

ARCADIA 1

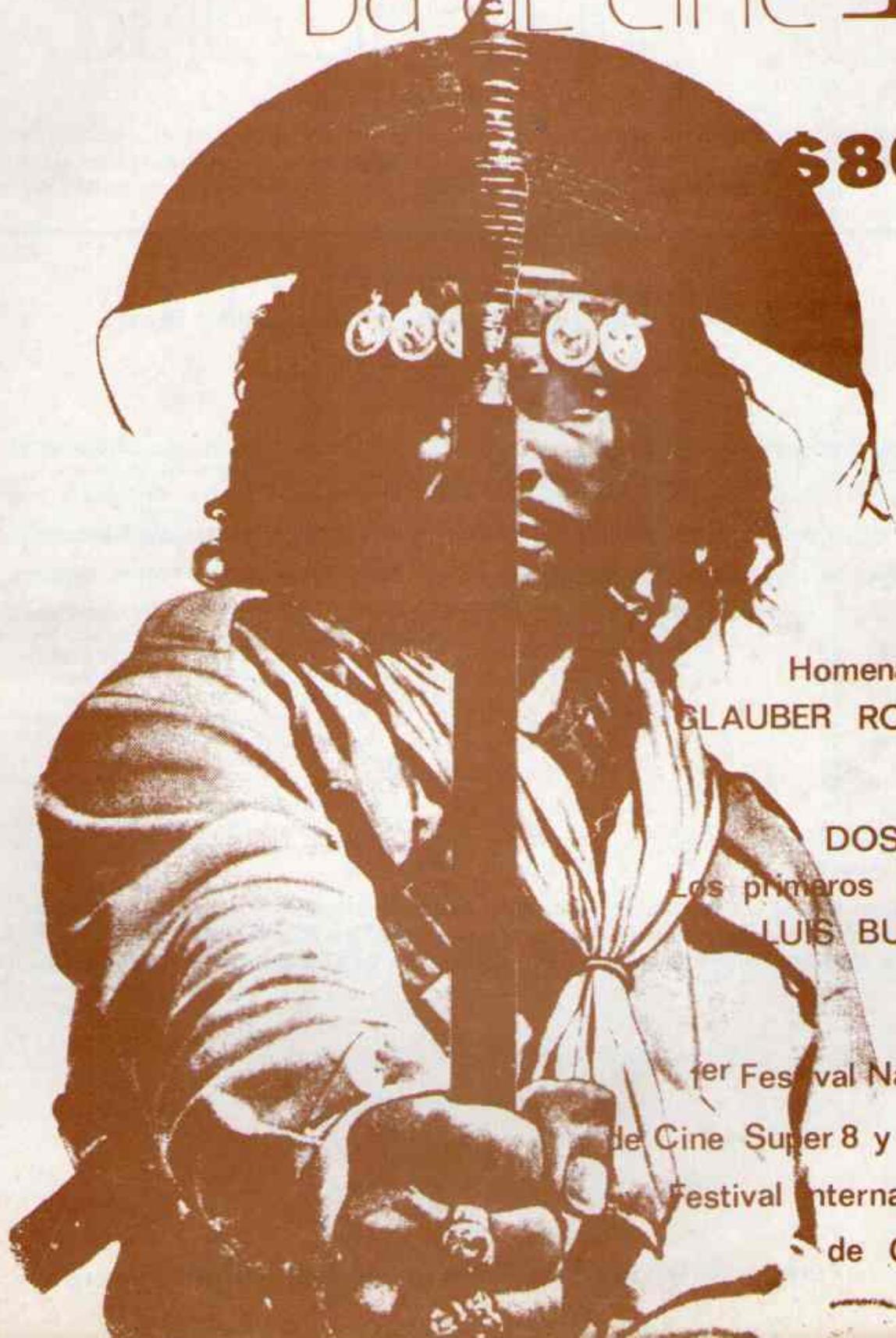
vá al cine

\$80

Homenaje a
GLAUBER ROCHA

DOSSIER:
Los primeros filmes
LUIS BUÑUEL

er Festival Nacional
de Cine Super 8 y Video
Festival Internacional
de Cali 81



ARCADIA

va al cine

Arcadia va al cine es una publicación bimestral, cuyo propósito es el estudio del arte cinematográfico y su influencia en el ámbito de la estética y la comunicación. Todos los artículos reflejan el punto de vista de los autores, no necesariamente el de los editores. Licencia en trámite.

EDITORES: **Edgar Acevedo** Gilberto Bello, Augusto Bernal,

GERENTE: Danilo Moyano

REDACCION Martha Clemencia Prieto. PUBLICIDAD: Teresa Saldarriaga. ARTE Y DIAGRAMACION: Arcadia va al Cine. COLABORADORES: Fernando Ramírez Moreno, José H. Aguilar, Armando Hernández, Arturo Jaramillo, Ignacio Jiménez, **Claudio Bernal**, Santiago Bernal. **Maritza Lievano** FOTOGRAFIA: Fernando Ramírez Jiménez, Alvaro Chavez, Cine Colombia, Fox, Artistas Unidos, Película Real, Cines Ltda., Dinavisión, Circuito Presidente.

Toda correspondencia debe dirigirse a la Transversal 14 No. 117-65 Bogotá 10, Colombia S.A., ó al Apartado Aéreo No. 18387, Bogotá - Colombia.

Arcadia va al cine se distribuye en todas las Librerías de Bogotá y en los Cine Clubes de todo el país. También se distribuye en el extranjero: New York, San Francisco, Chicago, París, Roma, Barcelona, Madrid, Londres, México D.F., Sao Paulo, La Habana, Lina, Caracas, Quito.

Licencia en trámite.

Portada "Dios y el diablo en la tierra de Sol" de Glauber Rocha.

Homenaje

EDITORIAL

CONTENIDO

Homenaje a Glauber Rocha	3
Glauber Rocha. Dos Manifiestos	4
Cinema Novo	
No al Populismo	
Dios y el Diablo en la Edad de la Tierra	6
La Música en los Filmes de Glauber Rocha	9
Fotos Fijas	16
Cine Colombiano: encuentro de Sochagöta 1981	17
La Distribución Internacional	18
Ponencia de los Cinematografistas Independientes	20
Festival Nacional de Cine Super 8 y Video	23
II Festival Internacional de Cine Super 8. Cali, Colombia (I Parte)	26
DOSSIER: Los primeros Filmes de Buñuel	31
Super 8 del Brasil: entrevista con la delegación	28
El cine post-Franquista: Manuel Gutiérrez Aragón	42
Kagemuscha: La Sombra del Guerrero	47
Mamá Cumple Cién Años: La Comedia Española Replanteada	49
Cristo se Detuvo en Eboü	51
De Prisa... de Prisa	53
Al final de la Emboscada	54
El Super	55
Los cazadores del Arca Perdida	56
Excalibur	57
Escape From New York & Others Scapes	58
Escape de New York	59
Obituario	60

ARCADIA
va al cine

ARCADIA

LA DEL CINE

EDITORIAL

En sus manos, sobre el escritorio de trabajo, reposando en el voluminoso mercado de las revistas, comoda sobre los muslos siempre insinuante de las amantes al cine, viajando en buseta o en navio de cuatro palos con escotillas para la angustia navega la nueva Arcadia...

La de todos los días, la de algunas noches para otros y la de todas las noches para otro. Aprendimos a soñar sin dejar de reconocer lo molesto de algunos sueños, en estos tropicales parajes donde el sol habita de frente y la lluvia se esparce sobre los ojos de la Garbo y habita la región iluminada de rictus a lo Bogard, lo John Ford, lo Passolini. Lluvia frenética ardiendo en medio de los cuerpos de Sandra Milo, Ava Gagner o Irene Papas. Lluvia con ojos verdes para gatitas diferentes a Offenbach, que van haciendo rodar la máquina secreta y ponen a soñar delfines adocenados en las butacas, secretarias de aventuras noctambulas, viejas regordetas que por un momento nos recuerdan otras bellezas acurrucadas más allá de la noche.

Por fin estamos reunidos, embutidos sin esfuerzo en el lenguaje de las imágenes, pero más allá de ellas, en los lenguajes de las imaginaciones donde afortunadamente podemos reclamar un lugar sin comprar boleto y sin prestar ningún servicio, allí no vale sino, lo que cada uno hace valer y es porque todavía las puertas están abiertas, este placer nos aleja de los lugares comunes y nos induce a la imperiosa necesidad de simbolizar hasta el cansancio.

Arcadia... arranca a marchas forzadas, como debe ser toda carrera contra lo desconocido.

Navegamos a plena vela —sin la sabiduría de Ulises pero acompañados por un bolero nostálgico de cualquier sirena criolla, sin cola de pescado, con cola de la verdadera, con cara de muleta verdadera— por el inmenso mar del mundo recogiendo en cada puerto convertido en grafismo la información que usted de pronto lanzará al cesto, la que deposita en el folder de lo que mañana haremos, o ficha cuidadosamente cuando tiene alma de minero de las letras.

Sea lo que sea nos decidimos a sortear los escollos de la noche de la cultura, daremos pasos en las sombras hasta encontrar las mayores oscuridades, iluminados solamente con los besos de las pantallas y las manos ágiles que compiten con los vientos amordazados en celuloide. Sin desembarcar, como "marinos de Gibraltar", ebrios de todos los titanes, bañados de lava hasta los tuetanos.

Solo queremos ser timones de nuestro descascarado laberinto, humo que desde lo lejos sea la señal combatida, pero también, no dudaremos frente a las acechanzas y no ataremos nuestra ancla a ningún puerto aunque este si tenga sirenas de "melodioso aliento falso".

ARCADIA
LA DEL CINE

*

Homenaje

a

Glauber Rocha

Te fuiste Glauber, como se van los poetas.
Te dejaron solo los amigos.
Te moriste de tristeza y no de un problema de los pulmones.
Tus asesinos fueron los críticos esos que antes te alabaron,
esa crítica conservadora que tanto daño le ha hecho a
nuestro arte.
"La Edad de la Tierra" era demasiado avanzada para los
europeos, para los revolucionarios latinoamericanos,
demasiado revolucionaria.
Para mí "La Edad de la Tierra" era el grito de libertad más
desesperado que había visto en una pantalla y al mismo
tiempo una respuesta a un cine latinoamericano que por su
afán de querer ser popular se ha convertido en un cine
populista y colonizado.
Me acuerdo en Pésaro, Italia en Junio del 81 cuando todos
decían que eso no era cine.
Lamentablemente, Glauber, quienes te juzgaban son
cortesianos. Si la crítica te hubiera defendido, ellos nunca
hubieran dicho lo contrario.
El problema del genio es que se adelanta al momento
histórico, marcando nuevas pautas. Lo más triste Glauber
fué que el precio de tu genialidad te costó la vida.

DIEGO RISQUEZ

GLAUBER ROCHA

Dos Manifiestos

EDITORIAL

Cinema Novo

El "Cinema Novo" comienza a adquirir el propio rostro del cine brasileño. Por eso insisto: incluso si creemos que la palabra ya es vieja, nosotros no podemos acabar con un espíritu que es grande como nuestra voluntad. Pero los jóvenes deben saber que no pueden ser irresponsables frente al presente y al futuro porque su anarquía de hoy puede ser la esclavitud de mañana. Pronto el imperialismo vendrá a explotar las nuevas primeras materias. Si el cine brasileño es las palmeras del tropicalismo es necesario que los campesinos que han vencido la sequía se pongan en guardia para evitar que el cine brasileiro no llegue a ser subdesarrollado.

La única manera de luchar es producir: el que no quiere ver esta realidad es ciego o idiota. Los cineastas del Tercer Mundo deben organizar la producción nacional y expulsar el cine imperialista del mercado nacional. Si cada país del Tercer Mundo tiene una producción sostenida por su propio mercado un cine revolucionario tricontinental será posible.

El cineasta del Tercer Mundo no debe tener miedo de ser "primitivo". Será solamente "naif" si insiste en imitar la cultura dominadora. También será "naif" si se hace patrioter. Debe ser antropófago y dialéctico. Hacer de manera que el pueblo colonizado por la estética comercial/popular (Hollywood), por la estética populista/demagógica (Moscú), por la estética burguesa/artística (Europa), pueda ver, entender y comprender una estética revolucionaria/popular que es el único objetivo que justifica la creación tricontinental. Pero también es necesario crear esta estética.

La toma política por los colonizados es fundamental.

1. Roma, Enero de 1970. Escrito para POSITIF No. 114.

Pero la toma del poder no es suficiente.

La creación de una estética revolucionaria/popular es una tarea revolucionaria en la revolución porque todo poder político tiene siempre miedo de la crítica dialéctica. ¿Excepciones?

La estética revolucionaria/popular todavía es una utopía.

El cine tropicalista todavía es el lado virgen de esta utopía.

El cineasta tricontinental debe quemar las teorías que los neocolonialistas de izquierda quieren imponernos.

Un cineasta tricontinental es torturado por la policía. También puede ser fusilado.

Una verdadera relación internacional debe estar fundada sobre un principio: ¡basta de paternalismo, basta de solidaridad sentimental, basta de humillación, basta de agresividad gratuita, sobre todo basta de consejos!

Las imágenes no tienen necesidad de traducción y las palabras de izquierdas no salvan las imágenes de derechas.

No al populismo

El cine, insertado en el proceso cultural, deberá ser por último análisis del lenguaje de una civilización. ¿Pero qué civilización? País "en trance", el Brasil es un país indigenista/vanaglorioso, romántico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anárquico/antropófago, nacional popular/reformista, tropical/estructuralista, etc. El conocimiento de las oscilaciones de nuestra cultura tan llena de superestructuras —dato con que nos referimos a un arte producido por élites, muy distinto del "arte popular producido por el pueblo"— no es suficiente para saber qué somos. ¿Qué somos?, ¿qué cine tenemos?

El público no quiere saber nada de todo esto, van al cine para divertirse, pero se encuentra en la pantalla con un film nacional que le reclama un enorme esfuerzo para establecer diálogo con el cineasta que también hace por su parte un gran esfuerzo para hablar al público... ¡en otro lenguaje!

Las discusiones sobre este lenguaje son prolijas y reveladoras. El "Cinema Novo", rechazando el cine de imitación y eligiendo otra forma de expresión, también ha rechazado el camino más fácil de este otro lenguaje típico del llamado arte nacionalista, el "populismo", reflejo de una actitud política típicamente nuestra. Como el "caudillo", el artista se siente padre del pueblo: la frase clave es "hablar con simplicidad para que el pueblo entienda".

A mi parecer es una falta de respeto hacia el público, por subdesarrollado que este sea, "crear cosas simples para un pueblo simple". El pueblo no es simple. A pesar de estar enfermo, hambriento y ser analfabeto, el pueblo es complejo. El artista paternalista idealiza los tipos populares como sujetos fantásticos que incluso en la miseria poseen una filosofía y, pobrecillos, tienen únicamente necesidad de formarse un poco de "conciencia política" para que puedan un día u otro intervenir en el proceso histórico.

El primitivismo de este concepto es aún más nocivo que el arte de imitación, porque el arte de imitación tiene al menos el coraje de saberse imitador y justifica la "industria del gusto artístico" con objetivos de lucro.

El arte populista, por el contrario, trata de justificar su primitivismo con una "buena conciencia". El artista popular afirma siempre "no soy intelectual, estoy con el pueblo, mi arte es bueno porque comunica", etc. ¿Pero qué comunica? Comunica en general las mismas alienaciones del pueblo. Comunica al pueblo su mismo analfabetismo, su misma vulgaridad nacida de

GLAUBER ROCHA

(1936-1981)



una miseria que le lleva a considerar la vida con desprecio.

El pueblo brasileño, aceptándolo, critica siempre la propia miseria. En la música popular son numerosísimas las "sambas" que dicen: "no tengo judías, hago el potaje con piedras"; "Moriré sobre la acera pero con mucha alegría"; "la favela es la entrada del paraíso". El populismo recoge estas fuentes y las restituye al pueblo sin ninguna interpretación más profunda. El pueblo, sintiéndose arrojado encima de la comicidad primitiva de su sub-desarrollo, encuentra genial su misma desgracia y se muere de risa.

Así se explica el éxito de la "chanchada", basada en la pintoresca miseria del "caboclo" o de la clase media. De aquí deriva el éxito de cualquier drama de denuncia social.

El populismo defiende también la tesis según la cual "se deben usar medios de comunicación... para desalienar". Pero estos "medios de comunicación" son, como hemos visto, las formas de alienación de la cultura colonizadora.

Un país subdesarrollado no tiene necesariamente la obligación de poseer el arte subdesarrollado. Es una ingenuidad y una forma de reaccionarismo creer que el arte ofende. El CINEMA NOVO, partiendo de la inquietud general de la cultura brasileña, ha rechazado el populismo reduciendo así su posibilidad de manejar al público.

¿Habrá escogido el camino de la esfinge?

Mientras se discute sobre el problema de la comunicación, el CINEMA NOVO discute el problema de la creación ¿son conciliables creación y cinematógrafo? La mayor parte de los observadores responden que el cine es un arte de comunicación y basta. Para

estos observadores **crear** se opone a **comunicar**. Los apóstoles de la comunicación a cualquier precio no se preguntan sin embargo esto: ¿a qué niveles se produce la comunicación y, sobre todo, qué es una auténtica comunicación?

El CINEMA NOVO admite estar consiguiendo alcanzar la verdadera comunicación, pero confesando esto: viene a liberarse de la certeza comunicativa del "populismo"; aún esto es una afirmación engañosa, porque en el fondo el populismo apenas cultiva los "valores culturales" de una sociedad subdesarrollada. Estos valores no valen nada; nuestra cultura, producto de la incapacidad artesanal de la pereza, del analfabetismo, de la impotencia política, de su inmovilismo social, **es una cultura año cero**. ¡Fuego a las bibliotecas, por lo tanto!

El CINEMA NOVO en cada film comienza desde cero, como Lumière. Cuando los cineastas están dispuestos a comenzar desde cero, a crear un cine con nuevos tipos de intriga, de interpretación, de ritmo y con otra poesía, se lanzan a la peligrosa aventura revolucionaria de **aprender mientras se realiza**, de unir paralelamente la teoría a la práctica, de reformar cada teoría con cada práctica, de comportarse, según la apropiada frase de Nelson Pereira dos Santos, cuando cita a no sé cuál poeta portugués: "No se a dónde voy pero se que allí no iré".

El público se siente arrojado de las salas de proyección, obligado a leer un nuevo género de cine: técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente impreciso como es imprecisa la misma sociología oficial brasileña, agresivo e inseguro políticamente, como la misma vanguardia política del

Brasil, violento y triste, mejor dicho, más triste que violento, como nuestro carnaval, que es mucho más triste que alegre.

Para nosotros, nuevo no significa **perfecto**, porque la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras que han determinado un concepto suyo de perfección siguiendo los intereses de un ideal político.

El verdadero arte moderno ética-estéticamente revolucionario se opone, por medio del lenguaje, a un lenguaje dominante. Si el complejo de culpabilidad de los artistas burgueses les lleva a oponerse a su propio mundo, en nombre de aquella conciencia que el pueblo necesita pero que no tiene, la única salida consiste en oponerse por medio de la agresividad impura de su arte a todas las hipocresías morales y estéticas que llevan a la alineación.

La ambición del CINEMA NOVO, por lo tanto, se considera extracinematográfica. El cine, dicen todos, es una diversión. El que va a cine va a divertirse. Nadie desea afrontar problemas en el cine. El arte está reservado al teatro, a la pintura o a la poesía. El cine en cambio cuesta dinero. El cineasta artístico es un irresponsable, un cretino, un intelectual. En Brasil, intelectual es sinónimo de homosexual. Y se necesita mucho valor para ser intelectual y, como intelectual, agredir al poder del cine. Creo que el Brasil es un país que tiene una vital necesidad de cine y, sobre todo, que el cine será el arte brasileño por excelencia.

Roma, sin embargo, no se hizo en tres días, y el CINEMA NOVO comenzó en 1962 y desde entonces apenas ha producido 32 films.

Glauber Rocha. V FESTIVAL INTERNACIONAL DE PESARO. 1969.

1 Nombre con el que se denomina una película de bajo nivel, y temática social.

Dios y el Diabolo

en la Edad de la Tierra

Genio de la raza, angel y demonio de la cultura brasileira, artista mundialmente respetado, loco, exhibicionista, traidor, intelectual de prestigio internacional... ¿quién es Glauber de Andrade Rocha? Es cierto que no solo somos responsables de los actos que practicamos sino también de la imagen que producimos, pero como es posible que una sola persona produzca tantas proyecciones, desencadene tantas pasiones? "El es nuestra fuerza y nosotros, Brasil, su debilidad" decía Paulo Emilio. O será lo contrario? En todo caso hay una cosa cierta: sobre un plato de la balanza está Glauber Rocha, en el otro Brasil entero. Es propio del mito captar y difundir el ruido y el furor, la languidez y la calma de las civilizaciones a las que pertenece, retener y repartir el contenido del inconciente colectivo. Cada país tiene el Picasso que se merece y los pecados que necesita. Sin querer resentir a la crítica, debo decir que con la "edad de la tierra" se han repetido los juicios que se dirigen al creador y no a la creatura. Señores, aun un esfuerzo por dar en el blanco. La provocación Glauberiana que va desde su escritura nacional-futurista hasta su candidatura alternativa a la presidencia de la república, pasando por la dilatación temporal de los planos proporciona un buen terreno a las malas hierbas de la envidia y la maledicencia. Pero no es necesario ser experto para percibir que cuando Glauber se lanza como candidato, reivindica, con un sentido extremo de la oportunidad, un espacio político para el intelectual brasileiro, sea el que sea. De una forma teatral, como Juan Pablo II que actúa, canta y hace política- Glauber convoca a los artistas y a los intelectuales al compromiso, en cualquier parte. Después de su muerte, quién ha leído a Sartre? Libertad, responsabilidad, participación. O entonces el ser no tiene nada que ver con nada? Qué país es el nuestro desierto de hombres y de ideas?

La crítica cinematográfica brasileira ha visto pasar por su camino grandes nombres, Octavio de Farias, Vinicius de Moraes, Antonio Moniz Vianna, Francisco Luiz de Almeida Salles, Rubem Biáfara, Alex Viany, Ciro Siqueira, Jacques do Prado Brandao, Walter da Silveira y Paulo Emilio Salles

Por Gustavo Dahl

Gomes para limitarnos a los maestros que han hecho escuela.

Ellos han encabezado varias generaciones, iluminaban los films a los que se agarraban y con una gran independencia cultural revelaban a los apasionados el sentido escondido de la obra encerrándola en un contexto estético, filosófico, político, psicológico: veían el cine con un ojo abierto sobre el mundo. La actividad de escribir sobre los films en un periódico cotidiano presuponía entonces un notable saber cinematográfico y/o humanístico. Se trataba de virtudes provinciales de un tiempo en el que no había panfletos (folletines) televisados, cuando pensar y transmitir el pensamiento era una actividad digna de estimación y de placer? Ely Azereo, Sergio Augusto, Paulo Perdigao, David Neves, Rogerio Sganzerla, Jean-Claude Bernardet, Fernando Ferreira, José Carlos Avellar, Sergio Santeiro, a pesar de sus prejuicios, mantenían alumbrada la llama de la discusión teorico-cinematográfica entre nosotros.

Pero ellos se manifestaban muy rara vez y no con el nivel de complejidad del que eran capaces. Lo que siguió, que los jóvenes y las excepciones me perdonen, fue el congelamiento general, fue el "yo-encuentro-yo-yo-no-encuentro" "me-gusta-no-me-gusta" información dada por periodistas que improvisan como críticos, los psicoanalistas, los estructuralistas, los sociologistas universitarios, "Bon Chic", buena izquierda, cuando no se trata de la mala fe de la frustración de la infancia, la nostalgia de no haber conocido la ternura de vivir el cine antes de la revolución. Para cambiar, señores de las escuelas de samba separadas del carnaval del cine brasileiro, por qué no situamos la polémica en un plano más digno, y en cambio de atacar al hombre, pensamos en su obra? La narración en sí misma es un fin. La necesidad del hombre de contar una historia, sea de un hecho real o ficticio, debe haber nacido enseguida de los primeros gritos de dolor, los primeros signos de comunicación o de dicha provocados por el eslabón perdido. Los micos, sabían ustedes? aprendieron a gritar

imitando el canto de los pájaros. La música debe haber mezclado el ruido intra-uterino de los latidos del corazón maternal con el ruido del viento en las hojas y sobre las piedras. El baile, el teatro, los ritos sagrados eran formas propiciatorias. La pintura, captación mágica de las apariencias. La poesía, celebración, re-evocación de sentimientos. Cualquiera que sea la musa, se trataba del mismo fenómeno: dilatación de la experiencia individual a través de la emisión/recepción de formas, signos y estímulos. La comunicación ha sido siempre la capacidad de hacer que otro sea capaz de vivir una experiencia que le es ajena o que si le pertenece no la ha percibido como tal.

Los films, las piezas, los relatos, los grandes poemas históricos son cuentos de hadas para adultos, que se les cuentan cuando se encuentran en la situación infantil de placer. Desde Homero hasta Janete Clair pasando por Alejandro Dumas, todos los romances del siglo XIX y los cantores de gesta medievales, siempre se trata de una cadena de eventos. La idea de un ordenamiento natural, lógico de significados es intrínseca a la esencia de la narración. Ese no es el caso de "La edad de la tierra", aun si antes del film se anuncia en la pantalla a los profanos que "el cine es la mayor de las diversiones". Sin historia, no respeta la regla del juego que es permitir al espectador que se salga de sí, que diluya su individualidad en la de los personajes. Espectáculo total que podría pasar asincrónicamente en varias pantallas simultáneas, aunque sufre algunos atentados del mundo conceptual por las intervenciones del periodista Carlos Castello Branco y del mismo Glauber en off, en realidad el film propone permanentemente una lectura plástica musical, emocional sensorial de las locas contradicciones de la civilización brasileira. Un cine que es la expresión muy concreta de ideas muy abstractas. O como decían los ancianos: La moral es una cuestión de Travelling.

Mosaico sinfónico, la "edad de la tierra" se inserta solidamente en la tradición artística latinoamericana: el propósito de aprisionar el espíritu de una nacionalidad en una sola obra se



refiere directamente al muralismo mejicano. La imagen de Rivera, —o la de Siqueiros?— sobre una escalera, pincel en mano, frente a una superficie inmensa que reduce la talla del artista, componiendo con figuras toda la historia de su pueblo evoca la imagen de Glauber metido desde hace años en kilómetros de película que el mismo engendro en la empresa quijotesca (o dantesca) de contar su país.

La exacerbación nacionalista de su obra, desnuda de todo compromiso narrativo, encuentra por fin su estado de pureza. Como si la dimensión del tiempo no existiera —"solo lo real es eterno"— el film-mural dispone sin bloques de significados espacialmente en una estructura atonal que avanza por rupturas entre Bahía, Brasilia y Rio. Nacimiento de Cristo, Cristo-pueblo y Cristo-rey, Cristo-guerrero y Cristo-profeta, el mundo sin Cristo y por todas partes Brahms, el anticristo. Esta parábola que no es sino una sucesión de parábolas está dispuesta como un cuadro de batalla en el que se desarrollan diversas acciones simultáneas, donde el ojo se pasea poniendo su orden. El ejemplo de Guernica, donde una mirada deformada por el dolor cohabita en tiempo y superficie con la cabeza cortada de un toro, todo contando la masacre de una pequeña villa vasca por la aviación nazi en el momento de un examen de sus capacidades de exterminio. Y la insistencia por evocar al pintor del siglo no es abusiva, ya que los amarillos, los verdes, los rojos alegres y brutales que colorean "la edad" han venido de él a Rivera, a Di Cavalcanti u a tanto otros pintores latinoamericanos. De la misma manera que el hombre hambriento del sertao, el mulato cargando café, se han transformado en materia pictórica en Portnaire, encontrando en Picasso su

raíz y desembocando en la presencia visual destacada del pueblo brasileiro, es ese pueblo, el más humilde, el que aparece en el film de Glauber

No son los pintores refinados del modernismo, quienes, según Glauber, tomaban el té mientras los lugartenientes conspiraban, los que van a impregnar el hervor visual de sus films, aunque de paso él les rinde homenaje con un movimiento de cámara que va de un cuadro de Tarsila a un busto de Mario de Andrade.

Viniendo de un genial corto metraje de Di Cavalcanti, Glauber colorea frecuentemente su panel sin una cámara/pincel que se humaniza en la repetición del gesto, se balancea, va y viene, duda. Pero si había en "Di" una estructura centrífuga totalmente rodada hacia un punto fijo que era el pintor en su ataúd, hecha de breves golpes de pincel en un montaje que trabajaba realmente el núcleo de plano, "Idade" se sitúa en el plano opuesto, en una estructura abierta, muelle que descompone el mismo plano en fragmentos extremadamente cortos que se repiten, o mantiene los planos enteros con grandes movimientos en el espacio, similares a la "action-painting" de Pollock, padre del arte informal, y que se puede encontrar antes que en Glauber en Zabriskie Point de Antonioni o en el cortometraje de Paulo Cesar Saraceni, "Señor de los navegantes". Y aun en las largas panorámicas (graficadoras) de Mario Peixoto, "La edad de la tierra" quién lo hubiera dicho? está más cerca de "Limite" que de "Ganga Bruta".

Cerca también de la Pel-Mex cuyo símbolo era un astro girando sobre él mismo como lo sugiere la segunda imagen del film. El paraíso reconstruido en un estudio improvisado, con flores

marchitas atadas con alambres, con Jece Valadao mojado de sudor desde su nacimiento, todo esto tiene un sabor latino que será la constante de la partida. Los cocoteros que se desplazan delante de la cámara como los árboles de la batalla de "Senso" de Visconti descritos en un texto de Glauber que comenzaba así: "Hay que estar atentos al problema de la dramaturgia" —los pescadores, la cantina, el revólver, el cielo azul, solo falta Dolores del Río, Pedro Armendariz, Gabriel Figueroa y el Grusoe de Buñuel, "Las Perla" y "Raíces". Masticación de peyotl hongo sagrado, delirio místico en el que el diablo, con sombrero y vestidos bordados— silborea "vamos niños", mientras que San Juan Bautista negro, vivido con emoción por Mario Gusmao, bautiza fieles, consagra y cierra el cuerpo de Cristo/Jece, nuevo corisco con las armas y las plumas de las naciones indígenas. Esta secuencia y la de el encuentro con el demonio son ejemplos antológicos de la capacidad Glauberiana de crear a partir de nada, arte pobre (infinitamente rico) que expresa con un número mínimo de elementos, reminiscencia Brechtiana que: el cineasta trata con una gran dulzura lírica en la escena bailada de la coronación del Cristo-pescadoro con fervor expresionista y popularesco en las escenas del demonio. Las oscilaciones aritmicas del zoom, la luz que va y viene, un arsenal de recursos desordenados y desagradables, llevan ópticamente a la idea de que bajo los oropeles del diablo, lo que existe es el caos.

Y en el corazón de esta paradójica obsesión de desordenar lo ordenado y de encontrar dentro de ese desorden un nuevo orden, es ahí donde se debe ver toda la obra (vida) Glauberiana. "Barravento", "Deus e o Diabolo na terra

do sol" "Terra em Transe" mantenían compromisos con la narración tradicional aunque dejaban a veces escapar una progresiva desestructuración del relato. A partir de "Dragao da maldade contra o santo guerreiro" a medida que el estilo galuberiano evoluciona hacia la teatralidad del plano fijo, general y largo, o hacia los planos-secuencia prolongados que renuevan el espacio y el movimiento en su interior, forzando, en los dos casos, a una colocación extremadamente precisa, estructurada de la cámara de los actores, o si se quiere, a medida que su puesta en escena se depura y se codifica, la articulación narrativa se va desintegrando. "El león" y "Cabezas Cortadas" son el ejemplo de una narración que se niega a contarse y busca más y más soluciones poéticas y alegóricas para realizarlo como espectáculo. Los planos secuencia magistrales de Cabezas cortadas (el envenenamiento de la reina y de sus hijos) o del León (la secuencia de la lanza al bordel del río) o bien de Idade (el descubrimiento de la tierra prometida por la pareja africana) existen en sí mismos, unidades separables del film.

De todos los films de Glauber este último es el más elaborado y el más complejo visualmente y en el que la estructura dramática está más ausente. La primera versión de escanario, apocalíptica, Shakerperiana, saga mundial y maldita de luchas por el poder y de pasiones sexo-revolucionarias, sobrevive en "La edad de la tierra" a través de fragmentos, de residuos, de vestigios de las escenas dialogadas entre los actores, bellos como íconos pero que no juegan más ninguna intriga. La dramaticidad tiende a la danza, la de Gerardo del Rey con los revólveres o en el recuerdo de bailarines japoneses cuando Brahms/Mauricio intenta seducir a la reina Aurora Magdalena/Ana María Magalhães mezcla de revolucionaria y de cortesana. Este film concebido en el extranjero y que retoma a un nivel cósmico la temática de "Terra em transe" trayectoria en su núcleo por el retorno del director al Brasil y por la muerte de Pier Paolo Pasolini, según lo que Glauber cuenta. El esplendor del físico y de la representación de los actores servida en pequeñas dosis en el montaje final, hace imaginar resonancias wagnerianas, las intrigas sangrientas entre dioses sensuales y furiosos.

Este Walhala ha sido invadido de un lado por el mundo arcaico primitivo de amazonas, por otra parte por el Cristopescador, por el Cristo-profeta y sobre todo por el pueblo sacrificado y miserable. Como en una sinfonía los temas van y vienen, se exponen, se contaponen, se sobreponen en una

desestructura que trata de reconstruir sobre la pantalla el caos brasileiro en sus múltiples facetas y de decifrar su misterio. Dziga Vertov trató de hacer la misma cosa en los años veinte con la Unión Soviética, país gigantesco como el nuestro, continente de diversas culturas superpuestas, en el largometraje "La sexta parte del mundo". Glauber, asimilando las críticas eisensteinianas al cinema-ojo de Vertov, tratado como simple fenomenología de las apariencias, de captación mecánica de una realidad ordenada por el ritmo, busca, a través de la puesta en escena y sobre todo del montaje, de interpretar el sentido profundo, histórico, dialéctico de la realidad contemporánea brasileira. Introduce sus actores en un desfile de carnaval o en un centro espiritista de Brasilia y se apropia así del concreto existente en función de su discurso abstracto. O como en la primera procesión de Bahía, cuando al final la imagen santa se aleja de la cámara y el pueblo se acerca, amontonándose frente al cuadro horizontal del cine, mira intrigado hacia la cámara, y juega a ser filmado como en cualquier periódico de actualidad, — entonces Glauber recupera de golpe la ficción y el sentido del discurso regando sobre el pueblo la luz de un milagro, punto extremadamente fuerte del film, simplemente a través de la abertura... del diafragma. Es la democracia audiovisual hecha de luminosidad religiosa. Y digamos de paso que el pueblo, diezmado por Antonio das Mortes en Deus e o Diabo, lo que le evita morir de hambre o de fanatismo, despreciado por el intelectual esta pintado con un amor y un afecto sincero en "La edad de la tierra". La pirámide neoconcreta construida por Brahms para ser su futura tumba, ve al pueblo marchar sobre ella como sobre el fortín de su victoria. Aunque al final, misteriosamente, esta misma pirámide se traga al pueblo, que en lugar de vino, se embriagará de Pepsi-Cola, como en Rusia.

Al anterior de la cúpula barroca de la catedral de su obra, siguiendo la definición que nuestro Miguel Angel tropical ha dado a la edad de la tierra, fresco de su propio país, infierno y paraíso terrestre. Una serpiente emplumada, revestida de múltiples sentidos, flujo audiovisual mezclado con la vida por ausencia de generica de principio a fin, irreverente, conmovedora fábula cristiana en la que el hijo del hombre bebe whisky y baila en las fiestas populares, orgía arcaica engelso-pasoliniana, acto religioso popular de un Brasil desposeído, obsesión de muerte como en Posada o en Mojica Marins, desespero político-lisérgico que busca dentro del cristianismo sincrético su última

salida, el Sol y sus manchas surgen de detrás del Palacio de la "Alvorada", la política del sexo, el diablo vestido de púrpura, las relaciones del imperialismo con la pornografía, el poder de los tiranos, amor, muerte, perversión, fetichismo, guerrillero punk, lincornio, homosexual, amazonas masticando chiche, carnaval militar, deglución antropófaga de 60 años de vanguardia cinematográfica, encuentro nietzscheano de la desnudez negra con la belleza vestida y castradora, discurso chino sobre la riqueza y la pobreza de los países, aurora morena de la revolución, la rosa en el cabello como Ava Gagner, india Hindú, negra mejicana, blancas oxigenadamente rubias, las tres razas conteniendo otras razas, armas de fuego, bufandas sobre las espadas, danzas dudosas de revólveres, tantos contratos, prostitución y poder, la mano derecha leprosa, la izquierda armada, el globo terrestre incendiado en las manos de satán, pasión kitsch de rojo y oro (...) benditos sean los criminales y Dostoiévsky, sermón sobre la antena de la televisión, nuevo montaña, explosiones imploraciones, cárceles, cloacas, ángeles barrocos al son de atabascos, religiosas en la picota, la tierra prometida, el hábito franciscano bajo el velo bermejo de la libertad una e indivisible, monolitos celtas sobre el borde del mar en Río donde se discute el incendio de los campos de petróleo, delirio hípico futbolístico de Brahms, la obsesión de la política, Getulio Vargas, Shakespeare, amor, creatividad, repeticiones exhaustivas e incomprendidas, los grandes eventos, pasiones revolucionarias, traiciones, obreros del tercer mundo, el sertao en carnaval, al son de Villa-Lobos, las mujeres rubias sobre el camino de héroe, la difícil conciliación de la lengua y el lenguaje, lo eterno, la omnipotente utopía de la inmortalidad Glauber como Artaud ve mil dioses y trata de capturarlos. Algunas veces el encuentra, otras, simplemente busca.

Y durante este tiempo los escóticos bostezan como cuando apareció el "Ulises" de Joyce, tuercen la nariz como hicieron ante las "señoritas de Avignon" de Picasso, no comprenden nada, como cuando pasó el "Ciudadano Kane" de Welles, o silban como hicieron con "Sacré de Printemps". Que los dioses de la modernidad nos sean propicios y den larga vida a Glauber, cuyo nombre quiere decir "el que cree".

Traducción y adaptación para Arcadia por Martha Clemencia Prieto

1. Janete Clair popular escritora de telenovelas brasileira.
2. "Limite" Mario Peixoto 1930 considerada como el ancestro mítico del cine brasileiro.

"Nuestro cine es nuevo porque el hombre brasileño es nuevo, y la problemática del Brasil es nueva, y nuestra luz es nueva. Y por eso nuestras películas ya nacen diferentes de las europeas".

GLAUBER ROCHA

La Música en los Filmes

de Glauber Rocha

Nacido en Vitória da Conquista (Bahia) en 1936. Se desarrolló dentro del ambiente teatral de Salvador donde fundó un grupo experimental. Más tarde de este grupo saldría un cine-club y la crítica cinematográfica que culminaría con REVISION CRITICA AL CINE BRASILEÑO (1963, Publicado por el ICAIC).

En 1959-1960, realiza dos cortos experimentales, O PATIO y A CRUZ NA PRACA. Sus cuatro primeros largometrajes marcan el rumbo del llamado "Cinema Novo": BARLOVENTO (1962), DE-SUS e o DIABLO NA TERRA

DO SOL (1964), TERRA EN TRANCE (1967) y O DRAGAO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (1969).

En 1968 realiza O CANCER (inacabada) en 16 milímetros.

En la república popular del Congo, realiza IL LEONE DI SETTE TESTE, producción italiana (1969-1970); enseguida dirige en España, CABEZAS CORTADAS. Regresa al Brasil con proyectos de guiones sobre escritores brasileños: MENINA MORTA, de Cornelio Pena y QUARUP, de Antonio Calado. Realiza finalmente LA EDAD DE LA TIERRA, biografía tempestuosa sobre el Brasil.

1. Barravento

El papel que desempeña la música en las películas de Rocha se ve claramente en su primera película BARRAVENTO (1961). El hecho de que la música desempeñe el papel mayor, cuantitativamente, que el diálogo, es obviamente atribuido al bajo presupuesto para el film. Conociendo los últimos films y numerosas indicaciones de esta película se ve que fue una decisión tanto estética como económica. La música es utilizada en varias formas pero especialmente para juzgar y extender el significado de la imagen; y en la primera media hora de la película, domina completamente la estructura de la misma.

La estable ruta aérea sobre el mar establece la fuente de subsistencia de estos habitantes costeros del noreste; pero la pista de sonido, una canción 'candomble' nos dice la fuerza con que sus actividades pesquera están dominadas por ritos religiosos Afro-Brasileños del 'candomble'. Nos da una pista de lo que la imagen y el diálogo nos aclarará más tarde: la pesca obtenida es vista como un generoso regalo de Iemanjá, una diosa del mar que es aplacada por la consagración de uno de los moradores. Aruan, como su casto "esposo". La primera canción es un típico llamado-y-respuesta en coro 'candomble'; consiste en una respuesta coral casi invariable a una frase principal improvisada de un cantante que emplea un tono excesivamente nasal; los tambores acompañantes entran únicamente cuando el ritmo es establecido por los cantantes. Este es seguido por un solo en un ritmo mucho más libre. El instrumento graficado en los créditos, el berimbau, toma el acompañamiento y las voces femeninas cambian a un coro masculino de llamado-y-respuesta mientras los pescadores se ven en su trabajo, con la red enganchándose como una cadena en silueta contra el cielo.

Una canción sin acompañamiento (solo) presenta una solitaria figura sobre una roca: es Firmino, quien viene como salvador de esta comunidad regida por la tradición, dedicado a liberar a esta gente de su aceptación pasiva de una existencia determinada por el favor de los dioses de su culto, y a convertirlos a una lucha activa por su subsistencia, especialmente en contra de los explotadores propietarios de la red para pescar, quienes cobran el noventa por ciento de la pesca como pago. El no diálogo durante esta corta introducción, el berimbau y el coro femenino nos regresa a los pescadores, luego hay una toma cercana de ellos acompañada por una canción llamado-y-respuesta con un ritmo vivo e incisivo de los tambores. Lo último indica la natura-

leza funcional de su canción provee de un ímpetu en el trabajo; pero las palabras nos recuerdan su esclavitud, expresando gratitud con la pesca como regalo del mar.

Las imágenes que siguen, el pescado en close-up, la larga red esparcida en medio de las estacas en una diagonal serpenteada a lo largo de la arena, Firmino contra el faro observando a los pescadores, están todas unidas por un coro que combina ahora a un cantante principal con un coro femenino, dando entrada a los singulares sonidos de la cuica cuyos extraños gemidos son rápidamente imitados por las voces masculinas. Únicamente hasta este momento la música se silencia para una serie de escenas dialogadas que establecen las relaciones entre los caracteres. Firmino se mofa del estado de subordinación de los pescadores y enfrenta a Aruan quien aconseja adhesión a las formas tradicionales; una escena en close-up que Rocha abandona rápidamente para un "long shot" de la continuación de la disputa, vivificada por una canción candomble. Esto persiste cuando Firmino habla con Cota, un futuro instrumento en la desmistificación de Aruan. Una escena que introduce a Naina, triste porque su guardián Vicente sale al mar iniciándose los ritos Macumba de Mae Dada, cambia a una larga escena de samba dominada completamente por la música. La gente se agrupa en un círculo para la libre y aún soberbiamente controlada eúritmia del baile de samba. Los tambores y las panderetas tocan a un animado ritmo esta vez precediendo al coro de llamado-y-respuesta. El conflicto entre Firmino y Aruan, establecido primero verbalmente, es ahora desarrollado musical y coreográficamente: berimbau y pandereta dan un ritmo y a medida que Firmino y Aruan desarrollan el capoeira, sus piernas se disparan para atacar en concordancia con el toque de la música.

Los principios establecidos en estas secuencias introductorias gobiernan el resto del film. Un amplio grupo de tambores de timbres contrastados y ritmos encontrados une las escenas entrecortadas, de la secuencia más pura del film. Los rituales de Mae Dada son vistos progresar desde los bailes sagrados hasta la matanza de un pollo y la introducción de un adepto dentro de las hijas del santo, mediadoras entre los pescadores y los dioses. Estos rituales están entrecortados con el encuentro y el subsecuente hacer el amor de Cota y Aruan en la playa; una acción ingeniada por Firmino con el fin de desacreditar estas mismas prácticas religiosas mostrando al casto esposo de Iemanjá sometido por el anhelo de la carne. Los tambores dan el ritmo para la creciente marcha cortada del "syntagma" alterno, finalizando en un punto culminante del hacer el amor unido a una toma

de las plumas del pollo desparramadas sobre la cara afeitada del adepto.

Una canción sin acompañamiento (solo) da el punto máximo de la escena entre Firmino y Cota mientras él canta "nadie ve mi sufrimiento/ Yo tengo mi diploma en la materia, Sufrimiento". Otra canción sin acompañamiento proporciona el final de la película. Convencido por los hechos llevados a cabo por Firmino de que "se pesca con la red y no con oraciones" y creyendo "solo en la realidad", Aruan canta "Voy a ir a Bahía a ver si hay dinero por allá. Si no hay dinero, por lo menos nadie muere de hambre". La toma de Aruan, solitario contra un arco, separado del grupo, recuerda la primera toma de Firmino; la cámara finalmente toma panorámicamente la tierra y el mar en una variación de la toma introductoria del film.



2. Tierra en Angustia

TIERRA EN ANGUSTIA, hecha en 1967, tiene el doble de oportunidades para el comentario musical, gracias a su estructura: la película toma la forma de las remembranzas de un hombre moribundo, una prolongada área que interrumpe una muerte muy operática. Paulo, con ametralladora levantada y convencido finalmente de que la única solución política es la lucha armada, recuerda la trayectoria que lo condujo a su decisión, una trayectoria que oscilaba entre el conservador Díaz y el populista Viera apoyado por su amante Sara.

De esta forma la película ofrece la oportunidad para que no solamente Paulo juzgue las imágenes de su

remembranza, sino que también lo haga el director sobre su personaje, siendo la actitud de Rocha hacia su personaje "a veces crítica, a veces apasionadamente comprometida".

Ahora, explotar todas posibilidades del comentario en tal situación probablemente producirá una complejidad oscura. Sin embargo, el rasgo sobresaliente del uso de la música en **TIERRA EN ANGUSTIA** reside en la forma como sus implicaciones son empleadas para juzgar los personajes y las situaciones, y para comparar los estilos políticos de los hombres entre los que Paulo oscila.

Las escenas con Díaz, por ejemplo, tienen lugar en su palacio, en realidad el jaspeado esplendor a lo italiano de las escaleras y la entrada de la soberbia casa de la ópera de Rio. Como es lo apropiado, la música consiste entonces de extractos

El escritor en el diccionario musical de Grove anota en forma callada que Gomez "es considerado en gran estima en su país natal" pero, agrega, "nadie lo reclama como un músico representativo de las tendencias nacionalistas".

El uso de la música de Verdi en la escena donde Díaz reprocha a Paulo por su traición al hacer el documental de T.V. es ún más resonante, tanto por las implicaciones de la música del compositor en general como por esta música de **OTELLO** en particular.

Cuando **I LOMBARDI**, la segunda ópera de Verdi, que narra la expulsión de los infieles de la tierra santa, fue interpretada aludiendo a la liberación de la dividida Italia del yugo austriaco. Verdi mismo encontró un motivo revolucionario aglutinante y el grito "Viva Verdi" (Viva Vittorio Emmanuel Re d'Italia!) fue empleado por los insurgentes como una consigna.

Estas implicaciones son empleadas de manera soberbia en la escena inicial de **SENSO** de Visconti. Aquí, sugieren a Paulo, el comprometido revolucionario que recuerda un episodio doloroso durante el desarrollo de ese compromiso. El uso de la música de **OTELLO** proporciona oportunidades para juicios aún más específicos. La explosión inicial de la música de asalto y el "Esultatel" de Otelto cuando este anuncia la victoria de los Venecianos sobre los turcos acompaña el argumento y la pelea entre Díaz y Paulo; el coro "Vittoria, Sterminio!" que se recocija por la derrota, llega a su climax cuando Paulo se encuentra sobre Díaz en la escalera de mármol. La música sugiere la magnitud de la pelea según parece a Paulo, ese exorcismo de su pasado político, y al mismo tiempo es el irónico juicio de Rocha de su propio héroe autobiográfico, la grandeza de la música que se burla de la mezquina pelea sobre las escaleras. Además se rememora aquí el triunfo de lago sobre el epiléptico Otelto, mientras que los recuerdos de Paulo de Díaz tentándolo con poder y dinero como el demonio reflejan la manipulación mefistofélica que hace lago del moro.

Mientras el estilo estilista de Díaz tiene su imagen musical en la ópera, el estilo populista de Viera aparece irónicamente relacionado al pueblo con el uso de la samba y las canciones **candomble** de cuyos ritmos de percusión afro-brasileños se desarrolló la samba. La primera toma de la película, una larga rodada desde el aire sobre el mar, las montañas y el bosque, está acompañada por una canción **candomble** de llamados y respuestas, con fondo de percusión, estableciendo con esta música la voz auténtica del Brasil y su pueblo. Esta ecuación esta reforzada con el uso de las

canciones **candomble**, cuando los indios saludan a los conquistadores en la celebración que recuerda el desembarco de los portugueses. En esta visión que asocia a Díaz con los conquistadores y que forma la primera parte de la meditación de Paulo, la música se oye deliberadamente anacrónica, ligando lo indio y lo africano en uno.

Después que Rocha ha establecido esta música como el punto de referencia popular, la usa para juzgar las acciones de Viera. Una animada y corta pieza con sabor a samba, para dos flautas, pone en duda su sinceridad cuando explica a Paulo, quien acaba de ser presentado a Viera por Sara, como su carrera política fue una dura lucha desde el primer escalón combatiendo la corrupción y abrazando causas nobles. La escena se funde con una sucesión de escenas que muestran su campaña electoral para llegar a la gobernación.

La música de flauta se transforma en una tuba burlona y finalmente en una banda completa de metales, mientras que la creciente extravagancia del estilo de su campaña aparece sugerida por la adición del cigarro y de un gran Cadillac blanco. El ritmo de samba domina el conjunto de la escena donde Viera se reúne con la gente, como un comentario irónico de su pretensión de representar al pueblo, subrayado por el incongruente baile del senador.

En esta reunión la música del pueblo es pronto silenciada significativamente, como la voz de la gente es silenciada primero por la difamación y la propaganda comunista, y en segundo lugar por la muerte.

El avance errático del desilusionado intelectual de la derecha a la izquierda también tiene su propia música. El dilema de Paulo, quien está atormentado por lealtades opuestas, aparece trazado en la música de Villa Lobos. La figura musical más importante de Brasil aprendió sus primeras lecciones musicales con los populares músicos callejeros de Rio y gastó la mayor parte de su juventud viajando por el norte, el sur y aún el Mato Grosso, ambulando como músico y recogiendo una enorme cantidad de música afro-brasileña y **mestico**.

Más tarde, como superintendente de educación Musical, Villalobos dió un impulso a una educación musical basada en las formas populares al escribir un manual para profesores con base en temas tradicionales; más aún, organizó posteriormente un plesbécito para conocer los deseos de la gente con respecto al futuro de la educación musical brasileña. No cabe, entonces, la menor duda sobre el carácter nacional de su temperamento musical. Sin embargo, como sucede con todo gran músico, la tradición musical europea tuvo gran



operáticos de Carlos Gomez y de Verdi. Pero la pista de sonido es más que una simple referencia esotérica para aquellos que la reconocen. Los pasajes de Gomez caracterizan inmediatamente a Díaz en la tercera escena de la película cuando baila con Silva. Las escenas posteriores revelan en todo su contenido el desprecio que Díaz siente por la gente, su concepto del liderazgo político como una cualidad dada por Dios al elegido; su elitismo fanático descubre una historia de opresión colonialista. Sin embargo la música ya tiene estas implicaciones. Gomez, aunque brasileño, fue un compositor completamente italianizado; gran parte de su vida y éxitos (incluyendo la ópera **O GUARANI**, de la que aquí se escuchan pasajes) tuvieron lugar en Italia. Como era imperialista, perdió el apoyo con la caída de Don Pedro en 1889.

influencia en él. Donde mejor se aprecia la combinación y el fructífero conflicto de estas corrientes europeas y nacionales es en las *Bachianas Brasileñas*, una serie de trabajos inspirados en la forma musical de Bach pero completamente brasileña en las cualidades melódicas y emocionales. Los movimientos separados de estos trabajos tienen un nombre europeo y otro brasileño. Estos fragmentos son los que Rocha emplea aquí con relación a Paulo.

El uso de estos fragmentos en particular es el mayor acercamiento que hace Rocha a la música que **acompaña** una acción dramática en la forma de un apropiado tono emocional. El "preludio" de marcado dramatismo de las **Bachianas Brasileñas No. 3**, para piano y orquesta engrandece el final de la secuencia inicial de la película, llevando el rápido montaje que abarca su visible desvanecimiento del ascenso de Díaz al poder.

Un momento de "fantasía" orquestal acompaña la escena en la que Paulo se desilusiona después de conversar con Sara, sobre todo, cuando ella le sugiere que "la política y la poesía son demasiado para una persona".

La "la fuga" de *Bachianas* número 9, es la melodía que tiene más influencia de Bach, su propósito reduce el ritmo de la samba durante la reunión de un líder con la gente y a medida que los primeros planos de Paulo registran su disgusto con Vieira y los intentos de Sara para consolarlo.

Las partes que se entrelazan en la fuga, complementan admirablemente los movimientos coreográficos de la cámara y los movimientos de los personajes a medida que organizan círculos para la danza. Además, una pieza suave de chelo recalca los momentos más agudos de la desilusión: la música rueda libremente en la secuencia inicial cuando Paulo confronta a Vieira sobre su renuncia, y cuando deja el palacio de Díaz abandonando al protector y a la amante, y finalmente registra su tácito disgusto con Vieira en el patio después de la reunión política. Rocha utiliza con sutileza e imparcialidad convencional, música de Villalobos que con su tensión europeo-brasileña sugiere el dilema de un hombre atormentado entre el elitismo y la política popular.

Un film denunciando el populismo y defendiendo la revolución armada difícilmente podría personificar sus críticas en un film de estilo populista. Sobre todo Rocha buscaba abolir un film donde "... todo estaba trabajado para minimizar cualquier conflicto para el espectador". Para Rocha tales películas desmenuzan

toda la ideología y le entregan todo masticado al público"⁵ La música juega su papel en el estilo "impuramente agresivo"⁶ de la película.

Rocha abole los puentes musicales formando transiciones suaves de una escena a otra y favorece sacudidas repentinas de sonido. Por ejemplo, la música de la escena donde Paulo lanza a Felicio al suelo es arbitrariamente contada en la mitad de la frase con el cambio al apartamento de Paulo, mientras el silencio de la última escena es de pronto destrozada por un aullido de rabia y luto, con un corte repentino a la escena de los campesinos sobre el cuerpo de Felicio.

Similarmente, un redoble de tambores con un golpe de platillos, enfatiza el corte de las escenas, la música se detiene o para bruscamente, como en la reunión popular de Vieira, Rocha también utiliza efectos arbitrarios de percusión para recalcar la acción como en la escena de la terraza-techo en el edificio de Fuentes.

3. Dios y el Diablo en la Tierra del Sol

Antonio Das Mortes, —la siguiente película de Rocha (1969)— precede inmediatamente a *Tierra en Angustia*, nos transporta al personaje más significativo de Dios y el Diablo en la Tierra del Sol.

Dios y el Diablo en la Tierra del Sol se ha definido como el más poderoso film de la primera época de Rocha: por su estructura simple y balanceada. La película está básicamente determinada por la música y particularmente por una canción balada que narra las fortunas del Sertao (región de llanuras áridas). Compuesta por Sergio Ricardo en el estilo de la literatura popular, la balada funciona como un coro griego fortaleciendo la acción contenida en las imágenes y actuando también en forma similar al distanciamiento Brechtiano. La acción cuenta con la rebelión de Manuel contra la explotación del terrateniente-asesino: Moraes; junto con su esposa Rosa se unen al religioso beato, a Sebastiao y al Cangaceiro (bandido) Corisco, en la esperanza de alcanzar una vida mejor.

Los personajes están mucho mejor desarrollados psicológicamente que los de Antonio das Mortes: ellos resumen la historia de las personas oprimidas buscando la liberación, apelando al beato y no al bandido. El punto de vista de Rocha es que la liberación se une no en el extasis religioso, no en la violencia desorganizada, sino más bien en una decisión racional: por el significado de la

acción y la lucha conciente. Es esta la función de Antonio das Mortes en la película: Asesino del beato y del cangaceiro, da a Manuel la oportunidad de libertad y la libertad de hacer esa decisión.

Esta función representativa de los personajes es sugerida por el comentario de la balada. Julio, ciego cantante y tradicional visionario, proporciona con su voz la cualidad épica a la historia. Los dos encuentros —con Sebastiao y Corisco— son introducidos por un canto casi idéntico, sugieren que los dos personajes ofrecen similares e ineficaces formas de revolución.

Entonces un día de dios o el diablo
El Santísimo Sebastiao
entró en sus vidas
el endemoniado Corisco.

Sebastiao está emparentado en la tradición del Sebastianismo y del misticismo religioso de Carlselheiso y el padre Cicero que ofrece esperanza a la opresión del pobre; así Corisco incorpora a todos los compañeros para ofrecer la violencia a la revolución. Corisco, entonces se ve así mismo como el descendiente y vengador de Lampiao. Una parte de la balada sugiere la meditación de Corisco antes de la muerte: "Lampiao perece en medio de la noche/María al amanecer".

Más tarde se muestra como la lucha de Corisco es parecida a la San Jorge con el Dragón, otra parte de la balada habla de él como "Corisco de San Jorge".

La balada en efecto funciona en muchos sentidos dentro de la estructura de la película. Puede proveer un cambio de tono: la lastimera melodía y el rasgo de la guitarra de acompañamiento cuando en cantor habla de Manuel y Rosa en el **sertao** "trabajando la tierra con sus propias manos", cambia después a una animada sección en la que Sebastiao es descrito, sugiriendo una nueva esperanza; después hay otro cambio cuando Manuel cierra los ojos de su madre, muerta en la batalla con los hombres de Moraes. La balada puede también tomar el lugar del diálogo: hacia el final, en el inútil duelo entre Corisco y Antonio, el baladista canta: "Rindase, Corisco! No, yo no me rindo, no soy un pájaro para vivir en una prisión!". O también guiar el movimiento de la cámara como en la introducción de Corisco: cuando el baladista canta "el diabólico Corisco entró en sus vidas", la cámara panea hacia la derecha hasta encuadrar a Corisco, como si las palabras hubiesen dirigido su atención. Finalmente, puede también sugerir el significado total, más obviamente, por supuesto, hacia el final de la película cuando el cantor concluye:

"Les he contado mi historia
creada de realidad e imaginación
y espero que ustedes saquen su lección de esto:

Que un mundo tan mal dividido es conducido por el camino equivocado y que la tierra es del hombre y no de dios o el diablo".

Complementando las canciones-baladas y el sólo de voz y guitarra de Sergio Ricardo, están también las piezas corales y orquestales de H. Villa-Lobos. Aquí, Rocha utiliza las **Bachianas Brasileiras** números 2, 4 y 5 (piezas que tienen sus raíces en la región del **sertanejo**), así como el **Manificat Alleluia** para coro y orquesta. Estas obras son utilizadas no sólo como mero acompañamiento, sino que comentan la imagen y la acción. Por ejemplo, la música que abre, la **cancao do sertao** (el movimiento "aria" de las **Bachianas Brasileiras No. 2**), establece sobre los créditos el escenario de la historia antes de que la película propiamente dicha y la balada comiencen: "Manuel y Rosa viven en el **sertao**". La abertura dramática de esta **cancao** evoluciona después en un estallido de sonido cuando el nombre del **sertanejo** es cambiado por Corisco a Satanás. El movimiento "dansa" de la misma obra, provee un sardonico comentario en la lucha a muerte entre Manuel y Morais, mientras que al mismo tiempo sus ritmos conflictivos son apropiados para la batalla. Y cuando Antonio le dice al cantor ciego que la muerte de Corisco, como la de Sebastiao, es necesaria porque pronto habrá una gran guerra "sin la superstición de dios o el diablo", la **cancao do sertanejo** (el "preludio" de las **Bachianas No. 2**), marca su camino hacia Corisco: es el rechazo de dios y el diablo a fin de luchar su propia guerra la cual debe ser la real canción del habitante del **sertao** y es lo que Antonio hace ver a Manuel.

Antonio es presentado por medio de la "dansa" de las **Bachianas No. 4**. Un rápido montaje de tomas de una figura con sombrero y capa disparando un cañón, establece la idea del **jagunco**, mientras la alegre música hace su irónico comentario (el subtítulo de la pieza es "midinho" o "pequeño"), el cañón dispara con fuertes estruendos. La canción balada se superpone entonces para explicar que se trata de "Antonio das Mortes, asesino de cangaceiros". Otra sección de esta cuarta **Bachiana**, el "aria", es usada cuando Rosa sigue a Manuel que sube al Monte Santo a Sebastiao. La escena gana en significado ni sabemos de antemano que esta **Bachiana** está basada en una famosa canción de Paraíba: "Oh hermana, déjame ir..., oh hermana, me voy sólo. Oh hermana, déjame ir al **sertao** de **pianco**". La más famosa de las **Bachianas** es la quinta, una canción sobre la libertad del amor; su lirismo y su temática están relacionados con el **sertao**.

La serena belleza del primer movimiento en el que

la soprano se remonta sobre los pizzicatos de los chellos, es usada cuando Corisco toma a su esposa en un plano largo y al final la abraza frente a Antonio. Este es uno de los pocos momentos tiernos de la película.

El **Magnificat Alleluia**, de Villalobos nos proporciona un gran número de ocasiones para irónicos contrapuntos de imagen/sonido, generalmente en relación con el culto mesiánico de Sebastiao. El doloroso y lento remontarse por el sendero hacia el Monte Santo y la oración inicial del vigoroso himno de atabanza en la banda de sonido, corresponden ambos al punto de vista subjetivo de los seguidores del culto y es también el comentario del realizador acerca del equivocado fervor. Esta pieza vuelve triunfalmente hacia el final de la película sobre unas tomas del mar y de Manuel corriendo solo. La música y el paisaje marino recuerdan la promesa de Sebastiao para hacer un mar del **sertao**; no obstante la carrera de Manuel demuestra que sólo el hombre puede liberarse de dios o el diablo y que por ello se merece un **Alleluia**. Dios y el diablo son equiparados en el significado del **Manificat Alleluia**: es el estallido repentino cuando Manuel castra a un hombre por el desafío de Corisco.

Recordemos la asociación inicial de la música con Sebastiao, el hombre que le ofrece a Manuel matar a su hijo como una prueba similar de lealtad. Finalmente, la misma escena de la castración contiene el uso más sardonico de la música en la película. Corisco interrumpe la fiesta de la boda, viola la novia y obliga a Manuel a castrar al novio. Esta interacción entre los cuatro está acompañada por un cuarteto de Villa-Lobos, el movimiento allegro non troppo de la No. 11.

4. Antonio Das Mortes

ANTONIO DAS MORTES emplea la música de manera similar a como lo hace **BLACK GOD, WHITE DEVIL**, pero con una diferencia importante: falta una estructura dominante tal como la balada del cantante ciego, y la segunda película no tiene del todo el impacto de la primera. Es de todas maneras una película muy diferente que refleja los 5 años de creciente control militar en Brasil desde el golpe de 1964. Por otro lado **beato, cangaceiro** y **Jagunco** se muestran todos como posibles fuerzas revolucionarias en unión del sacerdote, el intelectual y el pueblo.

El momento más conmovedor de la película es una canción. Un largo primer plano se espacia sobre la cara magníficamente intesa del herido Coirana cuando canta una balada que hace un recuento de su vida; su viaje al sur en una **pau-de-**

arara con la esperanza de hacer dinero; su trabajo como esclavo en el Mato Grosso; el encuentro del asentamiento místico religioso en Joazeiro y su retiro final al **sertao**. Coirana, como lo revela su historia, no es únicamente el descendiente espiritual de Corisco, como lo dice en la última línea, sino una suma de la historia del oprimido nordeste.

El lamento de beatos sobre Coirana, "Ogum está muerto", refuerza esto último. Ogum es **candomble** equivalente a San Jorge, el santo guerrero con el cual Coirana, al igual que Corsico, se identifica el mismo en la lucha contra Antonio, el dragón del mal. La balada de Coirana cambia de carácter hacia el final. El narrador cambia de primera persona a tercera persona y habla de encontrarse con Coirana y darle su nombre. En el momento del cambio, la cámara modifica también su motivo, de una toma cercana de Coirana a una toma alejada del mismo, moribundo sobre la roca mientras a su lado Black Antao continúa su canción. La voz, sin embargo, no cambia, el acompañamiento de guitarra da paso al tambor de tronco que Antao está tocando. De la misma forma como Antao se hace cargo de la canción de Coirana, toma su papel como San Jorge y mata al verdadero dragón del mal, Horacio, con una lanza y un corcel blanco como el santo del triptico que aparece bajo los créditos del comienzo.

El enfoque emblemático y estructural que Rocha da a la música se puede apreciar otra vez en una escena entre Laura y Matos. Los dos cantan el **Carinhoso** de Pixinguinha, que con su melodía pegajosa y su letra romántica y ordinaria encarna el entretenimiento burgués. En efecto, Laura, significativamente una prostituta de Bahía toda cubierta de diáfana lila, representa a la clase media, que a veces hace alianzas con la clase de los terratenientes (horacio), otras con el poder político y civil (Matos) cuando parece oportuno, y está dispuesta a apuñalar brutalmente a la una o a la otra. el título ("carinhoso") y las referencias en la letra a la "amabilidad" a la "sinceridad" proporcionan un comentario irónico de la acción en la que Matos llena de joyas a Laura. La música dicta la estructura de la escena y proporciona su "diálogo" quizás en una parodia a **LOS PARAGUAS DE CHERBURGO** de Jacques Demy y Michel Legrand.

La Iglesia y la intelectualidad y sus papeles potenciales de contribución a la revolución armada también están encarnados por personajes en la película. El profesor, por ejemplo, progresa desde la confusión de la embriaguez y la hilaridad hasta un estado donde ve claramente, esto último ilustrado sencillo y llanamente cuando el profesor abre ampliamente sus ojos y mira directamente a la cámara. Las canciones trazan el curso de este



desarrollo, el profesor canta una canción de samba en la escena donde se entrega en una discusión política con Matos durante un juego de billar. El contraste entre las palabras melancólicas ("como he llorado, cómo ha sido atomentada mi alma") y el ritmo alegre sugieren el conflicto interno del profesor, la agitación que yace debajo de la chanza burlona y la copa levantada. Rocha también parece que considera la samba como "violenta y anarquista" y aparentemente la utiliza aquí para sugerir a quien será fiel el profesor eventualmente. Cerca del final de la película, cuando Antonio detiene al profesor en su huida y lo trae de vuelta al encierro, estalla una brillante tonada pop en la pista sonora. El ritmo vivo y el tono de moral fatua de su letra ("levantate, sacúdete el polvo, comienza a hacer tu camino hacia arriba... un hombre fuerte no se queda abajo") están deliberadamente compuestas a la difícil subida de los dos por la colina.

La naturaleza irreal y emblemática de los personajes de la película como un todo conduce al crítico Ernest Callenbach⁴ a interpretar a Antonio como una representación del ejército, provocando una serie de malos cálculos tanto en sus

propias conclusiones como más tarde en las de Hans Proppe y Susan Tarr⁵. El personaje es emblemático pero sigue del todo la tradición de los **Jaguncos**, asesinos contratados, con una conciencia que, como Antonio, cambia de bando dependiendo de quien parecía tener la razón. La cojunción de la imagen y la repetición de la parte relevante de la balada de Sergio Ricardo aclaran esto. Al tiempo que la canción describe el asesino de **Cangaceiros** que "ora en diez iglesias pero no tiene santo patrón", la cámara panea a través de la tierra polvorienta en una amplia y en extremo alejada toma. Es cierto que Antonio aparece en la toma, pero apenas como una pequeña figura casi invisible en el vasto paisaje.

El "cordel" o poema balada que la canción de Ricardo, imita, es una forma musical típica del nordeste que se escucha a cantantes errantes quienes no vacilan en fundir elementos tradicionales y contemporáneos. Estas canciones se consiguen con frecuencia impresas en panfletos ilustrados con grabados; Rocha creció en un área donde estas formas eran populares. Rocha utiliza un "cordel" sobre uno de los sujetos más populares, el **cangaceiro** Lampiao, para dar una es-

tructura a las últimas secuencias de la película.

Desde el momento en que Antonio coloca el cuerpo de Coirana en una posición perpendicular como de crucifijo en el árbol, el "cordel" de Lampiao domina la pista del sonido hablando de la revolución que él provocó en el infierno, la quema del imperio de satanás y la liberación de los oprimidos. La canción reúne las escenas de aquellos que derrocaron a su propio opresor satánico, Horacio.

Durante la primera parte del "cordel" que relata cómo Lampiao discutía con el portero, amenazándolo con destruir el lugar si le negaba la entrada, el profesor se une a la causa de Coirana, tomando solemnemente el revólver y la espada del cuerpo hincado sobre el tronco del árbol. La balada se calla en el momento ritual más solemne, cuando todos aquellos que resucitarán la lucha armada se reúnen: en el último plano el sacerdote va a auxiliar a Coirana, mientras que en el segundo plano Antonio, Santa y Antao permanecen en una formación ceremonial cuando Santa entrega pausadamente el rifle y el sombrero a Antonio, quien se aleja para reunirse con el sacerdote.

Cuando se reanuda el "cordel" hay una toma lejana de los hombres de Mata Vaca cargando a Horacio en una litera, una sutil muestra de hasta que punto el poder de la clase terrateniente descansa en la bandolería armada. Se trata de una toma extraordinariamente prolongada que continúa mucho después que su motivo ha quedado manifiesto, y parece diseñada para dejarnos saborear las palabras del "cordel" y su relación con la imagen: Satanás, dice el cantante, preocupado de que la reputación de Lampiao como asiduo ladrón rebajara el valor de su propiedad, da órdenes para "juntar a las gentes negras" para resistir su entrada.

Otro silencio tiene lugar para la confrontación de los hombres de Mata Vaca con las fuerzas combinadas de Antonio y el sacerdote, pero cuando Antonio desafia a Mata Vaca a sostener el combate en un duelo otro "cordel" suena y relata la historia de la batalla entre los dos. Las palabras, que se refieren a eventos del pasado, tienen el efecto de distraer estas imágenes del presente ante nosotros. La balada de Lampiao, sin embargo, interrumpe a la otra antes de sumergirse ella misma en una avalancha de disparos cuando el duelo da paso a una batalla al estilo Penkimpah en la que los hombres de Mata Vaca son masacrados.

Cuando Antao completa el proceso matando a Horacio, el "cordel" continúa una vez más, contando el detalle la destrucción del infierno por Lampiao. El cantante describe esto último en términos de una vasta empresa capitalista con almacenes, reloj registrador, reglamento y una fuerza de trabajo decaída. En las imágenes el sacerdote conduce en forma ritual el caballo que lleva a Antao y a Santa alrededor de Antonio. La imagen y el "cordel" se unen en el recuerdo de que Coirana, cuyos herederos son Antonio y Antao se consideraba a sí mismo el heredero espiritual de Lampiao. En las imágenes finales, sin embargo, aparece Antonio solo, y el airoso "cordel" de Lampiao da paso al "cordel" más triste del hombre que no tiene santo patrón.

La tercera escena de la película presenta las danzas de **beatos** alrededor de Coirana, sus costumbres coloridas, el esplendor tropical y el esparcimiento de los sombreros **cangaceiro** de cuero tachonado. La canción, acompañada por un frenético ritmo de tambor, da paso a una **batucada**, una pieza para una variedad de instrumentos de percusión, —tambores, cimbales provisionales gongs y campanas— al tiempo que Santa rodea a Coirana siguiendo un movimiento ritual seguido por un silencio y los pronunciamientos de Coirana en verso.

La segunda escena de **beatos** (interrumpida por los juegos de billar) muestra a los danzantes retirados hacia una ladera rocosa que se revela gradualmente en

un prolongado zoom. Su canción, que honra a San Cosme y a San Damian y pregunta "¿Qué les ha pasado a Jau y a Orixa?" (dos santos de Macumba), da paso esta vez a un coro de murmullos cuando Coirana pronuncia que es tiempo de caer sobre el pueblo, como lo ha jurado. Se le oprime Antao, todavía inocente de su activo papel en el futuro y en este momento en defensa de la pasividad en una forma que recuerda al esclavo del imperio brasileño.

La canción de Cosme y Damian anima la danza en la escena de la plaza, cuando los **beatos** han descendido de las rocas; las palabras sugieren que un período de renovación está próximo: "Cosme da la medicina, Damian es el curandero, Cosme aplaude, Damian golpea el tambor". La canción es interrumpida arbitrariamente para el **desafío** (ritual): cuando Antonio y Coirana se enfrentan, las frases de su desafío se alternan en verso rimando. Hay otra interrupción súbita y, entonces, comienza la canción de **beatos** cuando los contendientes aparecen enfrentados con la bufanda rosa de Antonio agarrada por sus extremos entre los dientes de cada uno. Cuando los **beatos** cantan "Oxosse es rey", asociado a Coirana, el triunfador previsto, con el dios **macumba** de la caza.

La canción continúa implacablemente al tiempo que Laura, el sacerdote y el profesor van en ayuda de Coirana y lo llevan hasta el bar Alvorada; mientras tanto, Horacio hace un gesto de conciliación como una comida de limosna tomada del almacén.

Muy diferente de las canciones **macumba**, la música de Matos Noble liga la escena que contiene el segundo clímax de la película, o sea la escena sobre el cuerpo de Matos, el asesino de los **beatos**, y la parte donde Antonio transporta el cuerpo de Coirana al **sertao**. La música con la instrumentación de pequeñas agrupaciones, incluyendo piano, voces de contralto y soprano empleadas como instrumentos, y cinta electrónica, tiene una calidad grotesca, de pesadilla, que recuerda vagamente al **Pierrot Lunaire** de Schoenberg. Comienza cuando el profesor arrastra a campo abierto el cuerpo de Matos, seguido por Laura con su vestido lila salpicado con manchas de sangre y llevando un ramillete de flores rojas y amarillas de papel. El sacerdote intenta hacer volver al profesor con las noticias que Horacio ha ordenado la muerte de los **beatos**, pero él se queda fascinado cuando Laura abraza el cuerpo muerto de Matos, y finalmente se avalanza sobre el cuerpo con ella en desesperado abrazo. Es una escena que refleja el movimiento tropicalista con su deliberado "mal gusto": los excesos grotescos de la acción, la

mezcla chillona de colores, y la cacofonía de la música. La música continúa durante dos insertos de la gente de Mata Vaca que se regociga en su preparación para asesinar a los **beatos**, quienes se ven en la colina que esta detrás. La música proporciona un extraño contrapunto a las canciones de los **beatos** y los regocijos de los asesinos. Las partes vocales de la música dominan las últimas tomas de la secuencia: la masacre de los **beatos**, Antonio abrazando el cuerpo de Coirana el cual ha sido llevado al **sertao**, y Mata Vaca riéndose de Santa y Antao, los únicos sobrevivientes, parados entre los cadáveres dispersos de los **beatos**. Durante esta última toma, los cantantes realizan grandes saltos vocales, como gritos de lamentación, y el contra-alto acentúa las primeras palabras que se van a emplar en la música, "compasión por aquellos que han invadido nuestra tierra". La secuencia termina con el alejamiento de Mata Vaca temeroso ante la mirada penetrante de Santa.

A lo largo de todas estas cuatro películas, Rocha demuestra una actitud consistente hacia el papel de la música en el cine. Aunque Rocha no desprecia el uso de la música como elemento acompañante, exige que ella también realice otras tareas: estructurar, juzgar y extender el significado de la imagen, de la escena e inclusive de toda la película; también expandir la referencia de los protagonistas de la película más allá de los estudios psicológicos individuales hasta sumarios emblemáticos de la historia del Brasil.

1. Entrevista con Glauber Rocha, Imagen y Sonido, No. 236 (Feb 1970)
 2. John Willet (ed), Brecht y el teatro NY, 1964.
 3. Entrevista con Glauber Rocha, Las Letras Francesas.
 4. Diccionario de Música y músicos, Vol. III, P. 707.
 5. Glauber Rocha, CINEMA NOVO: AVENTURA DE LA CREACION, Pesaro 1968.
 6. Ibid.
 7. Imagen y Sonido, No. 236 (feb. 1970)
 8. Ernest Callenbach, "Comparative Anatomy of Folk-Myth Films: Robin Hood and Antonio das Mortes"
- Film Quarterly, Winter 69/70, p.45
9. Hans Proppe and Susan Tarr, "Cinema Novo: Pitfalls of Cultural Nationa-

Tomado de JUMP CUT No. 22 Mayo de 1980.

Traducción y versión de Santiago Bernal, Claudio Bernal, Edgar Acevedo.

Fotos Fijas

El cine siempre ha inquietado a los espíritus sensibles, basta un ademán para remover toda la intensidad de la naturaleza. Quién no se sorprendió con las viejas películas de Emilio "Indio" Fernández? Producto adorado por el ojo cromático del catalán mexicano Gabriel Figueroa, cuando un falso Emilio Zapata muere como un gallo acribillado. Todos disfrutamos la apología a la estética estereotipada de la mejor época de Hollywood, repleta de vírgenes paganas y hetairas maquilladas a la moda del cuarenta. Gozamos con el gesto ansioso de Anna Karenina "profundamente cursi" interpretado por la inmortal Greta Garbo, en Romeo y Julieta donde el cine olvido a Shakespeare y caminara por una cuerda fácilmente

El cine no es ni joven ni viejo, cuando conocimos a Cain no teníamos idea de su verdadera identidad, era un nombre más en el inmenso universo de la cultura. Por ese entonces nos reuníamos en casa de Rosaura a beber cerveza, escuchar el bolero de moda —que termino por beber las defensas racionales de más de uno— y enchufamos una que otra página de la literatura universal, todo sin protocolo sin solemnidad. No faltó quien llegó un día hablando de Cain, creador del monumento a la ARCADIA, dijo que en la antigua Micenas hubo una montaña donde los griegos aprendieron el sueño en las estrellas. De esa época a muchos nos quedó la costumbre de saludar a la noche con nombre de mujer, jamás olvidaremos aquellos tiempos recurrentes.

Hace poco tiempo un grupo unido por el mismo fracaso editorial, se junto bajo la ejida de otr empresa editorial que bien puede terminar como cualquier piloto Kamikase durante la II guerra. La tarea pública una nueva ARCADIA, se barajaron hombres y venció aquel, intermedio entre melodrama, mujer, animal, ceremonia criminal y brujería.

La discusión del hombre fue un diálogo propio de

- “Que no
- Que sí
- Que no, que no
- Que sí, que sí
- Que no, que no, que no
- Que sí, que sí, que sí
- Que no, que no, que no
- que sí, que sí, que sí
- No
- Sí
- Está bueno
- ¡Ni una más!”
- Ni un nombre más.

En la candidez de Diana Dors, la tranquilidad de Jeveny Lipton, la imperiosa mirada de D.A. Sade y un órgano como fondo quedamos bautizados para quien sabe cuanto tiempo. Entonces "El cine es todopoderoso" lo demás dejémoslo a la deriva, siempre tendremos un sitio que ocupar como "Ciudadano Kane, Ivan el Terrible, Los 400 Golpes, Ladrón de Bicicletas, Diario de un Cura Rural, La Aventura". Para la muestra basta el botón rasgado de Buñuel y la película que aún esperamos de La Marilyn.

Cain escribe a la carrera, a veces hace frases célebres y como crítico "tiene disgresiones torpes, torpes..." Nunca será una Santa Biblia del cine, porque la biblia es un libro inimitable, no vale la pena copiarlo, sería tedioso después de mencionar algunos apartes "Vanidad de Vanidades", etc. (Usted puede agregar lo que quiera).

La parodia terminaba con batallas a lo John Wayne o simulando una escena de cualquier film de Carlos Chaplin, luego a introducirse en el salvaje mundo de Jack London con la intención de husmear alguna carrera a lo largo de la avenida. Que otra cosa podía hacerse, a nadie se le ocurrió encender sus proyectos después de las doce de la noche, el tiempo nos iba marcando, desgastándonos como suelas demasiado sensibles.

Arcadia inició el culto a los héroes ahora no es más que un pequeño volumen repleto de disgresiones acerca de tres grandes del cine, para ser justos ARCADIA puede ser cualquier cosa, desde un cofre que esconde secretos hasta el nombre de una revista de cine. "La vida termina por ser un close-up poco convincente.

Decidido el nombre, Lain nos transportó al cine a través de la palabra, sus frases célebres fueron copando una necesidad oscura y deliberada: "La Strada es lo que muchos intentan y pocos logran: un poema. Y un poema en el cine es tanto como un milagro. La Stada es un milagro.

La Strada es la comunión animal entre un hombre y una mujer. La Quimera de Oro es la clave de Charles Chaplin. Quizá la más perfecta de sus cintas silentes —no se divide que tanto Lunes de la Ciudad como Tiempos Modernos, en los que Chaplin se negaba todavía a hablar, fueron filmes sonoros—, conserva treinta y dos años después su comicidad innata.

Decía Nestor Almendros (Almendros es un joven cineasta cubano que puede dar mucho que hablar: de hecho su corto 1958/1959 es la mejor película experimental realizada hasta ahora por un cubano: lo que no deja de ser gracioso, si se aclara que se hizo en New York)".

Luego fue el silencio, mediado solamente por la tenue penumbra de una silueta recostándose sobre el tejado a manera de contraluz que nos introduce en la espontánea danza de Elmo, un bandido de diez años que habitó cerca a la casa de Verdi, magistralmente elaborado por el poeta director del Ultimo Tanto en París. El tema del cine parece interminable abarca el día y la noche, sigue y seguirá conmoviendo como un buen verso, un cuadro o un silencio retribuido. Nada más real que el silencio de la escritura —no importa cual sea—, nada más árido que saber que se está preparando el fracaso, pero también nada más gracioso que este juego que nos permite eludir el agonico impuesto social.

Un movimiento leve y lejano igual a un largo camino nos da la oportunidad para la secuencia final. ARCADIA bien puede ser como un filmen de Renari: "El hombre se marchó con el otro hombre y la cámara avanza tras ellos; al llegar a la puerta uno de los hombres se vuelve y saluda en despedida a los otros..."

La velada termina, estamos a punto de escapar, fugaces sonrisas nos acompañan, momentaneas y fáciles: "El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconciente". Recordamos la lcuha por el nombre, el sabor del nombre, la venganza del nombre: ARCADIA va al cine de nuevo, a jugarze como un maravillos adúltero, "todavía es tiempo... hermano" y nos hundimos calle abajo.

Soltamos y nos vamos.

Arcadia... será todos los días, en las mesas del café, en la mesa de la producción y también en la necesaria y absurda soledad de quien escribe.

La Industrialización del Cine Colombiano

Desde que se instauró el sobreprecio en 1972 y con un promedio de —digamos— 90 cortos anuales, se han producido en el país unos ochocientos cortos que por su dudosa calidad artística, técnica e investigativa (ésto, obviamente, descontando las escasas honrosas excepciones) no son más que una muestra de la mediocridad reinante. La cantidad es lo de menos. Podrían haber sido sólo doscientos y el juicio no varía: Déficit de Talento. Y en ésta ruinosa estructura se quiere edificar lo que pomposamente llaman Industria Cinematográfica Colombiana. Pero no hay forma de engañarse, la calidad de los largometrajes realizados en el país en éste periodo lo confirman (y aquí sí, sin excepciones). Las esperanzas puestas en Focine parecen por lo pronto esfumarse. Su creciente burocratización, el interminable papeleo y el capital que maneja, lo convierten en botín y presa fácil del fortín politiquero que poco a poco corroe el país. Que mejor que estas predicciones sean falsas y ojalá Focine no se convirtiera mañana en un gran elefante blanco imposible de cabalgar a causa de su avanzada artritis coyuntural crónica y que, como en los parques de diversiones, sólo nos sirva para encaramarnos a divisar cómo se alejan las vanas esperanzas.

A partir de 1942 se viene hablando en las esferas oficiales de un "fomento a la industria cinematográfica colombiana", pero los múltiples y jugosos intereses en juego empantanar cualquier acción que se emprenda en ése sentido. El último intento para adelantar este tipo de gestiones fue organizado por Focine y se llevó a cabo en el Hotel Sochagota de Paipa el 1 y 2 de septiembre pasados. Se reunieron representantes del gobierno, realizadores de cine, productores, laboratorios, distribuidores, exhibidores, independientes y trabajadores del cine, para plantear lo que se denominó "Plan Indicativo de Desarrollo de la Industria Cinematográfica Colombiana" y que como su nombre lo sugiere, debía servir para ventilar viejos problemas, hacer un diagnóstico de la situación actual y formular superficialmente unas recomendaciones viables.

Por lo tanto lo que se desprende de los documentos presentados por cada una de las entidades invitadas al encuentro, la situación es caótica.

Publicamos a continuación dos de las ponencias presentadas en el encuentro: "Distribución Internacional" de Gustavo Nieto Roa y la del "Grupo de Cineastas Independientes".

Las conclusiones las dejamos al amable lector.

Si Colombia va a tener una industria de cine sólida, estable, permanente y productiva, debe contar con una distribución a nivel internacional, lo suficientemente amplia y bien organizada, que cualquier película producida en Colombia pueda exhibirse ante todo en la mayoría de los países de habla hispana, y luego en cualquier otro país.

La razón por la cual es indispensable la distribución internacional es muy simple: Colombia por sí sola no pueda financiar los costos que implica una industria cinematográfica.

Ejemplo de cinematografías nacionales que no subsistirían sin contar con una distribución internacional es México, a pesar de sus 70 millones de habitantes y de ser uno de los más ricos de América Latina. Los ingresos totales que obtiene por concepto de la distribución internacional de sus películas varía entre el 50 y el 70 por ciento en relación con las recaudaciones en su propio territorio.

Otros países como Suecia, famoso por las películas de Bergman, o inclusive Inglaterra, son apenas ejemplos de una cinematografía que no subsistiría sin las exportaciones, por las limitaciones económicas de sus propios mercados.

Para muchas personas la solución a la exportación de nuestras películas y la garantía de una distribución internacional, parece reducirse tan solo a que el Gobierno fije las llamadas cuotas de exportación, por las que a través de arreglos de gobierno a gobierno, se fija el número de películas que obligatoriamente deberían de compararle a Colombia los países de donde provienen las películas que se exhiben en nuestro país.

Esta gente que cree poder garantizar una distribución internacional de esta manera, desconoce por completo el mecanismo del mercado internacional y cree que el cine se maneja en los países occidentales, de los cuales dependemos, como en los países socialistas. Con éstos últimos si se pueden establecer dichos acuerdos, pero no con los países donde predomine la libre empresa. En éstos la comercialización del cine la manejan empresas particulares independientes.

Y es con estas empresas con las que el cine colombiano tiene que tratar para conquistar los mercados internacionales.

Y así como en Colombia el éxito o el fracaso de una industria se mide en términos económicos, así al igual, con la distribución internacional el éxito de una película se mide exclusivamente en si ella es rentable para la persona o empresa que maneja el mecanismo de distribución y exhibición en cada país. Así, una película colombiana siempre tendrá abiertas las puertas de la distribución internacional si constituye para el distribuidor-exhibidor de cualquier país una buena inversión, frente a todas las demás películas de



otros países que se le ofrecen.

Ante esta situación, la responsabilidad de una distribución internacional cae directamente en las manos del productor y del director, que deben realizar una película que sea no solamente de interés nacional, que quiere decir que los distribuidores y exhibidores nacionales ganarán dinero con ella, sino de interés internacional en las mismas condiciones.

Cómo hacer una película que puede interesar a los distribuidores internacionales? Es es el problema.

Ustedes saben muy bien, por ejemplo, que uno de los países de América Latina que actualmente produce más películas al año, las que sobrepasan de 130 a 150 títulos, es Brasil. Este país por la magnitud de su territorio, por el número de sus habitantes y por las leyes que amparen el cine nacional, donde cada teatro está obligado a exhibir películas brasileñas cerca de 5 meses al año, se podría considerar autosuficiente, desde el punto que puede mantener una industria cinematográfica sin necesidad de la exportación.

Sin embargo, la aspiración de todo productor brasileño y de la empresa oficial que los representa, EMBRAFILM, es la de exhibir su producto a nivel internacional. Y pregunto, cuántas de las 130 películas producidas en 1979 se han visto en aquí en Colombia? Doña Flor y

sus dos maridos, es el ejemplo típico de lo que es la distribución internacional de una película brasileña. Es la única película de ese país que se ha exhibido con alguna notoriedad en los dos últimos años en Colombia, y es también la única película brasileña que ha logrado conquistar los mercados internacionales de prácticamente todo el mundo.

Y vuelvo a preguntar: en base a qué? Acaso a una cuota de exportación impuesta por el Gobierno?, o que la película tenía tantos méritos artísticos como intelectuales que los exhibidores internacionales se la arrebataran?

La razón por la cual esta película logró una taquilla internacional se debió a que desde su estreno en Brasil se constituyó en uno de los más grandes éxitos de taquilla tanto en su propio país como casi en cualquier otro donde se exhibiera.

Tan pronto como los comerciantes del cine, los distribuidores internacionales, se dieron cuenta que la película era un super éxito de taquilla en el Brasil, se interesaron en ella, la adquirieron y la exhibieron en otros países donde la película les respondió.

Si vamos a hacer un cine con miras a una distribución internacional, debemos tener en cuenta ciertos factores de comercialización, que a la vez son válidos dentro del propio país: Primero: La

calidad técnica. Segundo: El nombre de los actores. Tercero: La temática y. Cuarto: La promoción internacional.

Así, para lograr los mercados internacionales, Colombia debe producir películas que técnicamente estén al mismo nivel de cualquiera otra producida en el extranjero. Aquí, entre paréntesis, debo mencionar que para nosotros es mucho más costoso la adquisición del negativo, al proceso de los laboratorios, la adquisición de los equipos, etc., que para una película hecha en Hollywood con presupuestos millonarios en dólares. Colombia, como lo ha demostrado ya, está en posición de hacer películas que técnicamente se comparan en calidad con cualquiera de cualquier otro país.

Otro requisito indispensable es que los protagonistas de las películas sean conocidos a nivel internacional. No es igual, por ejemplo, ir a Venezuela con una película en la que aparece el Gordo Benjumea, que ir con una señora como Claudia de Colombia. El público venezolano desconoce al Gordo Benjumea y en cambio conoce a ésta, ya famosa a través de sus discos. Y no es igual ir a ese mismo país con un actor como Cantiflas, o una actriz como Sofía Loren. La primera película que los distribuidores querrán sin lugar a dudas y con los ojos cerrados será la de Cantiflas, luego la de Sofía Loren, etc.

La temática es otro factor que decide definitivamente si se exhibe en un país extraño o no.

Las películas japoneas, de la India, rumanas, para dar ejemplos, son películas que en la mayoría de los casos no interesan en el medio latinoamericano u occidental. Porque no se ajustan al promedio de los sentidos de valores prevalentes en nuestro medio.

La temática de una película colombiana debe buscar ante todo una identificación con las realidades y los conceptos de los públicos internacionales.

Una vez que el cine colombiano tenga la cantidad, los actores y la temática que interese a un público extranjero, debe tener una promoción que lo haga conocer y lo comercialice a nivel internacional. Es aquí, en este campo de la promoción donde más puede ayudar el Gobierno, a

través de una entidad como FOCINE.

Al igual que en otro campo existe la oficina de promoción de exportaciones, Proexpo, el cine colombiano debería tener una oficina representativa en ciudades como México, Buenos Aires, Nueva York, Los Angeles, Madrid, que hiciera conocer nuestras películas.

Otra manera como Colombia podría lograr la distribución y exhibición internacional de sus películas es a través de una inversión millonaria por parte del Gobierno, abriendo oficinas de distribución y comprando salas de cine en varios países, tal como lo ha hecho México.

Partiendo de la base de que nuestras películas tengan todas las características para convertirse en éxitos en cualquier parte de la tierra, nos encontramos ante una triste y dolorosa realidad y es que, mientras en Colombia producir una película cuesta, digamos una cifra promedio de 400 mil dólares, por mencionar una cifra, esa misma película solamente puede espirar a recibir un promedio de 10 mil dólares por país en América Latina como regalías, vendida a precio fijo, no porque se trate de una película colombiana, sino porque los mecanismos de comercialización ya establecidos así lo imponen.

Resulta que el negocio del cine dentro de cada país lo manejan individuos o empresas que son a la vez dueñas de los canales de distribución y exhibición y, por lo tanto pueden imponer los precios de compra que deseen.

Así, un distribuidor colombiano puede comprar una película italiana, francesa o norteamericana, con los mejores y más taquilleros actores, entre 5 y 50 mil dólares. Cómo vamos a pretender que a nuestra película colombiana la compren en el extranjero a un precio superior a lo que pagan por una película europea o del norte.

Esta es también la razón por la cual no es posible aspirar a que un distribuidor de un país determinado invierta diez veces más de lo que le costaría una película extranjera en la producción de una película nacional, que no siempre tiene

las mismas posibilidades de éxito que la otra.

Sin embargo, estas entidades y organizaciones dedicadas a la comercialización del cine y que denominamos distribuidores, serían a la vez, las personas más apropiadas para promover y colocar las películas nacionales en el extranjero, al convertirse en parte integral de la totalidad del negocio cinematográfico, el cual comprende la producción, la distribución y la exhibición. Si ellos tuvieran una participación en la producción se interesarían también en que su inversión resultara altamente rentable con la exhibición en el extranjero, y utilizarían los contactos que mantienen a nivel internacional ya no solo para adquirir películas, sino también para vender las propias. Práctica muy utilizada entre las grandes compañías.

Y para que estos distribuidores se conviertan en parte integral de todo el mecanismo de la exhibición internacional es necesario que el Gobierno legisle una reglamentación por medio de la cual los distribuidores de películas en Colombia participen también en la producción.

La solución sería que el Gobierno fijara que por X número de películas importadas al país, ese distribuidor debe invertir en la producción de una película colombiana, que no solamente distribuiría y exhibiría en su propio país, sino que a la vez promovería y vendería en el extranjero, con el objeto de obtener las máximas utilidades posibles.

Como decía al comienzo, si vamos a tener cine colombiano, debemos tener distribución internacional, por razón de costos. Para ello debemos hacer películas que interesen a un público internacional y, deben ser los distribuidores y exhibidores quienes participen también en la producción, de manera que ellos se interesen en sus ventas internacionales.

El Gobierno debe participar en la reglamentación de una inversión en la producción nacional en base a la importación de películas extranjeras, y debe establecer oficinas de promoción y representación del cine nacional en el extranjero.

Distribución Internacional

por Gustavo Nieto Roa

PONENCIA DE LOS CINE ASTAS INDEPENDIENTES

La industria cinematográfica colombiana está sectorizada en dos grupos:

1) **El sector de producción**, conformado por las compañías que tienen una inversión en equipo, contratan personal técnico y artístico, servicios de laboratorio, etc., y cuyo producto final son las películas corto, medio y largometraje. El cine publicitario y el trabajo destinado a televisión.

2) **El sector comercializador**, constituido por distribuidores y exhibidores, que distribuyen o exhiben las películas nacionales o extranjeras en salas destinadas para el efecto.

En términos claros, el sector de la producción es realmente el comprometido con la industria cinematográfica nacional puesto que, en ausencia de ésta, las salas y los distribuidores pueden cumplir con su propósito de constitución exhibiendo o distribuyendo material importado.

El gobierno, a través de actos legislativos o de gobierno, ha reglamentado, promoviendo e intentando proteger e impulsar la industria cinematográfica nacional.

Con la ley 9a de 1942, protegía al productor del cine nacional limitando la participación de capitales foráneos, proponiendo un porcentaje adecuado de técnicos nacionales y promoviendo argumentos o temas nacionales, y posibilitando exenciones aduanales de equipos y materiales de infraestructura.

Protegió a los exhibidores dándoles exención de impuestos sobre la exhibición de material nacional.

A través de sucesivas reglamentaciones, el gobierno ha intentado proteger la industria cinematográfica nacional pero hasta el momento ésta no ha despegado formalmente por los problemas que posteriormente se enumerarán.

El producto actual de la industria cinematográfica colombiana está dividido en: cortometraje, largometraje, cine publicitario y producción de material para televisión.

Cortometraje. A partir de 1972, en virtud de la Resolución 315, de la Super-

intendencia de Precios se posibilitó la producción y comercialización del cortometraje sobre las siguientes bases: sobreprecio en el valor de la boleta, y obligatoriedad de exhibición.

En reglamentaciones posteriores (Resolución 073 de 1974) se creó la Junta Asesora de Calidad, se determinó el número de cortos que podía producir cada compañía y la obligación de, cumplida esta cuota, producir un largometraje.

La resolución 2016 de junio de 1978, del Ministerio de Comunicaciones, dictaminó la división del producto del sobreprecio entre el exhibidor, el distribuidor, Focine y el productor de la siguiente manera: Productor 50%, Exhibidor 30%, Distribuidor 10% y Focine 10%.

Esta reglamentación castigó al productor inversionista, restándole un 10%, puesto que la Resolución 316 concedía un 60% al productor, y repartía el 40% restante entre el exhibidor y el distribuidor. Es de anotarse que en este momento, al aludirse al distribuidor, se está hablando del distribuidor dueño de la película con la cual se exhibe el corto, y en ningún caso del distribuidor del corto mismo. Es decir, que en la práctica el productor no recibe el 50% sino que de éste debe deducir la distribución y el control de la exhibición que se paga a un tercero.

Este corto corresponde en promedio a un 15%, es decir, que en el mejor de los casos el inversionista está recibiendo el 35% del producido.

Por su parte, el exhibidor resultó favorecido cuando, por el Decreto 2288 de 1977, se substituyó el 50% de la cuota de la pantalla con la exhibición de cortometrajes.

Procesos. El productor de un cortometraje debe dar tres pasos para lograr su producto: 1) Preproducción. En la preproducción se requiere una inversión en materiales, guión, contratación de técnicos y actores, selección de locaciones, etc.

2) **Producción.** En la producción debe invertir en un seguro sobre equipos, alquiler o devaluación de equipos, costo de insumos, y todos los gastos que conlleva un rodaje. En este momento, además debe estar pagando los costos financieros del proyecto.

3) **Postproducción.** Pago de laboratorios, pago de procesos ópticos, de procesos de sonido, tiraje de copias. Pero

en este momento, además, inicia el proceso de la legalización del producto, paso a la Junta de Calidad, paso a la Junta de Clasificación, consecución de las exenciones concedidas, y gestiones de comercialización del corto.

Hasta el momento, el productor, que recibirá el 35% del producto final en el término de dos años, es quien ha invertido el 100% de los costos, además de su trabajo. Pero el exhibidor y el distribuidor, que recibirán las exenciones tributarias y el 55% restantes, no han invertido ni trabajo, ni dinero.

El resultado de la legislación, cuya filosofía era fundamentalmente proteger al productor de los cortos, y crear una infraestructura técnica y artística que posibilitara la creación de una industria competitiva en términos internacionales, ha sido la de conducir al productor a una quiebra virtual en tanto que, mientras los costos de insumos se elevan y crecen los costos financieros, aumentan las trabas para la exhibición de su producto. El sector comercializador, favorecido por la laxitud de la Junta de Calidad, y obligado a cumplir la cuota de pantalla, adquiere indiscriminadamente, a bajo costo y por precios bajos, los cortos nacionales, que explota sin la presión de un público que pueda exigir calidad por el precio que ha pagado.

Actualmente el cortometraje nacional no está cumpliendo ni con la función de crear una infraestructura técnica y artística, ni con la de educar, ni con la de servir de testimonio de una época. Se ha convertido simplemente en un comercio dentro del cual unos lucran más y otros menos.

La baja calidad del cortometraje tiene una explicación obvia: el productor, que ha entrado en el juego del precio fijo, se ve obligado a castigar sus costos, con el resultado de una vertiginosa caída de calidad.

La filosofía que inspiró la legislación, se ha perdido en la práctica, tanto en el campo de la distribución, como en el campo de la producción, y quien más ha resultado castigado es el asistente a las salas de cine, que subsidia obligatoriamente y recibe muy poco a cambio.

Largometraje. Se ha considerado al largometraje el fundamento de la industria cinematográfica y la legislación ha sido dirigida a impulsarlo. Históricamente la subsistencia de la producción



CUARTICO AZUL
(Luis Crump, 1978)

nacional de largometraje ha sido precaria, por varias razones:

1) Mercado. El mercado total cinematográfico es de 125 millones de espectadores por año.

El mercado por película nacional, ha demostrado que aún en la más brillante de sus opciones apenas si alcanza a medio millón de espectadores.

Sin embargo el escaso número de asistentes promedio por película no puede achacarse a la deficiencia y calidad o al bajo interés de las producciones puesto que, el cine colombiano de largometraje comparte esa misma cuota de espectadores con películas extranjeras de alto costo de producción.

El recaudo promedio del productor de largometraje colombiano no alcanza a cubrir la cuantiosa inversión hecha. Los distribuidores, que no han arriesgado dinero y los exhibidores que tampoco han invertido en la película, reciben el subsidio de la exoneración de los impuestos que le concedió la ley 9a. de 1942.

Su ejercicio comercial frente al cine colombiano en ningún caso deja de ser atractivo puesto que, recauda el mismo promedio de ingresos que controla a través del over-hall y percibe además el valor de los impuestos que le concede la exoneración.

2) Precios. A través de la Superintendencia el Gobierno controla el precio de los cines, por considerar que el

espectáculo cumple con una función social. Pero en contraposición a la generosidad con la cual el gobierno subsidia a las empresas del Servicio Público, o concede sucesivas alzas a otros productos que como el cine basan sus costos en el valor de las divisas y en el valor adquisitivo del peso, solo ha concedido en los últimos 4 años dos alzas que no compensan las inversiones que el ejercicio del servicio exige.

Los exhibidores solo pueden contentarse con la valorización de los bienes inmuebles que poseen, los distribuidores deben pagar sumas cada vez mayores para obtener beneficios cada día más exiguos y el productor de cine nacional recibe una participación muy pequeña con una moneda en proceso constante de devaluación.

3) Costos Financieros. Tal vez ninguna industria tenga costos financieros tan altos como la del cine nacional de largometraje. Entre los procesos de preproducción, producción, postproducción, lanzamiento y exhibición puede consumirse más de 18 meses. Pero los ingresos derivados de la exhibición no se reciben inmediatamente sino en el curso de 2 años más.

El gobierno trató de ayudar al productor concediendo préstamos a través de FOCINE con intereses inferiores a los bancarios. Sin embargo ni aún así los costos financieros de la inversión pueden compararse con ninguna de las industrias cuya producción sale al

mercado con precios libres o aun con precios controlados, pero reajustados a la presentación de las pruebas de costos reales.

4) Mercado Exterior. El largometraje colombiano está limitado a su mercado nacional estrecho por varias razones: En primer lugar aún cuando existen las bases y aún la aprobación de los acuerdos, los gobiernos no han dado el paso fundamental de lanzamiento a los mercados internacionales que son las firmas de conventos y acuerdos de coproducción. Sin estos acuerdos o convenios, Colombia no puede salir a competir en el mercado internacional para ganar puntos y obtener divisas, para dar a conocer un producto que está a la altura técnica y artística de otros países de la misma área tercer-mundista, cuyo cine está presente en el mercado internacional.

Propuesta: Los Cineastas Independientes consideramos que solo un cambio definitivo de rumbo puede salvar al cine nacional, no solo como industria sino como vehículo de identificación cultural y como medio de comunicación.

Reestructuración de Focine. La Compañía de Fomento Cinematográfico en virtud de su constitución jurídica, está limitado a ser un prestatario y un organizador de eventos, pero está incapacitado para comercializar, producir o intervenir en otras actividades en forma directa. Consideramos que la modificación de FOCINE con una constitución

como compañía de participación mixta, haría posible que la compañía pudiera integrarse mucho más plenamente al manejo del cine colombiano.

Reestructurado FOCINE como compañía de participación mixta puede intervenir como productor, coproductor, comercializador, etc., es decir, podrá intervenir en forma ágil enfrente a las necesidades del cine nacional.

Intervención de FOCINE enfrente a cortometraje. Una vez establecida la modificación estatutaria FOCINE puede constituir una Junta de Evaluación que reemplace a la actual Junta de Calidad y determine cuales son los proyectos que deben ser realizados, cuáles son los cortometrajes que pueden, por su interés educativo, estético, etc. entrar en el mercado del sobreprecio.

FOCINE recibiría la totalidad del valor del sobreprecio que se destinará de la siguiente manera:

- a) Una parte para los exhibidores.
- b) Una parte para los distribuidores.
- c) Un fondo para la adquisición, la producción o la coproducción de proyectos especiales.
- d) Una participación para el productor.
- e) Una participación por sus gestiones.

Con el fondo, que sería mayor al que actualmente maneja FOCINE podría intervenir en la producción de proyectos especiales de largometraje, sin dejar de cumplir con la función actual de prestataria para proyectos de realtivo

interés cultural o cine de entretenimiento.

Intervención de FOCINE en televisión. Con el cambio de estructura jurídica, FOCINE podría convertirse en programador de televisión y mediometrage.

Actualmente el Estado maneja y posee canales de televisión y reglamenta la programación de éstos. Los medios de televisión y cine, están por razones técnicas muy emparentados. Un equipo de cinematografistas, como se hace en Europa, puede manejar con vigor y calidad espacios de televisión cultural o educativa.

FOCINE podría comercializar los espacios de televisión con la venta de espacios comerciales y negociar con otras entidades como Colcultura, Capacitación Popular, etc. los espacios entregados en arrendamiento.

Largometraje. Con la nueva constitución FOCINE podría entrar a participar activamente en la comercialización de largometraje en el campo nacional e internacional a la vez que vigilar el cumplimiento estricto de las cuotas de pantalla que la ley ha destinado para el cine colombiano.

Con la modificación estatutaria podría entrar a participar, como coproductor en proyectos especiales o como productor directo de ellos.

Con estructuras semejantes funcionan, por ejemplo, el Film Board de

Canadá y el Banco Cinematográfico de México.

Con la nueva constitución FOCINE podría convertirse en un verdadero centro de producción cinematográfica lo cual implica, también una escuela práctica para los cineastas jóvenes.

Otras Propuestas:

5) Precio. Consideramos que es necesario la liberación del precio en el ingreso a las salas cinematográficas. Con un aumento o el establecimiento de una "upaquización" del precio de las boletas. Solo de esta manera podrían los exhibidores mantener salas y equipos adecuados, los distribuidores importar películas de interés general pero de altos costos y los productores de largometraje colombiano recibir un mayor reintegro de su inversión y rebajar por lo tanto los altos costos financieros de su empresa.

Internacionalización. Se requiere con urgencia que el gobierno asuma como empresa prioritaria la de firmar y poner en vigencia, pactos y convenios cinematográficos que le den la posibilidad al cine colombiano de lograr una participación adecuada y amplia en los mercados extranjeros, con el fin de hacer menos riesgosa la inversión y de poder generar divisas para el país.

Algunos de estos convenios, como el de Italia y el ANDRES BELLO, y el de Venezuela, han sido ya aprobados, pero no han sido oficializados aún.

Enrique Forero

CINEMATOGRAFIA

Estudios Calle 35 N° 7-51-301

teléfono 2457528 Bogotá, D.E. Colombia

Festival Nacional de Cine Super 8 y Video

Paso Reducido y Amplia

Durante el mes de Noviembre se realizó en Bogotá, el Festival Nacional de Cine Super 8 y Video, en el MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ. Tuvo especial interés por su reflexión acerca de un formato tan menospreciado dentro del medio cinematográfico nacional. El resultado de esta muestra, viene a recalcar de una vez por todas que los canales de difusión y distribución existentes en el país no son los más apropiados, para una cinematografía que se bambolea entre lo existencial y la comedia popular de mal gusto.

Las capacidades temáticas —principal falla del sobreprecio— mostradas por el Super 8, son una clara muestra del impulso que existe dentro de la generación nueva de cinematografistas, quienes con un análisis más personal y criterios definidos, han sabido enfrentar a las verdaderas anomalías de una industria que "aborta" cortos de sobreprecio por doquier.

Directores de Super 8 con alguna trayectoria como el caso de Victor Gaviria (ganador del Festival de Super 8 en Medellín), Andrés Upegui, Oscar Pinilla —un gran documentalista y antropólogo— al igual que grupos con perspectiva definida como el caso de TECA de Cali, han demostrado que la pequeña industria cinematográfica si existe.

Perspectiva

al Talento Tardío

Por Augusto Bernal J.

"NI COMUN, NI CORRIENTE" de William González (1980). Compuesto por tres cuentos de: Hans J. Heize (Hospedaje Viejo), José J. Blad (La visita) y Luis Soto (El sueño Turbado).

Caracterizadas por su lento ritmo y un particular modo de composición, que demuestran un claro conocimiento del oficio. En HOSPEDAJE VIEJO un hombre maduro (Ramiro Arbeláez, interprete de las tres historias), ingresa a un restaurante donde es atendido de manera formal por un mesero muy particular. Los diálogos son suplantados por cartones, donde se aprecia el correspondiente texto; la utilización de este recurso propio del cine mudo permite que la acción se desarrolló de una manera dramática, acompañada de sus correspondientes "gags".

Por el contrario LA VISITA, posee un acertado manejo narrativo —con excepción de los largos diálogos en off del protagonista— y dramático donde el largo deambular callejero del personaje produce una nostalgia muy acertada con la situación.

SUEÑO TURBADO es quizás el mejor de los tres cuentos narrados. La situación de desespero producto de un radio que se enciende a cada instante y una iluminación de penumbra crean la acción de manera muy clara.

"UNA MIRADA AL AZAR" de Alvaro Chavez (1980) fue concebida a manera de escena teatral, con situaciones muy rígidas y formas claramente delimitadas. Sin existir un protagonista que hile las acciones, estas se desenvuelven de manera muy imprevista y clara: mendigos que juegan con una moneda; ciego que aparece "rompiendo la acción"; atracadores de banco que dejan el botín en el momento menos pensado.

Al contrario de la anterior "FELIX CUMPLEAÑOS AQUILEO" de Alberto Naranjo (1980), parece concebida con un propósito propio: semi-denuncia. Tomando una situación cotidiana: cumpleaños del personaje; compra de un traje a la medida; consabidos regalos; lecturas de las obras de Simón Bolívar. El tema se convierte en una captura por parte de un detective, al felix homenajeado. El recurso de un Cuadro de Goya (Los Fusilamientos del 3 de Mayo en Madrid) sobre el que aparecen los créditos finales, son clara muestra de su objetivo. Su gran pecado está en la saturación de referencias, que marginan una posible denuncia.

Alvaro Sarmiento presentó "HOMO LOCUS" (1981), donde se enfrentan las dos "realidades" del mundo: lo profano y lo benévolo. Acompañado por la pertinente música de Pink Floyd —oída hasta saturarnos durante el Festival— un hombre de clase media sale de su hogar maquillado y acompañado por su

maletín de trabajo. En el transcurso de su casa al trabajo sufre una serie de transformaciones producto de su imaginación y la depresión que esta sufriendo. Un elemento excelentemente explotado se encuentra en el zorrero (Luis Tomás Díaz); personaje satánico, grotesco y cínico. Cobijado por un antifaz de colores y unos dientes caídos, se diría que es la verdadera representación del demonio.

"AMO A MIS ARRUGAS" de Carlos Delgado Rivera (1980) es definido por su director como: "un mensaje a los niños acerca de las ocupaciones y situaciones a que están sujetas las personas viejas".

El grupo de Teatro Popular de Rionegro se hizo presente con "LA LEYENDA DE LA LLORONA" dirigida por Vidal Alberto Echeverry (1981). Largo metraje con una complicada puesta escena donde la saturación de elementos comunes y situaciones complicadas la convierten en una tediosa réplica del folclor.

Sin descartar el excelente trabajo fotográfico de Antonio Varela, la obra no logra despertar el interés propio de una leyenda tan conocida como es esta. Compuesta por dos partes: Los cazadores y la Narración de la Llorona a los cazadores.

"COMLOT UNIVERSITARIO" de Fernando Maldonado (1980) es un caso muy particular dentro de este tipo de formatos, puesto que su fácil manejo permite un desarrollo en grupo que no permite el 35 mm. Fernando Maldonado y Germán Ossa integrantes del Cine Club Universitario de Pereira, trabajaron sobre una comedia donde el protagonista es confundido con un guerrillero. La acción recae sobre un maletín donde el supuesto guerrillero lleva una bomba. Sin embargo lo reiterado de la situación (primeros planos del maletín, situaciones embarazosas, trasteo en acarreo) la convierte en algo monótono y carente de ritmo.

Victor Gaviria el joven prospecto antioqueño presentó dos trabajos: "MANOS SOBRE UN MANTEL VACIO" y "EL VAGON ROJO", codirigido con Luis Fernando Calderón.

"MANOS SOBRE UN MANTEL VACIO" (1979), es un gran fresco sobre la pintora antioqueña Dora Ramírez, con un excelente acompañamiento musical y figuras de cuadros de la pintora logra uno de los mejores documentales de la muestra. Cabe destacar la agilidad con que se narra la obra y vida de la pintora, demostrando un estilo muy propio, poco visto en nuestra cinematografía de "adultos".

"EL VAGON ROJO" (1981) es un corto argumental donde el formalismo de las imágenes (producto de esas escuelas clásicas) se convierte en su gran

acierto. "Crea un sugestivo universo infantil en base al manejo del espacio y porque el trabajo con los actores constituye una verdadera propuesta frente a nuestra estereotipada tradición dramaturgica", con estas palabras que constan en el acta del festival el Jurado calificó como una de las mejores películas de la muestra.

Andrés Upegui compañero de hueses de Victor Gaviria y asiduo discípulo del "gran alemán" Luis Alberto Alvarez, define sus trabajos como una inspiración de Aleman Rainer Werner Fassbinder. Ganador del mejor corto argumental en el I Festival de la cinemateca del Subterráneo en 1979, presentó "HISTORIETA DE AMOR Y MUERTE" (1981) donde se aprecia un gusto casi pasional por las escenas fugitivas y las tragedias personales.

Con base en dos personajes (Elvia Saldarriaga y Mario Salazar) compone una tragedia pasional donde predomina el suicidio y el amor. Retoma elementos vistos en su anterior trabajo —EL HURON— donde las expectativas son sus mejores aliadas: Atletas/lector de periódico; retozo en el agua/situaciones cotidianas dentro de la casa; asesinato pasional/juego de ruleta rusa.

"ASI" de Alfredo Solano (1980) es una película sobre la búsqueda de un artista, quien se enfrenta a la cotidianidad académica. Su autor la define como "la autentica búsqueda de lo esencial, para una creación perfecta". Con una carencia de discurso las imágenes se centran sobre su propio director-actor y la modelo desnuda en búsqueda de nuevas formas. El solo hecho de trabajar en un espacio cerrado —como en este caso— implica un manejo muy acertado de ciertos elementos de ritmo y montaje para no caer dentro de una monotonía bien fotografiada.

El Grupo TECA de Cali —ganador del 1er. Festival Internacional de Cali, mejor corto Nacional— presentó "LA REALIDAD DEL YO" de Delio Vaca (1981), compuesto por uno de los mayores repartos (20 actores en total) dentro de la muestra, un joven totalmente desorientado busca su realidad a través de un mundo "hostil". Saltan a la pantalla toda clase de situaciones: Homosexualismo, violencia, política, prostitución, religión, torturas, etc. La realidad circundante es para el director una serie de contradicciones que terminan mezcladas en una escena totalmente escatológica y grotesca.

De "DIVAGACIONES SOBRE UN TEMA MUSICAL", Hugo Sanpedro (1981) es rescatable la modelo desnuda que se presta de paraguera para el abrigo del ejecutivo joven.

"DESPUES DE LA PUERTA" de Jaime Gutiérrez y Harvey Ocampo (1980) es la mezcla de niñez, violencia y desespero.



Con la inagotable música de Pink Floyd un desesperado joven se golpea contra las paredes y destroza sus recuerdos infantiles, centrados en un pequeño carro de plástico.

En el aspecto documental cabe destacar la ingenuidad de "ACTIVIDADES CAMPESINAS" de Juan Fonseca Rodríguez (1981), como su nombre lo dice la cotidianidad de una finca campesina es vista de manera muy sencilla: ordeño, labranza, siembra, trajin, etc. Excelente fotografía.

"PAVANA PARA UNA REINA" de Camilo Robayo Romero (1980) es la clásica muestra de un teatro filmado y una cámara verdad. Tomando como base una obra de teatro donde la libertad es violada por sus coterraneos, se construye todo un relato en torno al montaje y trasgresión que tuvo la obra durante su filmación en Diciembre de 1980. Complementada con foto fija, y dos camarógrafos el ritmo se va creando de manera muy particular: diálogos de los actores, presentes, suciedades frente a la cámara. Todo esto como parte de una desmitificación de la imagen —lo subversivo de esta—, sin un texto concreto, con un esquetch de antemano.

Es de vital importancia la forma como se planteo el trabajo, partiendo de un supuesto documental sobre la forma de trabajo de un grupo de teatro.

"ALMAS SANTAS, ALMAS PACIENTES" (1981) es el resultado de una codirección a cargo de Edgar Jiménez y Oscar Pinilla, antropólogos que utilizan el cine como un instrumento de acercamiento a la realidad, asumiéndolo más como medio de expresión, que como medio de reflejar sus trabajos de campo.

Es un documental etnográfico sobre algunas practicas magico-religiosas existentes en el Cementerio Central de Bogotá. Su trabajo se centro en un estudio sobre estos ritos a raíz de la declaración de Monumento Nacional del Cementerio con la consabida erradicación de este tipo de ritos.

Aunque algunos de estos ritos se encuentren totalmente prohibidos los devotos asistentes al cementerio, aún visitan la estatua de Leo Kofler a la que le piden deseos; asisten a los campos de fosa comunes a encender velas y hogueras luego de desenterrar huesos y colocan veladoras a la entrada del recinto las noches de todos los lunes.

La última parte de este documental fue lograda a través de un recurso argumental, evocando el culto de la muerte, con la sorprendente actuación de (Esperanza Aguero) y el texto musical de Giovanni Battista Pergolesi "Sbat Mater".

"CABLE" de Edgar Acevedo (1981) es un trabajo muy detallado, donde se conjugan el ingenio y la experimentación. A través de un plano casi fijo de cables que van pasando a lo largo de una carretera, la imagen mantiene un encuadre matemático y rígido. En toda su extensión se aprecia una total armonía. El cuadro va acompañado por trazos de pincel hechos sobre el fotograma.

Al igual que algunos fotogramas de Cable, "GENESIS" de Luis Carlos Mejía, es la continuación de un trabajo iniciado por el artista de animación Mac Claren en el Canadá, donde los fotogramas pintados a mano producen un movimiento espectacular al ritmo de la banda sonora.

"LOS ULTIMOS RESPLANDORES DEL CREPUSCULO" de Alberto Tejada (1981) es fiel interpretación de una obra de William Burroughs, donde las alucinaciones son manejadas de manera específica: delirios, persecuciones, esquizofrenias, droga, etc. La rapidez del montaje y la música de Brian Eno permiten una mayor asimilación de esta.

Películas fuera de Concurso

Sin duda alguna la parte importante de la muestra estaba en las películas de animación de María Paulina Ponce, quien presentó FILEMON y del caleño Gonzalo Restrepo con sus trabajos educativos hechos en Francia: EL HOMBRE VERDE (1980), EL OGRO Y EL COCHINITO (1978) y LA MANO ENGUANTADA (1979). Sobre estos trabajos nos referiremos en la sección nacional del II Festival Internacional de Cali.

Alfredo Solano presentó un trabajo documental de excelente calidad técnica titulado ATRAPANDO PAJAROS (1981), lamentablemente se encontraba en montaje. El caso de UNIDAD INDIGENA de Ute Von Macachow Tohl (1981), trabajo presentado en Cali como representante de Alemania y visto en Bogotá, es muy particular. Unidad indígena es el reportaje de hora y media a la comunidad del CRIC en el Cauca sobre sus problemas mas elementales; con un manejo soso y preguntas totalmente ridiculas esta alemana pretende "agarrar pueblo" y crear un gran documento antropológico.

II Festival Internacional Super 8. Cali, Colombia

(I Parte)

Los resultados del II Festival Internacional de Cine Super 8 de Colombia son favorables; un futuro promisorio se avecina, al igual que un lugar de privilegio dentro de los fatuos festivales colombianos.

Un acertado número de películas latinoamericanas con excepción de Venezuela —por problemas musicales y de Cuba, por problemas de distribución— dió al certamen una coyuntura más propia y propicia para el "subdesarrollado cine tercermundista". Para el campo colombiano el festival sirvió para cuestionar situaciones que venían creciendo desde tiempo atrás: el fatídico regionalismo se convirtió en el invitado de honor y el centralismo fue la piedra de escándalo para los films presentados.

Dentro de las discusiones que se dieron, esta la mesa redonda sobre CINE DE SUPER 8 COLOMBIANO donde los conflictos entre caleños, paisas y rolos sirvieron de enfrentamiento y las discusiones bizantinas terminaron con la tan nombrada mesa. El lunar del festival estuvo en la falta de criterio por parte de los jurados al

decretar desierto el premio al mejor trabajo nacional, creando así inconformidad dentro de los participantes nacionales, quienes de alguna manera querían ver colmados sus esfuerzos, ya vistos en un reciente Festival Nacional celebrado en Bogotá por el Museo de Arte Moderno y la Revista Comunicarte.

COLOMBIA; la mejor ruta a la división.

La muestra colombiana estuvo compuesta por los trabajos seleccionados durante el Festival Nacional de Bogotá — comentados en estas páginas— más los trabajos del cinematografista caleño Gonzalo Restrepo.

EL HOMBRE VERDE de Gonzalo Restrepo (1979) es una película construida con fines educativos donde los niños son los principales partícipes no solo con su actuación, sino en la realización del guión.

"Estas películas son hechas con fines educativos principalmente, nos interesa investigar las diferentes formas de recreación existentes y verlas a través del cine" nos dice su

director Gonzalo Restrepo quien realizó estos trabajos para el Centro estos trabajos para el Centro Educativo de "La Gargoville" en París, Francia.

Su notable realización es producto de situaciones expuestas a los niños, por un educador y un asesor quien les indica los respectivos elementos del lenguaje cinematográfico. Sin embargo en el "Hombre Verde" se aprecia una meticulosa puesta escena y un excelente nivel fotográfico. La historia del HOMBRE VERDE es un encuentro casual de un grupo de niños con su maestro. En el campo encuentran por casualidad al "monstruo" que se desintegra con el contacto de la luz blanca.

"Se visita el campo y se trabaja con ellos durante una semana, de manera que el trabajo quede lo mejor posible". Con esta técnica de trabajo se realizó el OGRO Y EL COCHINITO dirigido por Gonzalo Restrepo en 1975, también vista durante el Festival.

Los trabajos de Restrepo son de un valor educacional asombroso, dada las dificultades que representa el trabajo con niños de 5 a 12 años de edad. La

Colombia: el gran ausente

Brasil: el dominio presente

principal labor de este centro educacional es la formación de estos infantes dentro de un contexto artístico apropiado, incrementando así su interés hacia todas las artes posibles.

Gonzalo Restrepo realizó para este centro educacional un total de 6 películas de las cuales se apreciaron en Cali: EL HOMBRE VERDE, EL OGRIO Y EL COCHINITO y LA MANO ENGUANTADA.

Se hicieron presentes trabajos de otros realizadores caleños como los de Delio Vaca integrante del grupo de Super 8 TECA.

1, 2 Y 3 LOS SUPER OTRA VEZ de Delio Vaca (1981) es la clásica composición de squetch, donde el chiste fácil y la situación ligera producen una comedia. Lograda con excelente nivel técnico, retorna a los viejos cánones de facilidad de imagen y texto acomodado. La animación estuvo presente con LA NEGRA NIEVES de Gilberto Parra, basado en la tira cómica del diario EL ESPECTADOR de Bogotá. La película de María Paulina Ponce, FILEMON no pudo ser presentada por problemas de distribución de horarios y de situaciones comentadas con anterioridad.

Las cosas tristes se hicieron presentes con el "Remake" de Pedro Navajas titulado COSAS TRISTES TRAE LA VIDA de María Eugenia de Serrano, donde la decidida cinematográfica eclipse al gran Pedro Navajas y se enturbio con una narración pegachenta y acomodada con situaciones de muy bajo nivel argumental.

La representación colombiana no alcanzó el nivel esperado por los asistentes —haciendo la salvedad de la no presentación de ALMAS SANTAS, ALMAS PACIENTES—, aunque el reglamento del festival estipulaba un premio para el cine colombiano. En opinión de este redactor el premio debió recaer en manos de Edgar Jiménez y Oscar Pinilla quienes con un excelente documental sobre los ritos en el Cementerio Central se llevaron las palmas del Festival Nacional.

BRASIL: El Cinema Renovo presente.

En 1970 se crea en Brasil: GRIFE (Grupo de realizadores de Cine Experimental). Allí se conoce por primera vez las posibilidades del nuevo formato llamado Super 8. La influencia de Glauber Rocha, insidiosa sobre las perspectivas temáticas y culturales de este grupo de realizadores. Ha nacido el CINEMA RENOVO.

La introducción del Super 8 Brasileño en los festivales internacionales es ya un hecho, muy importante para los jóvenes realizadores de este país; el gran cerco instaurado por las autorida-

des militares a la importación de películas —Ektachrome— y de cámaras con ciertos niveles técnicos ha desarrollado un emporio superochista a nivel Latinoamericano y mundial.

Los triunfos de HISTORIA PASIONAL, HOLLYWOOD, CALIFORNIA en el pasado festival de Caracas y la nominación de GRATIA PLENA y CORAZON MARINO a la quincena de realizadores en Cannes 82 son clara muestra de su desarrollo fílmico.

Dentro de la muestra de Super 8 Brasileño presentado en Cali, cabe destacar el desarrollo alcanzado por el cine de animación.

NACE UNA ESTRELLA de Sergio Caires Berber, denota un profesionalismo y un manejo del dibujo muy propio de un humor tropical. El cambio en pleno espacio de un simple astronauta en travesti, la convierte en la mejor película de animación presentada en el Festival. Lamentablemente el premio al mejor animador fue otorgado a España; al parecer el jurado temió por el "dominio" brasileño dentro del Festival y prefirió evadir esta responsabilidad. NUEVA DIRECCION (Sob Nova Direcao) de Marcos A. Bertoni, conjuga la realidad y la ficción a través de la obra de un animador quien ve suplantada su identidad por el dibujo que fabrica. La nota sorprendente por su habilidad e imaginación la dió Victor Gerharh con ?Z&§£CJ... IMPOSIBLE, perfecta alegoría a lo que podríamos llamar "el mejor sueño erótico". Lo imposible radica en el acto de amor entre un muñeco de madera y una muñeca "baby". El despertar erótico del muñeco acompañado de exitantes imágenes, con una sensual voz en off.

TRILOGIA GROTESCA de Moyses Baunstein, fué el ganador al mejor film de ficción en el pasado Festival Nacional del Brasil. Es un film hermético compuesto por tres historias: LA MALDICION DE LA CALAVERA, LA CARA OCULTA y LOS INSACIABLES. La acción tiene como desarrollo grotescas situaciones, en algunos casos grotescas e irreverentes. LA MALDICION DE LA CALAVERA, desarrolla un fatídico hecho de posesión demoniaca por parte de una calavera donde los dos protagonistas (un matrimonio, paciente que lee el periódico y teje) son asesinados luego de una lenta posesión. Con un sensual final —calavera sobre el seno de la víctima— termina la maldición. Una intervención quirúrgica —cirugía estética— es la clave de LA CARA OCULTA, finalmente LOS INSACIABLES es una clásica parodia donde el mito del Drácula y su víctima se convierte en un irreverente compañerismo de víctima y victimario.

CONCERTO de Marcos Bertoni, Sergio

Mancini y José Braga, narración simple donde los trucos acompañan de manera sincrónica a un concertista. Su validez radica en la forma como se "juega" con los espectadores (película desenfocada, película que se quema, cuadro abajo, cuadro arriba) creando una atmósfera totalmente descontrolada por el truco.

EL MATRIMONIO DE UNA MARIA de José Marcio Passos. Film de una lucidez teórica y una claridad de concepción admirable por su trabajo documental-ficción. Las situaciones cotidianas de una mujer casada (recien), se convierte en un revertir de las situaciones donde la verdadera María aflora dentro de cada uno de los espectadores. El mundo de los sueños y las alegorías de María es mostrado con una naturalidad asombrosa (carro de recien casado pinchado, situaciones anteriores al matrimonio, nerviosismo durante la ceremonia), producto de un estudio muy a fondo sobre las costumbres de los pueblos brasileños y una dura crítica al instaurado machismo latinoamericano.

GRATIA PLENA de Leonardo Crescenti y Carlos Porto, Premio a la mejor película del Festival junto con HISTORIA PASIONAL, HOLLYWOOD, CALIFORNIA.

El sueño de una monja enclaustrada, que imagina y sufre toda clase de "seguidos" morales, se flagela y rompe una loción femenina luego de vencer la tentación en busca de un frustrado suicidio. Un desarrollo banal a simple vista con un manejo por una monja de clausura y un escarabajo negro (elemento de transición entre lo real y lo imaginario) que mantiene el ritmo. HISTORIA PASIONAL, HOLLYWOOD CALIFORNIA de Leonardo Crescenti, Carlos Porto y Louis Chilson, contiene el ritmo lento de la anterior (llevarlo por la voz en off de un poema de Vinicius de Moraes), guiados por un sentimiento artístico muy propio. Lo trascendental de este film es la conjugación de ritmo poético impuesto por Vinicius y la conjugación fílmica con todos los elementos impuesta por los directores. De una simple historia de amor donde la soledad y el deseo son los protagonistas, los directores se recrean con todas las palabras de Moraes acompañados por la bellísima actriz de televisión (Globo TV): Maité Provenca.

Esta educada sensibilidad propia del Super 8 es una clara muestra del dominio que a través de un formato menor se puede lograr.

1. FILMOGRAFIA DE GONZALO RESTREPO
 - Reportaje sobre el centro educacional de "La Gargoville" (1974)
 - El Ogrío y El Cochinito (1975)
 - Westermis (1976)
 - El Hombre Verde (1979)
 - La Mano Enguantada (1980)

SUPER 8 DEL BRASIL

ENTREVISTA CON LA DELEGACION

Carlos Porto Andrade, Leonardo Cresenti y Americo Silveira

El movimiento Superochista del Brasil ha demostrado ser, en los últimos años, el más importante de América Latina. Sus películas a pesar de las limitaciones técnicas, sorprenden por su temática y, en especial, por la capacidad de innovación que los jóvenes realizadores le imprimen a sus producciones.

En el pasado Festival de Cine Super 8 y Video, realizado en la ciudad de Cali, sorprendieron y "arrasaron" prácticamente con todos los premios.

Arcadia tuvo oportunidad de hablar con algunos de ellos. Esta es la entrevista.

por Arturo Jaramillo, Augusto Bernal



HISTORIA PASSIONAL. HOLLYWOOD CALIFORNIA

(Carlos Porto - Leonardo Cresenti - Louis E. Chison)

ARCADIA: El nivel de participación que ustedes exigen al público en cada una de las proyecciones de sus películas, es muy particular. Me he dado cuenta de la importancia que le prestan, a la forma del auditorio, a la forma de aplaudir y sobre todo la reacción a una proyección tan pequeña como es la del super 8. Es imprescindible para ustedes ese nivel de participación?

CARLOS PORTO: Existen dos niveles básicos de participación: un primer nivel cuando se hace cine y otro nivel cuando este cine que se ha hecho es mostrado. Pienso que cuando uno se mete a hacer una película, no se debe pensar en nada más sino en ella; esta es la principal participación. El siguiente nivel se convierte en un "clasificador". Esto es muy importante, sobre todo cuando se logra llegar a la **reacción de las personas**. Por ejemplo en **HISTORIA PASIONAL, HOLLYWOOD CALIFORNIA** la reacción de la gente se va midiendo de acuerdo al ritmo de la protagonista, no al texto ni al sentido musical que pueda tener ésta; el momento culminante de ésta creo que está en el chicle que la protagonista infla puesto que se reúnen las situaciones alternantes del film: el deseo y el titubeo.

ARCADIA: ¿No sería esto forzar los elementos visuales, por encima de los demás elementos filmicos?

CARLOS PORTO: Yo pienso que uno busca incesantemente una estética propicia que sólo se puede encontrar a través de lo visual. En una forma espontánea, no es experimental, porque lo que hacemos como fotografía o encuadre es una cuestión que está allí, no es algo preponderante ni obligatorio.

ARCADIA: ¿Su formación de arquitectos no los sujeta a ciertas reglas de encuadre, lo que podríamos llamar "paral vertical izquierda y derecha", estableciendo de esta manera una relación muy arquitectónica con su cine?

CARLOS PORTO: Nuestra formación de arquitectos no nos limita a encuadres de izquierda y derecha. Básicamente trabajamos un virtuosismo, que consiste en tocar el fondo del corazón de la pantalla con un buen encuadre.

ARCADIA: ¿Creén que con una película se logre plantear una arquitectura, una cinemática. Cómo puede ser eso?

CARLOS PORTO: Claro, nosotros hicimos una película titulada **ARQUITECTURA DE MENTIRAS**, donde utilizando las imágenes bidimensionales del cine, hicimos creer a las personas que se encontraban viviendo en un mundo tridimensional de mentiras. Ese mundo es semejante a los planos de arquitectura; los dibujos son bideimensionales pero la concepción es tridimensional. Con esto demostramos que cada fotograma es un cuadro compuesto.

ARCD: De manera que existe una relación mutua entre arquitectura y cine donde se pueden configurar diferentes espacios y formas...

CP: Bueno, para la arquitectura existe la referencia material, lo concreto, lo presente, mientras que para el cine existe el celuloide únicamente. Hay sin embargo algo común y constante en las dos artes: un clima. Cuando se entra en un espacio de Picasso y o de Le Courbousier no se percibe arquitectura se percibe sensación; el cine es todo esto más sensación.

ARCD: ¿Ese manejo continuo —por llamarlo así— del espacio arquitectónico no abusa o entra en choque con la concepción de imagen filmica tan marcada que tienen?

CP: No, yo pienso que las personas y los espacios nacieron para ser invadidos.

ARCD: A nivel emocional sus películas, son muy efectivas puesto que se da preponderancia a ciertos hechos: algo así como lo que ocurre con las más inocentes de las ocupaciones que a veces resultan ser las peligrosas. Se diría que tienen un manejo "político" muy sutil.

CP: Es muy importante para todo elemento que exista un manejo político —de buen uso y manera— y el cine no está exento de esto.

Recordando algo que decía **GLAUBER ROCHA** "que era tan horroroso el sistema opresivo que le tocó vivir, que le reprimía hasta lo sexual"

¿Qué es lo político? Bergman es político. Antonioni es político. Se ha engañado los sentimientos de las personas los han comprometido con una realidad. **SACCO Y VANZANTI**, político. Yo no lo creo. Todo lo contrario es un film panfletario y reiterativo; pero el **CASO MATTEOTTI**, ese sí es un clásico film político, se presentan actos, más no opina. Los actos son tan reales, tan claros que el propio público tiene el derecho de tomar su partido, en un partido donde el director no plantea sus opiniones de forma directa. Hay que tener mucho cuidado con la expresión política. **GRACIA PLENA** es un film político. **HISTORIA PASIONAL, HOLLYWOOD CALIFORNIA** es un film político. **CONCERTO** es un film político.

ARCD: Cómo expresa literariamente ese concepto político en sus películas?

CP: Los expreso con los compromisos que adquiero con la realidad. Porque aparece el momento en que el material filmado —el celuloide— se convierte en

político. Su función se convierte en política.

ARCD: "NADIE TE ESCUCHARA EN EL PAIS DEL INDIVIDUO", posee una lectura inmediata a lo político...

CP: La primera lectura de **NADIE TE ESCUCHARA...**, la veo en un sentido psicológico y no político. Entendido lo político como panfletario. Esta película es para mí esencialmente los conflictos interiores de las personas y su decisión por el poder.

ARCD: Sin embargo la película recurre a simbolismos, que no creo acertados exteriorizar para dar un desarrollo psicológico?

CP: Hay una frase que dice: "El hombre aprendió a hablar para esconder sus pensamientos". Concuerdo totalmente con ella.

ARCD: De Acuerdo. Hay momentos en que este simbolismo se convierte en una marejada de elementos (El Huevo reventado, Un papagayo sobre una máquina de escribir, un general que se suicida, etc.) todo esto produce algo que llamaría un "mal simbolismo"...

CP: Siempre ha existido una necesidad intelectual de buscarle, de una manera desesperada un símbolo "correcto a todo". Yo me pregunto por qué la Gioconda sonríe, no sé. Sin embargo la admiro mucho. En el momento de rodar **NADIE TE ESCUCHARA...** no sabía exactamente la función del huevo reventado al lado del general vestido con alas. En el transcurso se le encontró una función a ese huevo en especial, sin saber porque. Son cosas que salen de adentro sin saber como, es algo demasiado espontáneo que de una u otra forma complementan la imagen.

ARCD: Retomando ese concepto tan espontáneo de realidad, propio del CINEMA NOVO, ¿cómo han enfrentado este alud de realidad en sus películas? ¿Exactamente es una obra como EL MATRIMONIO DE UNA MARIA?

CP: EL MATRIMONIO DE UNA MARIA es una excelente obra, porque trata los dos sueños de toda muchacha: casarse en contrapunto con la pérdida de la virginidad, que es una represión sexual que se ejerce en todas las personas y en todos los pueblos. Esta película tiene un sentido muy importante para el Brasil, puesto que el nombre de Maria es muy común dentro del pueblo es una plena identificación.

Los enfrentamientos y diferencias básicas entre nuestro lenguaje filmico y el del CINEMA NOVO, son una búsqueda eterna. Pienso que el Cinema Novo fué nuestra formación, nosotros somos hijos de la dictadura, de la represión. De manera que hay que entender que en cine muchas otras cosas han influido Bergman, Fellini, no solamente Glauber Rocha.

ARCD: Pensamos en Glauber Rocha, por su formación dentro de un cine

ARCD: Pensamos en Glauber Rocha, por su formación dentro de un cine netamente nacional en términos de lo nacional; se mira por ejemplo el cine cubano donde existen películas que plantean una solución como "LOS DIAS DIAS DEL AGUA"² donde toda la tradición cubana es reflejada por el cine y replanteada en términos de cine. A ustedes les queda muy fácil copiar, aportar al Cinema Nova sin embargo no lo hacen, por qué?

CP: Nosotros no podemos decir que hacemos un "Cinema Novo", puesto que estamos en procura de una búsqueda muy personal de una estética propia, con un contenido muy propio.

Del CINEMA NOVO no tenemos casi información. Glauber fue un desconocido en el Brasil, se empezó a conocer por su muerte, la influencia de Glauber la tenemos por otros directores brasileños, pero no por influencia directa. Existe un conocimiento de lo que decía y sentía, pero no de lo que hacía.

ARCD: Como definirían su cine; como una continuación del Cinema Nova o por el contrario una generación de este?

CP: Nuestro cine es básicamente sensorial. Hay mucha verdad en quienes afirman que el cine perdió un poco cuando aparecieron las palabras, puesto que de cierto modo las palabras están siendo utilizadas a manera de discurso artístico, que llega a tornarse en repetitivo sin interpretación de ningún tipo, disfrutando solo de las ideas.

Así como las palabras pueden ser utilizadas de un modo muy explícito las imágenes pueden correr la misma suerte haciéndoles perder la poesía.

ARCD: "HISTORIA PASSIONAL..." es la transcripción de la palabra a imagen. Es un poema convertido en celuloide...

CP: Allí las palabras son un instrumen-

to más, como la música. En "Historia Pasional..." el poema original es muy largo. Apenas tomamos el "perfume" el poema. Por otra parte era obligación nuestra interpretar la obra de Vinicius de Moraes. Si de repente quisieramos hacer un cine con toda la poesía hablada, no tendría sentido, se justificaría que las personas comprarán el libro...

ARCD: La concepción filmica del poema de Vinicius nació de una idea literaria o de un hecho real adaptado al poema?

CP: Su poema se basa en un hecho real sucedido en los años 50 en Hollywood. Lo genial de este es que Vinicius es verdaderamente el protagonista del mismo. Además al tratar el poema, su forma de construirlo fue totalmente cinematográfica.

ARCD: ¿Usted como entiende ese "traslado" —para usar su terminología— entre, lo irreal poético y lo visual poético al lenguaje filmico? ¿Qué opciones le dá el cine brasileño a este lenguaje?

CP: Hay que ver una cosa muy importante, el CINEMA NOVO está muerto. Hay una frase citada por Mauricio Laurens (3) quien dice que está naciendo un nuevo cine en el Brasil: el CINE RENOVO. Es muy tonto pensar que CACA DIGUES⁴ sea el nuevo cine brasileño. El Cinema Novo para mí es el cine de Glauber Rocha que siempre va a ser nuevo, porque el cine es siempre un trabajo experimental, el cine es como un juego en que las reglas deben ser siempre quebradas, no hay que seguirlas al pie de la letra, se debe motivar al público de alguna manera. Se debe acabar con los conceptos de "panorámica rígida a la izquierda y viceversa". Algunas personas piensan que DOÑA FLOR Y SUS DOS MARIDOS⁵ es el cine Brasil nuevo. Esto es falso. Doña Flor es

un lindo film brasileño por la música de Chico Buarque, únicamente.

ARCD: La conjugación de valores dentro del cine brasileño es una cuestión de mucho impulso, puesto que su cultura permite infinidad de conjugaciones. ¿Se logra en sus películas esta unidad cultural?

CP: Creo que parte de los brasileños tienen plasmado en sí un sincretismo muy grande; sincretismo americano, sincretismo universal. La mayor virtud de nuestras películas —GRACIA PLENA por ejemplo— es su universalidad, donde fuere proyectada tocara a alguien, será sentida. De manera que el cine como todas las artes debe ser universal con una universalidad plena. El hecho de ser brasileña es apenas una coincidencia.

ARCD: Uste vió gran parte de las películas de Super 8 presentadas en Cali. ¿Qué concepto le dejó nuestra pequeña muestra de cine?

CP: En las películas colombianas hay una cosa que no comprendemos, ustedes teniendo las mismas dificultades de nosotros en cuanto a elementos técnicos, sonido, montaje, no poseen una unidad propia, no existe un cine colombiano con identidad propia. Son películas distantes, frías, sin una conciencia cultural, totalmente atemporal.

Note un fuerte regionalismo, especialmente una pugna de liderato sobre la calidad de los films, no una pugna temática que para el caso sería más favorable.

1. EL MATRIMONIO DE UNA MARIA de José Marcio Passos
2. Los Días del Agua, de Manuel Octavio Gómez.
3. Mauricio Laurens - Critico colombiano escribió un artículo sobre cine Brasileño titulado: "EL CINEMA NOVO HA MUERTO VIVA EL CINEMA RENOVO" bajo el seudónimo de Luchino Macumbeiro, 1981
4. CACA DIEGUES, autor de God Bye, God Bye Brasil
5. Película exhibida en Colombia en 1981.



GRACIA PLENA

(Carlos Porto De Andrade - Leonardo Crescenti)

DOSSIER



Los Primeros Films de Luis Buñuel

En la escena culminante de la **Edad de Oro**, el héroe y la heroína, ven frustrado su mutuo deseo sexual, acosados por los ultrajes de la sociedad burguesa conocida bajo el nombre de los mayorquinos, y al final son muertos e incendiados. Mientras tanto, otro invitado está ocupado en una recepción formal y, en otro instante los enamorados salen furtivamente al jardín a manosearse una vez más, y terminan con sus vestidos cubiertos de arenilla. El ministro del interior está al teléfono, quiere hablar con el héroe. El amante, en forma distraída, se mueve airadamente hacia el teléfono.

Al otro lado de la línea, un anciano enfurecido y hablador le dice al amante que por perseguir el placer ha ignorado la misión diplomática que le fué encomendada. Como resultado de este inolvidable lapsus, un hombre inocente, mujeres y niños mueren en un inmenso holocausto. Para ilustrar este hecho, **Buñuel** establece un corte y muestra el plano de un documental donde una enorme multitud se moviliza y protesta; son víctimas de la guerra que corren a refugiarse en las ruinas incendiadas. El furioso amante grita "Usted me molesta, ¿qué quiere decirme? Al infierno con sus lamentos!" El deshonrado ministro lanza un insulto final y se suicida, el amante ya no escucha; ya ha corrido hacia su amante, única realidad de su mente. Ahora los movimientos de los amantes son torpes, se cuidan de hacerse daño. La inhibición ha ganado la batalla, la mujer deja a su amante por un anciano mayorquiano. La secuencia final simboliza impotencia y perversión. La *Edad de Oro* (*L'Age D'Or*, Francia 1930) es el más importante film surrealista de **Buñuel** y la escena del teléfono pone de relieve algunas de las características esenciales del surrealismo y del cine de **Buñuel**.

En **Buñuel** encontramos el extremo opuesto de la narrativa dramática convencional que reproduce la realidad social y permite reconocer tipos y caracteres en la pantalla. No estamos dotados para identificarnos con el héroe de **Buñuel**. Es divertido ver como insulta a los dignatarios de la burguesía pero, no lo es, cuando ataca las esperanzas de las personas enviando a las masas a su perdición o cuando establece una escena de amor donde el sexo se acopla con sangre y asesinato. **Buñuel** presenta a sus personajes sin referencia a las normas establecidas. Parece que los personajes tuvieran que adaptar sus necesidades a cada secuencia, al mundo real, subrayando algún aspecto simbólico. La sociedad frígida que el héroe de **Buñuel** critica es obviamente la civilización Europea Contemporánea, mostrada en forma simbólica.

En **La Edad de Oro** los objetos tienen un doble sentido todos ellos son mostrados en forma misteriosa. **Buñuel** no enfatiza especialmente los símbolos, los trata como parte de la realidad y de la acción frecuentemente apoyado en trozos de comedia: La máquina de arado surcando la era, la llama abrazadora y viva y el relleno de jirafa son suficientemente obvios como símbolos del estado de frustración de los amantes en estado permanente de ansiedad.

La descripción de la sociedad en **La Edad de Oro** depende sobre todo de este doble corte simbólico. Su **Buñuel** está tratando con el Ministro del Interior, el documental de paisaje urbano o el cocktail de recepción de los Mayorquinos, es una realidad social en la que ambos tienen un significado subjetivo y objetivo, un punto de vista simbólico hacia afuera y hacia adentro. En este caso el punto de vista es el del Ministro del Interior. Aparentemente él es el estado, obedeciendo y cumpliendo un deber patriótico. Al mismo tiempo durante la llamada del Ministro se escucha su voz interior que es la de su conciencia exhortándolo al remordimiento.

Así la rebelión política del héroe de **Buñuel** se convierte en un acto esencialmente anti-religioso. Dios, la doctrina declarada de la iglesia, asume forma humana y le permite a él mismo ser asesinado para redimir al mundo. En la escena de **Buñuel** el amante regresa a la mesa y provoca el suicidio del

Ministro e ignora las palabras del oficial moribundo (de hecho, él destruye el teléfono). Buscando una clave podemos suponer que el ministro simboliza la conciencia y el poder del estado, **Buñuel** nos muestra en forma magistral el suicidio: El teléfono se balancea hacia el suelo, el cadáver permanece sin vida desafiando la gravedad, aparece pegado al cielo raso la araña. El ministro expira en el cielo y su mensaje desatendido.

La Edad de Oro es un ataque a la sociedad represiva. **Buñuel** nos muestra la represión social y la inhibición como dos lados de una realidad singular. El simbolismo ambivalente de **La Edad de Oro** permite a **Buñuel** capturar la dialéctica de la prisión exterior —'Roma Imperial', civilización cristiana, sociedad burguesa— y la prisión interior: la culpa que niega el placer, instinto de inhibición y las condiciones del hombre para la conformidad. Un lado refleja el otro, ambos forman un todo y son insolubles. Este es el blanco al que apunta **Buñuel**.

Para **Buñuel** la clave de la liberación es el deseo, el móvil esencial de la actividad humana. El complemento ideológico de **La Edad de Oro** es un estudio contemporáneo de Freud 'Civilización y Descontento'. Civilización originada en la sublimación del impulso sexual, un proceso reflejado en el desarrollo del individuo. No sublimar la sexualidad representa una amenaza para el mundo civilizado y la sociedad tiene una ingrata pero esencial tarea como es la supresión de manifestaciones inhibitorias de los instintos y de la culpa. El radicalismo de **Buñuel** consiste en una exposición de esta verdad, que es un escándalo para la sociedad burguesa (y presumiblemente para toda forma de sociedad).

A pesar de todo, la sexualidad reaparece en formas simbólicas, escritos en fechadas institucionales, apariciones sublimes y letreros efímeros. El **La Edad de Oro**, el amante, mitad conciencia y mitad instinto, utiliza los anuncios publicitarios: una mano repleta de crema, las medias de seda y el de una peluquería para estimular una alucinación erótica de la mujer de la quien la sociedad lo ha separado a la fuerza. Una secuencia documental titulada "Aspectos Pintorescos de la Gran Metrópoli" resalta aspectos genitales de los monumetos urbanos: un par de cupidos o ninfas se acarician sobre una pila de agua, una estatua vista desde atrás parece desvestirse y excitarse así misma; una secuencia de postes y cercos, como también puertas de acceso abiertas sugieren formas masculinas y femeninas, un subtítulo identifica el centro de la Roma imperial con la metáfora: "El Vaticano es la columna de la Iglesia".

Así la inhibición y la civilización concreta que nos rodea es vulnerable solamente cuando nuestra visión está "afilada" por la pasión. Durante el fingido documental, una fila de fachadas de casas en medio de una calle vacía caen en una serie de explosiones. En la **Edad de Oro** las construcciones de la Roma imperial aparecen levantadas, la sociedad es imperturbable para todo quien no quiera mirar a través.

Impenetrable e inmutable, los Mayorquinos continúan su ritual, sus celebraciones, mientras los sirvientes de tiempo en tiempo repiten el sangriento mito del infanticidio de Dios o el suicidio del Ministro. La civilización ignora con persistencia el origen de su propia sexualidad, en el interés de su propia continua preservación. Su exclusivo enemigo —porque él es libre de culpa— es el héroe sin remordimiento de **Buñuel**, aunque en su lucha perezca por lograr una sociedad mejor y no consume su pasión.

Anterior a **La Edad de Oro**, **Buñuel** había realizado un pequeño film **El Perro Andalúz** (*Un Chien Andalou*, Francia 1928) con un tema similar y lenguaje simbólico. El personaje masculino hace absurdos y violentos esfuerzos para liberarse de sus innumerables inhibiciones, hasta alcanzar el sexo con una mujer madura. Así como el héroe provoca en **La Edad de Oro** el suicidio del ministro, el protagonista de **El Perro Andalúz** baja las armas de su propio super yo, una versión

adulto de él mismo que quiere crecer y comportarse. Como en **La Edad de Oro**, sin embargo, este gesto de autoliberación es vanal. La heroína cierra su puerta al inadaptable pretendiente y prefiere salir con un hombre maduro, un hombre racional.

En la escena central, el protagonista y la mujer están mirando la calle desde la ventana de arriba. Un pequeño incidente presenciado por ellos estimula en él el deseo por ella, pero ve también que se acerca la fatalidad y pierde la excitación ante semejante perspectiva.

La escena con una clara asociación a la fuerza vital y a la muerte es comparable con la secuencia en **La Edad de Oro** entre el arrogante héroe replicando al ministro y el documental de la devastación humana y la búsqueda del deseo cuando él se hastía del mundo exterior.

El personaje asesinado en la calle en **El Perro Andaluz**, al igual que muchas de las figuras en la película, aparece como una proyección del protagonista, en este caso una criatura de determinado sexo concentrada en una mano severa, simboliza la alienación del protagonista. Esto demuestra que debe ser asesinado antes de que él pueda estar maduro sexualmente. En **La Edad de Oro** por otra parte, la masa que parecen la catástrofe simbolizan la alineación externa de la conciencia del héroe. A pesar de todo es el personaje más real porque Buñuel se esfuerza en retratarlo tal como él quiere.

La comparación ilustra la diferencia esencial entre **El Perro Andaluz** y **La Edad de Oro**. El primero es una alegoría de la vida de la psiquis, su simbolismo se ve reflejado exclusivamente en el polo subjetivo de la experiencia emocional. **La Edad de Oro** constituye un completo estudio de la mitología de la sociedad y sus conflictos gracias al doble carácter de los símbolos, al mismo tiempo constituye un ataque a la sociedad, una agravación a sus propios conflictos.

Además la sociedad que Buñuel ataca es la muestra, la sociedad burguesa. El radicalismo subversivo de **La Edad de Oro** había sido frecuentemente identificado con el marxismo. Se puede señalar una escena en particular como signo de conciencia polémica en la película de Buñuel. La recepción — cocktails, smokings, vestidos largos y conversación afectada — es una muestra de usos irracionales burgueses. Lo más espectacular del arribo de los invitados al salón de baile es la presencia de un carruaje tirado por caballos manejado por tres trabajadores que beben vino barato. El carruaje que es enorme no causa la menor sorpresa entre los invitados, como si fuera común verlo rodar en línea recta a través de la fiesta y con destino a la puerta opuesta.

Todos los invitados lo vieron, pero aparte de la casualidad no interrumpieron su conversación. Es una escena polémica ciertamente. Buñuel intentó recrear la imagen de la alienación estableciendo un contraste entre clases y mostrando el poder latente de los trabajadores. Además esta breve aparición del proletariado es excepcional. La relación entre la clase signifiante y los trabajadores en **La Edad de Oro** intenta simbolizar los roles del poder, la obediencia y la gratificación en un mundo que precede las realidades de la sociedad industrial (el mundo de la aristocracia, el mundo del ego). Todavía más problemático para un observador marxista, de lo que uno puede esperar, es la relación que Buñuel establece entre su héroe rebelde y las masas que son diestras. Su destino no se relaciona con ellas de ninguna manera: Al infierno con sus lamentos!". Para un hombre inflamado por el deseo, el destino de los de su especie no es importante, no solamente aborrece los vínculos de las convenciones humanas (familia, estado, amor cristiano) sino también la solidaridad política, para él no tiene ningún sentido.

Buñuel ha mostrado este antagonismo como claramente posible. No obstante uno interpreta o lee mal esta secuencia, aparentemente un corte del hecho en que la muchedumbre ametrallada rompe el cerco atacando el cordón policial.

"Opuesta a esta escena de angustia, la pareja exasperada eróticamente es la consecuencia social del

deseo del héroe que es más y más extraño a él: la escena del disturbio y el suicidio del Ministro. Desde ese momento el deseo se convierte en una fuerza dinámica y colectiva, es poner en peligro la sociedad de los Mayorcanos"

Podemos ver la muchedumbre como un colectivo, como una extensión dinámica de la libido del héroe, en vez de sus víctimas (y así se ve claro el terro de la secuencia: el ministro llora, "Usted es el único culpable de lo que ha pasado, asesino"), este manejo crítico para igualar el peligro de la sociedad neoyorquina con una acción dialéctica de las masas, se presenta como un historial dinámico que es fundamental para el marxismo pero no para **La Edad de Oro**.

La misma crítica es interpretada en el prólogo de la película —escorpiones, arzobispos y bandidos viviendo en una tierra árida— como una alegoría histórico materialista del período prehistórico donde se dió comienzo a la sociedad burguesa. Historia que empieza con la llegada de los Mayorcares.

Ciertamente la película de Buñuel se abre hacia la izquierda. Se podría interpretar el prólogo —la secuencia del holocausto— en términos marxistas, basta forzar un poco algunas asociaciones. También se puede interpretar lo simbólico y anti-histórico a partir de un corte geológico de la civilización rastreando el origen de los conflictos.

La historia real de la sociedad es irrevelante en **La Edad de Oro**, si tomamos como punto de partida las premisas de la conciencia inconciente. La fuerza dinámica de la película está expresada por el deseo sexual insatisfecho y la analogía con una civilización negativa. La esencia de la civilización es recapitulada en forma unánime a través de la erección de un hombre. La civilización por sí misma no tiene historia ni dinámica, se puede definir como un bloque de fuerzas represivas en una determinada agitación periódica. Movimiento entre explosión y petrificación, donde su representación más permanente es la pasión.

Ahora más que nunca, **La Edad de Oro** parece más pertinente para realizar sobre ella un crítica Freudiana de la civilización que un análisis a partir del materialismo histórico; si la izquierda desea volver sobre la película necesita elaborar nuevos discursos de interpretación. En su momento, **La Edad de Oro** fué aceptada como un trabajo políticamente revolucionario. Sin embargo, un nuevo intento de interpretación precisa del análisis del movimiento surrealista al que Buñuel pertenecía.

El surrealismo hoy en día se entiene como el arte del subjetivismo. Es importante recordar que el surrealismo original entre los años 1924 a 1932, intentaba que sus trabajos fueran vistos y entendidos como una experiencia colectiva, como una disciplina centrada al mismo tiempo en el análisis de lo interior y lo exterior del hombre. Sus descubrimientos se orientaron hacia la imaginación del hombre "hay que tomar revancha sobre las cosas". La mejor definición de esta tendencia se encuentra en la siguiente cita de André Breton fundador del movimiento "yo creo en el acuerdo futuro de los dos estados, aparentemente sueño y realidad son contradictorios, pero son esencialmente una clase de realidad absoluta, así que podemos hablar de una surrealidad". Buñuel, como lo hemos visto, en **La Edad de Oro** alcanzó la fusión entre realidad objetiva y subjetiva.

La disciplina surrealista no es una escuela aséptica, en una actitud moral, un "espíritu de la desmoralización". Los surrealistas se esfuerzan por liberar los elementos en juego, por explorar la imaginación del subconciente, ellos no vieron esto como un arte sino como una contribución a la revolución científica de la mente, como una liberación del hombre. Si sus trabajos recibidos con indignación o incomprendidos, esto se



debió y fué una prueba de su virtud radical, a pesar de todo el surrealismo —humor negro, espíritu de contradicción, chistes insultantes, juego de palabras, erotismo, blasfemia, opacidad, etc.— procede de una liberación de la opresión, de impulsos antisociales y de una apelación a los impulsos del público.

El surrealismo a pesar de todo no fué solamente una revolución en la mente. Ellos extendieron su revolución al inmenso campo del arte y la política, a los movimientos "avant-garde" en el arte occidental y a la literatura que se produjo después de la I Guerra Mundial. Generalmente proclamaban su apoliticidad, al igual que los futuristas, pero es bien sabido que los segundos se alinearon definitivamente con la derecha. A pesar de todo, fueron descubriendo el marxismo y su relación se vió fortalecida al grado de emparentarse muy seriamente con el partido comunista francés.

Los surrealistas adoptaron la política marxista en 1927, Breton y algunos más del grupo dejaron examinar sus principios por el partido, insistiendo sobre todo en su autonomía artística. El grupo sufrió una seria división en 1927, y una vez más Breton siguió esforzándose por encontrar una síntesis entre el surrealismo autónomo y la disciplina política, él, no concebía que los dos pudieran estar en contradicción.

Al tiempo que se suscitaba este debate se unieron al grupo nuevos poetas y artistas. Entre ellos estaba Luis Buñuel, un español residenciado en Francia, creador de **Un Perro Andaluz** y el único cinematografista del grupo. Buñuel bien pronto contribuyó al movimiento con **La Edad de Oro** uno de los más destacados trabajos surrealistas, al punto que posteriormente esta película ha servido para examinar la difícil relación entre surrealismo y marxismo.

La Edad de Oro apareció en 1930, como un ataque contra la opresión. Breton envió por correo al grupo un manifiesto en el que definía el film de Buñuel como una plataforma para el surrealismo "Uno de los proyectos más exigentes para la

conciencia del hombre". **La Edad de Oro** es "un pájaro apresado completamente que ahora libremente busca como escenario al cielo, el cielo occidental".⁴

La Edad de Oro es realmente un programa de demandas, una propuesta revolucionaria que no parece tolerar del todo las prácticas comunistas. En un esfuerzo por definir **La Edad de Oro**, Breton se esforzó en presentar la película como una contribución a la izquierda, y a las realidades sociales de su tiempo.

Proyectada al momento de la quiebra bancaria, cuando las manifestaciones proletarias eran sofocadas por las armas y se incrementaba el armamentismo, **La Edad de Oro** puede verse, por todos los espíritus libres de la censura y de las noticias tendenciosas de los periódicos... —en la era de la prosperidad— como la necesidad de la satisfacción venciendo la certeza cada vez más profunda del sentido masoquista de los opresores.⁵

En este sentido los surrealistas no tenían de que preocuparse. **La Edad de Oro** provocó un escándalo de claras intenciones políticas. La película fue exhibida en París durante varias semanas sin ningún contratiempo, una tarde el teatro fue asaltado por manifestantes de derecha, miembros de la ligas católicas, partrióticas y ante-semistas. Esta fué una clara respuesta a la campaña llevada a cabo por la prensa de la derecha, cuyo objetivo era vetar **La Edad de Oro** y otras películas extranjeras por subversivas. (Línea General de Eisenstein había sido censurada en Francia el mismo año). "Este es un producto bolchevique, de una clase especial y su propósito, sin lugar a dudas, es corrompernos".⁶

La controversia forma parte de la aguda batalla política entre la derecha y la izquierda en la Francia de 1930. Los surrealistas se colocaron a la izquierda por supuesto y

enfilaron baterías para defender **La Edad de Oro** y otros filmes contra las arremetidas de los sectores fascistas, de los sectores franceses que instaban al país a declarar la "guerra contra Rusia".

El surrealismo se unió en la defensa del film, a ellos se acogieron prestigiosos escritores y artistas de izquierda, uno de ellos fue León Moussinac, crítico cinematográfico del período comunista *L'Humanité*: "Nunca antes en el cine se había menospreciado el convencionalismo y la sociedad burguesa como en el vigoroso film de Buñuel -policía, religión, ejército, moralidad, familia, estado—. En el uno se ve estremeado de la cabeza a los pies, por la capacidad literaria del autor y la violencia de las imágenes..."

El partido tenía, por ese tiempo, un gran interés por desenmascarar las campañas de censura, con la presencia de Moussinac como defensor de Buñuel el surrealismo y el partido fueron como una alianza capaz de desafiar cualquier ataque fascista.

Moussinac definió a **La Edad de Oro** como un film "inconformista, de profunda conciencia de clase y centrado en una crítica al capitalismo y a su ideología. (Bien puede colocarse en la categoría de **Luces de la Ciudad** de Chaplin, **A nosotros la libertad** de René Clair ó **A propos de Nice** de Vigo)"

A lo largo de la controversia, la derecha demostró ser la fuerza mejor organizada. **La Edad de Oro** fué oficialmente censurada en diciembre de 1930 por orden del jefe de la policía, Jean Chiappe, con el apoyo de los grupos fascistas. Puede decirse entonces que la función política de **La Edad de Oro** está plenamente justificada por su contenido y por el momento histórico en que apareció.

La Edad de Oro sin ser un film marxista, es claramente análogo con algunos elementos de la crítica marxista, aunque su mayor énfasis está fundado en la desvelación de la naturaleza concreta del mundo real —religión, romance, racionalismo burgués, elementos propios de la ideología reaccionaria— como también, es una apertura hacia la conciencia de clase y una lectura histórica de la conciencia. Al mismo tiempo la película es producto de un período de crisis política e ideológica que al igual que en todo artista se dió en Buñuel durante esta época.

En 1930 el arte revolucionario no se identificaba aun con el realismo socialista (sancionando oficialmente en 1934). El criterio que primaba en todo artista marxista y revolucionario se fundamentaba en las orientaciones de Engels: "El novelista será honesto y conciente de su tarea cuando por medio de un retrato preciso de las relaciones sociales auténticas, intenta destruir el punto de vista convencional de esas relaciones, critica el falso optimismo del mundo burgués y obliga al lector a preguntarse acerca de la posibilidad de permanencia del orden privilegiado, aunque el autor no ofrezca ninguna solución y no tenga claridad sobre los caminos a seguir"

El surrealismo bien puede contarse entre los grupos artísticos que siguieron esta tendencia y se definieron así mismos como trabajadores del arte no conformista. Más tarde, en 1950, Buñuel para definir su posición frente al arte citada a Engels, por esta época el antagonismo entre burgueses y socialistas se había convertido en una pelea abierta y definitiva.

Al tiempo de la controversia sobre **La Edad de Oro** la alianza entre el surrealismo y marxismo se fué agotando. Durante un congreso internacional de escritores revolucionarios organizado y financiado por los comunistas, las teorías de Freud fueron denunciadas como idealismo burgués, mientras que al

surrealismo se le tachaba de ser opositor a la línea general del partido. Los representantes del grupo surrealista, Aragón y Sadoul, se unieron a los críticos y ellos mismos fueron los encargados de denunciar a su grupo. A pesar de todo Breton intentó mantener una síntesis de las dos doctrinas revolucionarias, a pesar de sus esfuerzos las relaciones ya irreconciliables, terminaron en 1929.

Mientras los comunistas continuaban armando coaliciones con artistas liberales de izquierda, el surrealismo se colocó en la línea por la defensa del hombre totalmente libre: Desde ese momento el surrealismo es una cosa y el marxismo otra.

Finalmente, Breton definió **La Edad de Oro** como una película apocalíptica, como un film surrealista y marxista solamente por asociación.

TIERRA SIN PAN (Land Without Bread, Francia, 1932) es un corto documental y el último filme del período surrealista de Buñuel. La escogencia del género es sorprendente: entre todos los géneros cinematográficos el documental es el que mejor permite la descripción del mundo real. El autor se acerca como un reporte neutral para estudiar una de las regiones más áridas de Europa, en su intento Buñuel alcanza una lectura de la realidad que es, tal vez, su más puro trabajo surrealista.

Objetivamente **TIERRA SIN PAN** es una experiencia intolerable, una gran experiencia surrealista. El elemento subjetivo no forma parte integral del film (como en **LA EDAD DE ORO**), en este caso, lo que se ve agravado es la propia conciencia del espectador. El éxito alcanzado por Buñuel en **TIERRA SIN PAN** se debe a la temática, —una empobrecida área de España aislada de la sociedad— como también, a la construcción de la película que ésta precedida por contradicciones sistemáticas cuya intención es hacer reaccionar al espectador.

Buñuel viajó a España con un equipo escaso y filmó en la despoblada región de **LA HURDES** en 1932. Un año antes la violencia se extendía por todo el país que había pasado de una monarquía semifeudal a una inestable burguesía democrática. Sin embargo, la desolada región montañosa que atrajo a Buñuel, no recibió ningún beneficio del cambio político e histórico. Los campesinos debilitados y a punto de perecer por hambre viven suspendidos en la prehistoria. No poseen una tradición cultural, no tienen intención de mejorar su condición, no poseen ganado ni herramientas.

La descripción del trabajo es un tema esencial en **TIERRA SIN PAN**, pero no el trabajo tal como lo conocemos en el mundo civilizado que contribuye al desarrollo del sistema social. El trabajo de los campesinos de **LAS HURDES** es un esfuerzo para domesticar una naturaleza hostil, un esfuerzo que invariablemente finaliza en el fracaso y coloca a esta embrionaria sociedad en el grado cero de su desarrollo.

Los campesinos, por ejemplo, deben literalmente construir sus campos de arado esparciendo capas de tierra sobre los bancos estériles de las riberas de los ríos. El film documenta este increíble proceso con detalles científicos, mostrando cortes seccionales de las capas en close-up. El comentarista agrega: "El suelo pierde pronto el nitrógeno y se convierte en un inmenso campo estéril. Durante el invierno los ríos frecuentemente se desbordan, destruyendo en un instante un año de trabajo". La naturaleza en la película de Buñuel, no dominada por la civilización, es representada como una fuerza destructiva que se traduce en enfermedad y muerte.

El hambre es el componente esencial de la vida campesina.

Buñuel no la identifica como el hambre que puede ser satisfecha y que históricamente es generada por los sistemas políticos, en la región de LAS HURDES se identifica con la propia vida. No puede ser satisfecha. Los campesinos hambrientos son un objetivo equivalente al deseo en otras películas de Buñuel.

En la película este diferente concepto de deseo, esta morbida condición, no puede ser entendida como una fuerza positiva. Buñuel describe la vida terrible de los campesinos como una progresión del hambre y la enfermedad hacia el retinismo y la muerte.

Por encima del fatalismo Buñuel impone otras estructuras, no para relieves el horror, sino para crear tensiones y contradicciones en nuestra percepción. Una de estas tensiones se crea entre las imágenes, la narración y la música. El texto de la película es poco emocional, aunque no está libre de valores, tampoco puede ser definido como la crítica propia de un científico social.

En contraste con lo anterior, las imágenes son horribles, la cámara describe el fenómeno en forma simple e inequívoca: un mono muere en medio de un enjambre de abejas, los campesinos son deformados por el bocio, la enfermedad, la infección y la idiotez congénita. Un chico muere y la cámara acompaña su cuerpo al cementerio.

A pesar de la estructura arbitraria del film y a pesar de algunas escenas dramatizadas, todos los críticos concuerdan al definir la película como un documento aterrador y real.¹³ El horror proviene principalmente de un amplio sentido de la irreversibilidad. En este sentido la más intolerable de las escenas es aquella en la que un campesino intenta cuidar a un compañero herido. "Rara vez una picadura de culebra es mortal". El narrador cuenta este hecho mientras un campesino mata al animal y le sonríe a la cámara; el siguiente plano muestra las manos vendadas del herido, "pero los campesinos en un intento por salvar a su compañero lo que en realidad hacen es infectarlo".

Una sinfonía de Brahms inexplicablemente acompaña al documental, como un recordatorio impropio de la majestuosa civilización Europea que encubre la tragedia de LAS HURDES. La música del siglo XIX fue un elemento importante en el PERRO ANDALUZ y en LA EDAD DE ORO, sincronizada con el tiempo cinematográfico, en ellas es casi una parodia de humor musical, allí las sinfonías románticas tienen una intención satírica. En TIERRA SIN PAN es el propio horror de LAS HURDES el que gradualmente contamina la gran música de Brahms con morbidas connotaciones.

A modo de un narrador neutral, Buñuel impone otra de sus inflexiones características sobre su representación. Cuando se espera que algo emerge de los campesinos, la información que sigue va aboliendo este recurso. Ellos tienen árboles pero los insectos los destruyen. Se alimentan con frutas y esto les ocasiona desinteria. Tienen panales (que los campesinos arriendan a un terrateniente de la región) pero las abejas produce "una miel amarga que frecuentemente trae la muerte a los animales y a los hombres". Utilizando hechos científicos, Buñuel denota el punto optimista burgues y la mirada natural de una mentalidad civilizada, aunque para demostrarlo se basa en hechos simples.

¿Qué sobra la ayuda externa? La iglesia está presente pero como un edificio ruinoso de una antigua civilización que se marchitó hace tiempo. La iglesia no es nada para los campesinos, es el espejo de la muerte.

Los campesinos, sin embargo, tienen un punto de contacto con la sociedad moderna: la escuela. Para un espectador liberal ésta presencia representa un mejoramiento en la vida de los campesinos. Pero la secuencia muestra solamente que una educación que enseña matemáticas y respeto por la propiedad privada a niños hambrientos es una educación burguesa y monstruosa.

Los niños descalzos y harapientos reciben la misma educación primaria que los niños de todo el mundo... A estos niños se les enseña como a cualquier niño bien nutrido. La suma de los ángulos de un triángulo equivale a dos ángulos rectos". Buñuel usa subversivamente a su narrador neutral para presentar las contradicciones de la educación burguesa. Buñuel utiliza la misma estrategia en otras escenas claves. Una secuencia acerca de los estragos de la malaria crea un documental dentro del documental —un texto con ilustraciones de mosquitos—, mientras el narrador describe meticulosamente las diferencias "reconocibles" entre los mosquitos ofensivos y los inofensivos. Este parentesis en el documental es inútil para los campesinos, que sufren fiebre de los pantanos puesto que no pueden hacer uso de los conocimientos científicos. Otra secuencia muestra a una niña tendida sobre el camino, "la niña había permanecido en ese estado durante tres días. Uno de los camarógrafos se acerca y trata de descubrir porque la niña se queja de dolor en su garganta, inmediatamente se dá cuenta de una seria inflamación, entonces abren la boca de la enferma y la cámara describe el dolor como un ojo impasible.

Como el inserto de la ilustración del mosquito, ésta intervención desde el mundo exterior aparece inútil o deliberadamente cruel. El comentario continua sin cambiar de tono: "Desafortunadamente no podemos hacer nada por ella. Volvimos a la villa dos días después, cuando preguntamos cómo esta la niña nos respondieron que había muerto".

Si los realizadores no pudieron detener la muerte de la niña, entonces el cine se convierte en una actividad inútil. Buñuel coloca a su documental, en este punto, dentro de la tradición humanista y etnográfica en la cual el documental es un genero impotente frente a la contundencia de los hechos reales. La película, igualmente, a partir de sus premisas sirve para destruir el viejo refugio del humanismo.

El film fue realizando en medio de una gran agitación política entre la derecha y la izquierda en España que se extiende por toda Europa. TIERRA SIN PAN libra su propia batalla exponiendo la tragedia desde una sociedad prehistórica, que sigue librando una dura batalla contra la naturaleza. Buñuel insiste que esta sociedad —el primitivo horror que habíamos casi desterrado de nuestra conciencia— es una parte de la civilización. El último horror en la película de Buñuel consiste en su propia disociación, desde el preciso momento en que el espectador intenta identificar la vida de los campesinos con la suya. Hay después de todo hombres y mujeres como nosotros, que luchan por el diario vivir. Aunque cada uno de sus esfuerzos es negado y tiende al fracaso.

TIERRA SIN PAN está, a pesar de todo, abierta para una lectura política contemporánea. Es la negociación de la acción progresista de la ideología burguesa, incluyendo los políticos liberales en sus decisiones más radicales. De hecho este radicalismo es solo aparente durante esta época de la política española. La administración de Zamora prohibió la exhibición de la película por considerarla "deshonroso para España" e insto a otros países para establecer sobre él la censura. El film fue presentado en Francia en 1937, sin embargo, continuo prohibido en España durante el regimen republicano y, desde luego, por el regimen de Franco.

En este momento se inician los años anónimos de Buñuel. En perfecta concordancia con el surrealismo había abortado su propia carrera. Dos de sus películas habían sido prohibidas por subversivas (LA EDAD DE ORO Y TIERRA SIN PAN fueron financiadas por patronos individuales), y Buñuel falta de recursos no recibió ninguna ayuda de los surrealistas debido a que el grupo se había dividido. Por ese entonces la industria cinematográfica se había convertido en una estructura monolítica altamente reaccionaria. Desde luego Buñuel no pudo encontrar trabajo en el cine comercial que satisficiera sus principios artísticos y estéticos. Su propio rechazo lo llevó a aceptar trabajos marginales en varias películas industriales. Tardarían 15 años antes de que dirigiera otra película.

De 1932 a 1946 en España, Francia, New York y Hollywood. Buñuel trabajó dentro del cine pero en forma anónima: como supervisor, productor ejecutivo y editor.

Después de TIERRA SIN PAN Buñuel se relaciona estrechamente con el partido comunista francés. Como hemos visto surrealistas y comunistas habían mantenido relacionados hasta los eventos de 1930-32, al desintegrarse los primeros algunos de ellos y siguieron trabajando en forma individual (entre ellos Eluard, Buñuel, Unik y Breton). Como también hemos visto, la visión de la sociedad que tenía Buñuel en LA EDAD DE ORO y TIERRA SIN PAN no era compartida por el marxismo. A pesar de todo, Buñuel siempre fue fiel al surrealismo y a su posición de artista revolucionario. Para ilustrar su posición basta conocer sus opiniones concedidas al periódico comunista, nuestro cine, en 1935: "Eisenstein tuvo la mente de un viejo profesor que yo no entiendo. Lo que es admirable en su trabajo es que su inspiración la recogió de todas aquellas personas que fueron capaces de liberarse de sus enemigos de clase... Cada forma de arte, aún el más abstracto, envuelve una ideología, contiene un sistema completo de ideas morales... Futurismo y dadaísmo en 1918 fueron considerados "arte por el arte". El tiempo ha mostrado que el futurismo contiene las semillas del arte fascista,

mientras el dadaísmo (precursores del surrealismo) se desarrolló dentro del materialismo histórico.

Q: Usted ve su TIERRA SIN PAN cómo una rectificación ó cómo una evolución?

A: Yo definitivamente la veo como una continuación de mi carrera".

En la práctica, sin embargo, fue diferente. Hitler había llegado al poder en Alemania y en 1936 Franco condujo la revuelta de los generales que se convirtió en la chispa de la guerra civil que, en el fondo, era una lucha entre los poderes fascistas y comunistas. Una aislada línea de izquierda había sido viable seis años antes y el partido comunista era también diferente, ahora una posición individualista parecía claramente irrelevante y talvés equivocada.

De cualquier manera el surrealismo nunca tuvo un desarrollo dentro del marxismo. Se puede mirar el ejemplo de Salvador Dali, amigo de Buñuel y coautor, del Perro Andaluz, quien se había colocado a la derecha sin dejar de ser surrealista en su arte.

Durante esta época Buñuel hizo causa común con el partido comunista y por vez primera en su carrera revisó su quehacer artístico y su radicalismo, para servir en forma más positiva a sus exigencias políticas. El partido comunista español se alineó con el frente popular; en Francia el partido comunista acogió a la alianza antifascista diseñada para atraer la burguesía liberal y mantenerla lejos de la derecha, como también integrarla a izquierda de contenido nacionalista. La Unión Soviética había preparado esta estrategia revisando su línea general a partir de 1935.

Ninguno de los trabajos realizados por Buñuel durante su período de "anonimato" le sobreviven hoy, aunque nunca rechazó sus trabajos, los define como contradictorios. Buñuel



admira con insistencia algunos de los films que el editó anonimamente. El, invariablemente, aseguraba que su papel en estas producciones nunca fue de carácter creativo sino administrativo. Estos elementos nos sirven para introducirnos al estudio de una de las películas de este período: ESPAÑA 1937; aunque no ocupa un lugar destacado en su filmografía, sí merece ser estudiada.¹

España 1937 (ESPAGNE' 1937, Francia 1937) es un documental sobre la guerra civil española. La intención es mostrar las dificultades de los simpatizantes republicanos frente a la agresión fascista. En 1937 Alemania e Italia toman partido oficialmente en la guerra civil. Una demostración de esto puede apreciarse en la película de Joris Ivens **EL CORAZON DE ESPAÑA**, realizada en 1937 y prohibida en Inglaterra por "estar inundada de referencias sobre la intervención en la guerra de Italia y Alemania". Mientras tanto, los comunistas y los grupos de frente unido en muchas naciones se esforzaban por romper la conspiración del silencio. **ESPAÑA 1937** que financiada clandestinamente por los comunistas para publicitar el conflicto entre la agresión fascista y la resistencia popular.

España 1937 es una película resumen del conflicto, editada en pequeños trozos que guardan independencia entre sí, (es preciso anotar que la edición define substancialmente las diferencias con el documental **MORIR EN MADRID** de Federico Rossif, 1965) con el propósito de narrar los acontecimientos que sucedieron en la vida política de España entre el primero de febrero de 1936 y el primero de febrero de 1937. La película se inicia cuando Miguel Azaña asciende al poder. El nuevo gobierno reformista y liberal ve minado su apoyo popular por las argucias de la derecha, conflicto que culmina en 1936 con la implantación de terrorismo franquista.

La gran guerra se convirtió en una guerra aérea y la civil se convirtió en una guerra de resistencia contra la agresión externa. La película se concentra sobre el sitio de Madrid (noviembre de 1936) y presenta, durante las pausas del sitio, la movilización de las masas. La secuencia final contrasta la devastación fascista con la férrea resistencia de la ciudad de Madrid. El documental finaliza con la abrupta necesidad de la capitalización que coloca a la guerra civil en su verdadero contexto internacional.

ESPAÑA 1937 fue producida por la embajada de España en París. Sus realizadores eran comunistas o simpatizantes del partido. Jean Paul Dreyfus, el editor, se convirtió más tarde en productor y director bajo el nombre de La Chanois; Pierre Unik quien se había unido al partido al mismo tiempo que Andre Breton en 1927 y, a pesar de todo, después de la estampida surrealista en 1932 continuo siendo leal a sus principios, fue, igualmente, el guionista de **TIERRA SIN PAN** y **ESPAÑA 1937**.

El embajador republicano en Francia era Luis Araquistain, un miembro de la burguesía reformista del partido socialista quien normalmente deploraba la colaboración de su partido con los comunistas y el frente popular, más tarde se convertiría en un acerrimo anticomunista. A principios de 1937 veía en la Unión Soviética un fuerte apoyo para consolidar la alianza socialista-comunista.

La estructura política de España 1937 refleja la línea del frente unido convertido en el movimiento de la unión y a partir del cual se constituiría la vanguardia de las masas en la lucha contra el fascismo.

El uso de un lenguaje dual se da en los niveles más generales del documental. La palabra "progresista" connota

reforma liberal e incluye la simpatía burguesa, mientras que para el militante significa la vanguardia histórica, la tendencia de las coaliciones de izquierda. Aunque "república" adquiere un doble significado, la burguesía republicana o el proletariado republicano lo contiene potencialmente. Enumerando amnistía y reformas establecidas por el frente popular (en que se especifica "el gobierno obedece la voluntad de la mayoría") la narración es recapitulada con este encubrimiento dialectico: "La República, que se supone es el gobierno constitucional de todos los españoles, empieza a ser una verdadera república".

En la misma línea, sin embargo, mucha de la propaganda del frente unido evita especificar cómo y cuándo la burguesía progresista de la república genera la revolución proletaria. **ESPAÑA 1937**, está estructurada alrededor de un proceso por medio del cual las fuerzas guerrilleras forjan una embrionaria sociedad comunista, una unidad de masas en la batalla, mientras los líderes políticos y militares "vienen de las categorías sociales altas de la población". En contraste con las primeras secuencias que se presentan como un apoyo a los políticos progresistas del gobierno de Azaña, las secuencias finales ignoran a los líderes oficiales desviando su atención hacia la vanguardia real, la verdadera república. Qué es el pueblo militante —son los luchadores del frente militar mientras construyen una sociedad justa— y sus líderes? El documental para ilustrar al movimiento muestra como un notable comisionado político comunista, cuyo papel lo coloca "en el corazón de su trabajo. Su tarea es forjar la conciencia del ejército del pueblo".

Con **España 1937** nos encontramos en la primera fila de la historia política de España y en el extremo opuesto de la primitiva y ahistorica comunidad de **TIERRA SIN PAN**. Más que eso, los eventos históricos son concebidos y estructurados a partir de una ideología que es externa a las películas de Buñuel, un análisis marxista empañado apenas por la retórica y la política "progresista".

Todavía Buñuel, ocasionalmente, contribuye con otra clase de distancia, utiliza una ironía más graciosa, con un corte o una imagen inesperada. Algunas discrepancias entre la palabra y la imagen dan la impresión de que el editor está peleando con el texto en algún punto y que está tratando de decir algo distinto a lo que las imágenes muestran.

El narrador afirma que el nuevo gobierno del Frente Popular es progresista, "la república empieza a moverse hacia adelante nuevamente. Cada día trae un nuevo progreso, se abren nuevas perspectivas para la gente española". El sentido de "nuevas perspectivas" debe entenderse como un descenso en las funciones oficiales de los políticos; más aun, los editores han hecho dos cortes a propósito para mostrar el progreso descendente de los políticos. Efectos similares se presentan con referencia a la elección de Azaña. Mientras el narrador con mucho optimismo, afirma que "con el nuevo presidente la república empieza su trabajo constructivo... La gente apoya al gobierno en todas sus medidas progresistas", una secuencia caracterizando a unos guardias con sus uniformes muy decorados y a los políticos ataviados de diplomaticos deja ver que no hay una medida progresiva en las imágenes.

Posiblemente este es un lenguaje independiente, compitiendo en forma desleal con la retórica. Es como si el ala izquierda del Frente Unido, representado por tres realizadores comunistas, hubiera aprovechado la oportunidad para satirizar la burguesía parlamentaria, aunque respete su carácter de "progresista".



Esta es la explicación para un cambio de énfasis en medio de escenas muy emocionales que muestran la lucha en las calles, formas de lucha que fueron una respuesta al terrorismo implantado por Franco. Hay escenas agitadas de pistoleros disparando detrás de las barricadas que son brevemente interrumpidas por disparos más silenciosos desde los edificios de la ciudad, en ese momento los comentarios parecen inexplicables, "las luchas sociales, en todas las eras, se han desarrollado desde las barricadas". Los observadores marxistas saben que desde 1848 las barricadas han sido sinónimo de los levantamientos de la clase trabajadora en contra del estado burgués y su policía. Parece poco probable que Buñuel este gratificando un ahistoricismo propio. Esta discrepancia como muchas otras, parece ser un llamado de atención a los marxistas sobre el sentido clasista de la guerra civil, que directamente descende de las barricadas de 1848 y de la comuna de París.

Documentando la guerra de guerrillas y sus técnicas, Buñuel encuentra imágenes con las que demuestra que la resistencia armada ha sido asimilada a los trabajos diarios de la civilización. Un campesino maneja su arado con una mano y sostiene su rifle con la otra. Los hombres cargan ametralladoras montadas a caballo —casualmente como sacos de papas— y disparan desde un terreno rocoso. Esta es la naturaleza de la guerra para la gente, y desde un punto de vista idealista los rifles, —siempre presentes— también llegaron a ser un símbolo de la violencia que forma parte de la civilización y que es necesaria para su mantenimiento.

Buñuel al tratar las ironías de la guerra lo hace un gran sentido del humor negro. Hombres y mujeres sorprendidos por un ataque aéreo corren a buscar refugio mientras un trio a los Charles Chaplin los miran desde un cartel que anuncia **Tiempos Modernos**. Hay humor negro en las tomas de la defensa de Madrid: "los soldados lloran con rabia porque sus pies hinchados y sangrientos les impide perseguir a sus

enemigos. El mismo espíritu perverso guía la construcción de Buñuel en secuencias paralelas en las que contrasta el aniquilamiento fascista del país vasco (incluyendo "los santuarios de la libertad Vasca") con un santuario en el que las esposas y los niños de los nacionalistas están prisioneros de los republicanos, "la república también cuida las vidas de los hijos del enemigo".

El biógrafo de Buñuel menciona secuencias anti-clericales en la versión original de **ESPAÑA 1937**, las cuales no aparecen en la versión existente.¹⁴ Una secuencia representa los saqueos a las iglesias de Barcelona. Buñuel debió disfrutar documentando el odio que las masas sentían contra la iglesia, pero la secuencia fue cortada debido a que la ofensa se referiría a los católicos republicanos.

La versión conocida tiene una escena que muestra la destrucción de una iglesia después de un ataque aéreo, el dramático espectáculo de sus escombros es recalcado por un movimiento en cámara lenta y música majestuosa. El texto contiene una polémica culpando a los reaccionarios. "Las iglesias son destruidas por aquellos mismos que claman ser los defensores de la religión".

Algunas sorpresas gráficas o sin fundamento son de inspiración surrealista más directa, como las tomas de los hombres alineados paralelamente con los árboles a lo largo de una calle de Madrid, observando una demostración del Frente Popular, o las estatuas gigantes destacándose sobre las cabezas de las masas agolpadas en la plaza, (la toma en la edición se asocia frecuentemente con la toma de los políticos burgueses mirando desde un balcón a la muchedumbre).

La música es un elemento surrealista. Buñuel se sirve de Beethoven. Un trozo de vals de la primera sinfonía acompaña a los políticos del ala derecha; la ópera Egmont acompaña a los políticos del ala izquierda; la ópera Egmont acompaña el resto de la película, incluyendo el bombardeo fascista y los contraataques de la

gente. Buñuel está indeciso entre usar la ópera independiente, como en *TIERRA SIN PAN*, o asignarle una función simbólica más amplia. En una escena la ópera compete en la banda sonora contra el ritmo de una marcha de tambores acompañando la movilización de las masas (los tambores ganan).

A la lluvia de bombas fascistas, los republicanos responden con dinamita y fuego de rifles. En medio de las explosiones la cámara toma a hombres, mujeres y niños huyendo, escondiéndose y llorando entre los escombros. Es una versión de la vida real del holocausto anunciado por el ministerio del interior.

Aunque la creatividad de Buñuel está más allá de cualquier cuestionamiento, él fue responsable por la selección del material y la compilación. Supervisó la edición, seleccionó la música y fue coautor del guión, su influencia es evidente de principio a fin en este excelente documental (que fue descubierto 10 años después en un archivo de Alemania del Este).

¿Por qué es difícil caracteriza la relación de Buñuel en este film político? Su contribución cinematográfica consiste generalmente en agregar un elemento de ironía no esperado que produce un cambio de perspectiva en el desarrollo de los eventos. Buñuel trata de establecer un distanciamiento con los eventos a través de un texto supuestamente neutral y arido, evitando relatar los hechos en forma sentimental y simple. El tono objetivo, sin embargo, se detiene un poco en *ESPAÑA 1937* y no muestra la crueldad característica de Buñuel en sus primeros documentales.

Surante el conflicto —y en contraste con las ciudades en colapso— una naturaleza impasiva continua floreciendo en los primeros planos en el fondo de las escenas, indiferente a la tragedia humana pero inseparable de ella. Frondosas palmeras se mecen suavemente sobre un hospital donde los soldados heridos se recuperan; "paz dentro de la guerra", comenta el narrador. En las escenas finales, los árboles se balancean sobre el fondo de la escena, formando un contrapunto empujados los puños alzados del general Miajo, el comisario Anton y los soldados.

El colapso de la civilización representado en *LA EDAD DE ORO* y en *TIERRA SIN PAN* también es mostrado en *ESPAÑA 1937*. Pero, en este caso, Buñuel subordina su surrealismo a su marxismo. Las personas son víctimas, pero son victoriosas.

Tierra SIN PAN fue presentada en Francia en 1937, la copia presentada tenía una alteración intencional y evidente. Le fue añadido un título en el que se insistía que la pobreza de *Las Hurdes* no era irremediable, que la gente española ha empezado a unirse para mejorar sus condiciones de vida y que la lucha actual antifascista es una continuación de la pelea para acabar con la pobreza documentada en la película.¹⁷ Por supuesto es imposible transformar *TIERRA SIN PAN* en un instrumento de combate como *ESPAÑA 1937* por la simple adición de un epígrafe que contradice las propias premisas de la película. La militancia política de Buñuel empieza a decaer en 1937. Todavía trabaja por los republicanos, fue enviado a los Estados Unidos para diseñar proyectos de cine que nunca se materializaron. La victoria de Franco en 1939 deja a Buñuel exilado y sin trabajo. Políticamente la derrota de la república lo único que hizo fue confirmar en la conciencia de Buñuel el pesimismo que siempre lo acompañó.

Durante la segunda guerra mundial Buñuel fue un fuerte opositor de los nazis. Se enroló en el departamento de cine del museo de arte moderno de New York, que en conexión con la oficina de asuntos interamericano de la fundación Rockefeller se dedicaron a realizar documentales durante todo el período

que demoró la guerra. El departamento dió trabajo a una cincuentena de realizadores liberales de izquierda, extranjeros y americanos, quienes por esa época se encontraban desempleados y querían continuar su lucha contra el fascismo.

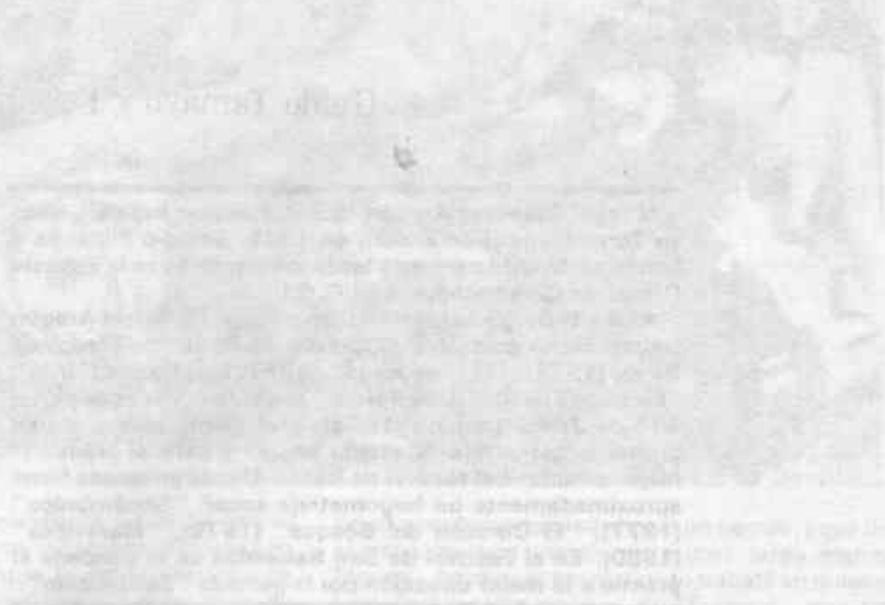
El trabajo de Buñuel en el museo —archivo, re-edición de películas, supervisión de versiones extranjeras de cortos educativos y noticieros— no tuvo ninguna significación artística o política para él. Relatos de estas películas perdidas sugieren que el compromiso antifascista y el humor surrealista todavía formaban parte del alma de Buñuel. Se le asignó llevar a cabo una película de contrapropaganda de los documentales nazis, el filmó dos breves cortos *El Triunfo de la Voluntad* (Las Promesas) y *Bautismo de Fuego* (La Realidad). El experimento nunca fue mostrado públicamente.

Buñuel perdió su trabajo en el museo en 1942 por hostigamiento político y viajó a Hollywood a desarrollar oscuros trabajos técnicos. Su carrera estaba en un colapso total. Aún así Buñuel estaba empeñado en seguir filmando, reaparece en películas de clase B realizadas por un estudio mejicano que tenía financiación americana. En esas producciones Buñuel vuelve a expresarse con toda la fuerza de su arte: surrealista y materialista. Aunque trabaja en películas menores, las características de su cine están presentes. Recobra la libertad creativa que se le había negado por mucho tiempo.

1. Citado por Federico Grange de la obra de Carlos Rebolledo Luis Buñuel 1964.
2. André Breton. Segundo Manifiesto Surrealista, 1929.
3. André Breton. Manifiesto Surrealista, 1924.
4. NADEAU. La Edad de oro, en Historia del Surrealismo. 1964. Página: 135.
5. NADEAU. OP. CIT. Págs: 321, 322.
6. G. SANVOISION. Crítico del periódico derechista Le Figaro. Dic. 10, 1930. Citado en Ado Kyrou's Luis Buñuel 1963. Pág: 33.
7. MOUSSINAC. L'HUMAWITE. Dic. 7, 1930 Citado en J.F. Aranda en Luis Buñuel. 1976. Pág: 72.
8. Ver el ensayo de MOUSSINAC. L'Age Ihgrat du Cinema. 1946.
9. Federico Engels. Carta a Nina Kantsky. Citado por Moynard Solomon en Marxismo y Arte. 1973. Pág: 67.
10. Ken Kelman. El Otro Lado del Realismo P. Adams Sidney. El Cinema Español. 1975.
11. Citado en la obra: Luis Buñuel Biografía Crítica. Francisco Aranda. (Edición Española). 1969.
12. El siguiente análisis se basa en un documento en Francés que pertenece al archivo cinematográfico de Alemania Democrática. Esta película es poco conocida, en Estados Unidos. Fue mostrada por primera vez en el museo de Bellas Artes de Boston en 1974.
13. Aranda. O.P. Cit. Pág: 120
14. L'Avant - Scene du Cinema No. 36. 1964.

Tomado de la revista Cineaste
Versión Gilberto Bello D.

El Cine post-Industrial Manuel Gutiérrez Aragón



[The text in this section is extremely faint and illegible due to the quality of the scan. It appears to be a multi-column article or review.]

Espacio Reservado Para Usted.
dibuje o escriba ✕ en esta página lo primero que se
le ocurra. No se preocupe por el MENSAJE.

El Cine post-Franquista: Manuel Gutiérrez Aragón

Guido Tamayo y Fernando Ramirez Moreno

Manuel Gutiérrez Aragón, director de cine español, nace en Torrelavega (Santander), en 1942. Estudió Filosofía y Letras en Madrid para más tarde matricularse en la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.).

Antes de dirigir su primer largometraje, Gutiérrez Aragón trabaja como guionista: "Corazón Solitario" de Francisco Betriu (1972), "El Love feroz" de José Luis García (1974), "Furtivos" de José Luis Borau, "Las Largas Vacaciones del 36" de Jaime Camino (1976). Ese mismo año rueda su primer largometraje "Camada negra" y gana el premio al mejor director del festival de Berlín. Desde entonces filma aproximadamente un largometraje anual: "Sonámbulos" (1977), "El Corazón del Bosque" (1978), "Maravillas" (1980). En el Festival de San Sebastian se le concede el premio a la mejor dirección por la película "Sonámbulo".

C.T. ¿A partir de la muerte del dictador y con el viraje que desde ese momento tomó la vida española se reflejaron también nuevas alternativas de trabajo para la cinematográfica Española?

G.A.— La respuesta sería afirmativa pero con ciertas matizaciones, porque la cinematografía de nuestro país comenzó a dar a conocer cosas, burlando la censura desde antes de la muerte de Franco. Es decir que antes de la muerte del dictador, cinematográficamente Franco ya estaba muerto ya el cine español hablaba de la realidad a través de símbolos, de metáforas que el público entendía muy bien. Pienso además que para derribar la dictadura culturalmente hablando, el cine fue eficaz porque habla más censura directa sobre la prensa, la radio y la T.V., que sobre el cine so pretexto de que en él no se daba información directa sobre una huelga por ejemplo. Pero el cine daba una información que podría ser más importante, porque hablaba de las repercusiones sociológicas de la huelga: Como vivía una familia en huelga, etc. Por eso digo que más importante que el cine revolucionario que narra la caída de una regimén, puede ser el cine de comedia, drama o aventuras que da una serie de datos, de pequeños arañazos, que subvierten la vida cotidiana.

G.T.— ¿Cuándo te refieres a este tipo de cine que subvierte la vida cotidiana haces referencia a directores como Saura, Buñuel o Berlanga?

G.A.— Si por supuesto. Pero yo diría que todo el cine español, ya que en España se rodaban unas 160 películas al año. Entonces incluso en las películas malas que no hacían ni Saura, ni Berlanga se hablaba de cosas que eran tabú en España. Pequeñas cosas no directamente políticas como el divorcio, el adulterio, etc.; pero de las que no se comentaba en ningún otro lugar diferente al cine en ese momento. A eso me refería cuando menciono una especie de subversión cotidiana. Yo creo que no se entendería lo que ha sido la cinematografía española si solo nos limitamos a esos tres o cuatro nombres importantes.

C.T.— ¿Se puede decir que la democracia ha generado mejor cine que la dictadura?

G.A.— Los que estamos haciendo cine ahora somos casi los mismos que estábamos haciéndolo en la época de Franco, no porque se acabe una dictadura tiene que surgir un genio; si la democracia nos trae un genio, llegará en estos años. Pero lo que es más importante es que el nivel técnico de nuestra cinematografía era alto ya a finales de la dictadura.

C.T.— De todas maneras la filmografía realizada después de la caída del antiguo régimen ha experimentado importantes variaciones con relación a la anterior, esto se debe a las nuevas posibilidades de expresión.

G.A.— Ha ocurrido un fenómeno muy curioso y es que el público iba a ver determinadas películas en busca de lo prohibido, atraídos por "el pecado". Era mucho más interesante ver una película sobre una huelga en ese entonces que ahora, y no digamos nada con el fenómeno erótico: antes un pecho de mujer durante tres segundos era un boom de taquilla, ahora es mucho menos atractivo, ya deja de ser pecado. Desde luego los directores españoles en este momento solo tenemos armas cinematográficas para que la gente vaya al cine. Realmente en España no existe censura previa, las películas se presentan después de que han sido vistas por una comisión que lo único que hace es clasificarlas por la edad: para niños, para mayores, etc. Lo que si existe es una censura industrial, por mecanismos de distribución o algún tipo de presión de determinados organismos.

C.T.— ¿En cuanto a la formación de cineastas a nivel académico, como ha cambiado esta desde la época en que usted era estudiante y este momento. Qué valoración hace de este tipo de estudios?

G.A.— Hasta el año 70 existió en España La Escuela Oficial de Cinematografía que es donde se ha formado la mayor parte de gente de mi edad que está haciendo cine y otros anteriores a mi, como por ejemplo Luis Borau, el mismo Saura, etc. Yo pienso que la mejor enseñanza de cine es la práctica, sobre



todo hay que rodar, rodar y rodar película y esto es lo que hacíamos en la escuela. Actualmente la Escuela no existe y no ha sido sustituida por nada, porque la actual facultad de Ciencias de la Información (periodismo) da una serie de enseñanzas puramente teóricas, para luego crear unos nuevos profesores de "imagen" que a su vez formarán a otros. Creo que cualquier escuela de cine tiene que ser eminentemente práctica y que si resulta caro, ahora a través del video se puede paliar.

El escaso presupuesto para rodar es una queja generalizada en el cine español. ¿Qué alternativas ve usted para obviar este problema, concretamente qué opinión le merece el sistema de cooperativa?

G.A. — El problema de la financiación del cine es gravísimo en toda Europa, en España un poquito menos, aquí resulta todavía más barato hacer una película que en Italia. El valor medio de una película rodada en España traducida a dólares es de aproximadamente de US\$30.000, esa misma película en Italia cuesta US\$60.000, en Francia cuesta US\$70.000, o sea que todavía estamos en uno de los sitios donde los costos de una película no son tan altos, pero sin embargo son los suficientemente altos como para que una película exhibiéndose solamente en España no pueda amortizarse y, como el cine español no se vende bien fuera, se encuentra en crisis como toda la cinematografía internacional menos la norteamericana. Ante esa crisis hay mucha gente que hace cooperativas, ese no es un remedio industrial, en todo caso es un remedio expresivo, cosa que me parece estupenda, pero industrialmente esto no sirve de nada porque además son películas muy pequeñas de poco presupuesto que solo sirven para llenar una programación, son películas que difícilmente se pueden exportar.

C.T. — ¿En su caso como ha solventado el problema económico?

G.A. — Bueno, creo que he tenido bastante suerte. Yo soy poco dado a ser una víctima y a sufrir por el cine ni por nada. Lo cierto es que cuando salí de la escuela de cine no tenía ningún guión escrito para enseñar a una productora como hicieron algunos compañeros míos. Lo que sí tenía, era un cortometraje que se llamaba "El último de la humanidad", que tuve la suerte lo viera Elias Querejeta, que era ya el productor de Saura y además bastante conocido, y le gustó. Entonces me dijo que si tenía algo escrito, y yo le expuse una idea que

llevaba madurando desde hacia un tiempo, y que llegaría a ser al cabo de seis meses mi primer largo metraje, "Habla Mudita", producida por él. Luego trabajé en guiones con José Luis Borau, entre otros el de "Furtivos", que fue un éxito incluso de taquilla, y así con Borau no tuve problemas para realizar mi segunda película "Camada Negra". Con esta película gané el premio al mejor director del festival de Berlín y a partir de entonces era más fácil seguir adelante. La tercera película "Sonámbulos" tuvo muy buenas críticas pero fue mal acogida por el público; con ella me dieron el premio al mejor director en el Festival de San Sebastian. Siguiéron: "El Corazón del Bosque" y al año siguiente "Maravillas", han tenido un éxito definitivo tanto de crítica como de taquilla.

C.T. — ¿Usted inicialmente estudio Filosofía y Letras, y creo que tenía más pretensiones en el terreno de la literatura que en el del específicamente cinematográfico.?

G.A. — De esto último me acusan, en parte porque algunas vez cometi el error de decir en plan "Boutade": la literatura es más importante que el cine, y desde entonces, como esa fue una de mis primeras declaraciones, me dicen: "Este es más literato que director de cine", y seguro que el día que escriba una novela me diran que yo lo que soy es un director de cine. Sin embargo, yo creo que el mundo del cine es mucho más objetivo que el de las letras, o sea, es un mundo que tiene mucho más incidencia en el público, y luego vitalmente resulta más atractivo, el cine es más promiscuo, más agradable, se gana más dinero, es evidente que estos motivos son bastantes frívolos pero son los verdaderos.

C.T. — ¿Su formación en la escuela de cine de Madrid le reportó realmente la convicción de que lo suyo era el cine?

G.A. — Mi iniciación en el cine sucedió de una forma precoz, perezosa y casual. Yo me matriculé en la escuela de cine solamente para ver películas que entonces no se podían ver aquí comercialmente, y de pronto me encontré con la sorpresa de que había sido aprobado. Entonces entrar a la escuela era difícilísimo; se presentaban doscientas personas y sólo ingresaban cuatro. Yo no sabía bien que hacía allí, entre tanta gente que sabía de cine, ya que todos habían estado o de ayudantes de dirección o haciendo guiones, etc. Los dos primeros años los dediqué a ver películas, sobre todo porque me parecía complicadísimo lograr una imagen de cine, por lo menos una imagen que valiera la pena, algo con cierta potencia visual, yo pienso que esa falta de apresuramiento me

“...he podido ver que el cine latinoamericano ha dejado cierto idealismo atrás, no se si para bien o para mal, pero ahora es más pragmático..”



enseño muchísimo porque ahora cuando hago una imagen de cine pienso en cada uno de sus componentes y creo que llego a dominarla, el tono, el encuadre, etc.

C.T.— Ahora, hablamos un poco de ciertas constantes en tus películas...

G.A.— Eso lo dicen los críticos, yo nunca he estado de acuerdo.

C.T.— Sin embargo, tanto en "Camada Negra" como en "Sonámbulos", los personajes existen alrededor de una definida militancia política: en la primera militantes de extrema derecha y en la segunda militantes del Partido Comunista Español.

G.A.— Bueno, realmente la preocupación política en esas dos películas es realmente oblicua. Es decir, en ninguna de las dos se toma la política directamente. Por ejemplo, en "Camada Negra", en vez de analizar el fascismo que durante tanto tiempo hemos padecido en España, y que ya se ha ido reduciendo a pequeños grupos aunque muy activos, es la historia de un chico que crece una familia fascista, y cómo él se va convirtiendo en un militante del fascismo. En este sentido es más bien el relato de la creación de un héroe de extrema derecha. De cómo ese microbio, que de alguna manera llevamos todos (el del fascismo), se va alimentando por condiciones bastante específicas hasta desarrollarse en una enfermedad que posee todo el cuerpo. La película esta contada un poco a manera de fábula, desde dentro, algo así como "el retrato de un fascista adolescente"; no me interesaba una visión desde fuera y objetiva del fascismo, sino la vida de un muchacho que transformándose en fascista llegaba a matar, incluso a quien más amaba que era una chica con la que salía. En este sentido la política estaba vista desde dentro.

C.T.— ¿En "Sonámbulos", utiliza el mismo punto de vista?

G.A.— En este caso existe una familia de izquierda a la que tampoco se observa "objetivamente", por ejemplo su reacción frente a la represión franquista, sino que cuenta un poco las contradicciones que existen en una familia, aunque sea una familia con ideología liberadora...

C.T.— ¿Juega un papel igualmente opresor el entre familiar, tanto en una familia de derechas como en una de izquierdas?

G.A.— Sí, creo que este puede ser un elemento común. Evidentemente, la familia tal como la entendemos hoy, desempeña un papel represivo, funciona y esta constituida como un ejército. Esto es un hecho en la familia dentro del capitalismo.

C.T.— Usted fue militante del partido comunista hasta

hace un poco después de su legalización. ¿Qué relación, si la tiene, guarda esto con las películas a las que nos hemos referido anteriormente, especialmente con "Sonámbulos"?

G.A.— No existe una conexión directa. Es cierto que existen recuerdos y experiencias que de una manera o de otra aparecen en mis películas, pero creo que una cosa es mi creación artística y otra mi biografía personal, particular o política.

C.T.— ¿Por qué se retiró del partido?

G.A.— No creo que eso realmente interese, pero si quieres te lo cuento. El partido que más intensamente se resistió al franquismo fue el P.C.E., lo que pasa es que cuando el partido comunista entró a ser un partido como los demás, legalizado evidentemente se convirtió en otra cosa, en uno más, entonces me fui para estar un poco más a la disposición de cualquier planteamiento político nuevo, y no continuar en un partido político con las mismas consignas políticas de todos los días.

C.T.— ¿Quiere decir esto que el P.C.E. está desarrollando un tipo de trabajo que de alguna manera limita la creatividad, ya no solamente artística, sino política?

G.A.— Yo me retiré recién legalizado el partido; fui uno de los pioneros ya que desde ese entonces se han estado saliendo muchos militantes. En ese sentido me han dado la razón. El Partido Comunista en el aspecto de la invención, en el aspecto de la creación, en el aspecto de ser un partido vivo se está quedando corto, y claro eso los que primero lo notan, son los intelectuales.

C.T.— Regresando a sus películas, me gustaría que ahondáramos en la insistente presencia de la marginalidad en el conjunto de su producción, y de forma más abierta en su última película "Maravillas".

G.A.— Es curioso, hoy en día a todo el mundo le gusta considerarse un marginado cuando antes lo importante era estar integrado. Bueno, "Maravillas" está montada sobre dos tipos de marginalidad: los viejos y los niños. Los viejos están marginados porque su acceso al amor y al contacto físico con otra persona es muy difícil; y los niños porque todavía no poseen una parcela de poder. En mi película el padre intenta seducir y sentirse acompañado pero sólo encuentra refugio en las revistas pornográficas; intenta participar de un grupo de judíos-españoles, éstos unos marginados oficiales a través de la historia, pero es rechazado. Por otro lado, su hija insertada en una violenta sociedad, se mezcla en una serie de actos delictivos con una pandilla de delincuentes juveniles.

C.T.— Pero en "Maravillas", paradójicamente, la niña (Maravillas) es la detentadora del poder frente a su padre, es la que domina el ámbito familiar.

G.A.— Sí, lo que sucede es que la radiografía del poder a veces se ve mejor con el negativo, es decir, en la pirámide del poder familiar los padres siempre mandan y los hijos obedecen, si se invierten los términos, y la hija pasa a dominar al padre, se puede apreciar más diáfana las características de esa relación, quizá resulten más claras las contradicciones.

C.T.— **Maravillas llega a la delincuencia, y eso hace que ese personaje a ese nivel, sea comparable con algunos otros que aparecen en películas sobre el tema como Los Golfos, Navajeros, Deprisa, Deprisa, etc. ¿Creo que existen bastantes coincidencias entre ellos?**

G.A.— En España en estos momentos existe mucha delincuencia juvenil, derivado del inmenso desempleo que sufre el país. Por consiguiente raro sería que este fenómeno no apareciera reflejado en el cine español. El sector de la juventud que conforma este tipo de delincuencia, se ve avocada a la violencia y el autoritarismo, y como en el caso de mi personaje, uno se pregunta si cuando crezca, cuando sea mayor, va a estar curada de esa violencia o si al contrario va a ser una especie de protofascista. Estos jóvenes aunque no participen del fascismo político son profundamente autoritarios y duros, y viven dentro de un violento esquema de "mandas o te mandan", por lo tanto pueden llevar a servir de escopetas a la ideología de extrema derecha. Por otro lado yo no tengo una visión idealista de la delincuencia. En un sentido más global, mi película es una red lingüística, una especie de conjugación del verbo delinquir: el padre delinque, la hija delinque, el cura delinque, la sociedad en general es una sociedad delincuente, todos de una forma u otra delinquimos. Este sería más rigurosamente el tema de la película.

C.T.— **¿No le parece excesivamente pesimista?**

G.A.— Yo diría que sí; antes no me consideraba pesimista y comencé a darme cuenta que lo era porque la gente me lo decía a cada rato. Recuerdo que un hombre a la salida del

estreno de "Maravillas" estuvo persiguiéndome para decirme: entonces qué queda, entonces qué queda, entonces qué queda para usted?

C.T.— **Pasando a otro tema, cuéntenos su experiencia como jurado en el último festival de cine en Cartagena.**

G.A.— Bueno, primero debo decir que el festival de Cartagena es importante porque es el único de este tipo que existe en Sur América. Es por lo tanto importante solo por el hecho de que exista. Evidentemente tiene muchos problemas: no se presentan demasiado películas Latinoamericanas y más bien se ve mucha película vieja, esto lo que provoca es confusión en el jurado al no poder ubicar fácilmente su justo contexto. Sin embargo, he podido ver que el cine Latinoamericano ha dejado cierto idealismo atrás, no sé si para bien o para mal, pero ahora es más pragmático; por ejemplo en este tipo de eventos antes se hablaba sólo del cine revolucionario, ahora se habla también de la distribución, el tipo de política cultural que se va a seguir etc., obviamente esto es mucho más pragmático. Por otra parte veo que en Cartagena no hay lo que existe en los grandes festivales de cine Europeo, y que considero una limitación notable, y es que no se estrena una o dos películas a nivel mundial como si se hace en San Sebastian, Cannes o Venecia. Pero sobre todo, el hecho de que un festival se vuelve importante porque hay mercado cinematográfico, es decir cuando hay compradores y vendedores y por lo tanto el espectáculo es más sólido y de mayor importancia industrial. En Cartagena desafortunadamente todavía no sucede esto.

C.T.— **Existen algunos directores Latinoamericanos (Littin, Ruiz, Ripstein, etc.) que están adaptando obras de escritores (Marquez, Donoso, Infante, etc.) ¿Piensa que es una buena alternativa para nuestra cinematografía?**

G.A.— No, pienso que no, el cine debe buscar sus propios argumentos. Cuando se hace esto el director está pensando en una especie de bendición cultural. Cree que la película es importante por la importancia de la obra.

Barcelona Noviembre de 1981



FOTO ALMACEN

TECNICOLOR

Servicio de Laboratorio de color

AVENIDA JIMENEZ No.9-38 Teléfonos 784312 - 728443 - 825192

Prestamos los siguientes servicios

KODACOLOR - REVELADO E IMPRESION,

Además procesamos otras marcas

AMPLIACIONES

EKTACHROME

DUPLICADO DE TRANSPARENCIAS

COPIA EN PAPEL DE TRANSPARENCIAS

TOMA DE TRANSPARENCIAS

SERIES AUDIOVISUALES

TOMA DE GRAFICAS EN 35 m.m. PARA CONFERENCIAS

KAGEMUSHA

(La Sombra del Guerrero)

por Edgar Acevedo



Kurosawa ha vuelto. Su profundo aliento épico con profundas notas líricas no se escuchaban desde 1971 (exceptuando un encargo del gobierno ruso), año en que realizó "Dode's kaden". Enfrentándose a burócratas de media tinta y a torpes productores, no había conseguido la aprobación de sus guiones (escribió tres guiones después de Derzu Uzala, invirtiendo en cada uno de ellos cerca de un año).

En julio de 1978, Kurosawa hace un viaje por la costa oeste de los Estados Unidos y se entrevista con George Lucas (American Graffiti, Stars Wars) y Francis F. Coppola (El padrino, Apocalipsis), quienes son admiradores suyos de vieja data y quienes han declarado muchas veces que Kurosawa es el mas grande cineasta vivo. Cuando él les comenta que tiene serias dificultades económicas para realizar su nueva película porque el presupuesto previo ha sido rechazado por los productores japoneses, Coppola y Lucas se escandalizan

de que un director de tanta envergadura sufra de problemas parecidos. Inmediatamente se dirigen al director de la Fox, Alan Ladd Jr., y lo convencen a que participe en la aventura Kagemusha como distribuidor. Esto alienta a la compañía japonesa Toho a financiar al fin lo que faltaba para la empresa. "Yo no esperaba ayuda y ellos (Coppola y Lucas) no me la habían propuesto. Ellos actuaron directamente, no hubo ninguna discusión sobre el guión. Coppola y Lucas sabían lo que yo quería hacer y aún si la Fox hubiera querido intervenir (en realidad no lo hizo) ellos no hubieran permitido ninguna condición contraria a mis deseos". Lucas y Coppola, boy-scouts modelos, serían recompensados por su buena acción y serían los productores ejecutivos de la versión internacional. En Junio de 1979, acabando de cumplir 69 años, se lanza a un rodaje de seis meses utilizando millares de figurantes y doscientos caballos: "lo más difícil de dirigir en la película".

El presupuesto total: 7 millones de dólares, la película más cara de la historia del cine nipón. Si se hubiese hecho en los Estados Unidos habría costado más de veinte millones. La distribución mundial asegura los beneficios del film y el desanimo del realizador de años anteriores parece esfumarse. Kurosawa ha declarado que su próximo film será más intelectual, más abstracto y que tratará sobre aquello que se considera anormal del plan social.

Kurosawa ha declarado así mismo que Kagemusha no es más que un "divertimento". Un divertimento magistral, agregaríamos nosotros. La película provoca una especie de estallido espiritual. El profundo conocimiento que tiene Kurosawa de la literatura occidental, principalmente los clásicos rusos, ha inducido a pensar en numerosos teóricos y críticos de orientación literaria que se trata de un realizador "occidentalizado". Aunque su influencia occidental es importante (no sólo la literaria sino también la cinematográfica, recor-

demos las afinidades entre "Rashomon" y "Ciudadano Kane"), Kurosawa es más la conjunción de las dos culturas que el representante oriental de la cultura occidental; su expresión plástica está enraizada en la tradición artística japonesa, (no olvidemos que en su juventud fué estudiante de Bellas Artes) y es ésta expresión la que le dá el estilo inconfundiblemente personal a sus películas. Los elementos típicamente japoneses que en ocasiones aparecen más acentuados pero que cuyo vestigio discurre por toda su obra son por ejemplo cierta afectación acompañando la dureza agresiva, la contemplación que deviene en violencia o quizá cierta violencia al borde de la contemplación preludian más que una estética de la guerra, una estética de la muerte. Descendiente de antiquísimos "samurais" regidos por una filosofía "Zen" y por unos preceptos (el "bushido", su código de honor), para ellos la muerte es algo siempre presente. Mishima Yukio, el último samurai, recurriría al "harakiri" como una profunda forma de expresión. Está es pues, parte de la tradición que recoge Kurosawa.

Por otra parte, ya nos habíamos referido a su conocimiento de las artes plásticas japonesas. Su sentido dinámico de la forma corrobora en la práctica éste dominio. Los momentos caricaturescos y satíricos que posee su obra, tienen su raíz en la pintura japonesa del período Edo (1615-1868), época que además corresponde a la laicización del arte en el Japón; ésta evolución estética fué así mismo asimilada por la influencia occidental y China, y se dió no sólo en la plástica sino también en la narrativa y el teatro (T. Kabuki).

Así mismo el gusto equilibrado en el color y cierta abstracción en la composición son también elementos estéticos japoneses que están imbricados en su concepción artística.

Existe un elemento histórico en el arte japonés llamado el "shibui" que consiste en buscar la familiaridad de la cotidianeidad en la obra de arte. Esto representa una orientación lírica que Kurosawa posee. La aparente riqueza de medios de la película Kagemusha está contrastada por la pureza de las líneas que conforman la composición de la imagen. En los movimientos de extras y figurantes éste dominio de la composición dinámica nos resulta evidente. La imagen nunca es barroca sino de una sencillez admirable. Las batallas están presentadas en vigorosos trazos horizontales y, en la última batalla, la de Nagashiro (1575), no

recurre a primeros planos de armas, de pasos, no hay un montaje de planos cortos que quizá fueran a entorpecer su concepción y su sensible composición. Salvo el plano del sosia, de la sombra. Este plano medio del hombrecillo que emerge de un cultivo de líneas predominantemente verticales pero que forman una extensión horizontal, es el que crea la tensión y esa sensación de ocaso y dolor del fin de una época. La batalla se desarrolla en off aunque fácil es advertir la suerte del clan Takeda. Después de esto el empleo de la cámara lenta no subraya la belleza del movimiento sino que corresponde a los últimos estertores de una cultura que a partir de ese momento empezaría a eclipsarse. El Japón entraría en una etapa de encierro voluntario, expulsaría a los misioneros cristianos que habían introducido y monopolizado el comercio de las armas de fuego, arcabuces y



mosquetes principalmente, y mantenían un floreciente negocio.

Para los Samurais, el arma de fuego era una afrenta a su código de honor que sólo permitía el dominio total del cuerpo y la utilización de arma blanca. La llegada de los portugueses y españoles, coincidió con el proceso de unificación del Japón y las mortíferas armas fueron bienvenidas por los combatientes en la lucha por el poder.

Los samurais se replegaron sobre sí mismos en una medida de autodefensa y se organizaron a partir de ese momento en rígidas castas. Desde el siglo XII tuvieron gran influencia en el arte y dieron una nueva forma a la siempre elevada cultura de la corte. Los samurais, como grandes amantes y conoedores del arte, practicaban muy amenudo la poesía y dieron una nueva forma al rígido arte clásico. Influyeron

así mismo en la literatura, la artesanía, la religión, la pintura y el teatro. Toda la cultura refleja su gusto típico y ello no concluye definitivamente hasta alrededor de 1700. Su influencia política también entraría en decadencia en el período Edo que le significa al Japón dos siglos y medio de paz. Todo esto lo refleja Kurosawa en su película. Un momento clave, es cuando, al saber de los funerales de Shingen, el guerrero entona un patético canto en donde reflexiona sobre la vida y la muerte. Su asimilación de occidente (el vino, las armas de fuego) no ha borrado su amor a las artes.

Pero por encima de todo, Kagemusha NO es una película histórica, aunque utilice elementos históricos y posea rasgos verídicos, Kagemusha no es un docudrama(l). Nobunaga existió, Ieyasu también (un poco posterior), la lucha por el poder y la unificación fueron así mismo hechos históricos, pero el libre tratamiento, el personal estilo y la creación artística priman sobre los demás elementos. A diferencia de otras realizaciones que se atienen a hechos (melodramáticos o escabrosos o morbidos, de fácil venta) "verídicos" pero que no logran penetrar en la naturaleza humana. Piénsese por ejemplo en la frialdad histórica y retórica de un Bolívar en televisión, con personajes congelados en el tiempo, sin lograr infundirles vida, con la más absoluta falta de imaginación visual, etc. etc. Este es el abismo entre historicismo y creación. A pesar de que Kurosawa aborde un tema histórico, necesariamente traduce el pasado a su experiencia y visión actual porque es ante todo un ser sensible.

Cuartillas infinitas se podrían escribir acerca de los elementos psicológicos de la película, del problema filosófico de la identidad, la idea del doble o de la muerte que desfila a lo largo del film, pero personalmente considero que todos ellos son sólo elementos secundarios y que lo que Kurosawa hace es una ponencia sobre la estética de la muerte y de la disolución de la tradición artística que era cultivada por la élite gobernante, a diferencia de hoy día, en que el arte no tiene nada que ver con tecnócratas y politicistas o con los burócratas y productores que Kurosawa ha tenido que enfrentar y a los que, como sus antepasados, ha vencido con arma blanca.

- (1) Docudrama: documental dramatizado (melodramatizado). Historia dramática armada a partir de "hechos reales", la mayoría de las veces torpemente tergiversada. Por ejemplo: Holocausto, Los crímenes de club Mason, Guyana, Patricia Hearst, Bolívar, etc.)

MAMA CUMPLE 100 AÑOS:

La comedia Española Replanteada

"MAMA CUMPLE CIEN AÑOS se vuelve muy divertido, coincidiendo con un cambio que experimento desde la muerte de Franco..."

por Augusto Bernal Jiménez



Las características inmediatas de **MAMA CUMPLE CIEN AÑOS** (1979) de cuento fácil, con situaciones alternadas por una lógica ya preparada hacen de esta una obra o comedia sencilla y cómica. Ese tratamiento sobre el microcosmos familiar, acompañado de un excentrismo cotidiano se ha convertido para Saura en una necesidad en toda su filmografía. El recuento de hechos de la niñez y vestigios de sus antepasados (guerra civil, represión etc.) lo ha convertido en un director muy prolífico y de postura dentro del cine Español.

Replanteando las pesadillas dejadas siete años atrás por **ANA Y LOS LOBOS** (1972), donde una forastera llamada ANA irrumpe dentro del seno de una familia tradicional española: personajes representados por la casta militar de un sargento delirante que vive dentro de un museo de uniformes con atmósfera fascista y marcial; un español medio representado por el hombre adulto con "semen en la cabeza" y un esotérico ermitaño marginado dentro de una cueva por la familia y la

sociedad. Saura crea con su cine una conciencia específica, donde se reconstruye el tiempo, donde la "nueva España se replantea".

Esta referencia a la España (sociedad/costumbres) acompañada a manera de cuento cruel, responde a dos niveles básicos: la realidad representada en los elementos que constituyen la casa, su amoblado, sus jardines, los espejos, etc. y el pasado representado en los recuerdos de Ana y vistos a través de su marido (visitante extraño).

El curso veraz del film se manifiesta en la estabilidad o cierto desarrollo temporal de los personajes de ANA Y LOS LOBOS: José (José María Prada) yace en un mausoleo de la familia; Fernando (Fernando Fernán Gómez) mantiene sus "visiones" de la manera más práctica, el delirio de vuelo es persistente; Juan (José Vivó) manifiesta su lujuria de manera perpetua; Luchi (Charo Soriano) mantiene una frigidéz obvia y Madre (Rafaela Aparicio) es la madre española por antonomasia, que busca continuamente...

La estructura que desarrolla el film, conduce a una trama muy circular, donde los personajes llevan un orden planteado de antemano. Quizás los únicos que flotan son los interpretados por las niñas (que han crecido) y desarrollan otro rol distinto dentro del cuadro familiar.

Ahora el tiempo es simultáneo, la anterioridad hace parte del presente (recuerdos de ANA) y la posterioridad se intercala en las alucinaciones de Fernando y la constante visita de los agrimensores a través de la finca midiendo y delineando. El futuro es muy interporal, la "supuesta alucinación" de Fernando (aparición de su hermano Juan, único ausente en el cumpleaños), contempla un evento que se repita en más de una ocasión y hace parte de los sueños previsibles de la mamá (sueño del tren/alucinación de asesinato).

Al contrario de ANA Y LOS LOBOS el tiempo es más retraído, el pasado es traído a la memoria a través de objetos y vestidos encontrados dentro de un cuarto del altillo, dejando a un lado la premonición de otros films donde la narración tomaba un carácter netamente fantástico.

Sin embargo la complicidad de la familia (juego de intrigas) hace parte de un juego común donde la "representación" se convierte en una necesidad. Esta complicidad carece de niveles de fantasía - realidad, su vanalidad la convierte en una tediosa ordenación de hechos y circunstancias, que de un momento a otro rompen esa monotonía: las trampas en el campo, Fernando tratando de volar, los recuerdos de la cueva, la aparición de Prada.

La colocación u ordenamiento de cada personaje dentro de esta obra de Sara tiene como principio, la acción desarrollada en ANA Y LOS LOBOS.

Para Juan (el idealista enamorado y "casanova" su vida transcurre dentro de la idealización de Ana, una obsesión que tiene como fin la ficticia violación de ANA Y LOS LOBOS al ser asediada permanentemente, se deleita con las dificultades en seducir a Ana. O sea que en el fondo esa prolongación le

estimula. Sin embargo se considera sexualmente satisfecho, no es un reprimido total; se acuesta con la criada (con la que se ha ido), con su mujer... El culmen es la violación total, todo esto desde un aspecto de sublimación.

La madre por el contrario se presenta como una persona omnipresente, pero al mismo tiempo su presencia es vana, se encuentra detrás (mamá ya tan vieja dice su nuera). Su desaparición desde ANA Y LOS LOBOS a MAMA CUMPLE... ha pasado a convertirse en un símbolo familiar, que produce "estorbo" a las pretenciones de sus hijos.

El cambio educacional de España, está reflejado por una vana libertad en la trayectoria de algunos personajes. Por ejemplo hay un personaje primordial: Luchi (Charro Soriano), su participación en ANA Y LOS LOBOS es siempre al margen del contorno-familiar, es la representación pasiva de

cierto tipo de mujer española, muy impersonal con el único aliciente de ser madre y esposa ejemplar. Su cambio es radical en MAMA... aparece activa, negociante y ante una situación familiar totalmente contraria, es la "españa nueva" de la supuesta liberación.

Para Fernando (Fernán Gómez), el tiempo transcurre dentro de un margen muy pequeño; su salida de la cueva al mundo exterior (ganas de volar poder de videncia) es la muestra de un dominio imaginativo del tiempo, de lo que quiere y puede ver. No es un ser mecánico. Es ambiguo.

La pareja Ana y Antonio (Geraldine Chaplin y Normal Brisky) son el ejemplo de la dependencia terrible que existe entre una pareja, es una pareja normal, vanal, "Ana se ha convertido en una burguesa simpática, no muy inteligente, muy afectuosa: eso si una mujer muy

compresiva, que resuelve muy bien su pequeño problema, el adulterio del marido".

Antonio replantea la situación inicial de Ana en ANA Y LOS LOBOS, ese ojo intrigante que se infiltra dentro de una familiar española en decadencia, que asume una posición marginal y al mismo tiempo crea trastornos dentro del seno de esta. Sus apreciaciones son muy simples: "Tu familia parece un verdadero circo". La participación dentro de los juegos familiares es ocasional (mariguana a Natalia - seducción de Natalia—participación de trajes en la mansarda—fiesta) su figura anglosajona lo convierte en un personaje crítico y ajeno a todo.

Al contrario de las niñas de ANA Y LOS LOBOS que irrumpían en la casona con sus juegos macabros, enterrando las muñecas y cercando a Ana con preguntas impertinentes e interviniendo en la situación de Ana y Juan: "mientras Juan lee a Ana su carta, las niñas los rodean con la cuerda obligándoles a acercarse, a quedar pegados el uno al otro dando vueltas a su alrededor como en un juego...". Muestran un desarrollo normal, sus problemas se han convertido en situaciones cotidianas de la sociedad, es una evolución perpetua de las juventudes. Sin embargo Saura plantea una dependencia en Natalia: "Natalia sufre. A partir de cierto momento se da cuenta que este hombre con que jugaba a hacer el amor ha dejado de ser un juego y se ha convertido en un problema sentimental...".

Al contrario de todas las películas de Saura, el final toma un solo rumbo. El ciclo se ha completado. Ana ha participado del proceso de maduración de todos los personajes, las situaciones obsesivas se han convertido en una rutina, el fetichismo de Fernando ha desaparecido, y la balanza se equilibra en favor de los tres: Fernando, Juan y Luchi. El fallido plan de "asesinato de la madre" es mostrado como la derrota de lo aparente sobre lo real. Los símbolos han desaparecido para dar paso a la propia realidad, de los LOBOS DE ANA pasaron a convertirse en los HIJOS DE MAMA. Saura ha dado paso a la comedia simbólica.

1. Hablemos de Cine No. 72 - Entrevista con Carlos Saura.
2. Palabras de Prada a Juan en el film ANA Y LOS LOBOS.
3. SOBRE MAMA CUMPLE CIEN AÑOS por Luis Alberto Alvarez. EL COLOMBIANO, Miércoles 2 de Diciembre de 1981.
4. Palabras de Antonio a Ana durante MAMA CUMPLE CIEN AÑOS.
5. CARLOS SAURA por Enrique Braso, Pág. 299. Taller de Ediciones Josefina Betancour, Madrid.
6. SOBRE MAMA CUMPLE CIEN AÑOS por Luis Alberto Alvarez.





Una breve incursión en el cine de Francesco Rossi significa el encuentro inmediato con una constante que, en su obra, se presenta desde el comienzo mismo, por los tiempos de su vinculación con el movimiento Neorrealista italiano como asistente de Luchino Visconti en "La Terra Trema". Me refiero a su afán por introducir al interior de su temática los problemas de su entorno, de la Italia azotada por la miseria, de la Italia sureña. Tendencia que nos motiva a pensar que el cine de Rossi tiene inmanente la intención de captar la realidad tal y como se da con sus diversas implicaciones. Su cine aparece encaminado hacia una temática social con implicaciones

grados, y en esta riqueza temática vemos el matiz poético que impregna el mundo de sus películas.

Vale destacar el permanente interés de Rossi por la recuperación del cine Neorrealista italiano. En la década del 40, los iniciadores de este movimiento proponían que la esencia de su cine era mostrar la vida cotidiana en sus facetas más familiares, lo cual necesariamente, identificaría la cotidianidad del pueblo italiano. De esta manera, lo que aparecía en pantalla no era otra cosa diferente a la calamitosa realidad de Italia; la Italia de la guerra perdida; la Italia de la posguerra triste y dolorosa. Este cine nació por una razón

un nuevo lenguaje enriquecido por cada elemento que utiliza en el proceso de expresión de su concepción del mundo. Con fuerza y lucidez, Rossi no se queda en el esquematismo de la narración con que se ha caracterizado el cine político actual, que desarrolla un personaje con ideas de izquierda en su lucha contra el poder central, llevado hasta el drama emocional de su destrucción por obra de la represión del estado. Rossi va mucho más allá. Su narrativa es de naturaleza múltiple y se puede definir como testimonio de la realidad que un personaje vive dentro de un hecho social, y la manera como asume esa realidad, descubriendo la pobreza, la corrupción, la nostalgia como problemas suyos, lo cual desemboca en una lectura documental de la situación social: el mundo a través del personaje.

Por esta razón deducimos que en Rossi no es el personaje quien sufre el nivel de conflicto, sino más bien, el pueblo italiano que verdaderamente lo lleva explícito. En Rossi encontramos un cine político que no sufre de sectarismos, que demuestra la utilización de un lenguaje ambiguo, de doble filo, en su tentativa de enfrentar problemas concretos que atañen al pueblo italiano, con una riqueza interpretativa que hacen de él un verdadero arte. También podemos observar en Rossi una propuesta de cine semi-documental, un cine de doble objetivo, documento-argumento, un producto estético acabado en su cuestionamiento de la realidad política de un país que navega en la penumbra de su destrucción. Es un cine que va mucho más allá de su contenido manifiesto, llevando vivo un sentido estético que refleja su condición ante la humanidad; que nos dice claramente que éste ensayista del problema social-político de su país conoce bien el sentido de la denuncia. Pero Rossi no se queda en el plan de simple voceador de los problemas, él se encarga de racionalizarlos, de documentarse bien sobre ellos, es decir, de indagar donde se originan y donde se produce su estatismo y más de eso, de establecer quien carga sobre sus espaldas la gran responsabilidad.

Rossi en su última película "CRISTO SE DETUVO EN EBOLI" (1979), adaptación de la novela autobiográfica del médico-pintor Carlo Levi "CRISTO SÌ E FERMATO AD EBOLI" (1945), se adentra en busca de sus propias concepciones y expone de manera realista su tipo de cine. La película fue realizada en dos versiones. Una de cuatro horas para la televisión italiana y ésta misma reducida a dos horas para cine que fué la que tuvimos oportunidad de apreciar en las salas comerciales de Bogotá. Narra la estadia de Carlo Levi — quien pertenece a una organización

Cristo se Detuvo en Eboli

por Armando Hernandez

políticas; además guarda en sus imágenes un objetivo central que es la base fundamental de sus películas: reflexionar el acaecer histórico de su país; reflexión que ha dedicado a desenmascarar las instituciones y las relaciones de poder que en su interior se movilizan. Así, en algunas de sus películas (Lucky Luciano, El Caso Matei, Cadáveres Ilustres) el personaje implica una fuerza de poder ambigua que, de una u otra manera, es peligrosa para el orden social. En fin, la suya es una forma de llegar a la esencia de una problemática que obedece a razones de orden institucional de la Italia actual. Nada se ha quedado por fuera, la policía, los políticos, el orden religioso, las mafias, la delincuencia en todos su

económica, sus realizadores se vieron forzados a filmar con el mínimo de recursos, en escenarios naturales y utilizando actores no-profesionales. En éste sentido el cine de Rossi propone un "nuevo neorrealismo". Decimos "nuevo" porque su recuperación es solamente a nivel temático no a nivel de la producción que era lo peculiar del movimiento. Una nueva forma de hacer cine.

Pero el sentido de su cine no sólo se puede encontrar en estas afirmaciones. Hay un aspecto en el cual se basa su concepción del cine y es la manera como enfrenta el problema narrativo en sus películas. Ella aporta una forma muy personal de ver las situaciones, así como de las bases para la creación de

antifascista (no-marxista)— en Gagliano, y a donde fue enviado por el gobierno fascista en destierro interno. Esta aldea, situada en la región de Lucania, al sur de Italia, más allá de Eboli, es un lugar olvidado por Dios, por las gentes del norte, por el despotismo del estado, por la Italia fascista, por la religión, de la cual, según la novela, los campesinos le confiaban al escritor que: "nosotros no somos cristianos —entendiendo humanos— Cristo no llega hasta acá", y por la historia. En Gagliano los campesinos no conocen la voz resonante y de mando del fascismo porque allí esas cosas vienen y se van. Allí los campesinos ya no respiran aire sino la podedumbre de una angustia rutinaria unida a la soledad. Esta aldea es la que nos muestra Rossi en esos planos impregnados de rostros poéticos: rostros que recogen una realidad que va más allá de la pura significación inicial y que enmarcan el abandono del campesinado por parte del poder central, rostros que no son más que cadáveres deambulantes en una Italia que en ese punto ya no es Italia sino muerte.

La película guarda en su construcción una doble condición. Por un lado la de ensayo y por otro la de exploración dramática del personaje. En la primera elabora su lectura desde el punto de vista sociológico, partiendo del postulado analítico y de reflexión que tiene como objeto la región campesina

de Gagliano, y busca, desde una perspectiva racional, decifrar los problemas que allí sufre el campesinado. Problemas como la pobreza, la horfandad, la falta de atención por parte del gobierno de Mussolini, que obedecen a una problemática que es de orden político, según queda expuesta a lo largo de la película. La cámara cumple con la función reveladora de adentrarnos en un universo estrecho dejándonos ver a cada instante los grandes valles desolados, los campesinos enfermos de malaria, los rincones de esta aldea que en esa época se avecinaba a su destrucción. Al mismo tiempo (y es su otra condición) elabora la exploración dramática que se da a partir del personaje.

El personaje se define como un intelectual de la época, y por esta condición tiene el poder de aprehensión de la realidad en sus matices más explícitos. Su construcción se da a partir de dos confluencias: en la primera parte Carlo Levi cumple, en su confinamiento, el destino de observador, que se reduce a mostrar la situación objetiva en que se encuentra la región; largos paseos por los grandes campos cubiertos de barro y miseria. En la segunda parte aprende y asume la situación convirtiéndose en crítico de una realidad agustosa; defiende su condición de médico al servicio del campesinado. Esta acción de solidaridades es la que nos hace pensar la inten-

ción marcada de Rossi en la película: un himno al campesinado, una canción poética que lleva implícito el sentido lírico y a la vez la manera de ver el mundo de este realizador que dibuja a Levi en su propia imagen.

La tenue fotografía cuida de mostrarnos los dos momentos del personaje. En el primer instante cuando llega Levi a la aldea vemos sus personajes como fantasmas, como espíritus deambulantes en una tierra olvidada, en donde priman los tonos difusos. Ya cuando el personaje entra a convivir con los campesinos saltan a los ojos del espectador, unas figuras que cobran vida, que son humanos y pueden sentir emociones como cualquiera en una fotografía más realista.

En otro aspecto, la construcción, es muy personal, sin nada de panfletos, sin nada de esfuerzos demagógicos ni retóricos; describe cada espacio tal como es; cada personaje con su característica propia; el cura y su homosexualidad tachada; el fascista guardando las normas de su ideología castrante; la mujer campesina y su ternura y todos esos campesinos que están más cerca de los Estados Unidos que de Roma. En esta soledad que denotan las imágenes, está la visión dialectica que Rossi quiere dar a los problemas. Tal el objetivo supremo de su cine-documento.

f@car

Todo lo Relacionado con Fotografía Profesional

Audiovisuales

Estudios: carrera 4 nº 24—31 Teléfono: 2816883.

De Prisa De Prisa (Carlos Saura)



Por Gilberto Bello

Carlos Saura, es sin lugar a dudas, el más conocido de los directores españoles en la actualidad, de él hemos podido disfrutar las más logradas obras que el cine de la península produjo contra la dictadura franquista.

El exilio para algunos hombres sirve como una terapia reflexiva y productiva.

Podría decirse, en general, que el pensamiento español de la segunda mitad del siglo XX es producto de los hombres que huyeron durante la guerra civil y desde otro ámbito combatieron denodadamente a la dictadura: Rafael Alberti lo patentiza con su poesía y Saura lo muestra en imágenes.

De este último recordamos el profundo conflicto generacional mostrado en "La caza", el inmovilismo de "La prima Angélica", o el profundo drama psicológico de la extraordinaria producción "Ana y los lobos".

De prisa, de prisa es la historia de cuatro jóvenes delincuentes agotando la vida sin ninguna restricción. El film nunca cae en el cálculo inoficioso de la moral, son ellos contra el mundo, viviendo y jugándose como lo han decidido, su vínculo con la "sociedad adulta, ordenada, normalizada, higienizada, etc." no existe, son ellos en un juego contra la autoridad y la muerte, su pretensión es la comodidad y su mundo psicológico la

necesidad de la aventura en una sociedad que para ellos es una antelequia, Saura con De prisa cambia de tono, sale del pasado (como España) y vuelve su cine un recorrido sobre el futuro de la juventud española del momento.

Aunque la película recibió premios (no siempre esto significa que la película posee una alta calidad), De prisa... no alcanza la atmósfera poética y atormentada de otros trabajos del mismo autor. La velocidad es la clave de la película, en ella nada permanece, la cámara odia el estatismo, al igual que los personajes, se contrae en medio de la agitación. Los encuadres son nerviosos, como si hubiese sido colocada sobre una carretera repleta de obstáculos: en el manejo de cámara radica el éxito de la película, historia e instrumento se unen en un poema a la velocidad, un endemoniado y cuidadoso retorno le permiten a Saura un tono tan enloquecedor como la estructura, los personajes que él mismo ha creado.

actores profesionales, quiero decir no pertenecen al cine, ni aprendieron sus gestos y sus ademanes en una escuela, pero si lo son del mundo que muestra la película (verdaderos delincuentes). Fueron tomados de la realidad, lo que hacen en la película lo hacen en la vida real. Saura comprendió a buena hora que en cuestión de actores adie supera el templeamiento de aquel que frente a una cámara replica su quehacer diario, allí radica la espontaneidad y lo singular de la construcción, es por esto que la caracte-

rización de José Antonio Valdelomar (Pablo), Bertha Socuellanos (Angela), José María Hervás (Sebas) y Jesús Asís (Meca) es ferrea y convincente, en sus movimientos no se nota, en ningún momento, el amaneramiento del actor profesional y mucho menos el esfuerzo de la interpretación. El proyecto actoral es uno de los grandes aciertos de la película.

Las situaciones en De prisa... pueden definirse como la biografía de un grupo juvenil delincuente, pero es mucho más que eso. España cuando cambió a Franco transformó la sociedad completa. Salió de la oscuridad un ejército de hombres y mujeres sedientos de libertad. Pero la libertad occidental se ha transformado en un animal fácilmente domesticable, entonces se pasó del faldón y las comedias insulsas de Casona y Arniches a la rebelión sin fronteras. Esto lo presenta Saura con indudable maestría, en la película hay tres escenas culminantes que sirven como referencia para demostrar lo anterior. Angela es mostrada como la más agresiva y calculadora de la pandilla, quiere demostrarse a ella misma y al grupo que su importancia excede a cualquier cálculo de tipo social, Sebas siente inmenso placer con el fuego, se extasia con la apologetica de su creencia y como todo vicio nos muestra la vida y nos conduce a la muerte. ¡Por fortuna! muere en su ley: con la cara al fuego. La escena final deja ver a una juventud que a pesar de todo sigue creyendo en España, aunque sea insoluble, pero a partir de sus propios valores, no quieren saber nada de la vieja historia y mucho menos conciliar con la doble moral de los adultos: el médico abandona para siempre al moribundo pero con su maletín cargado de pesetas y Angela sin pronunciar un latido, tratando de entender que la vida va De prisa... De prisa, abandona el piso y camina hacia lo inesperado.

Es preciso destacar la música de la película, una banda sonora agresiva, magníficamente elaborada y de indudable refuerzo para la historia. Cumple el papel del signo sonoro en cualquier film de calidad, crea la atmósfera necesaria para reforzar el guión. Como todo en la película la caracteriza la velocidad y la estridencia. De prisa... nueva modalidad de Saura, ya quedaron atrás los retratos de la generación Franquista, donde abundaban las frustraciones familiares, morales y sexuales. Epoca en la que cada español entendía las consecuencias de la guerra civil a su manera y dejó en los hogares de España objetos de adoración, poetas muertos, mujeres de gran capacidad masturbadora, hombres enajenados, matrimonios deshechos y niños de grandes ojos y pesadillas de elefantes, dráculas y cuchillos yugulares.

Saura abre un nuevo capítulo en su filmografía, ¿Qué nos deparará Saura con la apertura democrática?

Al Final de la Emboscada

(Bruce Beresford)



Pocas veces se tiene la oportunidad de ver en nuestro país una película de la factura de "Después de la Emboscada". Historia bien contada cinematográficamente, una excelente fotografía, actores de gran calidad, de profunda convicción, fotografía hermosa y estructura dramática de profundo vigor. Acostumbrados como estamos a tanto "tiburón" y tanta "secretaria en la cama", es posible que este excelente trabajo pase desapercibido frente al público. El círculo de nuestro cine es demasiado estrecho, el bloqueo cultural al cual nos vemos sometidos por obra y gracia de los distribuidores nos impone un cine insulso o mejor insultante. Si se mira la cartelera y se intenta una estadística por simple conteo, usted puede gozar de una o dos películas de calidad en un mes, aunque si no asiste al teatro pronto se quedará sin verla puesto que desaparecerá de la cartelera tan rápido como un conejo a expensas de la

jauria.

El cine mundial no llega, un pequeño recuento: En 1979, para dar un ejemplo, fueron galardonados como mejores directores del año Shyam Benegal director Hindú (desconocido en Colombia) autor de películas tan importantes como: ANKUR (The Seedling), The Churning, la bellísima película para niños CHARANDAS CNOR, su formidable trabajo BNUMIKA. El honor cubrió también a la directora húngara Marta Mészáros, autora de películas como: NINE MONTHS, THE GIRL, BINDING SENTIMENTS, DON'T CRY PRETTY GIRLS, RIDDANCE, ADOPTION, THE TWO OF THEM. El director Danés FONS RADEMAKERS, cuyos trabajos son motivo de estudio en muchos países, por sus cualidades narrativas y su estructura documental, ha realizado films como THE VILLAGE ON THE RIVER, THE KNIFE, THE DANCE OF THE NERON, THE SPITTING

IMAGE. A lo anterior hay que agregar la magnífica cinematografía del Norte de Africa, galardonada en varios festivales internacionales de calidad. ¿Qué hemos visto en Colombia? Usted mismo tiene la respuesta. Pasan tantas cosas en el cine y nosotros continuamos envenenando la cartelera con productos de baja calidad que en nada contribuyen a la formación de una cultura cinematográfica.

Un cine que hace algunos años se destaca por su calidad es el Australiano, ahora tenemos oportunidad de apreciarlo.

Después de la Emboscada, es una gran película. Es el recuento del juicio contra tres militares británicos de origen australiano durante la guerra de los Boers en 1901. La película se convierte en un juicio a la justicia y a las políticas imperiales de Inglaterra. Contada a dos planos, el primero un pormenorizado análisis del consejo de guerra y el segundo la historia tal como sucedió. El espectador va clasificando la verdad y tomando partido a medida que la imagen combina los dos momentos de la narración. Historia bien contada sin caer en excesos ni nimiedades, deja entrever la rigidez del militar que previamente condena aunque durante el juicio sea sorprendido por la contundencia de la defensa. Denuncia la intransigencia de los altos mandos militares que buscan a toda costa "Cabezas de Turco", como bien lo dice uno de los protagonistas en la escena final, para salvar un falso prestigio aunque para ello condenen inocentes, (cualquier parecido con nuestra inmediata realidad es pura analogía). "Después de la Emboscada" es un excelente ejemplo de cine político. Sin argucias masoquistas, sin pretensiones oportunistas, sin utilizar el trucaje del sentimentalismo; no intenta dividir la conciencia del espectador de entre buenos y malos, se limita a narrar una historia: donde la sevicia de la batalla y la sevicia del tribunal son igualmente puestos contra la pared.

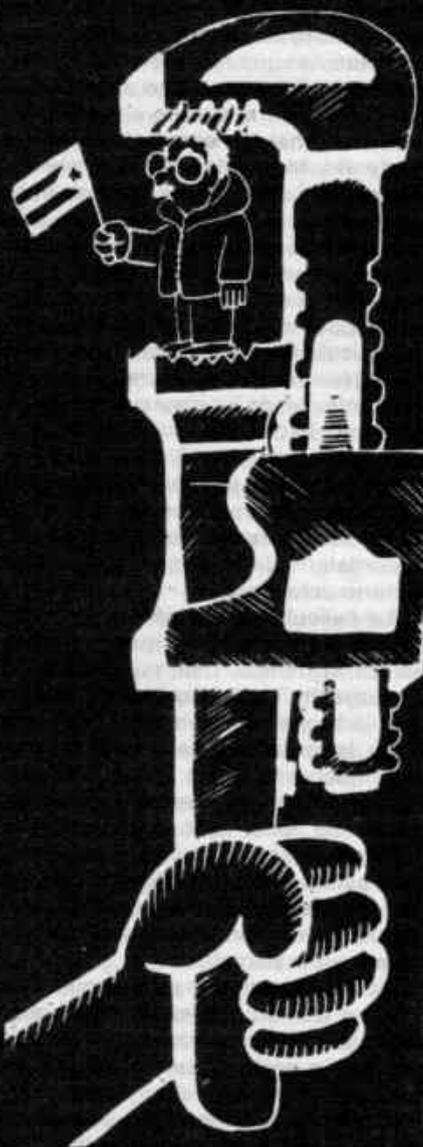
De hermosa fotografía, la cámara juega con los espacios en tal forma que es un verdadero placer observar la capacidad visual del director. La película tiene una escena final antológica, épica en toda su dimensión, es quizás el momento más relevante del film. Podría decirse incluso que es una escena donde la muerte se convierte en poesía. Los actores medidos, sin pretensiones de guerrear entre ellos, van desarrollando su papel de manera convincente. Se destaca Morant (héroe nacional) poeta y guerrero interpretado magistralmente por Edward Woodward.

Después de la Emboscada bien puede convertirse en la mejor película del año.

XAVIER VAL.

El super

(Orlando Jiménez)



Roberto Amador es un cubano común y corriente, mejor dicho era un cubano que amaba el sol y la rumba, el ron y la sonora, el trasero de su mujer y el de la vecina. De pronto llega la revolución y se convierte en exiliado, razones para migrar muchas: desde los mensajes radiales, hasta las hojas volantes que de pronto lanzaban sobre el suelo Cubano aviones invisibles. Otras razones, una carta, la influencia de los amigos, la ansiedad de la esposa, el miedo, el sacrificio, el miedo al comunismo, etc.

Sale y emprende el periplo hacia otro mundo: el "American way of life", en la ciudad de New York una metropoli agitada y angustiante. Allí Amador y su familia comienza la vida del desarraigo y del exilio, magistralmente contada en la película EL SUPER, producida por los exiliados cubanos asentados en New York. Que refleja la vida de muchos grupos latinos tratando de sobrevivir en la torre de babel: Sinclair Lewis tenía razón.

La película nos muestra la vida cotidiana del superintendente de un edificio en New York durante un invierno típico en esta contradictoria ciudad. El Super introduce al espectador en el mundo del choque cultural, tanto Cubanos como Puertorriqueños detestan la vida que llevan en un país donde el "paraíso" pertenece a los nativos y el mundo, de la oscuridad, la estrechez y las basuras a todos los grupos de latinos. El Super es además el drama del desarraigo familiar. La hija criada en los Estados Unidos impreca a sus padres cuando estos instalan en la estrecha mesa de la cocina sus recuerdos de Cuba, para ella eso no existe es la tontería de los "viejos", su dinámica es el blujeans, la discoteca, sus amigos Americanos y el chicle. Al igual que el problema chicano donde las nuevas generaciones sucumben ante la mentira del dólar y del confort. El Super deja entrever el conflicto entre los valores tradicionales de un típico grupo familiar cubano y los valores de la Sociedad Americana ajenos para nosotros.

El film delimita muy bien los personajes, cada uno de ellos nos muestra una faceta diferente del drama: el mítomano que para ocultar su impotencia inventa historias inverosímiles como un disco rayado, el borinqueño que piensa más en un país libre y soberano, el taxista preocupado de odiar cada vez más a la ciudad, y el Super un ser agotado que se va desmoronando en silencio, hasta estallar en la dramática escena de la destrucción de su taller. Personaje patético y sobrecogedor que deja la sensación de la impotencia y la rebeldía contenida.

El Super sorprende por varios motivos, entre ellos cabe destacar el trabajo fotográfico y la iluminación, estos dos elementos se conjugan hasta crear una atmósfera cruel, mortecina. El mundo de la familia es estrecho, el único espacio abierto es la calle siempre cubierta de nieve, repleta de gente congelada que camina de prisa como animales asustados en busca de su cubil.

Amador es un grito desgarrador entre tanto edificio y tanta miseria, su vínculo con Cuba es su esposa y algunos amigos que una vez por semana se reúnen a jugar domino y hablar de la linda isla o controvertir sobre el comunismo y las posibilidades de volver cuando Fidel haya caído. El drama camina, en esta película, en las quebrantadas botas del Super, en las vulgaridades del taxista, en las epepeyas jugadas por el invasor de bahía Cochinos. En conjunto es el drama de quienes se sienten como seres de otro planeta en un país donde la primera barrera es el idioma.

El Super es sin lugar a dudas un intento logrado que muestra la gran tragedia del siglo; el exilio. Roberto Amador es uno de los tantos que habitan en país prestado y explotador. Albert Camus decía que sin el sol de Argelia le era difícil vivir; Amador también ahora, como tantos y tantos, su sol y su pasado, su habanera y su "largo lagarto verde".

XAVIER VAL



Los Cazadores del Arca Perdida

(Steven Spielberg)

Steven Spielberg pertenece a la llamada "nueva ola" del cine norteamericano, término para designar, en este caso, a un grupo de realizadores que en su juventud —algunos de ellos— se opusieron al tipo de cine Hollywood e intentaron hacer películas baratas pero de alta calidad. Spielberg desde luego es el menos rebelde de todos ellos y George Lucas (su compañero de "aventuras") indudablemente no es ningún rebelde. El mundo del espectáculo tiene sus propios misterios, los llamados rebeldes un día comprendieron que Hollywood sigue siendo la meca de los grandes productores y con la dignidad del talento en algunos casos y un buen padrinazgo en otros, concurren con smoking a la fiesta del cine comercial y saborearon la champaña y un buen contrato para filmar sus proyectos o unirse a proyectos ya establecidos por la industria del cine que produce en serie... Series del tipo que "gusta a todos los públicos" para olvidarse de las penas, del malhumor del jefe o de tres horas solitarias en una ciudad donde nada nos pertenece.

El cine de aventuras fascina a Spielberg, sus primeros ejercicios los hizo con Tiburón, animal que a dentelladas llenó las "arcas" de los productores, dió prestigio a su director y elevó las acciones del llamado "género de desastre". La fórmula

funcionó y vino un segundo Tiburón, más inofensivo en la taquilla, entonces como en los cuentos, propósitos de enmienda y el director pasó del pequeño puerto donde un viejo y desgastado marino intenta en vano revivir la épica de Moby Dick o del Viejo y el mar, a planear una película de ficción altamente "realista" Spielberg se pasó a las galaxias y en el cine no se vió. Nos entregó el deslumbrante experimento de efectos que fué "Encuentros Cercanos..." pero también pasó desapercibido.

Ahora como Indiana Jones (protagonista de su último film) resucita con su partenaire George Lucas y produce "Los Cazadores del Arca Perdida". Como el mismo director lo afirma "Un homenaje a los grandes filmes de Aventuras... Al cine de clase B... A las series de aventuras (ahora recordamos que capábamos colegio durante una semana, porque el interminable film nunca acababa y como en los temas de Santo el enmascarado de Plata, cada día, al final de la proyección, la cabeza del protagonista colgaba de alguna cuerda, o su auto estaba a punto de destruirse, o la muchacha a punto de ser quemada, o al mundo le quedaban 20 segundos para convertirse en polvo. Nosotros durante la noche pensábamos el desenlace pero como el mundo del cine tiene el mismo suspenso que el de la vida, al otro día estábamos mendigando la

entrada al serial y con un cero en matemáticas) de 1940/50 y a directores como John Ford, homenajes a películas maravillosas; "El tesoro de la Sierra Madre" donde Humprey Bogart era un "bueno" recio convincente y Errol Flynn en las "Aventuras de Don Juan" nos descretaba con su infinito repertorio de argucias para derrotar al enemigo.

"Los buscadores..." puede también ser un homenaje a un Superman que no vino de ningún planeta, que no es reportero, que no ama Luisa Lane, y que la kriptonita no lo debilita. El de la película referida es un profesor de arqueología, ídolo de sus alumnas que no desean aprender esa primitiva disciplina, sino más bien esconderse todo el verano en una cabaña en Lake Tahal con el maestro para enseñarle las maravillas de la arqueología femenina. Lo único que vuela de Indiana Jones, es su látigo, lo único que lo acerca a nuestro héroes es que ambos tienen un enemigo con el que de ninguna manera se puede transar.

Después de descubrir los homenajes, la película transcurre como un mosaico de "géneros de aventuras", todo está presente: desde los canastos que ocultan a la muchacha en una calle del Cairo, algo así como un "Simbad el marino" moderno, hasta la habilidad del protagonista para recuperarse de una caída y volver a desarmar a su enemigo en un recordatorio de la diligencia del extraordinario John Ford.

La película es también la síntesis del héroe, del hombre solo que se enfrenta y vence al mundo, todo por la vida de la "muchacha", en el Arca parece que no es la muchacha el motivo de tanta agitación. Pero, la verdad una película de aventuras sin muchacha y sin lucha por ella se convierte en un desastre absoluto. A pesar de todo, al bueno de Indiana Jones le falta capturar al público, es demasiado frío y las escenas culminantes en las que el peligro es inminente aparecen tan forzadas que la caricatura aflora en la pantalla.

EL ARCA entretiene por lo que recuerda, no por su contenido en sí mismo, entonces el espectador en vez de disfrutar de la película sueña en las viejas películas, en los viejos "buenos"; los verdaderos. Indiana Jones es inofensivo como el artificial tiburón o los enanos lechosos del "Encuentros...". Es igualmente un héroe de cartón, no conmueve, aunque Karen Allen trate por todos los medios de prenderle la mecha; ella es adorable a lo largo de todo el film. Definitivamente nos quedamos con los viejos héroes. Allan, Bogart, Cooper, R. Taylor, Lancaster, Douglas, Flynn, Weissmüller etc. Esas si eran películas de aventuras, tanto que para verlas mendigábamos y nos partían en religión y demás adefesios.

XAVIER VAL

EXCALIBUR (John Boorman)

La historia del rey Arturo con sus caballeros de la mesa redonda es una de las más fascinantes leyendas de la britania y de la edad media. Nadie sabe con exactitud la época en la que este legendario rey vivió. Nosotros de todas maneras lo situamos al lado de las grandes epopeyas de reyes batalladores, de las empresas de hidalgos y galantes caballeros que emprendían campañas en favor de su reino y de su señora. Esta historia ha sido llevada al cine en varias ocasiones y con resultados diferentes, quizá la mejor versión fue en la que aparecieron, también hoy, legendarios actores como Mel Ferrer, Ava Gardner y Rober Taylor en 1953, bajo la dirección de Richard Thorpe.

Toda historia de leyenda tiene en el amor y el poder sus ejes centrales para desarrollar la acción y el rey Arturo no escapa a esto. El noble Rey Arturo somete a su autoridad a los demás reinos de Bretaña después de desenterrar a Excalibur la espada de la unión y la justicia. La felicidad se ve entorpecida cuando nace una irresistible atracción entre su esposa (Guinevere) y su mejor amigo: El caballero Lancelot del Lago. En medio de todo esto el mago Merlin, encarnación de la hechicería (quien posee la gracia de ver más allá de la muerte) se convierte en defensor del rey y lucha contra Morgana encarnación de la venganza y el adulterio.

La nueva versión cinematográfica de la historia medieval fue dirigida por John Boorman, según sus palabras él quería recrear el mito europeo medieval, para lo cual convertiría a Arturo en el prototipo del héroe individual que prefiere su destrucción sentimental antes que ceder a sus apetitos de venganza. Boorman cuenta de una largada toda la historia desde la niñez de Arturo hasta la búsqueda del Santo Grial por Sir Persifal, caballero valiente que al final, también a pesar de los esfuerzos de Morgana y su hijo Mordred, logra devolver la paz al reino y al cansado espíritu del viejo rey Arturo.

Como se aprecia la leyenda es maravillosa, exquisita, a tal punto que casi todos los generos del arte se han ocupado de ella: el rey Arturo y sus caballeros de la mesa redonda son un ejemplo de lealtad y valentía.

La literatura y el cine libran una soterrada lucha hace ya muchos años, grandes directores han fracasado en su intento por vencer el espacio literario. En venganza algunos literatos "metidos a guionistas o directores" se han descalabrado en su intento por recrear en imágenes su grafía.

Bien lo decía Jean Cocteau "la realidad del cine es una y la realidad de la escritura otra".

Lo fallido en Boorman es su pretensión. Quiso contar toda la historia de un tirón, que, guardadas las proporciones, es como narrar en dos horas la historia del oeste o la conquista de América. Fracaso que intenta atenuar con disculpas crónicas, pesadas escenografías, parafernalia angustiante.

Mención aparte merece el guión, es de una angustiante pobreza. Digo angustiante porque si hay algo maravilloso en la leyenda es su capacidad de apresar la realidad simbólica pero sin recurrir a falsos trucos, en la película de Boorman la desfiguración y las referencias a la modernización hacen del texto un desastre. Habíamos dicho antes que según cuentan el imperio británico nace con el Rey Arturo y la constitución de Juan sin Tierra, el esplendor del imperio británico siglos después nace de una espada clavada sobre un pequeño promontorio y que según las profecías de Merlin vestirían en rey a quien la desenterrara. Boorman convierte este episodio en un cuento mediocre: efectos y luces terminan por agotar al espectador y distorsionan la historia.

La escena en las profundidades infernales donde Merlin instruye a Morgana

como vencer la muerte es un episodio de artificio y mal gusto que sin lugar a dudas pasará a la historia del cine como un acto de sublime equivocación. Cartones que intentan aflorar del fondo de la tierra para semejar montañas y escalas de papel brillante propias no de una producción de gran presupuesto, si no más bien de la sección solemne de colegio de barricada, condenan a las profundidades del absurdo a Boorman y Compañía. Los escudos de los caballeros, los torneos de Lancelot, las arrobas de "oro" de Mordred convierten a Excalibur en un solar de chatarra, que opaca la historia del rey Arturo. Hasta el amor entre el valiente Lancelot y la bella se convierte en una insignificante muestra visual de discoteca.

Triste película de un director que en "A Quemarropa y Amarga Pesadilla" había demostrado que aún sin mucha hondura, sabía el oficio y producía trabajos decorosos. Excalibur decapitó a Boorman. De la película puede decirse: "Mucho ruido y pocas Nueces". Ahí la historia del rey Arturo y sus caballeros de la mesa redonda es más interesante desde luego.

G.B.



Escape from New York & Others Escapes

NOW-1977-400% de criminalidad. Masas famélicas deslizándose por las calles, en los bares, por las cloacas, buscando el pan diario. Por mayoría, cada fin de mes, la quincena se ha agotado, el "sueldo" y el "puesto" esperan, fin de mes, la quincena se aha agotado, el "sueldo" y el "puesto" esperan, en otras palabras FORMARSE UN FUTURO ETC. etc.

1
Como por cualquier calle séptima de Bogotá un viernes o jueves o miércoles o martes o sábado a las siete de la tarde o de la noche, escoltada por policías y gamines la turba human, sigilosa y bulliciosa a la vez, se desliza formando un río de corrientes y contracorrientes.

Decimos también que NO cualquiera podía haber ido con el one eye man by-for the rescue of the number one man but near is pop eye for non eye audiencias (the following previú etc...) i.e. "el siguiente adelanto ha sido aprobado para todo tipo de audiencias etc..." esto es, menos comerciales y más cine (no importa hora y media de cine publicitario) además ya sólo le quedan estimado lector, 22 horas para olvidarse de todo esto.

Aunque tengamos en esta cinta Carpenter TRES 3 números UNO que son: el número 1 con el que empezamos metido en una inexplicable presurizada red security ball. (sin contar con los pequeñitos numeritos uno que acompañan cualquier acción (la erotesis es: una kamikase rubia estrellando un JET versus Manhattan with the P. inside (en nombre de los WORKERS en protesta contra el imperialismo) and the major state too, who saves The P.'s life) por insignificante que sea en el desarrollo de la trama).

2

Particularidades especiales: titero sencillo, gordito miedoso —se mojó en los pantalones tres veces en —ya solo le quedan— 21 horas—.

El segundo de los números UNO estaba también acompañado por sus pequeñitos numeritos uno —cada uno en su momento— (uno como numeral y como sujeto): Yellow Cabbie, White Brain-i & mmm-simplemente Maggie. TIC----TAC----TIC-TAC----TIC----TAC----TIC----TAV----TIP-CLOP----Push!!!

El tercer número uno (de los tres número uno) YA lo habrán ustedes adivinado y por lo tanto NO vale la pena repetirlo.

(Para los que llegan tarde no hay repetición del primero rollo).

Rescapitando —aunque nunca fue la intención escribir un capítulo o sencillamente capitular— y para que no se diga que UNO es descuidado con lo que escribe y por el contrario se piense que cada palabra está pesada y sopesada —no debe sobrar ni faltar alguna UNA- me

parece oportuno aclarar que following previú es una contradicción implícita. Por definición, una previú —o previú como prefieren los puristas— puede ser prevista, pero una following previú siempre será imprevista por muy avezado que sea el viewer y cualquiera que sea su viewpoint. Podría agregar algo más —ya que me aparté tanto del tema—: la contradicción following previú no es tan grave como The Following Previú HAS BEEN, ¿Cómo una following previú puede haber Been? Que no se me mal-interprete: no quiere ser esto: un ataque a las juntas de calidad o de clasificación o de censura— más que una reflexión netamente personal y privada.

3

Por más que se nos desdeñe desde las puertas de los ascensores, desde cualquier ventana entreabierta, desde el oscuro rellano de la escalera -psst, intelectual pequeño burgués ¡Ja!; yo estoy seguro que así fuera por los medios mas inverosímiles, S-nake-d lunch lograría salirse con la suya aunque le haya tocado al final intercambiar —scisión de los núcleos de un átomo acompañada de liberación de energía pro-presos politonización de electrodos por el doble proceso de fisión inter-todo ello por aquella musiquita para darle contentillo a los que creían que jamás lo lograría y para demostrar que en el fondo nunca estuvo del lado de The P. ni con el eje aunque eso ya todos los sabíamos. Porque de actuación no es ningún genio, es max, Ernst Borg-9 hace un papel idiota (a cada cual etc. y todos según etc.) la mascota punk es apenas un dulce mínimo (y todos aquellos que esperaban de estas páginas algo que pareciera una crítica convencional es bueno que reciban también su parte). Porque todo "chacho" que se respete, sabe muy bien con que tiempo cuenta y también sabe que tiene TODO un último minuto para salir de apuros y salirse si no con la suya por lo menos con la del director o en el peor de los casos con la del guionista. (perdón, debía haber escrito productor, afortunadamente me retracté a tiempo, ya saben, para no herir susceptibilidades —NUNCA SE SABE— además un guionista perdona mejor esas cosas). Y así aunque el planeador caiga, estén rodeados de pielrojas, los persiguan miles de duros o de rudos (la diferencia es únicamente anagramática) y aunque Yellow Cabbie, White Brain-i & mmm-simplemente-Maggie se sacrifican heroicamente; él, y él tienen para sí cada uno su respectivo final, y ésto, sin que las negras manos del destino se asomen entre los renglones de la letra menuda de los créditos. Y sin que el general How Are Hawk pueda evitarlo.

THE P.- Yo le agradezco mucho, joven, pero en dos minutos salgo al aire, de modo que, por favor...

ONE OYE— Dígame qué opina usted de toda la gente que murió durante el largo proceso...

THE P.— Yo les agradezco mucho, joven, pero en un minuto salgo al aire, de modo que, por favor...

ONE EYE— sólo una cosa, qué opina usted de toda la gente que dió su vida por la patria para salvarlo...

THE P.— Yo l.a.m., p.e. 1/2 m.s.a.a., d.m.q., p.f...

El personaje THE P. fué interpretado por Ortega y el de ONE OYE por Gasset (famoso duo cómico de la prehistoria del cine!) El sabio escritor Fabio Aguirre Amador en un célebre libro "Meditaciones" anota que lo que más detesta en un hombre es la arrogancia pero principalmente que no hable sino de sí mismo. Otro autor considera esta costumbre abominable.

4

Ustedes seguramente se preguntaran que tiene que ver esto con la película: Nada. O todo. Depende de la imaginación del lector, de su imaginación. Más claramente, y sin que pretenda ser "un toque de digresión maestra" —gracias caballero Shandy— el discurso se compone de dos movimientos antagónicos: lo digresivo y lo progresivo (digresión es la forma de llamar toda progresión que tome otra dirección). Lo terrible es que en cuanto empieza una digresión lo anterior queda parado y cuando se retoma el tema principal, es la digresión la que se detiene. Oportunamente anotado en 1759, las digresiones son la sal y la vida de la lectura. (Coincidentalmente, 200 años después, en 1959, Godard iniciaba el rodaje de su primera película que se constituiría en una revelación (cuidado con la o) dentro del lenguaje cinematográfico).

Creo fervientemente que el avión que se estrelló en el punto del río Potomac tenía por destino verdadero la Casa Blanca, es decir que Reagan se salvó de un nuevo atentado: posee las nueve vidas de los boinas verdes (el mundo nos enseña a jugar con la muerte así de fácil) y no estamos lejos de aceptar sin inmutarnos el Napalm en centraomérica pero las tragedias aéreas (las de cuatro columnas para arriba) nos conmueven demasiado.

En fin, el planeta es una gigantesca cárcel de 6000 millones de presidiarios, todos somos delincuentes.

5

1. Véase para mayor información el exhaustivo libro "Del cine y sus Creadores", por G. Rubern, Tin pan Alley Ed., NY, L924, pp. 36-37

Escape de Nueva York (John Carpenter)



La generación de directores norteamericanos formados en una escuela de cine, como F.F. Coppola, G. Lucas, M. Scorsese y J. Carpenter, entre otros, ha demostrado una gran habilidad en el manejo temático y técnico. Sus propuestas cinematográficas y sus realizaciones los convierten en el hecho más interesante del cine americano en esta década.

Todos estos directores son verdaderos ingenieros de los efectos especiales y el trucaje, lo que no implica un manejo seguro del lenguaje cinematográfico hasta el punto que muchas veces la narración se ahoga entre tanto truco y tanto efecto sofisticado. La excepción es John Carpenter, su cine es de cuidadosa factura, donde sobresale una estructura narrativa producto de un organizado montaje. Carpenter sabe capturar al espectador, maneja en tal forma el suspenso que nadie puede "dormir tranquilamente en su silla" mientras observa alguna de sus películas.

Aunque su producción no ha tenido una línea muy pareja y en ocasiones ha caído también en la saturación de clíses de horror como en la Niebla 1979, su trabajo deja ver un mayor interés por estructurar un estilo muy personal. Un ejemplo de su talento, sin lugar a dudas, es Halloween filme que sorprende y estimula aunque fué realizado con bajo presupuesto. Esto demuestra que una película en manos de un ser con talento no necesita de inversiones astronómicas.

A partir de "Dark Star" (1973), su film de graduación en la UCLA se encuentra un intento de definir un estilo propio dentro del "cine espectáculo" a bajo costo.

Más adelante, "Asalto en la Celda 13" (1976) y "Halloween" (1978), muestran más ampliamente la capacidad del director para presentar sorpresas, humor y suspenso un poco a lo Hitchcock y para proponer soluciones sencillas dentro de la narrativa filmica.

Para Carpenter las películas deben ser emocionales, el público debe reír o llorar o sentir miedo, piensa que el público debe proyectarse en la película, en un carácter, en una situación y reaccionar. Así, sus films no plantean ideas o filosofías, simplemente narran situaciones. Y todo el conocimiento de la técnica y de los efectos especiales está al servicio de esa narración como elemento de ambientación y no como fin del film.

En ese sentido se pueda considerar a Carpenter como un restaurador del cine narrativo de Hawks con un gran sentido del espectáculo. La última película de Carpenter que se ha presentado en el país "Escape de Nueva York" es una historia de ficción estructurada con todos los elementos de la nueva onda del cine norteamericano, efectos especiales, iluminación, escenografía, sonido etc. En la que se encuentran —como en Scorsese— una mirada a la descomposición metropolitana New York 1997, centro de la violencia y máximo

exponente de la decadencia del gran imperio. Personajes estereotípicos de las aventuras policíacas derrotados —como el capitalismo—, envueltos en una sencilla narración donde el director lo único que busca es contar una historia, narrar cinematográficamente su cuento. Con una escenografía magnífica y con un sobrio manejo de los efectos, donde el sonido es el principal elemento para crear la necesaria atmósfera del film.

Escape de New York, gusta por su clima depresivo y violento. Es una aventura angustiada en el infierno de lo que un día fue la ciudad más importante y luminosa del mundo. Ahora Carpenter la convierte en el Centro de "todas las miserias humanas", a la que acude un héroe desaliñado en cumplimiento de una misión para adquirir su libertad. En la jungla de la ciudad cautiva, encuentra a un taxista romántico cuya máquina cruza la ciudad como un recuerdo, lanzando al aire música de los 40 como para dejar en el ambiente un sentimiento de alocada nostalgia.

Aunque Carpenter en esta película no alcanza la fuerza de "Halloween", ni la dimensión de "Masacre en la Celda Trece", realiza una aventura cinematográfica interesante y demuestra una vez más su talento que seguramente nos deparará en el futuro grandes sorpresas.

Obituario

NATALIA WOOD

Tantos y tantos nunca la olvidaremos. "Esplendor sobre la Hierba" forma parte de nuestra educación sentimental y los grandes ojos de la Wood representaron para muchos la sensualidad máxima. No fué una actriz excepcional, sin embargo llenó una época del cine de Hollywood, siempre en roles entre ingenuos y tormentosos. Fue una de las actrices de mayor popularidad en América Latina, quizá porque su físico bien podría confundirse con cualquier mujer de nuestros países.

Natalie Wood, fue la inmortal María de "West Side Story", película que se convirtió en la biblia de la generación de los 60's. Los más duros gemían con la Wood en la famosa escena de la ventana.

WILLIAM HOLDEN

Ha muerto otro de los duros de Hollywood. Holden compartió roles estelares en muchas películas, con los más grandes actores de su tiempo. Trabajó en toda clase de géneros, fué policía y general de la II Guerra Mundial. Se le ha definido como un duro romántico, siempre mantuvo en todas sus actuaciones cierta dulzura.

Lo sorprendió la muerte a la edad de 63 años. Holden actuó en más de 50 películas entre las que se destacan: Sunset Boulevard, Picnic, The Bridge on the River Kwai (una de sus más inolvidables actuaciones y con la que recuperó su popularidad). Su última actuación destacada fue en "Poder que mata" (Network), magistral film que enjuicia el poder de la Televisión. En 1953 Holden ganó el Oscar por la interpretación de un prisionero de guerra en Stalag 17.

MARCEL CAMUS

El director Marcel Camus murió a la edad de 69 años. Consagrado en la década del 50 como uno de los más importantes directores del cine por su película "Orfeo Negro", dedicó su vida al cine. Su más reciente trabajo data de 1976 "OTALIA DE BAHIA". Otros de sus filmes destacados fueron "Mort en fraude" 1956 "Os Bandeirantes" 1959 y "L'OISEAU DE PARADIS" 1959.

Orfeo Negro es una magistral producción donde se revela el mito griego del amor frustrado, evocado a través del Carnaval de Rio de Janeiro. Película de gran dinámica y ritmo enloquecedor, en la que Camus imprime una fuerza exquisita y sublime.

Sirva esta nota para rendir un homenaje a un gran director.

WILLIAM WILER (1902 - 1981)

Nació el 1 de Julio de 1902 en Mulhouse (Alsacia), provincia Alemana en aquella época, y ahora territorio francés. De familia suiza-judía, su padre era camisero de profesión y comerciante.

Estudia hasta 1918 en la escuela de Mulhouse, para pasar a Francia y de allí a Lausana (suiza), donde continúa estudios de Comercio.

Realiza estudios de música y teatro en París a donde es enviado por su padre a hacer estudios de especialización en comercio.

En Zurich conoce al productor de Hollywood Carl Laemmle, primo hermano de su madre, judío radicado en Estados Unidos donde se desempeña como dueño de la Universal. Viaja a trabajar para la Universal como escribiente, empleado de publicidad, asesorista, secretario ejecutivo y finalmente asistente de dirección. Se le encargan cortometrajes del oeste, de los que alcanza a producir cien. En 1928 aparecen sus primeros largometrajes, siguiendo la tónica del "western" y de segunda categoría.

Su apogeo comienza en 1930 con LA TEMPESTAD, y luego con una serie de películas psicológicas, muy bien realizadas. Acabó por convertirse en un fiel traductor de las obras de Lillian Hellman, comenzando por COME ON GET IT en colaboración con Howar Hawks y DEARD END (Punto Final). En JEZABEL, Bette Davis hace uno de sus mejores personajes, interpretando a la protagonista de un pueblo arrasado por una gran epidemia ocurrida en 1860 en el sur de los Estados Unidos. CUMBRES BORRASCOSAS basada en la célebre novela de Emily Bronte es producida en 1939, y ROSA DE ABOLENGO, película sobre el valor civil de los ingleses, durante la segunda guerra mundial.

En 1942 Wyler es movilizado como Mayor de las Fuerzas Aéreas, en la sección cinematográfica, pasando dos años en Inglaterra y en ITALI. Hace dos documentales de guerra. Con el desembarco en EUROPA, pasa a la Infantería y toma parte en la reconquista de Alsacia; recibe condecoraciones norteamericanas y francesas por meritos de guerra. Desmovilizado realiza LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA: se trata del problema de readaptación de los hombres que vuelven de la guerra a la vida normal de su país, tema también abordado por los novelistas norteamericanos de la llamada "generación perdida".

Después hará LA HEREDERA y ANTESALA DEL INFIERNO, en el ambiente policiaco de una comisaria, con pocos y reducidos decorados, donde se aprecia una ligera alusión a las políticas de McCarthy en aquellos años. Su incursión dentro del cine espectacular la hace con BEN-HUR; comedias ligeras como LA PRINCESA QUE QUERIA VIVIR, la consagración de Audrey Hephurn; films policiacos, como EL COLECCIONISTA, COMO ROBAR UN MILLON DE DOLARES; el musical, con FUNNY GIRL; el drama social, con FUEGO NEGRO.

Recibió el oscar en tres ocasiones por: 1942 MRS. MINIVER, 1946 LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA, 1959 BEN-HUR.

FILMOGRAFIA

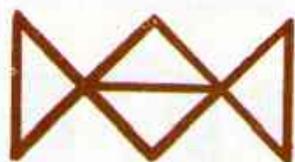
1949: La Heredera (The heiress),
1951: Antesala del Infierno (Detective Story),
1952: Destino de dos vidas, (Carrie),
1953: La princesa que quería vivir,
1955: Horas desesperadas (The desperate hours),
1956: La gran tentación (Friendly persuasion),
1958: Horizontes de Grandeza (The big country),
1959: Ben - Hur,
1962: La mentira infame (The children's hour),
1965: El coleccionista (The collector),
1966: Cómo robar un millón de dólares (How to steal a million),
1968: Funny Girl,
1970: Fuego Negro (The liberation of L.B. Jones).

**FILMIE
EN
SUPER 8!**



II FESTIVAL NACIONAL
DE CINE SUPER 8
Y VIDEO

OCTUBRE 1-12 1982



MUSEO DE ARTE MODERNO
DE BOGOTA

ARCADIA
Uā āL cine