiante alegría con que silenciosamente se acerca a ella. El Vago por primera vez, cae en la cuenta de quien es él al observar los terribles cambios del rostro de la muchacha. La cámara en unos cuantos close-ups capta las emociones intensas y cambiantes reflejadas en aquellos dos rostros. Es una escena que llega al corazón. Es la escena cumbre en materia de actuación; un momento supremo de la historia del cine.

Un Héroe con Gafas

Harold Lloyd filmó poco tiempo con Mack Sennett. Durante la mayor parte de su carrera trabajó para otro gran productor de comedias, Hal Roach. En un principio trató de contrarrestar la

influencia de Chaplin y establecer su propia individualidad, para lo cual adoptó el papel exactamente opuesto, *Lonesome Luke* (Lucas el Solitario), con ropa que le quedaba muy chica y cuyos gestos eran lo menos chaplinescos que pueda imaginarse. Pronto se dio cuenta de que este polo opuesto era una especie de esclavitud. Descubrió su identidad cómica cuando vio una película en la que un clérigo se enfrascaba en una pelea. El clérigo usaba anteojos. Día y noche pensó en aquellos anteojos. Se decidió por una armazón de pasta por ser más juvenil, perfectamente visible en la pantalla y a punto de estar de moda (a lo cual Harold Lloyd contribuyó mucho). En torno de estas gafas grandes y sin cristal, comenzó a moldear un nuevo personaje. No tenía nada de excéntrico ni de grotesco. Se trataba de un joven auténtico, "creíble" que podía encajar en infinidad de argumentos.

Harold Lloyd dependió más que cualquier otro de los grandes cómicos del argumento y de las situaciones. Tenía el mejor equipo de escritores de chistes en Hollywood (algunas veces hasta seis). Con todo, al revés de lo que ocurre con la mayoría de los "cómicos de argumento", también era muy gracioso por dentro. Tenía, como él mismo ha escrito, "un vocabulario cómico excepcionalmente amplio". Contaba, además, con elementos muy importantes, con un cuerpo expertamente expresivo y con dientes aún más expresivos. Con el tesoro de sus sonrisas podía combinar, en cualquier momento, la más exagerada compostura con la mayor despreocupación y aun con la imbecilidad, y serle simpático a todo el mundo. Sus películas eran más extrovertidas y más próximas a la vida ordinaria que cualquiera de las demás buenas comedias: las vicisitudes de un taxista neoyorquino; el universitario discriminado que con esfuerzos desesperados e inspirada ineptitud gana el Gran Juego de foot-ball. Harold Lloyd sobresalía en aquello de colocar a un joven muy tímido, o mimado o atrevido en las situaciones más embarazosas.

Comedia de Emociones

Lloyd se sobrepasaba a sí mismo en la comedia de emociones. En *Safety at Last* (Al Fin Seguro), hace el papel de un novato que, sin tener la menor idea del oficio, se ve obligado a sustituir a un hombre mosca y a trepar por la fachada de un rascacielos. Le suceden infinidad de atrocidades. Se embrolla en una red de tenis; desde una ventana le caen encima palomas de maíz y to-

dos los pichones del vecindario lo tratan como si fuera un comedor ambulante o San Francisco de Asís; un ratón se le sube por las perneras del pantalón y la multitud que lo admira desde abajo aplaude entusiasmada sus contorsiones desesperadas en el filo de una ventana. Durante buena parte de esta película de largo metraje el protagonista estuvo afianzado con las pestañas, o poco más, de la fachada del rascacielos. Cada piso que lograba salvar era como una estrofa de un poema. Cuanto más alto subía, más horripilante se hacía la situación, a la vez que más graciosa.

En esta película Harold Lloyd no sólo saca partido de un chiste sino que lo lleva a su culminación. (Un ejemplo clásico de esta culminación: Un número increíble de hombres altos sale de uno en uno de un pequeño automóvil cerrado. Después de que han salido tantos como puede aguantar el chiste, sale uno más: un enanito. Esto corona el chiste. A continuación, el auto se viene abajo, lo cual pone broche de oro a la culminación). En *Al Fin Seguro*, Lloyd es empujado a la extremidad de un asta bandera por un perro furioso; el asta se rompe; Lloyd cae pero logra asirse del minuterero de un enorme reloj. Con su peso, la manecilla desciende del IX al VI. Esto sería más que suficiente para un cómico ordinario, pero la lógica de la situación da para más. Por lo tanto, toda la carátula del reloj se afloja y queda colgando de la cuerda a gran altura de la calle. Cuando por fin logra desembarazarse del reloj, Lloyd continúa aprovechándolo cómicamente, y se las arregla para que en un pie se le enrolle parte de la cuerda.

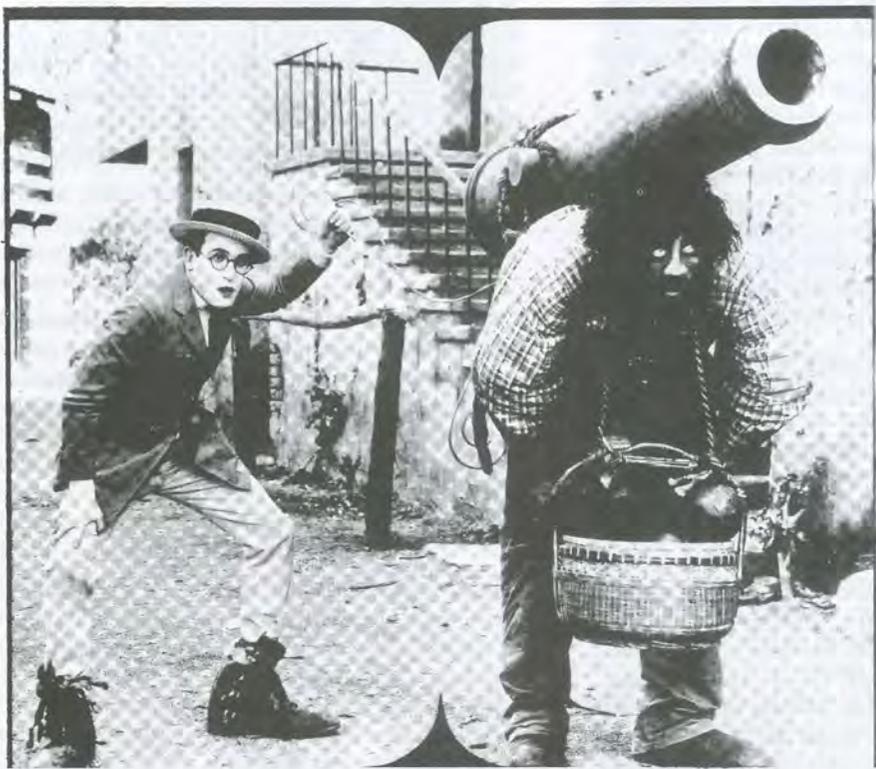
Una dilación bien calculada del archipredicable final puede ser tan graciosa como una explosión bien sincronizada de un suceso inesperado. Al acercarse Harold Lloyd al final de su espeluznante excursión por aquella fachada, el público se da cuenta —no así él— de que si levanta la cabeza unos cuantos centímetros va a recibir un porrazo atroz de una de las aspas de un anemómetro. Retarda el momento fatal en forma casi interminable. Distracción tras distracción dejan al público en suspenso y muerto de risa. En esta ocasión se le enreda un pie en una cuerda de manera que, cuando al fin recibe el esperado golpe, la situación culmina en que Lloyd cae dando bandazos de abismo en abismo. Harold Lloyd destacaba entre los grandes maestros en el arte de plantear claramente una situación cómica, llevarla a su punto culminante, salir adelante diestramente y dejar la puerta abierta para la siguiente situación. Los golpes de la experiencia le enseñaron una regla fundamental: no ir nunca más allá de lo que alcanza el público.

Si la comedia llevada al máximo no debe contentarse con hacer reír, Lloyd no fue un gran cómico. Si la risa sirve de criterio para juzgar en esta materia —y en todo caso sirve de saludable contrapeso a la otra teoría— pocos han igualado a Harold Lloyd y ninguno ha logrado sobrepasarlo.

El Virtuoso de la Vacilación

Chaplin, Keaton y Lloyd tenían alguna importante característica en común. Harry Langdon se diferenciaba de los tres. En cualquier circunstancia recurrían aquellos a la comedia corporal más o





Harold Lloyd

menos elaborada. Langdon, por su parte, demostró que aún reduciendo al mínimo este recurso se puede seguir siendo gran cómico de la pantalla muda. Su personalidad cinematográfica simbolizaba algo tan profunda y centralmente humano como el personaje creado por Chaplin, aunque de gama menos amplia. Entre uno y otro había, por supuesto, una enorme diferencia en cuanto a inventiva y a gama de virtuosismo. Podría decirse que Chaplin hacía literalmente cualquier cosa con cualquier instrumento de la orquesta, y que Langdon sólo tuviese un flautín de caña de sonido de cualidades únicas; pero con él lograba increíbles melodías.

Langdon, como Chaplin, usaba una americana que se abotonaba allá por las clavículas y que se abría mucho por la parte de abajo, pero el efecto era muy diferente. Daba la impresión de ser un bebé enorme que ya no cabía en la ropa. Llevaba la copa del sombrero bien redondeada y el ala completamente levantada, como un sombrero de niño, y daba la impresión de llevar pañales debajo de los pantalones. Caminaba como una criatura que hace poco aprendió a andar; sus pies y sus manos denotaban esa misma edad. Su rostro siempre pálido a fin de que destacasen, con la sencillez de un dibujo de kindergarden, sus ojos

brillantes, candorosos y de mirar amable, así como el ligero mohín que hacía con los labios. Sus mejillas, redondas como la luna, tenían un par de hoyuelos. En la frente ostentaba un mechón napoleónico de tonalidad ratonesca; la cabeza redonda, acquiescente, parecía demasiado grande para aquel cuerpecillo mezquino. Ciertas muecas eran señal de pequeñas incomodidades registradas con extrema lentitud por un cerebro aún más pequeño. Unas sonrisas rápidas, instantáneas, denotaban sus placeres casi prehumanos y su incurable y prematura confianza. Era un virtuoso de la vacilación y de los movimientos delicadamente indecisos. Se lucía especialmente cuando, al doblar una esquina, lo sorprendía un viento fuerte: así su sombrero con ambas manos, casi con ternura y daba unos pasitos apresurados e inseguros.

Como Chaplin, era un verdadero maestro cuando se trataba de expresar sutiles procesos emocionales y mentales. En esta materia se movía con desenvoltura aún mayor. En una escena larga, viendo a una corista descocada mientras se cambiaba de ropa, permaneció inmóvil, de espaldas a la cámara, pero supo expresar todo el léxico de la inocencia perdida, de la consternación, de la desaprobación y repugnancia, todo ello exclu-

sivamente con la cerviz. Sus escenas en las que aparecían mujeres eran casi siempre algo muy especial. En una de ellas, una espía hizo cuanto pudo para seducirlo. Harry se portó cortésmente, bien dispuesto y hasta con cierta coquetería (dentro de sus reducidas posibilidades). Pero había un problema: no tenía la menor idea de por qué le sonreía y lo manoseaba aquella señora. Además, era terriblemente cosquilloso. La Mata Hari acabó echando espuma por la boca.

Langdon era casi tan infantil como el personaje que representaba. Tenía una idea muy vaga del argumento y hasta de las escenas que estaba filmando. Cada vez que se presentaba ante la cámara, el director lo informaba de la situación en términos generales, y entonces "Me ponía yo a hacer mis cosas". Con estas palabras trató de explicar su trabajo el más fino e intuitivo de todos los improvisadores.

La tragedia que la llegada del diálogo representó para estos cómicos —y una de las razones que explican la rigidez cada vez mayor que desde entonces aqueja a la comedia— puede resumirse en esta imagen: Harry Langdon frente a un guión en toda forma.

El Gran Cara de Palo

Muy al principio de la carrera de Buster Keaton, sus amigos le preguntaron por qué nunca sonreía en la pantalla. Buster Keaton no se había dado cuenta de ello. Se había acostumbrado al rostro impasible en el teatro de variedades. Cuando trabajó en la pantalla lo hizo con tanta intensidad que nunca se le ocurrió que hubiese motivo para sonreír. Sólo en una ocasión intentó hacerlo. Por su estilo y modo de ser era a tal grado el más profundamente "silencioso" de los cómicos del cine mudo, que aun una sonrisa resultaría tan disonante como un alarido. En cierta forma sus películas son como un acto de malabarismo trascendental en el que parece que todo el universo se mueve y vuela con verdadera exquisitez, que el rostro del malabarista —sin la menor señal de esfuerzo y casi indiferente— es el único que se halla en reposo.

El rostro de Keaton estuvo casi en la misma categoría que el de Lincoln como prototipo del norteamericano de los primeros tiempos. Era un rostro obsesionante, de buen ver, casi hermoso. Era, a la vez, inconteniblemente gracioso. Para coronar esta apariencia usaba un sombrero perfectamente horizontal, tan plano y delgado como un disco de fonógrafo. Imposible olvidar a Buster Keaton con aquel sombrero, erguido en

la proa de su barquito en el momento de la botadura. La navicita se desliza majestuosamente y, majestuosamente también, se va a pique. Keaton permanece impasible. Al final el agua le quita el sombrero a aquella estoica cabeza. El sombrero flota, flota y se aleja.

Ningún otro cómico sacó tanto partido a la impasibilidad. Aprovechaba su cara grande, triste e imperturbable para sugerir varias cosas relacionadas entre sí: una mentalidad de una sola idea que conducía a las proximidades de la locura monda y lironda; una imperturbabilidad de obstinación como de mula aun en las circunstancias más descabelladas; hasta qué grado se puede estar muerto sin morir del todo; una paciencia y un aguante impresionantes, muy apropiados para el granito pero espeluznantes en un ser de carne y hueso. En cuanto era y en cuanto hacía conservaba la misma expresión rígida con la que tantas risas provocó. Cuando movía los ojos, era como si una estatua los moviese. Su cuerpo sostenido por un par de piernas cortas, era todo ángulos súbitos, como de máquina, pero gobernados con aplomo y destreza. Cuando extendía un brazo —como de señal ferroviaria—, casi podían oírse los impulsos eléctricos originados en la caseta de control. Cuando huía de un policía, la transición de paso acelerado a sereno apresuramiento, y de ahí a trote y a galope tendido y a carrera desalada, eran etapas tan precisas y bien ordenadas como los cambios de una transmisión automática. En medio de todo este frenesí, flotaba impasible el rostro de Keaton.

La infancia perpetua de Langdon.



Comedia sin Sentimiento

Keaton tenía enorme inventiva. A él se debe el chiste "mecanizado", En *Sherlock Jr.*, montado en el manubrio de una motocicleta va a toda velocidad en pleno tránsito urbano, sin darse cuenta de que se ha caído el conductor del vehículo; tumba a unos hombres enfrascados en una competencia de tiro al cable; recibe en la cara paladas de tierra de toda una hilera de cavadores sincronizados; se aproxima a gran velocidad a un



enorme tronco, pero en esos momentos una descarga de dinamita lo parte en dos y le permite pasar sin daño al otro lado; al chocar contra una barrera, sale disparado de los manubrios como una flecha; atraviesa la ventana de una casucha en donde la heroína está a punto de ser violada y, al golpear con los pies al villano, lo lanza contra la pared. Toda la secuencia tiene un movimiento tan recto como la trayectoria de una bala.

Buena parte del encanto y de la efectividad de las comedias de Keaton, sin embargo, se basaban en los sutiles contrapesos que equilibraban su inmutabilidad facial. Así, por ejemplo, atrapado en la rueda de paletas de un *ferry*, para librarse de morir ahogado tiene que caminar y luego correr en el interior de la rueda, como una ardilla dentro de una jaula. En estas circunstancias, claro está, lo único que le preocupaba era que no se le cayese el sombrero. Frente al amor no era tan impasible como podía parecer. En esos casos movía la cabeza en una forma rara y súbita, como un caballo que quisiera mordisquear un terrón de azúcar.

Keaton trabajaba para hacer reír, pero su trabajo provenía a tal grado del interior de un espíritu curioso y original, que lograba mucho más, especialmente en las comedias de largo metraje. Fue el único cómico de primera línea que casi nunca permitió que los sentimientos se introdujeran en su trabajo. Condujo a la comedia puramente física a la mayor altura jamás alcanzada. Bajo su carencia de emoción era sardónico (pero sin mucha insistencia). Aún más en el fondo y dando una tensión perturbadora así como auténtica grandeza a sus locuras, existía en su comedia, para quienes supieran percibirlo, un murmullo yerto no de *pathos* sino de melancolía. Junto al amor, al oficio y a la acción había a menudo una belleza sutil, sosegada y, en ocasiones, soñadora. Hay un momento fantasmal, inolvidable en *The Navigator* (El Navegante), cuando en un barco abandonado que flota a la deriva, todas las puertas de estacas de la cubierta se abren simultáneamente detrás de Buster Keaton y, se cierran también simultáneamente, creando una espeluznante sensación de ruido.

Llega el Sonido

En cuanto la pantalla comenzó a hablar, prácticamente sonó la última hora de la comedia muda. El emprendedor y prolífico Mack Sennett se trasladó a la nueva situación. Fue el primero que llevó a Bing Crosby y a W. C. Fields a la pantalla. Con todo, pertenecía esencialmente al cine



mudo. Ya se había retirado cuando la Academia le otorgó en 1938 un Oscar especial por "el valor permanente de su aportación a la técnica de la comedia cinematográfica". Los cómicos que hemos mencionado se encontraron en situación tan adversa como la de un bailarín que de buenas a primeras debiera trabajar en un drama.

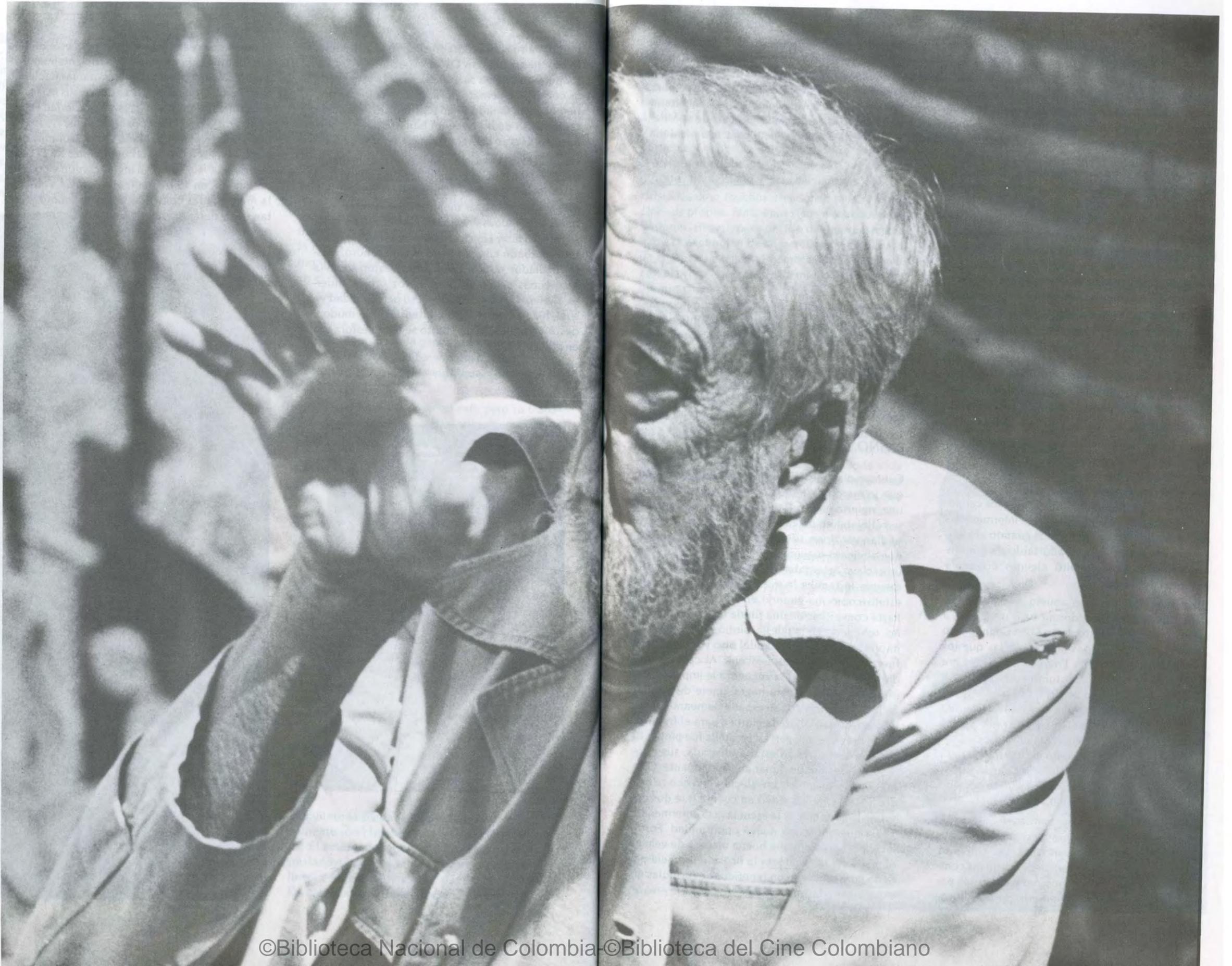
Harold Lloyd, cuyas películas eran más realistas, fue el mejor librado cuando debió enfrentarse al realismo adicional del diálogo. Hizo varias comedias sonoras. Aun las mejores de estas eran inferiores a las mudas y, a fines de la década de 1930, se retiró. Harry Landgon (falleció en 1944) ya estaba acabado cuando llegó el cine sonoro. Hasta mediados de los 30s, Buster Keaton todavía hizo varias películas, pero su voz opaca, muerta, si bien iba de acuerdo con su personalidad visual, hizo añicos su estilo intensamente mudo y destruyó la ilusión que tanto se había esforzado en crear.

El único que realmente sobrevivió a este diluvio fue Chaplin. Era el único lo suficientemente rico, orgulloso y popular para continuar haciendo cine mudo. Produjo entonces dos de sus más grandes comedias mudas, *Lucas de la Ciudad* (1931) y *Modern Times* (Tiempos modernos) (1936). En pleno alud de cine hablado emitió sonidos burlescos. En los momentos culminantes de *El Gran Dictador* (1940) habló en inglés común y corriente. Por fin, en 1947, realizó *Monsieur Verdoux*, la mejor de las comedias del cine sonoro, pero tan fría y descarnada que tuvo que encontrar su público en la desolada Europa.

Buenas comedias, y algunas más que buenas, sobrevivieron al cine mudo, pero cada vez hay menos.



JOHN HUSTON:



LA PELICULA DE UNA VIDA

La muerte, uno de los temas predilectos de sus films, visitó el pasado 28 de agosto al director John Huston. De su rastro en esta tierra nos quedan sus películas, el estilo con el que supo llevar su vida, un libro de memorias, una serie de anécdotas que nos recordarán por siempre al hombre y a su obra. Una recopilación de ideas que tanto sobre la vida como sobre la muerte tuvo Huston, así como un artículo sobre la que fuera la "película de su vida", hacen parte del homenaje que en este número se le tributa a su memoria.

Por GILBERTO BELLO

MOMENTOS PREVIOS

Un telegrama le comunicó que *había sido* escogido para colaborar como actor en una obra de Moliere. La paga era escasa y tendría que viajar durante tres días de costa a costa. Para un joven de 23 años, boxeador frustrado, esta oportunidad implicaba la ruptura con un pasado ilusorio y obviamente el advenimiento de una posibilidad novedosa que no dejaba de causarle inquietud.

Como había tiempo y era verano, pensó que lo más correcto era un viaje a pie. Su mejor amigo, de apellido Wilson para más señas, era por ese entonces una especie de animador de la noche: Se había contratado para impedir que los camioneros durmieran en aquellos tramos interminables del Midwest y en los momentos cuando el cuerpo se convierte en un pesado fardo de cansancio y sueño. El le facilitó algunos dólares y emprendió el viaje.

John Marcellus Gore, su abuelo, le había enseñado que lo mejor era dormir bajo un ciprés, a cielo abierto, y provisto de un buen Cognac y no hacerlo en las aburridas prisiones a las que los hombres llaman hoteles. En realidad el viaje era largo y difícil. Estaba acostumbrado. En el terrible verano de Toronto de 1914, su tío Alec le había comunicado el destino fatal que se cernía sobre Europa, pero también aquella tarde le cautivó el prodigioso milagro de la naturaleza. Desde entonces ella se aposentó en su espíritu para siempre. Desnudos recibían sobre sus espaldas una corriente de agua clara y la sangre acelerada parecía taladrarle la cabeza.

Jamás olvidó esto. Ahora, camino a California, metido en un saco de dormir y repasando la novela del firmamento cargado de estrellas, pensó que la soledad siempre será la mejor de las compañías. Más allá de las montañas que habían pasado en su momento aventureros, putas, religio-

sos y soldados de fortuna, lo espera un pequeño papel que él interpretará frente al público cansado de trabajar que trata de adivinar quién será ese tal Moliere, cuyo retrato es como de mujer. Nuestro hombre de morral carmelita y sombrero de fieltro, aspira profundamente un cigarro de Virginia y escribe: "*John Marcellus Huston, será actor. De eso no le quepa duda a nadie*".

PLANO GENERAL

Cuentan que a los diez años John tuvo un sueño que lo marcó para toda la vida. Estaba frente a una inglesa en San Paúl, la silueta de su madre se reflejaba en un espejo en el que también se podían ver flores silvestres dispersas por el piso que el viento suavemente agitaba. A la derecha un esclavo arrastraba una pesada cadena, el médico de la familia le miraba furiosamente y un estetoscopio iba girando en torno a su cabeza hasta convertirse en una filuda hacha. El pequeño, refugiado en la iglesia, sintió que alguien le imprecaba, lo arrebató del piso y lo conducía fuera de esa aterradora escena. Al caer en medio del bosque una luz cegadora le impedía ver, un hombre de máscara negra, jinete de un alazan rojo, lo ungía con su espada flameante. ¡Eres un predestinado, para la gloria o para el fracaso. Tú tendrás que escoger! La pesadilla fue producto de la fiebre, su salud estaba afectada, sus riñones no parecían funcionar adecuadamente. Días más tarde y mientras convalecía, viajó con su madre a New Orleans. Cayó en cuenta que dos cosas no le gustaban: ni la escuela ni la enfermedad. Tenía que darse una nueva oportunidad. Fortalecer el cuerpo era una buena manera de vencer el mal y ser autodidácta la ocasión propicia para no convertirse en un repetidor de fórmulas no experimentadas, no vividas.

Empezó a buscar su destino, a hundirse en la calle para reivindicar su apresuramiento. Ninguno de todos sus críticos y apologistas parece interesarse en este período de formación que una vez decantado, conformó su universo temático. De allí saldría el héroe propio de Huston, anónimo y desarraigado. Un alguien que marcha a contracorriente y reinventa la rebeldía. Duro, valeroso, repleto de contradicciones que casi nunca manifiesta. Incólume hasta la saciedad.

Huston, como muchos creadores, mostró en el cine sus propios fantasmas y sus más recónditas ilusiones. Bogart, para decirlo de una vez, encarnaba la aspiración de su heroísmo y de él sacó un ensamblaje tan vital y controvertido que, a veces, el propio Huston sentía miedo de lo que había imaginado.

Vociferaba en el gimnasio. Las calles cargadas de nieve lo vieron pasar en el silencio de la noche entonando una vieja canción del sur a todo grito. La mañana está cercana y lo espera un rostro de mujer agotada de noche para compartir el poco sueño que aún conserva. Cotidianamente escribe e inventa guiones e historias. Se prepara para el oficio y reinventa el rito. Una buena dosis de Whisky, los cigarros a un lado, el papel blanco y casi siempre una ventana abierta desde la cual mira el tránsito cansino de una vida que lo inspira y él reconstruye con la seguridad y la nostalgia suficientes para darse cuenta que lo importante no es la retórica; más bien la invención de una verdad crítica en contra de los censores y de los dueños del poder que barnizan con palabras vanas y discursos irremediablemente egomaniacos y falaces la dureza de la vida. Así pensaba el mundo John, el irredente cliente

de los bares, de risa amplia, manos grandes y arrebatos inesperados: "Un ciclón pasajero". Así lo describió la más hermosa: Ava Gardner.

Vendría después el cine con su carga de emoción para Huston. Se había convencido de que su vida estaba en la actuación. Su amistad con Eugenio O'Neill y la lucha en contra de los pesados e ignorantes críticos, le reafirmó en la necesidad de mirar el cine como una manifestación similar a la vida. Había que innovar y se propuso hacerlo. En 1946, lanzado a la dirección teatral, su vida cambió totalmente. Recordaba el año de 1924 cuando debutó por vez primera en una pequeña sala del Greenwich Village y los momentos previos, disfrutados a plenitud, le llevaron a pensar que esta sensación sería para siempre parte de su existencia. Estuvo más seguro en "Ruint", su segunda aparición en el teatro, allí se percató de una rara combinación que nunca lo dejaría, "fue como la caída y la gloria". Preparar el estudio de un personaje le significó la síntesis de la grandeza. "Ahora mismo recuerdo a Van Gogh, a Lillian y a Orson Wells. Ellos tenían razón y yo lo reafirmo. No hay mejor manera de vencer la



Bogart y Halcón.



Huston y Paloma.

muerte que la seducción producida por un personaje que te posee. Tú no sabes cuál saldrá mejor librado de esa lucha. Eso es como el amor: alguno de los dos será derrotado definitivamente". Por eso quizá amó el cine y la naturaleza, las dos comunicaciones que le acompañaron hasta el final de sus días.

PLANO AMERICANO

La verdad fue que Huston conoció la palabra bandidos y la belleza del trópico en un viaje en tren entre Veracruz y ciudad de México. Una especie de fascinación se apoderó de su adolorido cuerpo. Todo fue calmado con unos cuantos tequilas, un buen cigarro y el disfrute del paisaje. Por esa época ya tenía en su maleta las notas de lo

que más tarde sería "A House Divided", que le representó el primer contrato con la Universal. El tiempo pasaba tan rápidamente como las estaciones y este hombre escribía y pensaba que el cine era el lugar apropiado desde el cual contar historias que lo autoafirmaran e, incluso, le causarían diversión. Más tarde fue prácticamente raptado por la Warner Brothers, se convirtió en escritor de planta de esta productora. Howard Hawks terminó por apreciarlo y los dos, después de arduos discursos, regados de alcohol y pesadillas, acabaron realizando "El Sargento York", una pieza cargada de fuerza y creatividad. Raul

walsh le convenció poco a poco que podría llegar a ser director. Huston, admirador de Dashiell Hammett, decidió llevar al cine una de sus novelas, "El Halcón Maltes". Aunque el halcón — como lo anota el propio John en su autobiografía, "Un libro abierto" — se había filmado dos veces, el resultado fue un fracaso rotundo y las versiones nunca se mostraron. Aceptó el reto e inició los preparativos.

Este hombre nacido un 5 de agosto de 1906 en Nevada, Missouri, dejó el cine en 1942, días después de su ingreso a la armada de su país. Volverá a él filmando "El Tesoro de la Sierra Madre", que le valió la reafirmación de su fama, muchas furias y un itinerario que lo llevó de Jungajoa a San José de Purna y luego a Tampico. Se demostró así mismo que existen dos clases de películas: aquellas en las cuales el director y su equipo están motivados, seguros de la filmación. Se ha realizado una larga investigación, el equipo de producción parece trabajar como unidad completa y la pasión se apodera de los hombres que durante semanas vencen el hambre y el cansancio y sólo alimentados por el triunfo y la pasión logran, generalmente, un filme cargado de belleza y profundidad: De esta forma realizó Huston sus mejores trabajos. La otra manera de ha-

cer películas puede ser producto de cierto cansancio, un deseo fallido, la frustración de una ilusión acariciada, un estado especial de ánimo o la necesidad de echar a la bolsa algún puñado de dólares.

Así también filmó Huston algunas de sus películas.

No huyó nunca de sus intuiciones, pocas veces acertó y en otras oportunidades saboreó hasta la madrugada y durante semanas el fracaso total. Fue famoso y no le importó, disfrutó por igual de la frustración y siguió adelante. Realizó trabajos brutales, mediocres, y hasta obras maestras como "El Halcón Maltes" o la "Jungla de Asfalto" donde justifica la naturaleza del mal y lo ubica en su verdadera dimensión. Filmó la "Reina Africana", una película en que puso lo mejor de sí. Allí Katherine Hepburn y Humphrey Bogart, tratan, en medio del peligro, de mostrar una fotografía de la cordura y el discurso sobre el valor del arrojo. Huston también filmó la pasión en sus películas: desbordada en "La noche de la Iguana", sólida

Beat the Devil (1954).



LA MIRA DE HUSTON



Por ANGEL ROMERO

John Huston ha muerto a los 81 años, después de vivir muchas vidas...

Y sin embargo se fue a la tumba envidiando a los hombres que viven una sola vida!

Según informaron los cables internacionales, Huston murió mientras dormía. Quizá así era como él quería morir. Al fin y al cabo, dormir es morir un poco, aún cuando se quiera estar soñando...

En los últimos tiempos, Huston había resuelto instalarse en la Isla Las Caletas, al sur de Puerto Vallarta, en la Costa del Pacífico mejicano, lugar que conoció hace muchísimos años durante el rodaje de una de sus más conocidas películas, "La

Noche de la Iguana", de la que fueron protagonistas Richard Burton, Ava Gardner y Deborah Kerr.

La primera vez que estuvo viviendo en Puerto Vallarta fue hace cerca de 40 años, cuando entonces ese lugar no era más que una aldea de pescadores con poco menos de dos mil habitantes.

Le fascinaba estar al lado del Mar. Tal vez siguiendo el viejo consejo irlandés de vivir cerca de las olas, porque el estar al lado de ellas "hace que las heridas dejen de doler".

A propósito de Irlanda, la tierra de sus antepasados, John Huston había adoptado en la década de los 60 la nacionalidad irlandesa, tras dejar a

y bella en la ruina del personaje de Lowry en "Bajo el Volcán" e insegura y peligrosa como la mostró en "El Honor de los Prizzi".

Huston no es propiamente un artista para la disección prejuiciosa y unilateral de los críticos, cuya cabeza atornillada a las imágenes de pantalla, piensan que el mundo termina en el rectángulo de su mente. John pertenece más a la palabra límite: el lugar donde se balancea el temperamento que separa al hombre común del genio.

PRIMER PLANO

Los períodos difíciles casi siempre le acompañaron. Pero vino después de la guerra una época crucial como producto de la repartición del mundo en bloques. Un sentimiento anticomunista alimentado por los sectores de derecha, inició una campaña de "purificación" en contra de los espíritus libres y librepensadores. Querían crucificar las ideas por la fuerza y ante el altar de la violencia. La oleada no tardó en llegar a Hollywood. Para algunos directores y autores lo irremediable y la única salida fue el exilio. El Macarthismo creyó haber logrado su propósito. Sin embargo, la revolución de las ideas se preparaba para el asalto final al monstruo del irracionalismo.

Huston, más por su posición de contestatario impenitente que por su militancia, huyó a Irlanda. Su viaje, a pesar de la nostalgia, fue una pausa para pensar en el futuro. Durante casi veinte años, con pequeñas y honrosas excepciones, su producción le colocó en la lista de los directores facilistas, de películas impactantes y realizadas para vastos públicos y sin mayor profundidad.

De nuevo los críticos, para quienes Huston no cupo jamás en sus argumentos atiborrados de una estética preciosista y de largas y vacías frases filoteóricas muy alejadas de la realidad expresiva del cine, repudiaron su trabajo y lo definieron como un director cansado, vicioso irredente y finalizaron con la palabra decadente. Huston había caído en desgracia y los críticos creyeron haber inventado una verdad más para sus brevariarios preñados de mal gusto y epítetos descalificadores.

Al recorrer las múltiples páginas de los tratados sobre el cine y leer los apartados que analizan la obra de los grandes directores, Huston es apenas un recuerdo, una nostalgia: "un director que realizó lo mejor de su trabajo entre 1920 y 1950, después se dejó arrastrar por la caricia insinuante del cine insulso y poco comprometido".

Sin embargo, él mantuvo la línea que siempre lo caracterizó. Los personajes atormentados, la búsqueda de la providencia, las frustraciones, el conflicto de intereses y la imposibilidad de la comunicación, curiosamente explican la coherencia de una obra irregular, a veces brutal y otras un tanto mediocre que puede definir a un hombre siempre en desacuerdo con la pretensión y la prepotencia ideológica de los muchos que piensan la vida como un recorrido cándido, pueril y afortunado.

FIN

Como estaba previsto ocurrió. Ya todos lo saben: A los 81 años bien vividos, bien bebidos y bien dormidos, murió John Huston: un director que hacía cine porque le daba la gana.



Fat City (1972)



El Tesoro de la Sierra Madre (1947)

Hollywood ante la avalancha y auge del "marchismo".

El famoso cineasta creador de muchos clásicos como "El Halcón Maltés", "El Tesoro de la Sierra Madre", "Cayo Largo", "Sargento York" y "La Noche de la Iguana" que dirigió a las más rutilantes estrellas del celuloide de este siglo, que tuvo cinco esposas y muchas amantes, fue también un apasionado de la literatura y había pensado en adaptar una novela de Anatole France o "El Otoño del Patriarca".

Irónicamente, la última película que dirigió fue "Los Muertos", adaptada de un libro de James Joyce.

En Puerto Vallarta, Huston recibió periodistas de todo el mundo que llegaban hasta ese solitario lugar para hablar con él sobre sus películas y sobre sus muchas y vigorosas vidas.

Se le recuerda como un gran patriarca. Su pelo blanquísimo y siempre con una sonrisa de satisfacción. En Puerto Vallarta, Huston habló de su decisión de establecerse en ese apacible lugar; de su azarosa vida; de algunas de sus películas;

de varios de los más renombrados actores y actrices que dirigió o trabajaron con él; de la violencia en el cine y la televisión; de su bien ganada fama de hombre orquesta; de la historia de su filme "La Noche de la Iguana", en cuyo rodaje hubo más periodistas que iguanas, y de muchas otras cosas que se consignan en esta crónica.

NO SE NI CUANTOS AÑOS TENGO

"Estoy contento de haber llegado a este momento de mi vida, pero no tengo la menor idea de cómo llegué aquí. He perdido la huella de mis años. He vivido muchas vidas. Me inclino a envidiar al hombre que vive una sola vida, con un trabajo, una mujer, un país, bajo un sólo Dios: quizá esa no sea una existencia muy emocionante, pero por lo menos cuando se llega a mi edad puede saberse cuántos años tiene uno. Yo sólo cuento los nombres de aquellos que se han ido y de aquellos que aún están, los cuento como un pirata cuenta su botín al final de un largo viaje...".

CINCO ESPOSAS Y MUCHAS AMANTES

"Mi vida está compuesta de episodios azarosos,

tangenciales, disparatados. Cinco esposas, muchas relaciones, algunas más memorables que los matrimonios, la cacería, las apuestas, los "pura sangre", pintar, coleccionar, boxear, escribir, dirigir y actuar en más de sesenta películas. No veo ninguna continuidad en mi trabajo de una película a la siguiente, y creo que allí está lo notable en mi trabajo: la diferencia entre una y otra. Tampoco encuentro un hilo conductor entre mis matrimonios, ninguna de mis esposas ha sido ni remotamente parecida a alguna de las otras, y seguramente ninguna fue como mi madre. Fueron una bella mezcla: mi vida ha sido una bella conjunción que finalmente me ha traído junto al Mar".

CUANDO HABLA EL MAR

"La primera vez que vine aquí —hace más de treinta años—, Puerto Vallarta era una aldea de pescadores de unos dos mil habitantes.

"No había más que una carretera por la que no se podía pasar de ninguna manera en tiempo de lluvias. Llegué en un avión pequeño y teníamos

que espantar a las vacas del lugar de aterrizaje. Luego de filmar, "La Noche de la Iguana", hace más de veinte años, se oyó hablar por primera vez del lugar. Luego de la cinta, los visitantes y curiosos llegaron por montones. Y ya nada fue como antes.

"Ahora vivo aquí, en la Isla de Las Caletas, donde he rentado una hectárea y media a la comunidad de los indios Chacales. El pueblo más cercano está a media hora por la selva, y por el mar sólo se puede llegar luego de viajar más de una hora en lancha".

"Mi casa, más que una casa, es un refugio, un paredón ocasional que no tiene más función que la privacidad, no para mí, sino para muchos amigos que vienen a visitarme. La vida aquí se vive al aire libre.

"En la noche, criaturas salvajes bajan a inspeccionar los cambios que he hecho en sus dominios: coatís, zarigüellas, ciervos, jabalíes, ocelotes, boas, jaguares... Nos encontramos con sus huellas en las mañanas. Bandadas de pericos frenéticos llegan volando con la primera luz del día y llenan de voces los amaneceres. Ya con el Sol la jungla se tranquiliza y comienza el Mar a hablar: Los pelícanos, las gaviotas y otros pájaros marinos se lanzan a la bahía que está llena de sardinas y otros peces. Hay una mantarraya que

Bajo el Volcán (1984).



regularmente nos dá un espectáculo a unas cincuenta yardas de la Costa, siempre salta dos veces: la primera, para llamar la atención, después se lanza a tal altura del agua que es posible ver las pecas de su panza blanca.

"Ballenas grises, jorobadas, plagan las aguas frente a la Costa; éste es el punto más al sur en que han estado por lo que llevamos una cuenta de sus apariciones..."

INVIERNOS CLAROS

"Los inviernos son sumamente claros. Casi no llueve durante nueve meses. En primavera, los verdes de la selva se convierten en colores olivo. A finales de julio empiezan a reunirse las nubes, se hacen espesas y bajan hasta que están a mitad de las montañas. La atmósfera se hace más y más pesada y luego, un día, se abren los cielos y caen lluvias torrenciales. Inmediatamente hay explosiones de color en toda la selva.

"En la noche siempre hay una exhibición eléctrica en el Mar que ilumina el horizonte como si

Reflejos en un ojo dorado (1967).



hubiera un gran duelo de artillería entre dos mundos.

"Este es mi hogar!"

RECORDANDO A MARLON BRANDO Y A ELIZABETH TAYLOR

John Huston fue interrogado varias veces durante su estancia en Puerto Vallarta acerca de sus películas con actores famosos como Marlon Brando y Elizabeth Taylor, especialmente en relación con el filme "Reflejos en un ojo dorado", basado en un tema inspirado en la represión sexual.

A la pregunta de si le interesaba este aspecto del ser humano, respondió así en una ocasión:

"Reflejos en un ojo dorado" es un tema fascinante acerca de las relaciones humanas y de las almas distorsionadas. Presenta al mundo una imagen aparentemente ordenada. A primera vista, los personajes parecen gente común, del diario vivir, ordinarias, pero luego una capa es removida y el espectador comienza a ver el Mar agitado que existe justamente debajo de la superficie de los protagonistas.

"Es un tema que trata de las relaciones entre per-



The Mackintosh Man (1973)

sonas que están al borde de la patología. El libro del cual tomé el tema encabeza lo que se ha llamado "gótico americano". Se relata aquel ambiente sureño el cual Carson McCullers fue una de las primeras en describir con ese estilo tan particular que bordea el horror.

"Se refiere a las mentes retorcidas que produjo el Sur y que fueron la fuente de inspiración para otros escritores tales como Tennessee Williams, William Faulkner, Flannery O'Connor... Todos ellos enmarcados dentro del "gótico sureño". Me interesa cualquier tema que me pueda servir de base para un buen filme".

LA PELICULA PREFERIDA

"Cuando uno está haciendo una película, ésta es la más importante. Mirando hacia atrás, supongo que son las más importantes las que se destacan de mi realización, aunque no tengo ningún sentido personal de que hayan sido de mayor importancia mientras las estaba haciendo. Quiero decir, que no han tenido para mí mayor importancia que otras películas, pero supongo que en retrospectiva, las películas que el público eligió como aquellas que podríamos llamar clásicas serían: "El Tesoro de la Sierra Madre", "La jungla

de asfalto", "El hombre que quería ser rey", "La noche de la Iguana", "Wise Blood", "Reflejos en un ojo dorado". Es difícil contestar esa pregunta. Cuando se la hicieron a Otto Preminger él respondió que siente con respecto a sus películas lo que un padre siente hacia sus hijos; a menudo es aquél con labio leporino a quien más se ama. Uno no elige lo mejor necesariamente. Es como aquella pregunta que obliga a elegir cuál de aquellos de su descendencia es el mejor... Creo que es una pregunta injusta. Es como si se me obligara a cuestionarme acerca de cuál es el mejor de los actores con quién he trabajado...?

"Cada actor ha sido elegido para el rol por sus aptitudes..."

"Nunca tuve un problema con un actor, salvo una excepción, una vez, e incluso en esa ocasión no fue culpa del actor sino de su enfermedad, nadie sabía de ella porque el daño era mental. Era Montgomery Clift.

"Pero cada hombre, en las muchas películas que he hecho, Robert Mitchum, Marlon Brando, Richard Burton... cada uno de ellos, llegaron mucho más allá de mis expectativas y para ninguno



El Bárbaro y la Geisha (1958)

de ellos hubiera sido bueno actuar la parte que actuó el otro. Cada cual estuvo perfecto en su rol particular. En cuanto a las actrices, pues he tenido experiencias diversas, pero en definitiva, todas muy nutritivas...”

CONDENA A LA VIOLENCIA SIN JUSTIFICACION

“Cuando está hecha dentro del marco de la indulgencia y sólo por el hecho de mostrar violencia, pienso que es un vicio; pero si es una violencia puesta en su contexto correcto, entonces sí tiene una razón para estar allí. Por ejemplo, la violencia en *El Padrino* creo que estuvo completamente justificada. He visto violencia en programas de televisión que no tienen ningún tipo de justificación, escenas de gente a la que se muestra desangrándose en cámara lenta, etc... No la justifico. Creo que obedecen a un apetito enfermo en el hombre y por lo tanto igual en el realizador que en el público”.

EL HOMBRE ORQUESTA

“El director es el centro de todo, tal como un director de orquesta”.

“Si queremos seguir con esta imagen, allí están las partituras de las óperas, los cantantes, los técnicos, los ayudantes de escena y todo eso, pero siempre la responsabilidad es del director. Si éste es bueno, la representación será buena. El director de cine también tiene que dirigir la construcción de los sets, encontrar los lugares donde se ha de filmar la película, tiene que ver con los diseños, en fin, está inmerso en todo, desde el comienzo hasta el final de la realización de una película. Debiera decir que no es por accidente que las películas son el medio ambiente en donde se desenvuelven los directores”.

ESCUELAS DE ACTUACION

“En los viejos tiempos, “escuela” quería decir Burlesque, Vaudeville, incluso en los espectáculos de “minstrels”: trovadores blancos que caracterizados como negros interpretaban música compuesta por blancos que imitaban el canto de los negros (Stephen Foster fue uno de los buenos). Los actores iban a la escuela de esa manera, aprendiendo en el mismo escenario. Actualmen-



Heaven Knows, Mr. Allyson (1957)

te creo que una de las más completas es la inglesa. Pero pienso que sin talento, esas instituciones no valen nada e incluso si una persona tiene el talento suficiente, las escuelas tampoco son importantes, aunque todas tienen un propósito: el acceso a la información, que para un actor siempre será beneficioso”.

LA NOCHE DE LA IGUANA

“Cuando Ray Stark, uno de los más importantes hombres de la industria cinematográfica y gran amigo, me pidió que hiciéramos juntos una película basada en un texto de Tennessee Williams, acepté con mucho gusto, más que nada porque Ray tiene en frente un intelecto uniforme que siempre está alerta y que me da amplia confianza y, por cierto, por la gran amistad que nos une.

“La Noche de la Iguana es la historia del reverendo Lawrence Shannon, un clérigo episcopal recluido en su Iglesia debido al escándalo que protagonizó, y en el que estaba involucrada una jovencita. Finalmente se ve reducido a servir de guía a un grupo de maestros de escuela en un viaje barato a México. Se trata de un hombre deshecho que está al borde de la desesperación”.

LOS ACTORES ESCOGIDOS

“Estuvimos de acuerdo en que Richard Burton podría desempeñar idealmente ese papel, y que Deborah Kerr sería Hannah Jelkes, la pintora viajera del grupo. Ava Gardner representaría a Maxine, la encargada del hotel. En Suiza conversamos con Burton y a Deborah la ubicamos en Londres, ambos aceptaron el papel sin inconvenientes. Luego volamos a Madrid donde se encontraba Ava Gardner. Yo la conocía de antes y alguna vez intenté conquistarla sin éxito, por lo que dejé la misión a Ray.

“Luego de cuatro noches acompañando a Ava por la vida nocturna madrileña (lo que lo dejó casi destruido), logró convencerla. El elenco lo compondrían además Sue Lyon y Cyril Delvanti, un viejo actor de Hollywood que haría de abuelo de Deborah, un poeta anciano que fue interpretado por él maravillosamente.

“Cuando fuimos a Key West para ver a Tennessee Williams en su cabaña, nos quedamos en un hotel. La familia que tenía Tennessee en aquel entonces consistía en un hombre mayor, con el que había estado viviendo durante muchos años, y que por ahora estaba enfermo, y un joven llamado Freddy, de quien Williams estaba muy enamorado, además de cinco “poodles” negros. Se preocupó de ser un anfitrión amable, y aunque de ninguna manera era una actividad regular pa-

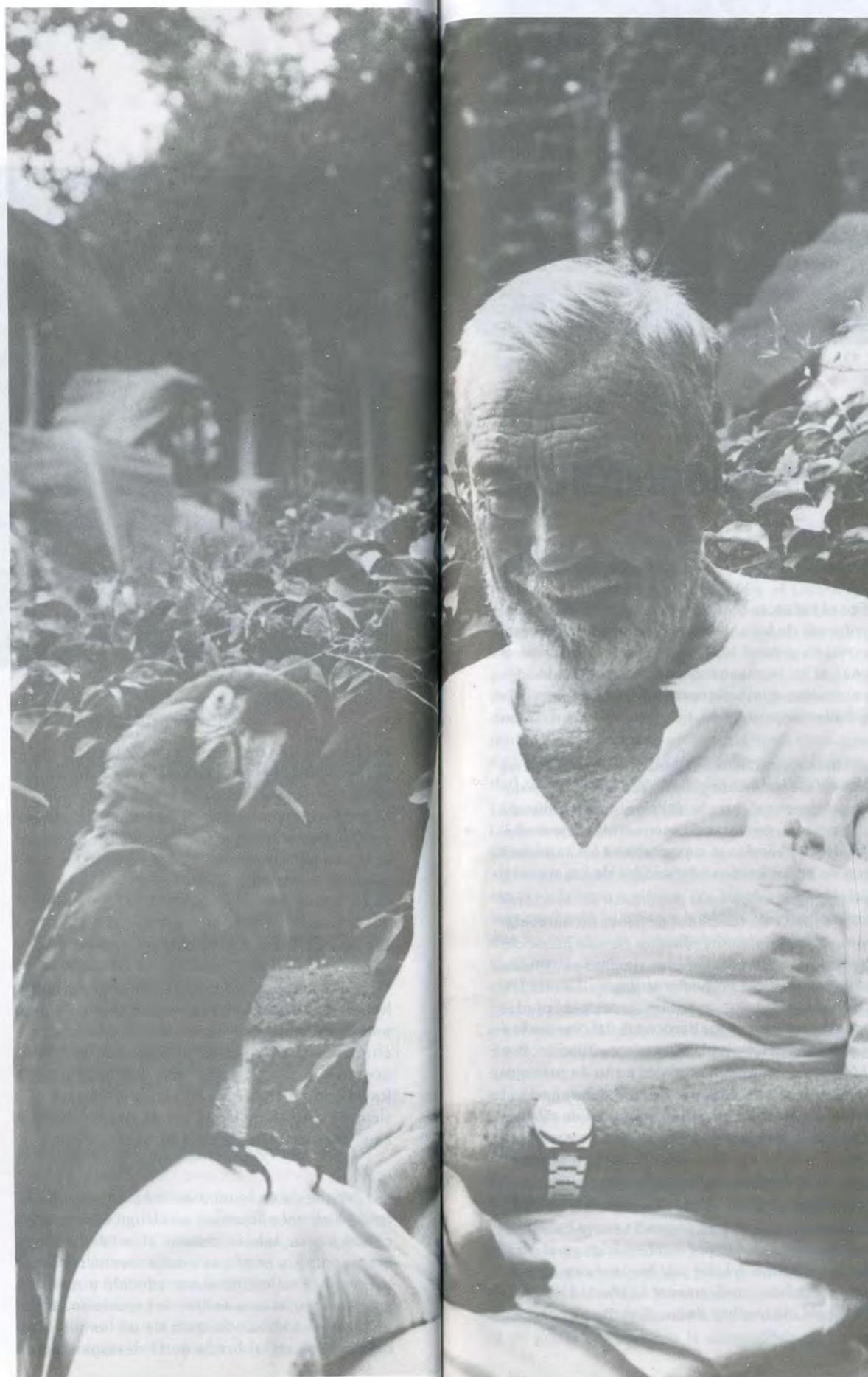
ra él, nos llevó de pesca. Su joven amigo trató de nadar alrededor de la lancha, pero entró en pánico y comenzó a gritar para que lo sacáramos. Cuando lo subimos a bordo, Tennessee le dió respiración artificial mientras el capitán los miraba incrédulo (debe haber sido su primer encuentro con el lado gay de la vida).

LA NOCHE DE LA IGUANA EN MISMALOYA

“En los Angeles conocí a un arquitecto y empresario de Puerto Vallarta, Guillermo Wulff. Le comenté que andaba buscando locaciones para la cinta y me propuso ir a Mismaloya, que estaba a unos cuantos kilómetros en lancha de Puerto Vallarta, y aunque me informó que era tierra de indios, también dijo que era posible rentarla. Fuimos a ver el lugar y Mismaloya era ideal: la arena, la selva creciente hacia el mar, la claridad, todo era espectacular, me pareció perfecta para la filmación. Podíamos filmar y vivir allí durante el rodaje en incipientes construcciones, una cocina, tanques y bombas para tener un abastecimiento de agua adecuado, un restaurante, un bar, una planta generadora de energía, los caminos y senderos que se necesitaban y el único set: un viejo hotel.

“La idea de Wulff era convertir a Mismaloya en un club, para lo cual ya tenía a los inversionistas; las estructuras —por lo tanto— se convertirían en casas de cemento y piedra, con techos de tejas rojas, pisos de ladrillo y puntos claros por todas partes.

“El que los actores vivieran en Mismaloya estaba bien, aunque los principales prefirieron estar en Puerto Vallarta. Richard estaba acompañado por Elizabeth Taylor y rentaron una casa que luego compraron (ahora la casa es de Liz, quien viene frecuentemente). Ava, Deborah y Sue, rentaron otras en la cercanía. Luego compraron o rentaron lanchas rápidas para que los llevaran a la locación diariamente. La gente del pueblo se enteró con rapidez de la película, y cuando los visitábamos, todos nos esperaban. No entendían qué sucedía exactamente, pero se divertían muchísimo. Hasta la fecha piensan en la película como algo de su propiedad”.



LAS INTRINCADAS RELACIONES DE LAS ESTRELLAS

“Las intrincadas relaciones entre los actores principales de “La Noche de la Iguana” establecieron una especie de marca. Burton estaba acompañado de Liz, aún casada con Eddie Fisher. Michael Wilding, ex-esposo de Liz, llegó para manejar la publicidad de Burton.

“Peter Viertel, el esposo de Deborah, a la que estaba acompañando, en otros tiempos había tenido algo que ver con Ava Gardner, quien se había conseguido dos asistentes mejicanos, auténticos “gigolós”, que la seguían donde quiera que ella fuera. Por supuesto que todos los nombres del lugar andaban tras Sue Lyon, que por desgracia estaba celosamente cuidada por su novio y por su madre”.

EL VIEJO DE PUERTO VALLARTA

“Hubo muchas conjeturas sobre lo que iba a pasar, a quién y cuándo. Así que antes de empezar a rodar, compré cinco pistolitas de bolsillo, doradas, que solamente regalé a Richard, a Liz, Deborah, Ava y Sue. Cada una llevaba cuatro balas de oro grabadas con los nombres de los otros cuatro actores. La prensa estaba presente multitudinariamente. Había más reporteros que iguanas. No creo que ninguna otra de mis películas haya despertado tal interés; todos esperaban el día en que alguna de las pistolitas fuese utilizada. Fue en vano. Todo transcurrió perfectamente.

“Hoy, y como todos pueden verlo, el sitio en que filmamos se ha convertido en una ciudad fantasma. Sólo el viejo hotel sirve de habitación para el cuidador mejicano y su familia. Lo demás son cascarones. El turista ocasional que pasea está presente, pero la mayor parte del tiempo el lugar está solo y callado. Fuera de un viejo ocasional que pasa entre Las Caletas y Puerto Vallarta, nadie más parece preocuparse del lugar. A ese viejo le gustaría verlo destruído y que a él lo regresaran definitivamente con las iguanas. Por supuesto, ese viejo soy yo”.



...rtas de un hombre muerto"



EL CINE EN LOS INICIOS

Por HUGO FACIO Y JUAN CARLOS FLOREZ

Cuando en el último congreso del partido comunista soviético el entonces presidente de la Unión de Cineastas, L.A. Kulidzhanov, ascendió a la tribuna, siguiendo el protocolo de los anteriores máximos foros de esta organización partidaria, dedicó no pocas loas al nuevo secretario general M. Gorbachov. Seguramente el supremo burócrata del cine pensaba que los tiempos —a pesar de las nuevas caras— no introducirían modificaciones sustanciales y que para mantener la sinecura era necesario, como siempre lo había sido, incensar al líder. Su asombro no tuvo límites cuando Gorbachov, evidentemente molesto, le interrumpió su discurso pidiéndole que se cesaran sus ditirambos.

Esta actitud del secretario general evidenciaba que no pocas cosas empezaban a cambiar en las altas esferas del poder, y que la permanencia en un puesto no sería a partir de ese momento garantizada por las conexiones o el servilismo, situación ésta que había conducido, no solamente al mundo del cine, a una profunda crisis. En los puntos de mando del séptimo arte se hallaban personas que impedían un normal desenvolvimiento de las actividades artísticas. Los criterios de selección de las películas se supeditaban a los caprichos o gustos no pocas veces dudosos de los censores de turno o de encumbrados funcionarios de los apparat.

El destino de numerosas cintas fue definido por la simpatía o la antipatía que éstas despertaran en directores que contaban con el apoyo de la maquinaria oficial como S.F. Pondarchuk, realizador de filmes monumentales muy en el gusto de la élite de la Pax Brezhneviana o como S.A. Guerásimov, director de una mediocre versión cinematográfica de la vida de León Tolstoi, que despertó la justa crítica de los cinéfilos soviéticos. Fue de esta manera como muchas películas de grandes calidades artísticas no pudieron llegar, durante largos años, al gran público o eran presentadas en pequeñas y lejanas salas de proyección sin ser publicitadas (por ejemplo las películas de A.A. Tarkovski). De esa manera, en sus informes los burócratas del cine podían señalar que en la URSS no se prohibían cintas. El caso de la película "La Comisaria" ilustra esa situación. Fue filmada en los estudios Gorki en 1967 por el director A. Askóldov y solo fue estrenada este año. La protagonista, Nona Mordiuikava, conocida por su actuación en la película de N. Mijákov "La Parentela", hacía el papel de una comisaria bolchevique durante la guerra civil que se convertía en madre en medio de difíciles circunstancias. A los censores esta historia les había parecido "inapropiada y poco épica" y por esa simple razón fue archivada durante veinte años.

La censura era una de las armas utilizadas por los funcionarios de la cultura para homogeneizar la cosmovisión de la sociedad, de la que nunca se podían presentar conflictos ni poner en tela de juicio los cánones moralistas de que se hacía gala oficialmente y que sustentaban el control que se pretendía sobre los individuos. Sería erróneo conjeturar que el cine soviético de esos años no logró a veces abrir espacios en el planteamiento de los acuciantes problemas de la sociedad o en la reivindicación del cine arte frente al cine tribuna. Fueron arduas batallas libradas contra las imposiciones que recortaban sensiblemente la libertad de creación. Las cintas de E. Rizánov, V. Shukanin, M. Jutsiev, A. Tarkovski, de muchos de los directores georginos son una buena corroboración de esto.

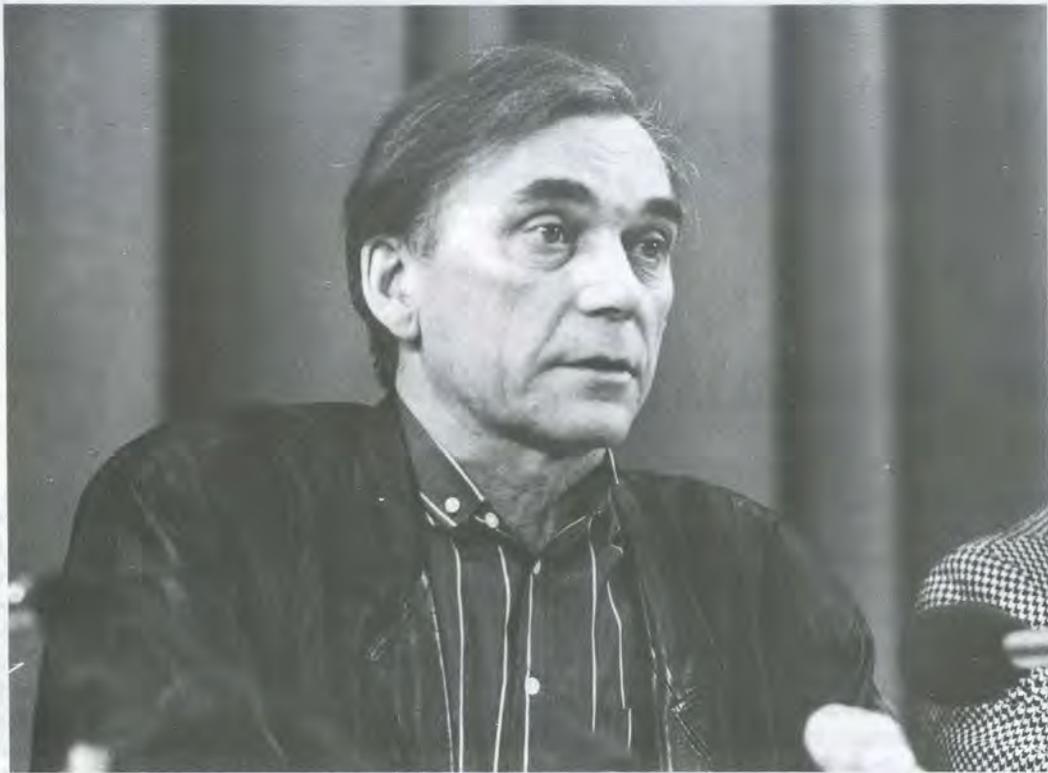
DEL GLASNOST

Los cambios que ha registrado el mundo cinematográfico soviético han sido realmente radicales en la atmósfera de apertura y liberalización, el Glasnost, propiciado por la llegada al poder de M. Gorbachov. En el verano del 86, durante el congreso de la Unión de Cineastas los soviéticos y los observadores extranjeros vieron, no sin sorpresa, cómo la mayoría de los realizadores se rebelaba contra los burócratas negándose a votar por ellos para los puestos de dirección. Elem Klímov, varias de cuyas cintas "adornaban" los estantes prohibidos de los archivos de la censura, se convirtió gracias al enérgico apoyo de sus colegas en presidente del gremio. Por vez primera durante decenios los cineastas soviéticos iban a intentar trabajar sin que nadie decidiera por ellos de antemano. Este alcance se convertiría, sin lugar a dudas, en uno de los hitos más importantes del Glasnost; meses más tarde otras agrupaciones de intelectuales soviéticos seguirían el ejemplo de los cineastas. De esta forma el sector de la intelligentsia favorable al proceso de saneamiento de la sociedad se adhería e impulsaba las medidas gorbachovistas.

La presentación de películas que hasta hace poco aún reposaban en los sótanos de acceso restringido y la eliminación de las trabas que dificultaban la realización de la producción cinematográfica empiezan a modificar el clima intelectual y a fortalecer el nuevo rumbo, dado que se ha allanado el camino para repensar algunas facetas del pasado inmediato y para mostrar sin cortapisas los conflictos y contradicciones que afectan al socialismo soviético. Los hombres del celuloide deben, por tanto, afrontar un cometido crucial: contribuir mediante la crítica y la elaboración de proposiciones al fortalecimiento de los sectores reformadores que se encuentran actualmente en el poder.

Sin duda, a esta nueva visión ha contribuido la obra del realizador georgiano Tengviz Abuladze "La Penitencia" (Pokaianie), donde uno de los rasgos fundamentales del cine de esa región soviética —la metáfora— alcanza exquisitas expresiones. Pero dejemos que sea el escritor soviético Andrei Bitov, quien nos introduzca en el tema de la cinta: "...comienza mostrando un papel imponderable. Las cremas son de belleza sorprendente, de diferentes colores irreales, fisiológicamente plásticas, sin embargo, sus matices no son vivos. Es una torta en forma de templo, enorme, como la falsedad. La torta en lugar del templo, de la época. El pastel es un monumento a la verdad que todavía no conocemos... La brillantez del primer cuadro parece gritar. Lo primero que hace el artista es negar el gusto. Nos enceguece de un golpe, para que podamos ver mejor. Abuladze me fascinó precisamente por esa valentía artística. Un coraje que jamás uno espera, por más experimentado que sea. En esta película no hay mediocritas: se dice directamente lo que antes era insinuado por personas que lo sabían todo a aquellas que también lo sabían todo: la tiranía, el culto a la personalidad, la represión, la destrucción de templos, la eliminación de intelectuales, las detenciones, los manicomios...".

Es indudablemente el inicio de una nueva etapa del cine soviético. Aún es temprano para evaluar las consecuencias que la actual coyuntura tendrá o no sobre la creación cinematográfica de ese país. Pero ya de por sí constituye un importante jalón pocas veces alcanzado en la URSS y que abre las posibilidades a los artistas para que sus trabajos sean sopesados y medidos con la vara de la creatividad y calidad artísticas y no por decisiones de escritorio. De la unión de buena parte de los intelectuales en torno a una política tal dependerá en grado considerable la autenticidad de las transformaciones que han sido esbozadas.



Desde mayo de 1986, la Unión de Cineastas de la URSS (organización creativa, con más de 6 mil, 500 afiliados) la preside el conocido realizador soviético Elem KLIMOV (nació en 1933). Reproducimos a continuación la charla que con Klímov sostuvo el crítico de cine Boris BERMAN, de la APN.

— **¿Cómo ha reaccionado la cinematografía soviética a las transformaciones que tienen lugar en el país?**

— En comparación con otras asociaciones creativas (de escritores, compositores, arquitectos, etc.) a las progresistas transformaciones sociales los cineastas han respondido del modo más operativo y eficaz. Durante nuestro Vº congreso (mayo del año pasado) se combatieron el estancamiento y la rutina que en estos últimos años tanto proliferaron en la cinematografía soviética.

Se han comentado que los delegados no siempre se comportaron correctamente durante la reunión celebrada en el Palacio del Kremlin. Mas, cuando el debate se vuelve realmente activo, procurando descubrir la verdad, las prescripciones éticas suelen violarse. Algún bromista lo definió como un congreso "histórico". Que la calidad de

este "chiste" quede en la conciencia de su autor. Yo creo que nuestro congreso no fue histórico, sino histórico. Además, en él se recordó un postulado bastante olvidado en nuestro diario vivir: en cuestiones de la verdad y en cuestiones de la moral no hay pequeñeces ni detalles sin importancia, aquí importa todo por igual. Convencida de ello, nuestra Unión solucionó durante un año los más diversos problemas cardinales y los aparentemente pequeños, rutinarios...

— **¿Cuál es el problema más importante? ¿Qué es lo proyectado para el presente año?**

— Hemos elaborado un nuevo modelo de producción cinematográfica, capaz de modificar radicalmente la situación. El modelo se basa en dos principios fundamentales: democratización y descentralización.

Los estudios cinematográficos funcionarán según el sistema de autogestión económica (o sea, cuando los gastos se compensan con las ganancias) y, posteriormente, según el sistema de autofinanciación. Los estudios se encargarán de evaluar los guiones, de realizarlos y producir los filmes, o sea, se encargarán de todo aquello que anteriormente estaba rigurosamente reglamentado y contro-

ELEM KLIMOV: EL CINE Y EL CLIMA ESPIRITUAL DE LA SOCIEDAD

lado por el Comité Estatal para la Cinematografía (Goskinó) de la URSS. El Goskinó aceptaba los argumentos, los redactaba: en su tiempo existieron 7 etapas, tristemente célebres, por las que pasaba cada argumento. Actualmente el Goskinó sólo estará al tanto del trabajo de los estudios, se encargará de coordinar su actividad, de pronosticar la estrategia del ramo, en su totalidad. El Goskinó, siendo una organización estatal, se encargará, claro está, de aquellas funciones que sólo a él incumben, tales como la distribución y la difusión de la industria, la compraventa de filmes en el extranjero, la organización de Semanas de Cine de otros países, las coproducciones, el desarrollo de la base material y técnica, etc.

— **El nuevo sistema hace que el artista dependa directamente de las ganancias que su película aporte. Pero, como se sabe, las películas realizadas con arte, películas de gran calidad, no siempre son taquilleras. ¿Qué medidas se tomarán en estos casos?**

— En primer lugar, los estudios tomarán en cuenta no sólo el aspecto financiero de la cuestión. Indudablemente se preocuparán de su reputación artística; en segundo lugar, el mecanismo propuesto por nosotros para que el trabajo se pague equitativamente, prevé que un filme de calidad, aunque no acarree muchas ganancias, puede alcanzar más alta cotización. Su autor no debe ser perjudicado. La Unión de Cineastas, disponiendo de su fondo especial, asimismo puede auxiliar al artista. Este fondo prestará ayuda a los estudios que hayan sufrido pérdidas financieras por haber producido una película interesante desde el punto de vista estético, pero no taquillero.

En este sentido, adquiere mucha importancia la transformación del sistema de distribución, que debe ser más diferenciado, o sea, que debe satisfacer las necesidades de un público reducido y las del gran público. Con este propósito es preciso ensanchar la red de cines con varias salas (que en la URSS son muy pocas hasta ahora), crear nuevos clubes cinematográficos para los aficionados.

— **Durante la retrospectiva de sus películas, presentadas el presente año en Berlín Occidental, se exhibió el filme "Las aventuras de un dentista", creado en 1965. Por lo que sé, en breve aparecerá en las pantallas soviéticas...**

— Esta película podrá presentarse ante el gran público gracias al esfuerzo de la comisión, adjunta a la Unión de Cineastas, para solucionar conflictos relacionados con los problemas del arte. Mi película es una entre muchas y su suerte se decidirá a su debido tiempo.

La exhibición de películas, en su tiempo archivadas, deparó no pocas sorpresas. En primer lugar, fueron muchas más de lo que se esperaba. En segundo lugar, en una serie de casos es difícil comprender en qué fallaron estas u otras cintas y lo que decidió su suerte, si se trató de la opinión subjetiva de algún jefe o si del afán de reasegurarse, o alguna otra razón. En tercer lugar, se ha descubierto que, durante los años transcurridos, nuestro arte cinematográfico ha perdido no pocos trabajos de interés, pero también obras trascendentales, que quizá tienen derecho a estar en la vanguardia de una que otra tendencia estilística...

En este sentido juega importante papel el aspecto moral. Cada película retirada del archivo representa un destino frustrado, no realizado... Es imposible avanzar cuando atrás queda desorden, injusticia.

Los errores del pasado se están corrigiendo a pasos acelerados. El público tiene la oportunidad de ver "El Tema", de Gleb Panfílov (Premio Principal en el festival cinematográfico de Berlín Occidental); "Arrepentimiento", de Tenguz Abuladze (Gran Premio Especial del jurado en el festival cinematográfico de Cannes). Pronto aparecerán "Encuentros breves" y "Larga despedida", de Kira Muratova; "El ritual", de Bulat Mansurov; "El Ángel", de Andrey Smirnov; "La patria de la electricidad", de Larisa Shepitko; "El bosque", de Vladimir Motil, etc...

PELICULAS DESEMPOLVADAS SEGUNDO NACIMIENTO

Por **ANDREY PLAJOV**,
secretario de la directiva de la Unión
de Cinematografistas de la URSS

El destino de estas películas es dramático: filmadas hace cinco años, diez y, algunas, hasta hace veinte años, fueron archivadas, debido a directivas dogmáticas, a subjetividad administrativa, y el público no pudo verlas. Durante los dos últimos años este hecho fue objeto de debates públicos, primero en la prensa y posteriormente en el Vº congreso de la Unión de Cinematografistas de la URSS (mayo de 1986). Por resolución del congreso se creó una comisión para solucionar conflictos de orden creativo que pudieran surgir. La integran realizadores prestigiosos, dramaturgos, críticos, así como representantes del Góskino (Comité Estatal para la cinematografía). La comisión inició su labor sin demora...

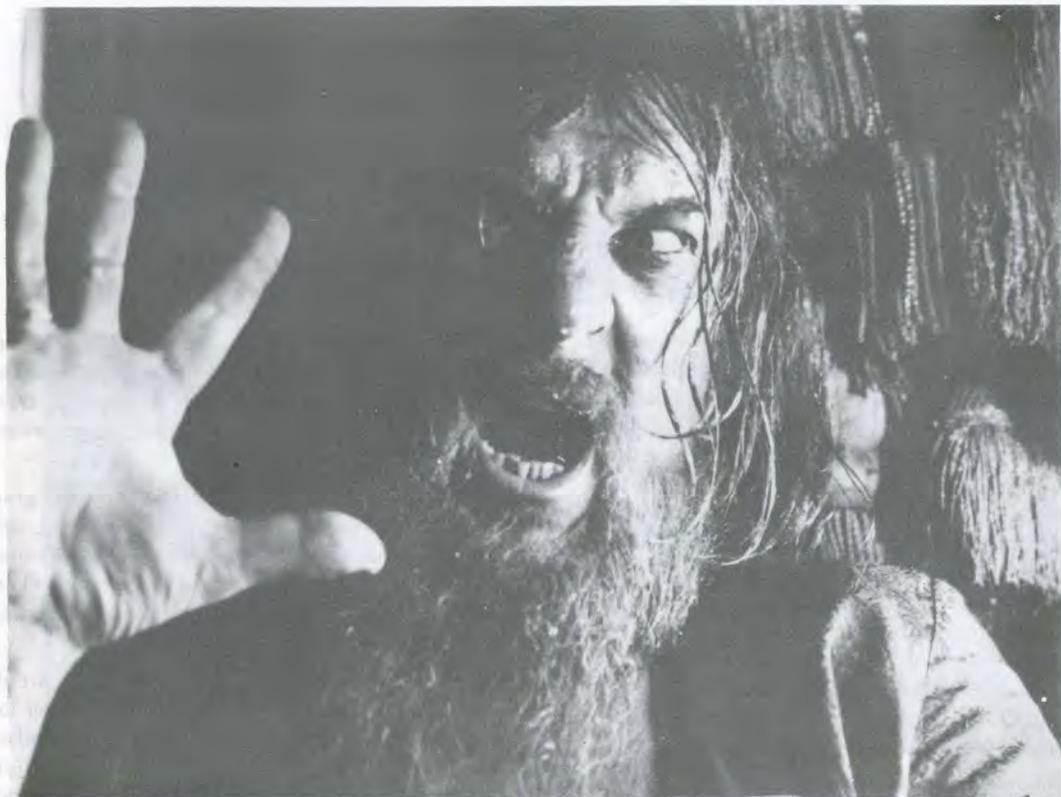
Durante los primeros meses la comisión visionaba tres - cuatro películas a la semana, con el propósito de reparar cuanto antes la injusticia cometida, en primer lugar, con los autores de los filmes "enclaustrados". Frecuentemente el conflicto profesional derivaba en un difícil destino profesional, en un drama personal y, en ocasiones, como consecuencia de amargas experiencias, en la tendencia a buscar argumentos menos comprometedores. Tanto mayor respeto despertaban los artistas que, a pesar de todo, fueron capaces de mantener incólumes sus principios creativos.

Pero mayor injusticia aún se cometió con el público. Mientras le ofrecían sucedáneos de producción nacional y extranjera, genuinos valores creados por artistas pensantes, frecuentemente no se exhibían. Algunos se empolvaban en los archivos, otros se exhibían en tiradas mínimas, ni siquiera llegaban a los cineastas profesionales. Entretanto, en la conciencia del público y en el proceso cinematográfico propiamente dicho tuvieron lugar deformaciones enojosas, se adulteraban los criterios artísticos.

La principal tarea de la comisión es hacer llegar al pueblo todo aquello que representa algún valor cultural. No es menos importante su valor moral: crear en el cinematógrafo una atmósfera que excluya la injusticia y la presión burocrática sobre el artista.

Cabe decir que al finalizar los debates no todos los filmes fueron recomendados para exhibirse ante el público. Algunos de ellos han perdido actualidad y ofrecen un interés meramente local. Pero, de hecho, no hubo una sola película cuya prohibición estuviera justificada o, al menos, que pudiera explicarse con alguna lógica. Era consecuencia de la estrechez mental de los redactores, del temor de no complacer a alguien, una consecuencia de la ceguera y de intolerancia de orden estético.

Entre las primeras películas visionadas por la comisión, figuraron los filmes de Alexandr Sokúrov, joven realizador leningradense: ninguno de ellos fue exhibido al público a su debido tiempo. Pero quedó en claro que el artista es extraordinario; que, empalmado el cine documental con largometrajes de argumento, supo encontrar su propia fórmula figurativa para los temas históricos. En su película "La voz solitaria del hombre" Sokúrov introduce al espectador en los años 20, cuando, a precio de un colosal esfuerzo físico y moral, el pueblo soviético salía de la guerra civil tratando de adaptarse a la vida de paz. Los cataclismos vividos se hacían sentir no sólo en la pobreza, en las dificultades del diario vivir, sino en los dolorosos procesos a los que se veía sometida la conciencia. Lo interesante es que el filme se inspiraba en "El río Potudan", de Andrey Platónov, el mismo relato que en su tiempo inspiró el filme "Los amantes de María" de Andrey Konchalovsky, filmado en Hollywood. En comparación con el melodrama impresionante, pero falto de profundidad, del experimentado Konchalovsky, el trabajo del joven leningradense despierta interés por sus valores espirituales y su concepción artísti-



"Agonia" de Elem Klimov.

— Desde hace más de un año, usted ocupa la presidencia de la Unión de Cineastas. Durante este tiempo, ¿no ha olvidado que también es un realizador?

— No, no lo he olvidado. Mas, para dirigir un filme ya no me queda tiempo. Sin embargo, quisiera hacerlo y espero comenzar a filmar el próximo año. En este sentido, confío en la ayuda de mis camaradas, de otros secretarios de dirección, confío en que me sustituirán, dándome la oportunidad de realizar un nuevo filme.

De otro modo, me tocaría esperar el próximo congreso, para que se me sustituya. Es algo que me agradaría, pues yo no pretendía ocupar este puesto; más aún, al comienzo estaba en contra de que se me eligiera.

— ¿Qué se puede esperar de la Unión de Cineastas en el proceso de renovación?

— Para el próximo congreso de la Unión de Cineastas, el VI, cuando nos toque rendir cuentas de nuestros logros y nuestros fracasos, faltan más de tres años. ¿Es mucho o poco? Las cifras son insensibles. La cuestión es esta: ¿cuál será la incidencia histórica de esta etapa, cómo sabremos aprovechar estos años y estos meses, seremos o no capaces de transformar la situación creada en la cinematografía e influir así en el clima espiritual de toda sociedad? Que el cine soviético experimente un nuevo auge, en gran medida depende de nosotros mismos, de lo que sean capaces de rendir nuestras almas, nuestras voluntades, nuestros anhelos.

ca que nos introducen a ver en Sokúrov el sucesor de Andrey Tarkovsky. Gracias a gestiones de la comisión para solucionar los conflictos, están apareciendo en la pantalla documentales filmados por Sokúrov: "La elegía" (dedicada a Shalipin), "Los aliados" (dedicada a la historia de la coalición antihitleriana), "A los tres grandes" y otros.

Serán para el público un auténtico descubrimiento los trabajos de la realizadora Kira Murátova (Odesa): Nos referimos a su biografía "Encuentros breves" y "Largas despedidas". En el ámbito profesional, el talento de Murátova quedó reconocido hace mucho tiempo, pero a la artista siempre le faltaron condiciones adecuadas para trabajar a gusto: cada nueva película suya representaba para ella conflictos con los jefes, acusaciones de que "sus argumentos son demasiado intrascendentes, demasiado íntimos, carentes de valor social, de significación social"... Murátova filmó sus películas en los años 60-70. Sus trabajos reflejan la atmósfera de aquel período, que ahora llaman "de estancamiento". Por esto las interrelaciones de los protagonistas de sus filmes nos parecen tan mostrencas, tan artificiosas, tan insustanciales. Hoy, asistimos a las películas de Murátova con profunda gratitud, valoramos el sentimiento humanitario que impregnó toda su vida. Adivinamos

sin dificultad la intención histórico-social de la realizadora, en su tiempo ignorada por unos y que irritaba a otros. En cuanto a su estilo, la opinión general es que con su profunda emotividad, su sensibilidad, Murátova se adelantó a Alexey Herman.

Hubo casos de exhibirse filmes con cortes, deformados. Un caso clásico: en la película "Tengo veinte años", de Marlen Jutzev, se suprimieron fragmentos de la velada poética (en la que aparecían, entonces tan jóvenes, Bella Ajmadúlina, Andrey Voznesensky, Evgueni Evtushenko, Bulat Okudzhava) filmada con carácter documental. Actualmente estos fragmentos, de valor historiográfico, han vuelto a incluirse en el filme, que aparecerá con su título original: "Estación de Ilich".

Hace algún tiempo, Elem Klimov (su "Agonía" entonces se cubría de polvo en los archivos) dijo que la energía creativa que pone el artista en su obra influye en el medio social, aunque permanezca archivada y no se proyecte en las pantallas. No se trata de misticismo: son filmes donde late y está presente el sentimiento cívico, filmes que significan un nuevo lenguaje en el arte. Sin ellos, habría sido imposible el giro que ha experimentado la vida, la conciencia de la sociedad soviética.



1917 - 1987 	EL 70 ANIVERSARIO	1917 - 1987 	DE LA GRAN REVOLUCION SOCIALISTA DE OCTUBRE	1917 - 1987
SEMANA DE LAS PELICULAS SOVIETICAS				
	PALOMA SILVESTRE		CUANDO ERAMOS JOVENES	
COMO UNA CEREZA CONGELADA		FOUETTEE		CITAS EN LA VIA LACTEA
	CARTAS DE UN HOMBRE MUERTO		POLVORA	
1917 - 1987 	1917 - 1987 	1917 - 1987 	1917 - 1987 	1917 - 1987

CINE EN LA POESIA

Don Jorge Luis Borges sintió algo más que desgano hacia el cine. Decía que el cinematógrafo, como el arte policial, adolece de un exceso de crítica, que le impide crecer con inocencia y lo impulsa a la pedantería y a la lentitud.

No obstante, antes de que nos dijera en su "Elogio de la Sombra" que "Demócrito de Abdera se sacó los ojos para pensar" y que "el tiempo ha sido mi Demócrito", Borges señalaba a "West Side Story" como una notable película que lo había visiblemente emocionado.

Quizá, piensa uno ante esa afirmación, el influjo emocional de esa película hacia Borges tenga que ver más que con una imaginería poética (que la tiene), con una historia de gesta moderna, la cuchillería de barriada que, paradójicamente en un hombre tan poco afecto a lo visceral, atraía tan profundamente al poeta argentino.

Pero la verdad es que no se logrará, como tantas veces lo han proclamado los amantes de la especialización, dividir el arte, crearle compartimientos, ni siquiera linderos geográficos.

Séneca dijo que todos los lugares de la tierra se encuentran a la misma distancia del cielo. Así ocurre que la pintura, la música, la arquitectura, la filosofía, han estado a la misma distancia del cielo amplio del arte, de la que puede estar el poema.

Es una suerte de vasos comunicantes lo que opera entre las artes. Y aunque el cine y la literatura pocas veces han hecho buena yunta, especialmente cuando se filma una gran novela, buena parte del arte ha recibido el reciente influjo de las pesquisas visuales del cinematógrafo, que han entrado en él, con su carga mítica.

La poesía no ha pasado de largo por éste hecho y así como existe en el mejor cine una poética,

existe una preocupación de los poetas sobre la nueva mitología creada por el cine.

Esto ocurre en los cuatro poemas de los cuatro poetas acá recogidos.

Dos poetas colombianos y dos poetas cubanos nos hablan de sus obsesiones visuales, de su mitología particular enraizada en el cine.

Henry Luque Muñoz (Colombia, 1944) entremezcla su infancia en las canchas de fútbol del barrio Olaya con la voz de Pedro Infante y la piel que él sospecha tibia de Catherine Deneuve.

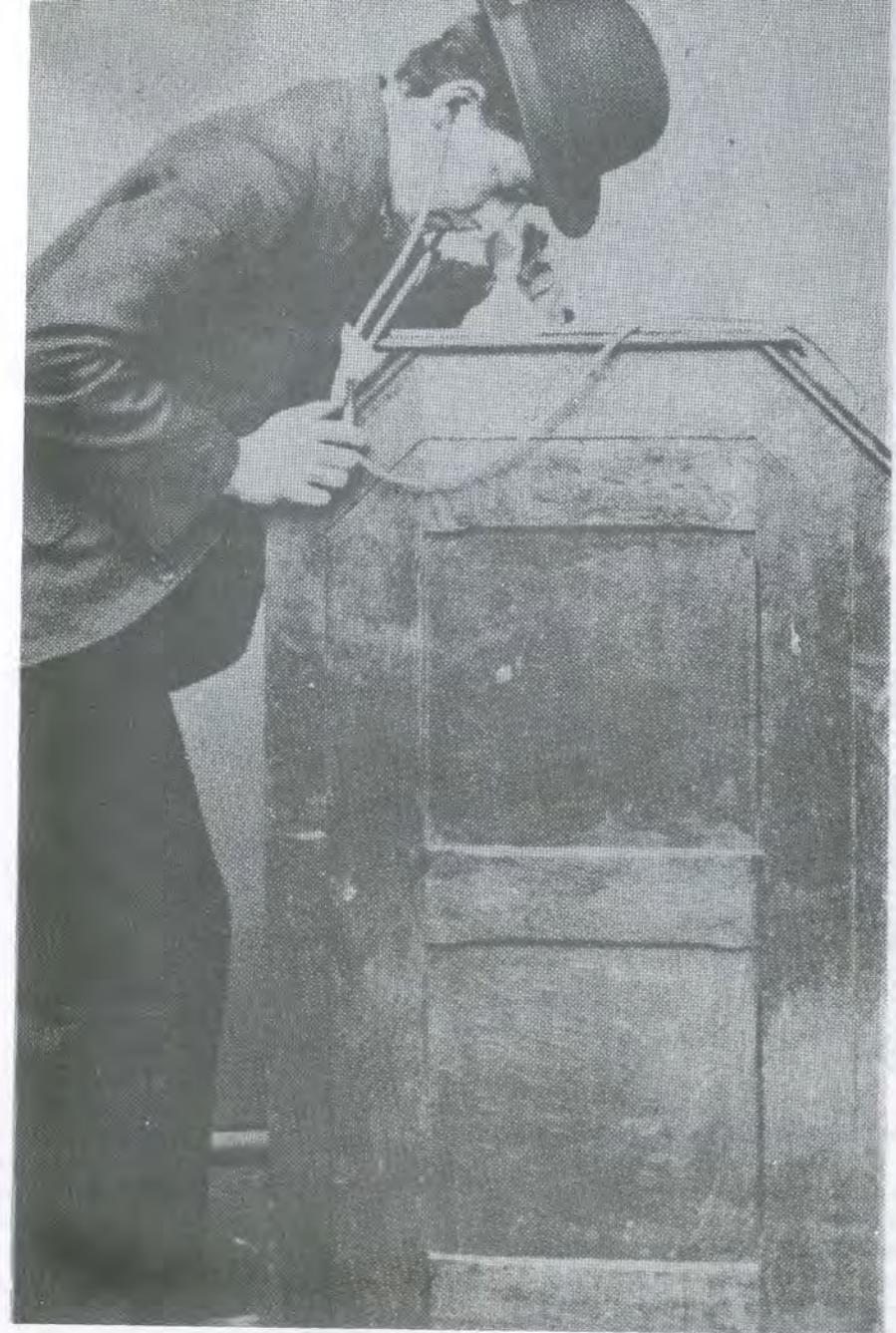
Norberto Codina (nacido en Caracas en 1951, nacionalizado en Cuba) da cuenta de la fusión entre la pantalla y la vida. En un bello poema funde y confunde a Ingrid Bergman con su madre, doble guión de sus afectos.

Víctor Rodríguez Núñez (Cuba, 1955) intenta responder a la llamada telefónica de Marilyn. En su excelente poema, Rodríguez (quien compite en amor por Norma Jean con el colombiano Jotamario y con el nicaraguense Ernesto Cardenal) quizás pensando en la irrefutable frase de Marilyn: "un buen beso merece otro", se deja seducir por la bella e inicia con ella un nuevo guión para la mala película de la vida.

Elkin Restrepo (Colombia, 1942) en un poema de su primera época de su libro "Bla, Bla, Bla", nos da cuenta de la alergia del señor Boris Karloff al barniz blanco de sus uñas, humanizándonos a ese ser que tanto nos atemorizara en la inmensa pantalla de la infancia.

Acá están pues estos cuatro poemas, un paneo por la poética de cuatro voces, con el *sobrepresio* del asombro.

Juan Manuel Roca



CORTO METRAJE

Camino por viejas revistas y encuentro astillas de Marilyn, evocaciones dulcísimas de Catherine Deneuve, tibia, embalsamada entre níveos empaques de jabón barato. Frente a un espejo descalabrado por vanas licencias y tesoros inciertos las tejía y las destejía con corridos y claveles de plástico, hasta que echaba a volar su guitarra como una golondrina. A los once años otra película: yo, perdido, buscándome inútilmente entre la agobiada maleza de una cancha de fútbol del parque Olaya, mi sufrimiento por un idilio imposible con Rossana Schiaffino, en yates de cristal por aguas, por refrescantes provincias del otro mundo. En el teatro del barrio, Johnny Weissmuller surge desesperadamente a nado, contra olas, infiernos, lejanías, prehistóricos animales acartonados; nadando contra la corriente en la alberca de una casa grande de Hollywood. Y así por auditorios inmensos el entendimiento cubriase de gala, por auditorios concebidos únicamente para presencia la destrucción del globo sobre una impávida mesa de laboratorio. En una fotografía de irrealidades leo ayer a Maritza que fuera la principal actriz en sobrenaturales amores de juventud.

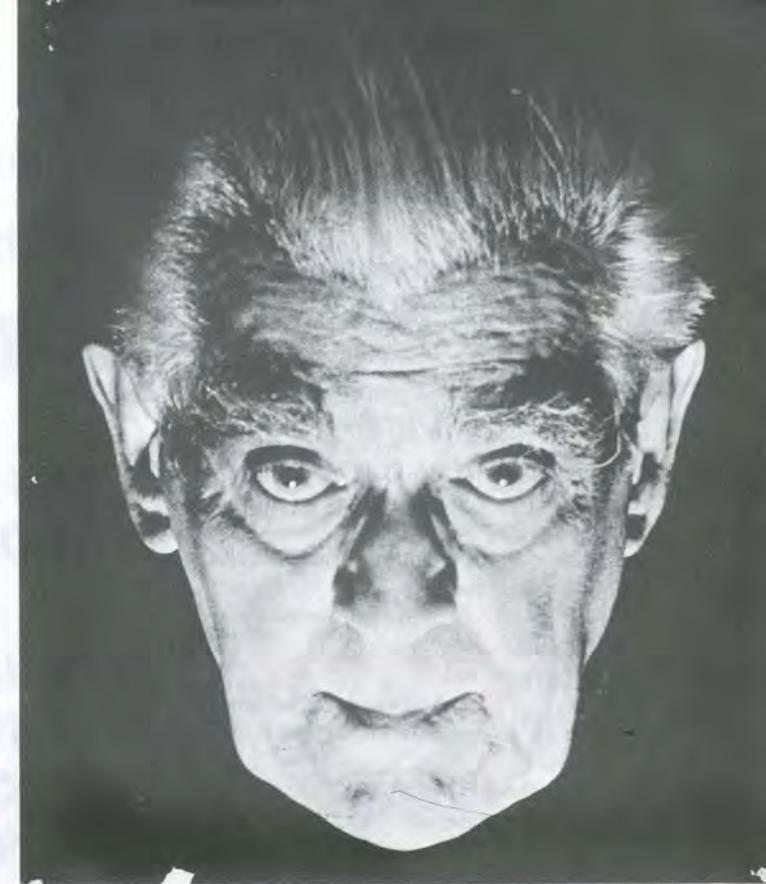
HENRY LUQUE MUÑOZ



MI MADRE NACIO JUNTO A INGRID BERGMAN

Mi madre nació junto a Ingrid Bergman.
 Por eso, tal vez
 las he amado tanto.
 En Casablanca, mi madre
 tuvo su primer divorcio y nadie me esperaba.
 Conocí a Anastasia a los cinco años
 y quise ser el obrero bolchevique
 que enterró su cadáver.
 En el Expreso de Oriente las dos se juntaron
 posaban por primera vez falsas, lejanísimas.
 Yo confundí mis cartas
 y algunas veces escribí sobre los guiones
 que protagonizó mi madre
 y celebré su rostro de estrella.
 Otras devoré con júbilo
 con lealtad a su irreparable sazón
 los asados y dulces que Ingrid me preparaba.
 Pero la preferí haciendo el papel de enfermera
 doblando a mi madre en la pantalla.
 Ambas crecieron juntas
 ambas se casaron con Rosellini y Angel,
 ambas envejecieron y me perdonaron.
 Se comportaron magníficas
 tremendamente actrices y maternas.
 Contra la muerte de una me defendí
 repitiendo sus películas.
 Para la otra muerte
 tengo el desamparo del actor secundario
 que se pierde en el paneo de la cámara.

NORBERTO CODINA



BORIS KARLOFF

Si usted regresa a
 nosotros, que me traigan una
 pareja
 de perros de pastor, de raza.
Ezra Pound

...pero la gente hablaba de usted con
 misterio,
 nadie nunca había sacado tanto horror a
 la vida,
 su figura de otro mundo
 en medio de la lluvia como un relámpago.
 Era difícil pensar en usted
 como en un Karloff que tiene que cumplir
 sus cosas en la tierra,
 si tenía que regresar a casa en el metro
 o el barniz blanco de sus uñas
 le producía alergias en el cuello.
 Usted era siempre una misma versión
 de diferentes guiones, su rostro donde el
 miedo
 no encajaba, su manera de surgir entre la
 niebla
 cada noche cuando el misterio
 aullaba en el campo de golf.
 La gente hablaba de usted en el cine
 parroquial
 casi a diario, apasionadamente.
 Nada más parecido al olvido.
 Los tiempos eran nuestros tiempos y un
 día el barrio entero
 vio caer más allá de toda muerte un avión
 en llamas,
 una pesadilla que trastorna las cosas
 durante una semana
 y llenó de miedo las palabras de los
 muchachos.
 La vida empezaba a lanzarnos a tierra unos
 segundos antes.

Durante meses asistimos a los bancos de
 la escuela
 y recorrimos en un auto viejo lo que la
 señora vecina
 llamaba nuestro territorio de inmundicias,
 una calle
 donde a veces las familias se liaban a puño
 limpio
 o se limitaban a esperar las lluvias de
 medio año.
 Los sábados había box en la hierba alta,
 que el verano incendiaba
 cerca al sitio de basuras,
 y donde nunca hubo lo que se dice un
 campeón.
 El aire allí se llenaba de mosquitos y
 briznas
 y tomaba un color pardusco en medio de
 dos saucos secos,
 que el año anterior habíamos visto arder,
 impasiblemente.
 Trato de narrar tres o cuatro cosas
 pasadas,
 una realidad a tiro de piedra
 con su salón de cine y ruido de tranvía.
 Son los años cincuenta con su perspectiva
 de vieja foto,
 con sus dos muertos en una calle
 donde lo menos natural era la muerte,
 el pantalón corto, un sol de tejado,
 algo tan parecido a la vida como el olvido.

ELKIN RESTREPO

UN POEMA POR MARILYN MONROE

Marilyn
acabo de dejarte desnuda en la pantalla
desnuda como siempre
o como nunca
—tu cuerpo
esta vez
chorreando agua lunar
a punto ya de perderse en la noche del siglo—
y el cine
inmenso
desesperado
aplaudiéndote.
En realidad
¿quién eras
acaso Norma Jean
la huérfana violada
tan solemne
—Mr. K.
tan solemne
con su reloj dorado y su diente de alce—
la empleadita suicida
la mística que soñó ser estrella de cine
la rubia universal de las dos letras
el placer
los escándalos
y la oración de Ernesto Cardenal
o la sin maquillaje
ahora sólo el polvo que cantó Quevedo
—al viejo le hubiera fascinado conocerte—
y algunas películas tristemente cursis
por las que dicen que
al final
te suicidaste?

Todo en realidad
y me pregunto:
¿qué era
para ti
la realidad
Por eso
¿quien me niega
el derecho de hacerta aparecer
radiante
material
por aquella esquina difícil de la ciudad
donde una muñeca arde con llamas violetas;
subir la Escalinata
—estoy de guardia
la madrugada dulce nos envuelve—
taconeando
como sólo tú lo hacías en el universo
sobre el polvo frío de las tinieblas?
Entonces vendrías a mí
avergonzada
—soy el que respondió a tu teléfono—
me darías un beso natural
y urgente escribiríamos un nuevo guión
para este film
que alguien llamó

«La Vida».

VICTOR RODRIGUEZ NUÑEZ

INTERNACIONAL CULTURA
ITICA ECONO
A ECOLOG
URA COSM
CION AGRI
PORTES CIN
E MUSICA E
NAL CULTU
MIA CIENCIA
CINE INTERN
S POLITICA E
LTURA ECO
CULTURA COS
UCACION AGR
A DEPORTES C
ARTE MUSICA
ACIONAL CULT
CONOMIA CIEN
OGIA CINE INTE
OSMOS POLITIC
GRICULTURA EC
S CINECULTURA

Revista
ENFOQUE
Internacional

TODA LA INFORMACION
SOBRE LA URSS
HOY

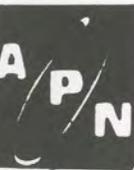
- GLASNOST
- PERESTROIKA
- DOCUMENTOS POLITICOS

¡SUSCRIBASE!

URA COSMOS POL
ON AGRICULTUR
ORTES CINECULT
MUSICA EDUCA
AL CULTURA DE
IA CIENCIA ART
NE INTERNACIO
POLITICA ECONO
RA ECOLOGIA
TURA COSMO
ACION AGRICU
PORTES CINE
E MUSICA ED
NAL CULTUR
MIA CIENCIA
NE INTERN
POLITICA E
TURA ECOL
CULTURA C
UCACION A
CULTURA DEPORTE
ECONOMIA CIENCIA ARTE MUS

UNA PUBLICACION DE LA
AGENCIA DE PRENSA NOVOSTI

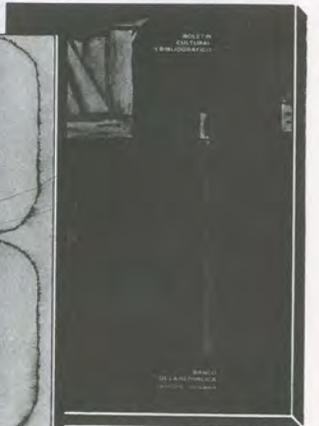
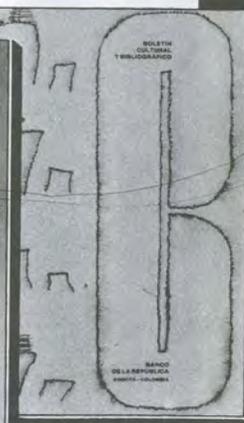
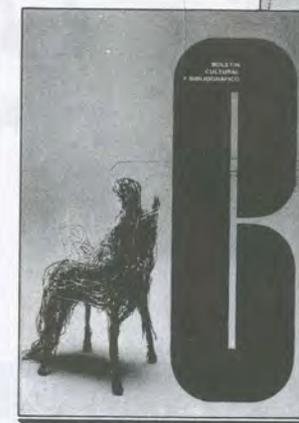
CARRERA 7 No. 14-40 PISO 7 • TELEFONO 2437394 • BOGOTA - COLOMBIA



BANCO DE LA REPUBLICA

La más destacada
reseña del
acontecer
cultural
y bibliográfico
de Colombia

- EDUCACION
- CINE
- POESIA
- ENSAYOS
- ARTE
- PERIODISMO
- HISTORIA
- NARRATIVA
- LINGÜISTICA



EDICION DE LUJO
Y A COLOR

REVISTA TRIMESTRAL
SUSCRIPCION ANUAL
Colombia \$ 700.00
Exterior US \$ 10

Suscripciones: Departamento Editorial Calle 13 No. 35-51. Tels: 2475140 - 2474992 Ext. 23. Dto. 2776872.
Carrera 4 No. 11-20. Tels: 2843275 - 2439100 Ext. 226. Bogotá - Colombia, o en las sucursales del banco.

DEL CINE DENTRO DEL CINE

NE DENTRO DEL CINE DENTRO



El cine dentro del cine como una fórmula narrativa con base en la cual ciertos realizadores hacen de su oficio un arte iconoclasta al verse a sí mismos como personajes de sus películas, como tema de sus realizaciones, son algunos de los aspectos que trata a continuación Fernando Ramírez al analizar la obra de directores tales como Truffaut o Fellini, ejemplos ilustrativos de la forma en que el cine, algunas veces, se copia a sí mismo.

Por FERNANDO RAMÍREZ MORENO

El cine no ha escapado a lo que parece constituir una tendencia de la posmodernidad en las expresiones estéticas: la de beber de las fuentes de sus propios orígenes, la de mirar la historia, revisar los clásicos y retomarlos para rendirles nuevos homenajes o para recrearlos a partir de algún pretexto.

Esto ha dado lugar a cierta fiebre de "remakes", que se impuso a finales de la pasada década y principios de esta; nuevas versiones de películas clásicas a las cuales se les rinde un cálido homenaje, en algunos casos no exento de cierta parodia humorística, como en el *Nosferatu* de Herzog o en el *King Kong* producido por De Laurentis. Estos abrieron el camino a otros "remakes", no menos interesantes, como "El Cartero Siempre Llama Dos Veces" de Bob Rafelson en el que el autor retoma la novela de James Cain, ya filmada por Visconti y Garnett, para acomodarla a los tiempos, al acentuar la pasión erótica de los protagonistas con escenas antológicas como aquella en la que Nicholson hace el amor a Jessica Lange sobre la mesa de la cocina, en medio de harina de pan. Poco después se estrenó "Sin Aliento", versión norteamericana de la obra maestra de Godard, a partir de la cual se propuso una nueva gramática fílmica, libre, informal, que no tenía miedo de romper el *raccord* y enfrentaba una visión desmitificadora del cine negro. El remake norteamericano no pasa de ser un simpático homenaje a una de las obras más importantes del cine moderno.

Este interesante juego de espejos en el que el cine se ha mirado de una manera un poco narcicista, incluye películas tan notables como *Brasil*, que constituye una deliciosa pieza para cinefilos, quienes exaltados reconocen las referencias continuas al cine expresionista alemán y a otras películas míticas como *El Ciudadano Kane* de Welles y *El Acorazado Potemkin*.

Este ejercicio formal, a veces cultista y erudito, ha tenido como pariente más cercano a una tendencia, que si no es tan de última hora, por lo menos si se ha considerado como una característica de la modernidad cinematográfica. Se trata en este caso de la representación que el cine hace de sí mismo.

La lista de películas que tienen como centro de su temática el propio mundo cinematográfico, no es extensa, pero si incluye algunos títulos notables que ya hacen parte de la histórica del cine. Dos de ellos se consideran como paradigmas, como puntos de referencia a partir de los cuales deben avanzar las nuevas creaciones que giren en torno a ese mundo. Son ellos, "La Noche Americana" de Francois Truffaut y "Ocho y Medio"

de Federico Fellini. La primera filmada en 1962, la segunda en 1973.

La película de Fellini que aún hoy en día conserva su fuerza innovadora y moderna, es tal vez la más compleja. Fellini opta aquí, como casi siempre, por hacerse una autodisección para examinarse descarnadamente en su interioridad más personal, la de sus relaciones con las mujeres y, por supuesto, la de su relación con su obra. Una autobiografía fílmica de ficción-realidad. El título evidencia este carácter personal; con esta película Fellini completaba ocho largometrajes y un medio.

El autor se instala en el momento en que un director de cine proyecta llevar a cabo su obra, a esta dimensión "real" y presente, se integran otras dos, la de los obsesivos recuerdos del protagonista, el director Guido Anselmi interpretado por Marcelo Mastroiani y la de sus propios sueños recargados y grotescos, como será constante en el cine Fellinesco. A partir de estas tres dimensiones, el tiempo se intercala audazmente uno a otro, pasado-presente, realidad-imaginación. El juego de muñeca rusa es constante, el cine imita a la vida y viceversa. El espectador tendrá que armar este rompecabezas que representa el momento de un creador en crisis. Guido Anselmi, detiene la marcha de su vida para ir a una cura de reposo en la que pueda reflexionar sobre lo que le espera, es un hombre que se pregunta y se lanza una crítica mirada interior para encontrar ahí especialmente dudas e indecisiones.

El estilo caótico, ambiguo y recargado de "Ocho y Medio", subraya la confusión interna del personaje frente a su obra y a sus relaciones afectivas. Guido-Fellini, expresa en uno de los diálogos más significativos: "esta confusión soy yo, yo como soy... y no como he querido ser, ya no tengo miedo de decir la verdad, lo que busco y no he encontrado aún". Al mismo tiempo, la película que el protagonista Guido desea realizar, es también la de un hombre en crisis que se pregunta sobre lo que es y sobre lo que debe seguir haciendo dentro de la expresión cinematográfica. El centro de la situación que expone aquí Fellini es por lo tanto de carácter básicamente subjetivo, no un comentario sobre las circunstancias que rodean al cine dentro de un contexto social, económico y político. Con todo y eso habla de la persona de los productores hacia el director o presenta los juicios pedantes y especulativos de los críticos sobre obras de cuyo proceso han estado totalmente aislados. Sin embargo, estos apuntes sobre lo que rodea al cine, tienen más el sentido de explicar la psicología del protagonista Guido, que la de mostrar una situación objetiva.



Truffaut y la Torre.

WOODY FELLINI

Woody Allen se ha sentido atraído por la cinematografía de Fellini; lo demostró al realizar una película como "Stardust Memories" que remite inevitablemente a "Ocho y Medio" — luego lo ha confirmado con una obra nostálgica, hermosa y narrada todo el tiempo en off como "radio Days"—.

En "Recuerdos", que fue el nombre dado en Colombia a "Stardust Memories", Allen, como Fellini, se interroga sobre su quehacer cinematográfico. ¿Qué debo seguir haciendo?, parece ser la pregunta fundamental. Debo seguir realizando cine de humor, en el que se divierte a la gente pero se banalizan los contenidos o debo atender el llamado de aquellos que consideran que mi cine debe tomar la línea del arte y ensayo intelectual?. Woody Allen acaba de realizar su primera película dramática, "Interiores", y no cabe duda de que sus interrogantes surgieron en gran parte debido al éxito de esta obra en la que también evocaba al cine bergmaniano. En "recuerdos", como en "Ocho y Medio", el protagonista es el director, sólo que en la primera

es encarnado por el mismo Woody Allen. La indecisión afectiva y artística del protagonista, y su constante ir y venir entre faldas de hermosas mujeres, nos recuerda a Guido Anselmi. Como en *Ocho y Medio*, Woody Allen retoma momentos del pasado del autor para configurar su personalidad.

La noche americana

Truffaut, un enamorado del amor y del cine, recrea más cotidianidad, los hechos profesionales y la intensidad afectiva que tienen lugar durante un rodaje normal. Más que una radiografía de carácter individual, Truffaut nos descubre el telón para mostrarnos el andamiaje humano y material del séptimo arte. Las peripecias diarias de un equipo de rodaje durante la filmación de la película, "Je vous présente Pamela".

Sin caer en la tentación de la espectacularidad, en el estilo fresco y ágil que caracterizó a la Nueva Ola Francesa, Truffaut nos muestra el mundo detrás de la cámara de una nueva forma de concebir y hacer el cine, la que ha nacido durante los sesenta y que ha crecido paralela a la forma tradicional de producción. Truffaut representa aquí, como Woody Allen, su propio papel de di-

rector. En uno de los diálogos pronuncia unas frases que pretendían tener carácter premonitorio: "Somos testigos de un cine que muere y otro que nace, toda una época de cine está desapareciendo, se abandonan los estudios, se filma en la calle, sin estrellas". No obstante, los augurios de Truffaut no han sido tan certeros, es cierto que en algunas latitudes se sigue desarrollando un tipo de cine naturalista y no monumental. Pero los años ochenta han sido testigos del imperio de los films de estudio, con grandes presupuestos que se consumen en efectos y extras. Para el cine norteamericano, y cierto cine europeo, el Starsystem está totalmente vigente. Hoy crecen las acciones de Kim Basinger, Natassia Kinsky y Mieke Rourke, mientras descienden las estrellas recientes como Jessica Lang y Dianne Keaton.

Con todo y que Truffaut representa el papel de un director, no se puede afirmar que "La Noche Americana" sea como "Ocho y Medio" un ejercicio de autoreflexión frente a su propia creación. Más bien es una recreación y un reconocimiento cálido y afectuoso al arte que ha sido su vida. En una escena de la película, cuando el actor principal se encuentra melancólico por una frustración amorosa, Ferran, el director de la película que se rueda, se acerca a él y le hace ver que la gente como ellos, hace cine como una compensación por todos los sufrimientos y frustraciones que les depara la vida. "En el cine todo marcha como nosotros queremos, en la vida no". Esta idea romántica es una de las pocas opiniones personales de Truffaut que parecen expresadas explícitamente en la obra. El título de esta película protagonizada por su actor preferido, Jean Pierre Léaud, y por Jaqueline Bisset, se refiere al nombre técnico que en Europa se le da al efecto según el cual se filma en el día lo que se verá de noche en la película gracias a un filtro de tono azul.

La alegría de filmar

El cine dentro del cine ha sido una temática tocada especialmente por realizadores que se han caracterizado por su cinefilia erudita. Aparte de los ya mencionados, entran en la lista nombres como Win Wenders que realizó "La Situación de las Cosas", una obra dramática sobre los condicionamientos económicos a los cuales está sujeta la creación artística en el cine. Su obra es melancólica y pesimista, el cine parece irremediablemente condenado a los caprichos del gran capital y la muerte lo ronda; parece presagiar este extraordinario director alemán.

También entra en esta lista el norteamericano Pe-

ter Bogdanovich, un amante apasionado de su trabajo, quien filmó *Nickelodeon*, una hermosa parodia de los inicios del cine y más concretamente de la época de la guerra de las patentes, en la cual se perseguía violentamente a los realizadores independientes. En *Nickelodeon*, una escena antológica muestra la primera proyección de la obra maestra de David Griffith, El Nacimiento de Una Nación, que se estrenó con el nombre de "The Classman".

Los personajes creados por Bogdanovich son ingenuos, románticos y apasionados por el cinematógrafo. Ryan O'neal y Burt Reynolds, entre otros, conforman un simpático grupo de lunáticos enamorados entre sí y enamorados del cine, que por circunstancias afectivas se desligan para reencontrarse durante la proyección de la película de Griffith. Cuando la idea de abandonar el cine los ronda, se encuentran de narices con un rodaje en estudio. La avasalladora tentación del cine los vuelve a seducir y parten repletos de proyectos. La película tiene el clima divertido e intrascendente de "Paper Moon" y, al mismo tiempo, la nostalgia y la pasión por el cine de "La Última Película". Al final los espectadores cinéfilos comprenden que el secreto deseo de encontrar un grupo de amigos locos que se quieran y quieran el cine, no es exclusivo de Bogdanovich. El misterio está en encontrarlos.

Como en "La Noche Americana", el título de *Nickelodeon*, se refiere a un aspecto del cine, en este caso a las primeras salas de cine mudo que cobraban un níquel por la entrada. Es en una de estas salas donde los personajes de esta comedia descubren que sus películas son cortadas según los caprichos del productor, lo que los conduce a romper con él e intentar salir adelante independientemente, una idea que aún hoy en día es casi suicida. En últimas esta película de Bogdanovich tiene la apariencia de las mismas películas que se supone filmaban los protagonistas, repleta de gags, kitsch, un poco exagerada y con un fuerte acento naif.

Otra película que muestra el mundo del cine mudo en sus inicios es "Insertos", pero en este caso se refiere a una parte del cine sobre la que todavía hoy existe pudor y doble moral, el cine erótico y, más particularmente, el que se rodaba y exhibía de una manera clandestina. Sus condiciones de realización se pintan como precarias, lo importante era tener un set sencillo: una habitación con cama doble, dos cuerpos hermosos y una historia simple que permitiera exhibir las habilidades eróticas de los actores. La película que se rueda y la que vemos, son semejantes en el



tratamiento visual. En "Insertos" hay un aire underground en el ambiente, todo sucede en el mismo espacio como en un escenario teatral, pocos personajes y actores poco conocidos (Richard Dreyfuss aún no era estrella). La relación con el teatro se acentúa más, porque las situaciones que se plantean exigen una creación de personajes muy profunda psicológicamente y sus confrontaciones son conflictivas y dramáticas, con especial énfasis en los diálogos. La película tiene la fuerza y a veces la sordidez de las obras de Tennessee Williams. Un director frustrado que ha sido considerado un genio en otra época, opta por no salir de casa y filmar películas de tercera categoría allí. El temor a asumir su fracaso con relación a su obra y las mujeres, lo inducen a enconcharse en compañía de Johnny Walker. Allí se niega a recibir a Clark Gable: sería demasiado tentación para un hombre que ha renunciado al mundo exterior. Este director aún conserva su don primitivo, el de lograr extraer lo mejor que tiene cada actor para dar, para ello utiliza los recuerdos psicológicos y verbales que sean necesarios, sin reparar en las consecuencias. Pero el cazador será cazado. Una aspirante a actriz lo induce a

hacerle el amor con la misma táctica y el director impotente lograr consumar el acto: lo que para él se convierte en un momento sublime, para la aspirante a actriz solo había sido un ensayo para demostrar sus dotes histriónicas.

"Insertos" es una obra valiente que va a contracorriente del gran cine USA por la concepción sencilla en su realización. Es no obstante de una complejidad psicológica sorprendente. Se atreve además a denunciar con crudeza los vicios y los oscuros manejos que tienen las relaciones profesionales en cierto sector del cine. Algo no muy lejano a la realidad de Hollywood.

La lista de películas de esta índole no se agota aquí. Este es y seguirá siendo un filón que atraerá misteriosamente a los cinematografistas. Es difícil resistirse a la tentación de expresar lo que se ha experimentado en la intensidad creativa y emocional de un rodaje, mayor aun será la tentación, cuando, como en el caso de los grandes directores, se tengan importantes reflexiones que exponer en torno al cine. El futuro muy seguramente será testigo de nuevos juegos de cajita china, que nos transporten a soñar dentro del sueño.

“SOLO QUIERO QUE ME AMEN”:

Por MAURICIO LAURENS

Rainer Werner Fassbinder murió hace cinco años al no haber sido lo suficientemente amado como él siempre hubiera querido. Para Fassbinder hacer películas era un acto tan natural y cotidiano como sentirse rodeado de amigos que lo seguían a todas partes y sobre quienes ejercía un control casi absoluto: el director artístico Kurt Raab, el músico Peer Raben, el actor y asistente de dirección Harry Baer, las actrices Hanna Schygulla e Ingrid Caven, los fotógrafos Dietrich Lohmann y Michael Ballhaus, su madre Lilo Pompeit, sus amantes Gunther Kaufman y Armin Mier, su fiel servidora Irm Herman y su último productor Dieter Schidor.

De él se ha dicho que era agresivo, tímido, dominante, maleducado y exhibicionista. Su prolífica obra cinematográfica —una treintena de largometrajes en poco menos de trece años— corresponde a la de un creador obsesivo que nunca pudo separar el arte de su propia vida. Con sentimientos de reproche hacia su familia y de culpabilidad por el siniestro pasado alemán, R.W.F. supo reflejar mejor que nadie las contradicciones emocionales de una Alemania contemporánea marcada por el milagro económico y logró salvar del menosprecio ese género melodramático que ejerce su fascinación a través del ‘sentimiento trágico de la realidad’.

El deseo sexual y su frustración, el flujo monetario que condiciona sentimientos, las diferencias de clase y sensibilidad que se traducen en amores imposibles y las relaciones ciertamente peligrosas de poder o persuasión entre las parejas. Una conciencia melodramática se apropia del universo ‘fassbinderiano’ cuyo fatalismo es irresistible y la muerte el común denominador para burgueses y proletarios. “Nosotros no hemos sido creados para estar solos pero tampoco hemos aprendido a vivir juntos” (comentario de Petra von Kant, su mejor personaje femenino). “Rainer no pudo aprender a amarse a sí mismo ni a creer que podría ser amado” (según su biógrafo inglés Ronald Hayman).

Sus personajes transitan por un mundo inhóspito en donde la falta de tolerancia adquiere matices francamente degradantes; son criaturas marginadas que aman en demasía pero se tropie-

zan con la falta de amor que termina por asfixiarlos al descubrir la manipulación de unos sentimientos atropellados por la fuerza del dinero. Prostitutas redimidas con un innegable halo de fascinación, homosexuales apasionados que siguen los trazos del autor, obreros extranjeros que arrastran historias de desarraigo y curiosidad sexual, muchachos maleducados con inclinaciones delictivas y cantantes de cabaret en ascenso que se desenvuelven como vampiresas o mujeres fatales.

“El amor es más frío que la muerte” (*Liebe ist kälter als der Tod*, 1969), título del primer largometraje que anticipa el contenido melodramático de su obra en conjunto, hace referencia a la traición sufrida por un joven bandido de parte de sus dos mejores compinches —una prostituta que interpreta la Schygulla y un gangster representado por Ulli Lommel—. “*Katzelmacher*” (un término bávaro que habla del extranjero como cosa llamativa) pone a prueba el racismo y las pasiones bisexuales que desata un rústico inmigrante griego —el mismo Fassbinder— sobre una pandilla urbana de Munich. “*Dioses de la peste*” (*Götter der Pest*, 1969) superpone celos e intrigas amorosas al interior de una célula delictiva.

Desde muy pequeño Rainer Werner debió enfrentar un medio hostil, por no decir lumpen, que afectaría el curso de su tormentosa vida y que influiría tan positivamente en su estilizada trayectoria artística. Hijo de un médico que atendía consultas de prostitutas en la zona de tolerancia del centro de Munich, R.W.F. se acostumbró a convivir con ellas por encima de prejuicios generalizados. Sus aptitudes como líder o jefe de grupo no tardarían en consolidarse gracias a la fundación del Anti-teater y su independencia económica llegó a cristalizarse en la compañía Tango Films de su propiedad. Ese afán de dominar a los demás y de humillar en público a sus ex-amantes, tal como lo aseguran memorias póstumas de sus amigos más cercanos, obedece a las necesidades de un ser excepcional que pedía sobreprotección y afecto.

“*Atención a esa prostituta tan querida*” (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1970) su novena película en sólo dos años, alude a un proxeneta director de cine que le saca provecho a la sexualidad de su grupo. Aunque sigamos sin poder verla en

EL AMOR Y EL DINERO EN FASSBINDER

La vida tormentosa del director alemán Rainer Werner Fassbinder, sus películas de una desolación a veces difícilmente soportable, la soledad que siempre pareció asediarse durante su existencia, son algunos de los puntos que trata en este artículo Mauricio Laurens al recordar al realizador desaparecido hace ya cinco años.

“Lili Marleen”.



Colombia, "Atención a... "nos proporciona un punto autobiográfico de referencia que resultará bastante significativo para comprender una que otra pieza sublime y deliberadamente caótica de Fassbinder. Insisten sus cronistas que él mantenía relaciones de naturaleza sado-masoquista basadas en la opresión del 'objeto amado' y en una sujeción manifiesta por medio de regalos ostentosos y viajes apasionantes.

"*El mercader de las cuatro estaciones*" (*Der Handler der vier jahreszeiten*, 1971) es una de las piezas básicas del Nuevo Cine Alemán y su primera obra maestra. A través de las tribulaciones cotidianas de un vendedor ambulante de frutas y verduras, el director expone la radiografía de su propia familia (abuela orgullosa y madre frívola) y se recuestiona la falsa honorabilidad cultivada por una pequeña burguesía casi vergonzante. Es así como la abuela menosprecia al pobre tipo que trabaja en las calles con un carrito pero cuando se entera que ha contratado un ayudante lo mira con respeto en su calidad de patrón. "Cuanto más dinero, más amor" parece decir el desafortunado protagonista que morirá por una sobredosis ética (de pena moral).

"*Las amargas lágrimas de Petra von Kant*" (*Die bitteren tranen der P. von K.*, 1972) es la película d'avant-garde que a mí más me gusta. Con un virtuosismo visual pocas veces visto en la pantalla, planificación de encuadres y planos-secuencias que se acoplan rigurosamente a un espacio cerrado, Fassbinder maneja la forma de manera soberbia e impregna su contenido dialéctico con una estética fascinante. Karin (Hanna Schygulla) es una modelo primeriza que se vuelve la protegida de una exclusiva diseñadora apellidada von Kant (Margit Cartensen), bajo el mutismo absoluto de su esclava-amante Marlene (Irm Hermann) y el chantaje de entregar amor a cambio de figuración o poder social. "Seré tu compañera siempre y cuando me des fama y comportamiento de gente bien" (le advierte Karin a Petra).

"*El miedo devora el alma*" o "Todos los otros le llaman Alí" (*Angst essen seele auf*, 1973) reconfirma su vena fatalista y denuncia la explotación de los sentimientos que conduce a la muerte del más débil —léase sensible—. Las presiones morales y racistas que descarga una sociedad conservadora sobre los matrimonios mixtos, con el agravante de edades y posiciones sociales diferentes, trastorna las novedades románticas y hace que el individuo enamorado deba luchar contra la hostilidad del medio hasta el extremo de sacrificar su felicidad. Alí es un albañil árabe de raza negra que convive con una digna abuela alemana de clase media, el temperamento casi ma-



'El Matrimonio de María Braun'.

ternal contrasta entonces con la fogosidad de una prostituta llamada Bárbara; Alí pronuncia aquí el epitafio de Fassbinder: "Nadie muere por no amar, morimos al no ser amados".

"*La ley del más fuerte*" o "*Fox y sus amigos*" (*Faustrecht der Freiheit*, 1974) resume las experiencias homosexuales de su autor y se constituye en uno de los análisis más amargamente realistas que se hayan firmado sobre el género. Fox (encarnado por RWF) no posee la educación ni el buen gusto de su amigo Eugen (con la pinta de Peter Chatel); Fox proviene de los bajos fondos mientras que Eugen impresiona por sus exquisitos modales; Fox se enamora perdidamente y le entrega a Eugen sus ganancias ocasionales; éste lo humilla, se burla con sus amigos, utiliza su dinero y ocasiona la vertiginosa decadencia del buen Fox. La secuencia final es uno de los desenlaces más estremecedores de la historia del cine: la indiferencia frente al cadáver de un hombre en una congestionada estación del tren metropolitano, dos niños se acercan y... le arrancan una sortija de oro con todo el dedo.

Fassbinder nos demuestra en repetidas ocasiones que la mal llamada sociedad del milagro alemán —era Adenauer— aún ni ha superado el fantasma del nazismo ni la caduca moral de sus instituciones. Esos dos muchachos que saquean el cuerpo inerte de Fox corresponden a una repre-

sentación simbólica del vandalismo de la nueva juventud alemana. Sólo RWF pudo cuestionarse el modelo hipócrita de sus contemporáneos compatriotas; mientras que Werner Herzog deambulaba con fenómenos foráneos y Wim Wenders buscaba los pasos perdidos en América. También hubo las excepciones que le dieron rienda suelta al 'thriller' psicológico ("*Juego salvaje*" o *Wildwechsel* en 1972) y a la elegante recreación romántica de época (la novela "*Effi Briest*" de Theodor Fontane en el mismo año).

"*Sólo quiero que me amen*" (*Ich will doch nur, dass ihr mich liebt*/1975) sirve como frase que sintetiza su vocación romántica y origina la descripción más rutinariamente cotidiana del pequeño mundo de una clase media (Deutschland) con aspiraciones económicas. Su película número veintidos abandona el tejemaneje pasional de las anteriores para concentrarse en los conflictos que genera la limitación del dinero sobre la vida diaria: Peter, recién casado, trabaja en una empresa de Köln y siempre se preocupa por regalarle flores a su escuálida mujer, comprar joyas y electrodomésticos sin importarle la condición de deudor moroso que lo va estrangulando hasta las últimas consecuencias. Fassbinder aborda entonces el tema de las tensiones provocadas por una dependencia monetaria que bien puede trastocar el destino de sus atribulados protagonistas.

"*El asado de Satán*" (*Satansbraten*, 1976), "*La ruleta china*" (*Chinesisches Roulette*/76), "*Desesperación*" (*Despair*/78) y "*El año de las trece lunas*" (*In einem Jahr mit 13 minden*/78) conforman cuadros sofisticados de costumbres en donde la ambición de sus protagonistas alternan con una telaraña de deseos o perversiones, para revalorizar algunos códigos cinematográficos caídos en desuso e imponer difícilmente en las pantallas comerciales europeas los ejercicios de estilo. "Despair" fue un malogrado intento de coproducción internacional (la novela de Vladimir Nabokov, con guión de Tom Stoppard e interpretación de Dirk Bogarde); "El año de..." "se inspiró en el suicidio de su ex-amante Armin Meier quien habiendo sido carnicero de oficio es representado en esta desgarradora película por un transexual llamado Elvira (Volker Spengler).

La definitiva consagración comercial de RFW fue "*El matrimonio de María Braun*" (*Die Ehe der M. B.*) en 1978. Con ella se inicia una tetralogía feminista y culmina el incisivo análisis del proceso de enriquecimiento alemán. María Braun (además de Marleen, Lola y Verónica) es una mujer que lucha por salir adelante no obstante su prostitución o la traición de una ideología de clase. María —el pináculo de Hanna Schygulla— busca infructuosamente a su marido de 48 horas

y vaga por entre los escombros de una Berlín bombardeada. Le bastaron unas pocas horas de placer conyugal para conocer la insatisfacción que se prolongará por el resto de sus días. Así transcurren diez años, desde la desoladora pobreza de postguerra al llamado período del 'milagro de Adenauer' del intercambio de cigarrillos por un broche de oro a la entrega incondicional del capital americano.

"Lili Marleen" (1981), opereta construida en torno a la famosa canción que oían los soldados en medio de la guerra, se aparta de los postulados básicos del 'nuevo cine' para rendirse al compromiso de las superproducciones internacionales y recrear así la frívola decisión de una cantante remotamente parecida a Marlene Dietrich. Si esta última tuvo el coraje de abandonar Berlín para no someterse a la voluntad de Goebbels, la señorita Lale Andersen se le entrega a oficiales del III Reich para conocer el éxito efímero y entra en contacto con traficantes judíos para obtener su pasaporte y huir a Suiza. Bajo la sombra del nazismo y no pocas críticas resultantes de un pretendido antisemitismo, Fassbinder se dejó impresionar por el pastiche melodramático y el estruendo millonario de las lueces multicolores de neón.

"Lola, una mujer alemana" es la moderna adaptación de "El ángel azul" de von Sternberg. Su antepenúltima película resalta el papel todopoderoso del empresario de un burdel que compra a quien quiere por cuanto es el dueño absoluto del dinero. "El secreto de Veronika Voos" (1981/82), homenaje póstumo a una célebre actriz de los años cuarenta, está basada en las memorias desgarradoras de quien atrapada por la morfina ve confusamente la gloria del pasado. Bajo su ardiente mirada, siempre delimitada por un espacio cerrado, la frivolidad femenina aparece como signo inquietante de sentimientos camuflados que torturan a sus protagonistas y les imprimen un halo fatalista. Si la seducción no se hace esperar y la felicidad se plantea como algo inalcanzable, R.W. Fassbinder emprende el diagnóstico de una sociedad enferma que se aferra a corto plazo con la sexualidad y hace del dinero su eje destructivo a largo plazo.

Pero RWF también se ocupó de los hombres en el plano afectivo de su vida privada y como eje narrativo de algunas de sus mejores películas. Desde "Whity" (1970), un esclavo cuyos males del corazón rememoran al cineasta Douglas Sirk en Hollywood, al "encantamiento masturbatorio, sadiano y suicidario de Genet" en "Querelle" (1982).

Con la radiografía sentimental del jefe de una estación ferroviaria en la Alta Baviera de los años veinte ("Bolwieser" 1976), Fassbinder lleva al banquillo la debilidad de carácter de un marido sexualmente dependiente de una bella mujer con dos amantes y recrea una atmósfera pueblerina dominada por los rumores, la hipocresía y las falsas apariencias. Franz Biberkoph, un obrero berlinés que paga en la cárcel el crimen de su amiga, el personaje principal de "Berlin Alexanderplatz" — la novela cumbre de Alfred Döblin publicada en 1929 — compendia las inquietudes básicas del mundo 'fassbinderiano' (su análisis sólo podría llevarse a cabo con la visualización completa de sus 11 a 13 horas de filmación).

En "Querelle de Brest" (1982), Rainer Werner Fassbinder asciende a la inmortalidad. Un film-testamento maldito y sublime — bajo connotaciones surrealistas — al igual que "Saló-Pasolini" (120 días de Sodoma) o de cierta manera premonitorio como "La muerte" de John Huston. Un texto lírico del dramaturgo Jean Genet publicado en 1947 y libremente adaptado por RWF el último año de su existencia. Entre Eros y Thanatos, la fascinación homosexual conduce al sacrificio de varias criaturas viriles atraídas por un ángel exterminador cuya belleza seduce y su posesión se paga con la muerte. Es un descenso casi infernal, o desdoblamiento de la sexualidad en el papel activo-pasivo de sus protagonistas, en medio del barroquismo visual y un culto al falo (murallas con torreones o gruesos penes de piedra, muelles que se prolongan en el infinito y detalles excitantes propios de un bar de marineros).

Hombres y mujeres, dos objetos sexuales que para Fassbinder corren el peligro de ser manipulados cuando se entregan en el acto sublime de amar. Sentimientos encarnados e igualmente oprimidos bajo el peso del dinero que tiende a prostituir muchas relaciones amorosas. Diferencias sociales, económicas, culturales y de sensibilidades que vuelven irrealizable cualquier 'love story'. Rescate del melodrama como única fórmula para mantener el aliento romántico o fatalista de muchos espectadores. Cultivo de la forma, exquisita y voluptuosa, que aproxima a los cineastas con los mejores artistas plásticos. Un estilo llamado Fassbinder, marcado con lágrimas y angustias, deseos y neurosis que ya hacen parte de los mejores momentos del cine mundial.

IMPORTANTE

Ahora también puede pagar la 2a. fecha

de vencimiento de su recibo de AGUA en Bancos y Corporaciones de Ahorro y Vivienda.

EMPRESA DE ACUEDUCTO Y
ALCANTARILLADO DE BOGOTÁ

CODIGO DE DIRECCIÓN
701891CC01C0230000

CLL 80 NO 51 23
LOCALIZACIÓN

2

CANCELE SOLO
EN LAS CAJAS
DE LA EMPRESA

VALOR \$572.00

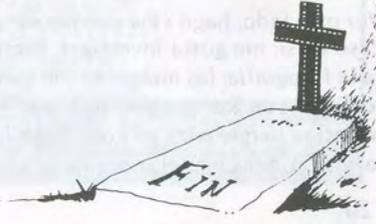
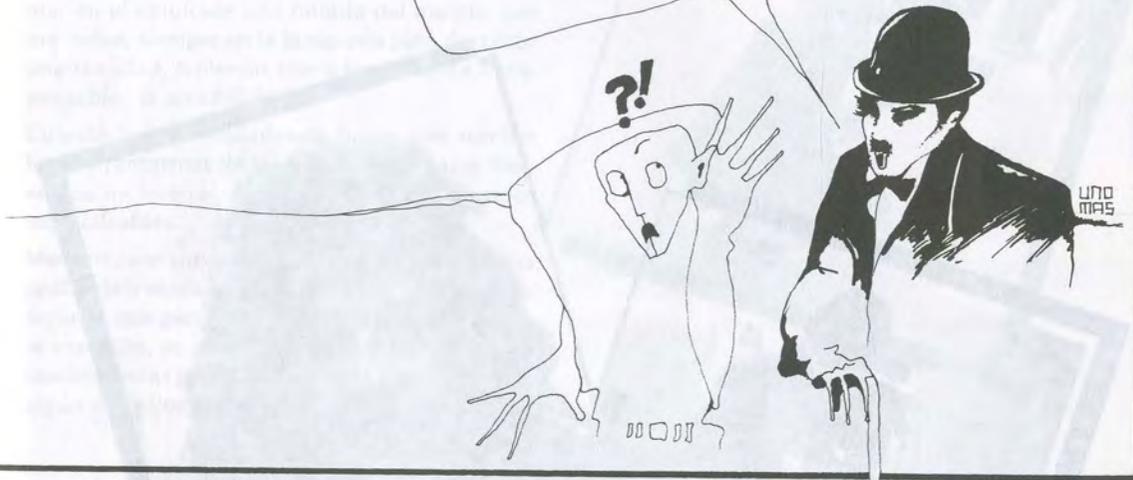
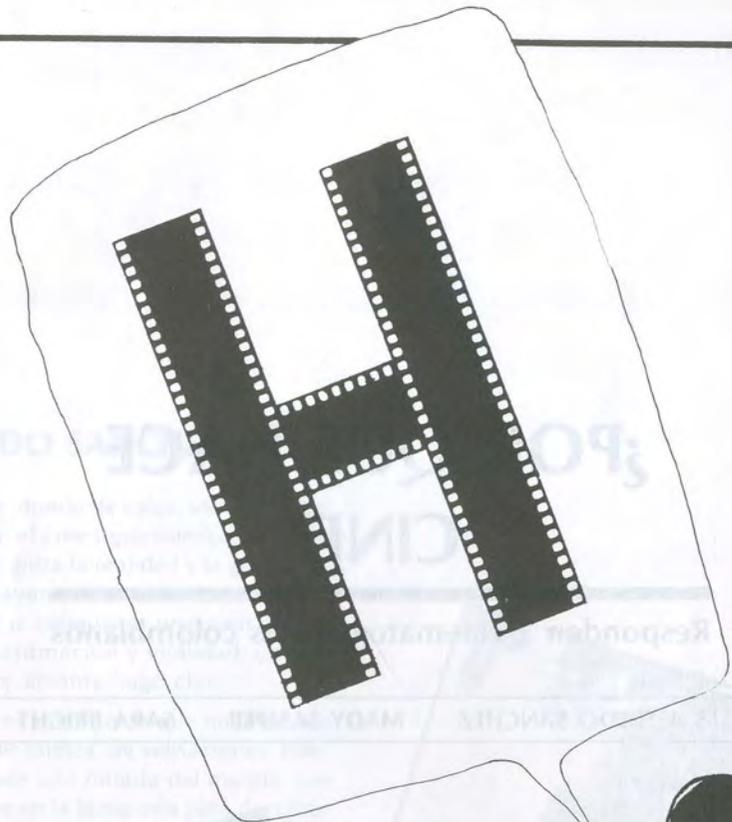
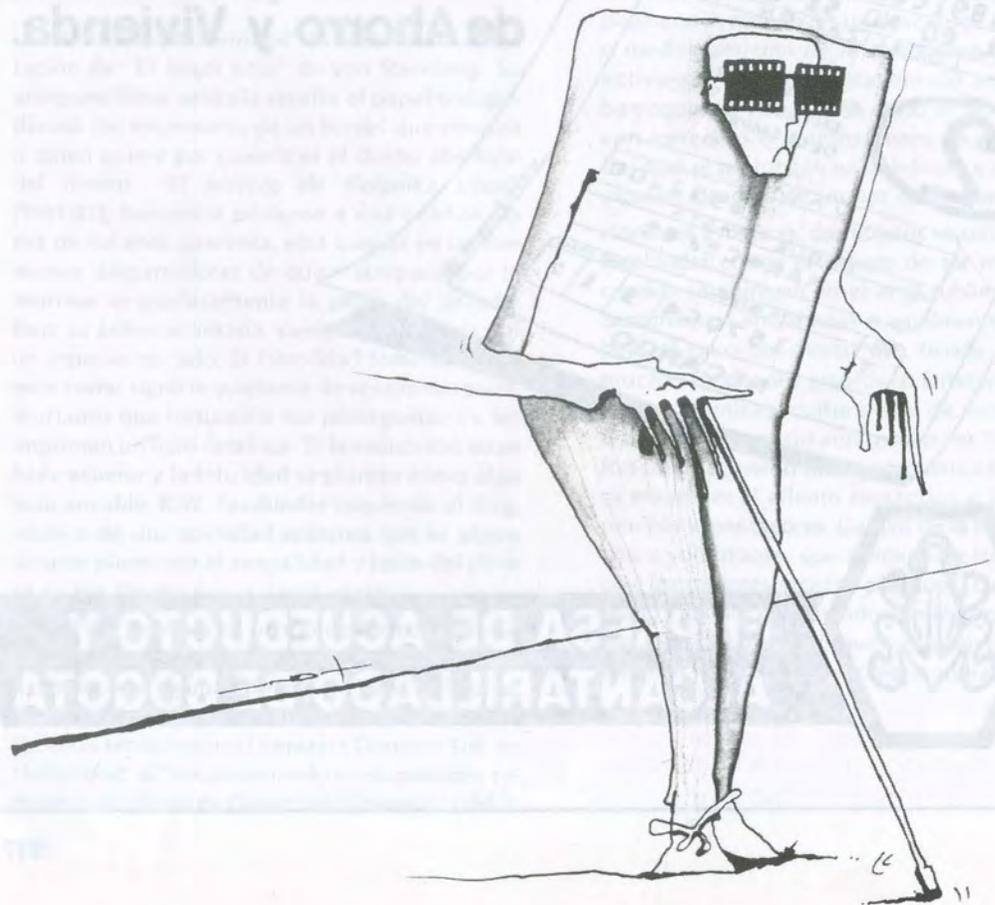
PAGUE HASTA
MAR 05/85

CTA INTERNA VIG PAG
1570C4 3 1 2

RECARGO



**EMPRESA DE ACUEDUCTO Y
ALCANTARILLADO DE BOGOTÁ**



¿POR QUE HACE CINE?

Responden 3 cinematografistas colombianos

LUIS ALFREDO SANCHEZ MADY SAMPER SARA BRIGHT



SARA BRIGHT

Hago cine porque me parece la manera más directa e inequívoca de comunicar asuntos que a mi modo de ver vale la pena transmitir y difundir: no hay nada más claro que lo que vemos a todo color delante de nuestros ojos, o los testimonios de quienes nos hablan con sus propias palabras.

Por otro lado, hago cine porque me gusta el proceso en sí: me gusta investigar, escribir, me gusta la fotografía: las imágenes son como trozos de realidad con los que puedo jugar, y sobre todo me atrae lo que para mí constituye la esencia de la magia del cine: el montaje.

MADY SAMPER

Existe dentro de mí una fuerza que me obliga a crear imágenes de sueños, de sensaciones. Plasmar en el celuloide una mirada del mundo que me rodea, siempre en la búsqueda para descifrar una realidad, teniendo como herramienta indispensable la sensibilidad.

Cuando las posibilidades de hacer cine son nulas, los fantasmas de las historias por nacer hierven en mi interior, persiguiéndome por tiempos indescifrables.

Me carcome un sentimiento que embarga una profunda tristeza, al ver cómo transcurre el acontecer, y mis personajes desterrados del país de la creación, se convierten en antagonistas, restando fuerzas para ingeniarme la manera de que algún día ellos sean una realidad.

LUIS ALFREDO SANCHEZ

En el trópico, ese mundo de calor, violencia, pasión, y esperanza, el cine sigue siendo una aventura maravillosa contra la realidad y la geografía, y el cineasta un aventurero. La aventura de hacer una película o conquistar una pantalla, es aquí un acto de afirmación y vitalidad, un sueño. Por soñador y amante hago cine.

Existe dentro de mí una fuerza que me obliga a crear imágenes de sueños, de sensaciones. Plasmar en el celuloide una mirada del mundo que me rodea, siempre en la búsqueda para descifrar una realidad, teniendo como herramienta indispensable, la sensibilidad.

Cuando las posibilidades de hacer cine son nulas, los fantasmas de las historias por nacer hierven en mi interior, persiguiéndome por tiempos indescifrables.

Me carcome un sentimiento que embarga una profunda tristeza, al ver cómo transcurre el acontecer, y mis personajes desterrados del país de la creación, se convierten en antagonistas, restando fuerzas para ingeniarme la manera de que algún día ellos sean una realidad.



JAWS
THE REVENGE
This Time
It's Personal.

PG-13 Read the BERKLEY Book DOLBY STEREO[®]
IN SELECTED THEATRES A UNIVERSAL Picture
© 1987 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.



M.P.A.A.

PELICULAS - VIDEO - TV - CABLE

La Motion Picture Association of America (MPAA) en su propósito de apoyar a todos los videoclubes de Colombia, anuncia su disposición de colaborar con todos los Medios Audiovisuales, brindando un efectivo y rápido asesoramiento legal que conduzca a la pronta consolidación del mercado del video en nuestro país.

En ese sentido las Compañías cinematográficas, advierten a los usuarios y en forma especial a los **VIDEO CLUBES, CANALES REGIONALES DE TELEVISION, PROGRAMADORAS Y SISTEMAS DE TELEVISION POR SUSCRIPCION** que la utilización de obras cinematográficas solo es posible mediante el previo y expreso consentimiento de sus titulares expresado en un contrato debidamente suscrito.

ADVIERTEN que la utilización indebida o no autorizada de obras cinematográficas ocasionará a los infractores las sanciones legales pertinentes de naturaleza civil y penal, para lo cual iniciarán y llevarán hasta sus últimas consecuencias las acciones legales establecidas en la ley 23 de 1982 sobre derechos de autor.

POR LO TANTO, solicitan a todos los usuarios mencionados utilizar películas debidamente autorizadas mediante contratos celebrados con los titulares legítimos, tomando las medidas precautelativas del caso que les evite asaltar su buena fe y enfrentar las acciones judiciales establecidas en la ley.

REQUIEREN, de las autoridades las investigaciones y sanciones por las defraudaciones a los derechos de los titulares de obras cinematográficas, ejerciendo una estricta vigilancia y control.

FIRMAS: Empresas Asociadas a la "Motion Picture Association of America": UNIVERSAL CITY STUDIOS, Inc; TWENTIETH CENTURY FOX FILM Corp; PARAMOUNT PICTURES Corp; TRI-STAR PICTURES Inc; MGM-UA COMMUNICATIONS Corp; ORION PICTURES Corp; COLUMBIA PICTURES INDUSTRIES Inc; WARNER BROS Inc; WALT DISNEY COMPANY.

CINEMATECA DISTRICTAL DIC. 3 AL 11

Las mejores películas de "ARTURO RIPSTEIN"

Dic. 3 y 4
¡Estreno en exclusiva!

El amor
prohibido
se paga
con la
muerte...



RAFAEL SANCHEZ NAVARRO
JUAN IGNACIO ARANDA
ALINE DAVIDOFF

y el primer actor **IGNACIO LOPEZ TARSO** en



EL OTRO

Actuación especial de PATRICIA RIVERA
y la participación de ABEL SALAZAR
Guión MANUEL PUIG basado en un cuento de SILVINA OCAMPO
Fotografía JORGE STHAL Jr. Director ARTURO RIPSTEIN

Dic. 5

EL CASTILLO DE LA PUREZA

Dic. 6

EL SANTO OFICIO.

Dic. 7

el lugar sin límites

Dic. 8

la Tía Alejandra

Dic. 9

CADENA PERPETUA

Dic. 10

La Deducción

Dic. 11

RASTRO DE MUERTE.

Se compro la casa!

Se la vendo!

TRATO HECHO! CON CEDULAS DE INVERSION

BANCO CENTRAL HIPOTECARIO
Donde está su futuro



Rinden el
29.33%
efectivo anual!

TODOS LOS JUEVES!

¡PAGA JUGAR BOGOTA!
Porque le PAGA más a su suerte...



DE PREMIO MAYOR

PAGA JUGAR BOGOTA TODOS LOS JUEVES
Que le PAGA \$800 mil a la fracción con solo \$200*

\$ 2.000.000 Al Primer Premio Seco
\$ 500.000 Al Segundo Premio Seco
\$ 500.000 Al Tercer Premio Seco

EL PLAN QUE SI PAGA JUGAR!

Las aproximaciones del Mayor ganan así:
- Última cifra del Mayor \$ 22.000 al billete
- Dos Últimas Cifras del Mayor \$ 23.000 al billete
- Dos Primeras Cifras del Mayor \$ 23.000 al billete
- Tres Últimas Cifras del Mayor \$ 24.000 al billete
- Tres Primeras Cifras del Mayor \$ 24.000 al billete
PAGA UN TOTAL DE \$112.363.670...

* \$ 200 en Bogotá y C/marca. - \$ 220 en el resto del país.

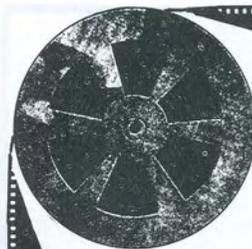
BOGOTA LA LOTERIA QUE PAGA PARA BENEFICIO DE TODOS



Juega a las 10:30 P.M. por la Televisora Nacional

BOGOTA
PARA TODOS!

Dale un chance a su CHANCE Juéguelo en FORMULARIO OFICIAL



FOCINE

Impulsa y desarrolla el
Cine COLOMBIANO

- PRODUCCION
- PROMOCION
- COMERCIALIZACION
- CREDITOS DE FOMENTO
- CAPACITACION

Pilares fundamentales de apoyo a la
Industria Cinematográfica Nacional

FOCINE

La Compañía de Fomento Cinematográfico Nacional

Calle 35 No. 4-89 Télex: 41345 FCINE CO.

Tels: 2884661 2883176
2884712 2883247

A.A. 40094

Bogotá, D.E.



ANNE
BANCROFT
ANTHONY
HOPKINS

Ella se enamoró
de un lugar
que jamás
había visto.
De una forma
de vida
que no conocía.
Y de un hombre
que nunca
había encontrado



NUNCA
TE VI, SIEMPRE TE AME

una historia verdadera.

