

# ARCADIA

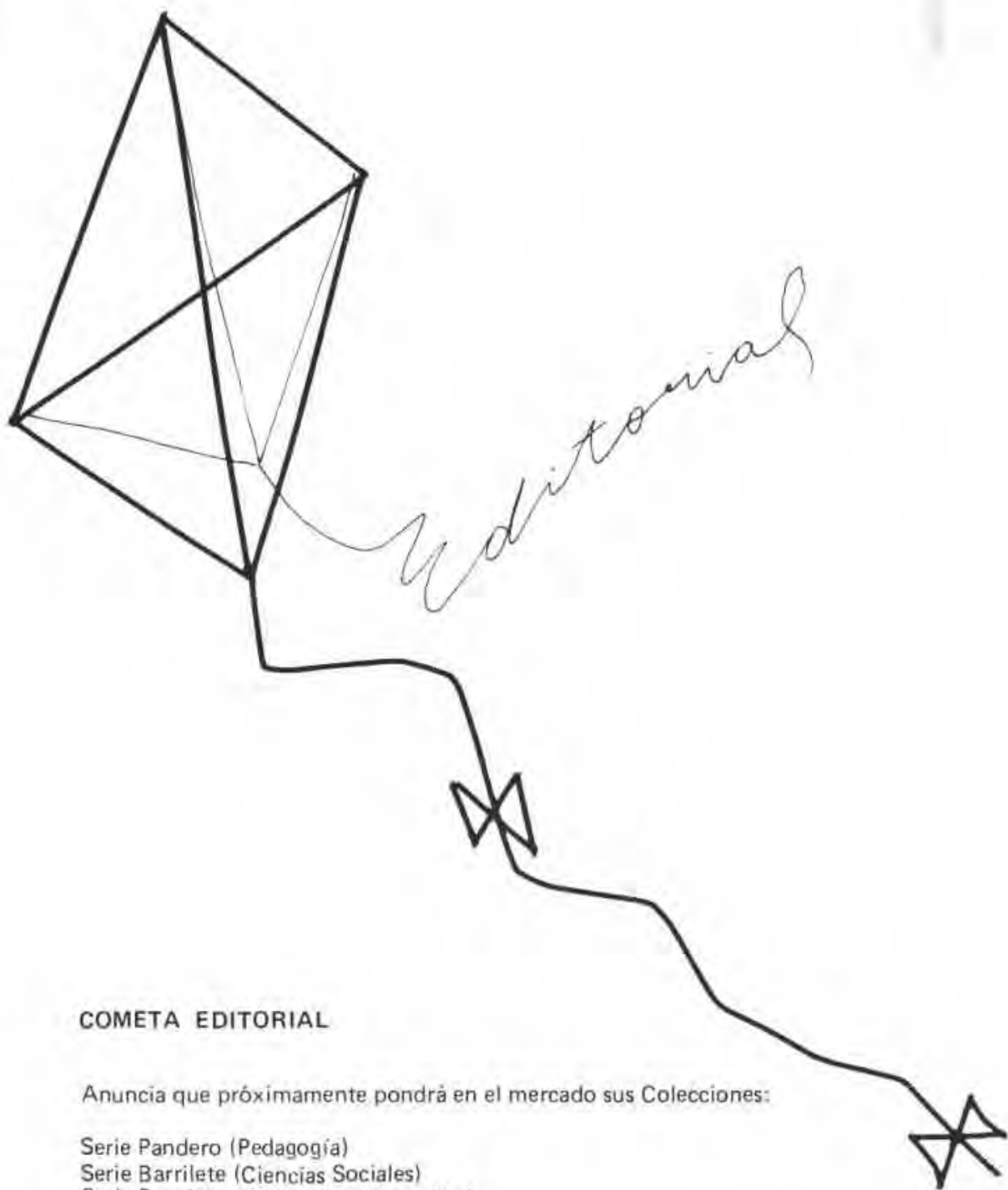
va al cine

# 3

REVISTA BIMENSUAL AÑO 1 SEPTIEMBRE - OCTUBRE DE 1.982 Valor: \$80.00



NUESTRA VOZ DE TIERRA...  
ENTREVISTA CON JORGE SILVA Y MARTHA RODRIGUEZ



## COMETA EDITORIAL

Anuncia que próximamente pondrá en el mercado sus Colecciones:

Serie Pandero (Pedagogía)  
Serie Barrilete (Ciencias Sociales)  
Serie Papalote (Cine y Comunicación)  
Cometa Literaria (Arte y Literatura)

Trabajos de Fotomecánica, Impresión, Diseños, Diagramación, Afiches, Plegables y Artes Finales.

Dirección: Transversal 14 No. 117 - 65, Bogotá 10. Apartado Aéreo No. 56181. Bogotá No. 2.

EDITORIAL COMETA RECIBE MANUSCRITOS.

## SUMARIO

<i>Cineastas por favor abrid los ojos</i>	
<i>Entrevista con Martha Rodríguez y Jorge Silva</i> . . . . .	3
<i>XXII Festival Internacional de Cartagena</i> . . . . .	14
<i>Conversación con Pilar Miro</i> . . . . .	15
<i>Conversación con Román Chalbaud</i> . . . . .	17
<i>Manifiesto contra la censura</i> . . . . .	20
<i>Muestra Iberoamericana</i> . . . . .	21
<i>Propuesta de los cineastas Independientes: En busca del hueso perdido?</i> . . . . .	28
<i>Dossier: Carl Th. Dreyer: Autor-destructor.</i> . . . . .	30
<i>Roberto Cenderelli: Nueva alternativa argentina</i> . . . . .	35
<i>Cine e imaginación poética (II): Algunas consideraciones del cine vertical.</i> . . . . .	38
<i>Cine y diseño ambiental</i> . . . . .	43
<b>CRITICAS</b>	
<i>Atlantic City - El Ocaso de un Pueblo - La Marca de la Pantera - Fiebre Latina,</i> <i>El Amante de Lady Chatterley.</i> . . . . .	47
<b>RESEÑAS</b>	
<i>Laura Moore -- Su otro amor - Jóvenes amantes</i> . . . . .	57
<i>Foto fija</i> . . . . .	59

**EDITORES:** Augusto Bernal, Gilberto Bello D.

**GERENTE:** Jaime Becerra C.

**REDACCION:** Martha Clemencia Prieto

**ARTE:** Juan Manuel Pavia.

**DIAGRAMACION:** Arcadia Va al Cine.

**COLABORADORES:** José M. Aguilar, Alejandro Hernández, Armando Hernández, Arturo Jaramillo, Fernando Ramírez Moreno, Xavier Val, Ignacio Jiménez, Jorge Silva, Maritza Liévano, Enrique Ortega, Mario Piazza, Fernando Ramírez Lamus, Martha González, Hugo Chaparro, Teresa Saldarriaga A.

**FOTOGRAFIA:** Alejandro Hernández, Cine Colombia, Fox, Artistas Unidos, Películas Real, Cinema Internacional, Cines Ltda., Películas Presidente, Cinematográficas Bogotá, Euroamérica, CIC.

**MAQUINA DE CINE** Coordinadores: Martha Clemencia Prieto P., Augusto Bernal J.

Toda correspondencia debe dirigirse a:  
Transversal 14 No. 117-65 Bogotá 10, Colombia S.A. o Apartado Aéreo No. 18387  
Bogotá - COLOMBIA

*Arcadia Va al Cine se distribuye en todas las librerías de Bogotá y en los Cine Clubes del País. También se distribuye en: New York, San Francisco, Chicago, Paris, Roma, Barcelona, Madrid, Londres, México D.F., Sao Paulo, La Habana, Lima, Caracas, Quito. LICENCIA EN TRAMITE*

**CARATULA:** *Nuestra Voz de tierra: Memoria y Futuro de Jorge Silva y Martha Rodríguez (1981).*

# NUESTRA VOZ DE TIERRA

## MEMORIA Y FUTURO

---

### REALIZADO POR:

*Jorge Silva y Martha Rodríguez.*  
Con la Colaboración de las  
Comunidades indígenas del Cauca.

### PRODUCCION:

*J. Silva, M. Rodríguez.*

### SONIDO:

*Ignacio Jiménez.*  
*Eduardo Burgos.*  
*Nora Drufovca.*

### MUSICA CREADA Y DIRIGIDA POR:

*Jorge López*

### EJECUTADA POR:

*Yaki-Kandru.*

Incluye música original de los Indígenas del Cauca, Arhuacos, Fragmentos de "Polytope y Medea", de Iannis Xenakis. Los Gaiteros de San Jacinto.

### TEXTOS:

Originales de los indígenas del Cauca, y Textos clásicos de los indígenas de Bolivia, Perú, México. Estos textos son leídos por:

*Lucy Martínez.*  
*Benjamín Yepes.*  
*Santiago García.*

### ACTUACION DE:

*Diego Velez (TEC)*  
*Julian Avirama y Eulogio Gurrute.*

### MASCARA Y MAQUILLAJE:

*Ricardo Duque (TEC)*

### MASCARA BASADA EN:

*Grabado original de Pedro Alcantara*

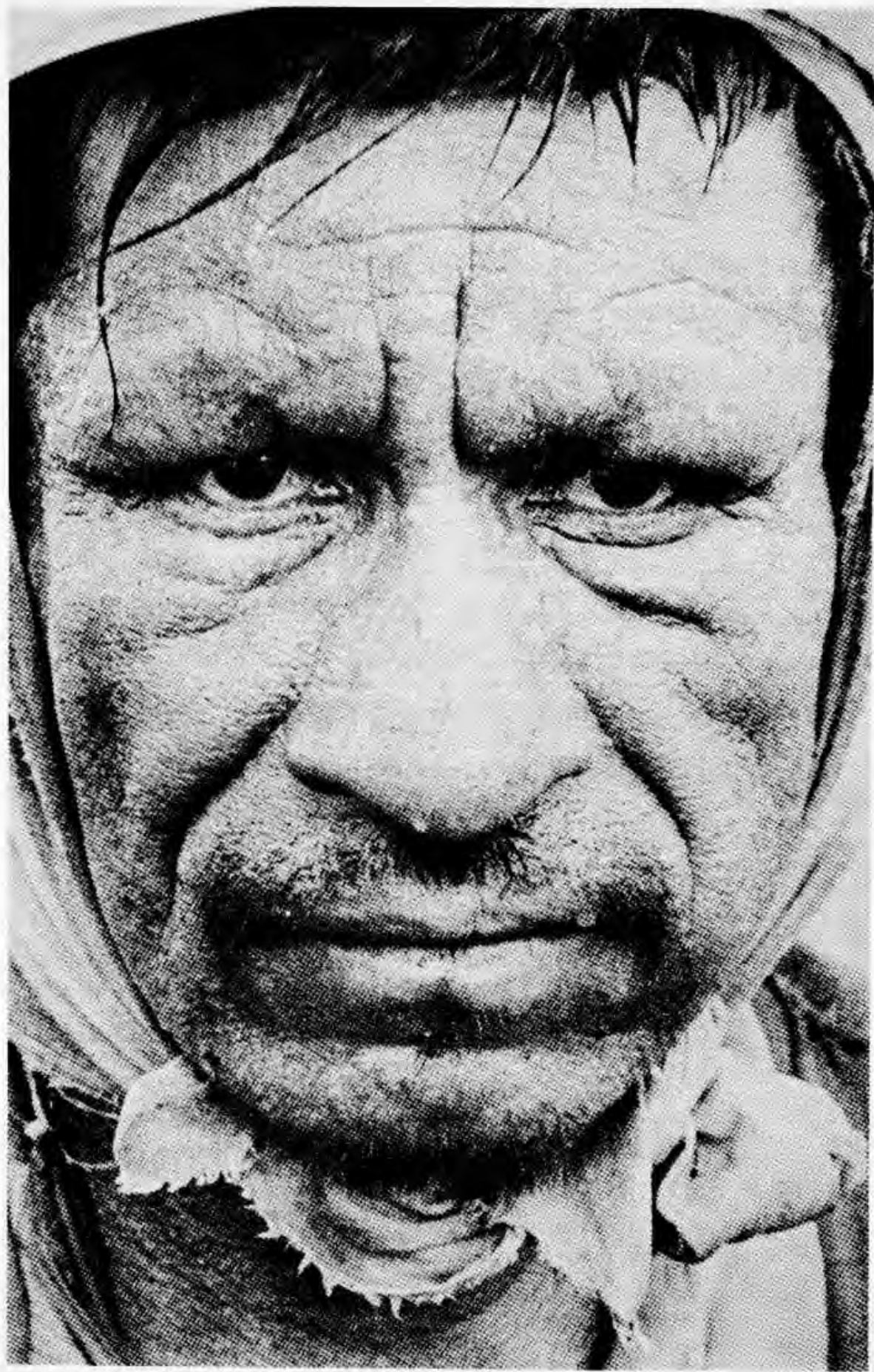
El *montaje* fue hecho por Jorge Silva, con Martha Rodríguez, y Caita Villalón, los efectos ópticos o Trucaje, por Eusebio Ortíz.

Los realizadores expresan el reconocimiento a Manuel Uribe, al señor Wim Koole de Ikon-T.V. Holanda, a Albert Sodeman de Terre des Hommes, al señor Agostino Jardim, del Comité Católico contra el subdesarrollo, Francia, a María Cederquist a Ingela Romare de Sida, Suecia, a Jesús Avirama y a Jorge López, por el apoyo que siempre dieron a esta película.

16 mm. Blanco y Negro  
Sonido Óptico. 100 minutos

---

“Cineastas por favor abrid los ojos”



Mito y poesía... Memoria popular.  
Historia, Tierra y Cultura.

Ideología y mundo mágico, Cine Documental  
y "Puesta en Escena".

Cinco años en la experiencia de un grupo indígena, para develar desde el interior de la realidad, la complejidad de un proceso que va de la sumisión a la organización, a la lucha por su supervivencia como cultura.

Los indígenas han luchado y luchan hoy por la "Recuperación de sus tierras", por que según su propia voz, "la tierra es la madre, la tierra es la raíz de nuestra cultura".

Al recuperar la tierra, el indígena inicia un proceso de recuperación cultural, un proceso de recuperación crítica de su pasado, de su historia.

La película hace énfasis en la significación que tiene para los indígenas, "Ver políticamente el pasado, pensar Históricamente el presente".

Recuperar críticamente su historia como cultu-

ras, para adherir ese conocimiento a la necesidad de transformar el presente, porque un pueblo que no tiene control de su pasado, no conoce ni su presente ni su futuro, no conoce su propio rostro.

Este es un Film sobre la complejidad de los procesos de la *acción* y el *pensamiento*, que intenta acercarse al subconciente de una cultura indígena de los Andes, con la dialéctica con la cual interactúan al interior de una realidad, Diablos y señores Feudales o Terratenientes, Siervos y Dueños, gringos y Diablos, organización política y Magia, Mito e ideología, análisis y poesía.

Cine Cultural, que refleja el complejo proceso que va del pensamiento mágico a la ideología Política, y que en el plano cinematográfico, es una propuesta para superar el documental tradicional.

*ARCADIA: Como nació la idea de hacer "Nuestra voz de Tierra, memoria y futuro...?"*

J.S.: El origen de la película es el siguiente: Hacia 1973 trabajábamos en una trilogía que buscaba levantar algunas experiencias del movimiento campesino desde 1930 hasta hoy.

Del 71 al 75 el movimiento campesino en Colombia tiene un aliento inusitado. Aparece un nuevo tipo de campesino con una conciencia muy clara cerca de su problemática, esto era para nosotros un hecho muy nuevo, nos sorprendió mucho, tenía un tono muy moderno. Era, además, una movilización muy profunda, muy generalizada. Nos preguntábamos de dónde sale ese movimiento y por qué.

Uno tenía la imagen del campesino, la imagen de algún campesino sometido a ese régimen tan patriarcal de la tenencia de la tierra, muy atado a la ideología de los partidos tradicionales y ese nuevo tipo de campesino del movimiento del 71 al 75 planteaba muchas interrogantes.

Básicamente, la trilogía campesina buscaba responder a un interrogante: "Por qué y en qué forma el campesino y el indio pasan de la sumisión a la conciencia y a la organización a través de la práctica social." Esto era lo que queríamos hacer. Comenzamos a trabajar la trilogía en el contexto del movimiento campesino de ese momento.

*ARCADIA: La trilogía empieza con "Campesinos"?*

J.S.: Si, la trilogía empieza con "Campesinos". Es decir, se quedó solamente en la primera parte, como tantas trilogías se quedan en la primera parte. Nosotros habíamos filmado toda la trilogía, pero después nos dimos cuenta, con el correr del tiempo, que ella rebazaba nuestras posibilidades a varios niveles. Era un proyecto muy ambicioso, no sólo a nivel financiero; encontramos partes que eran muy problemáticas desde el punto de vista formal cinematográfico, entonces solo se hizo la primera parte que tiene cincuenta minutos y se llama "Campesinos".

Dentro del movimiento campesino de ese momento aparecen también las luchas indígenas por la tierra. Una de las experiencias más reveladoras, que nosotros ya incluimos en esa primera parte de "Campesinos", es el movimiento indígena por la tierra en el Cauca.

Nosotros fuimos a la comunidad de Coconuco en 1973 ó 74 porque el Consejo Regional Indígena del Cauca nos invitó a un encuentro nacional indígena. Fuimos y filmamos ese encuentro. Después volvimos y conocimos la experiencia de la Comunidad Indígena de Coconuco que en ese momento luchaba por la recuperación de unas tierras que estaban en manos de la iglesia de Popayán. Esa experiencia nos interesó mucho y por eso en "Campesinos" incluimos dos o tres minutos de ella. Allí se muestra como un "Flash", se toca

muy poco. Hacia el final de la trilogía pensábamos desarrollarla más ampliamente.

La trilogía quedó abandonada, de manera que decidimos, al terminar "Campesinos" en 1975, que el material de hora y media que habíamos registrado en el Cauca se podía trabajar como una experiencia más específica de los indígenas con respecto a su tierra, centrándonos en una realidad muy concreta por sus circunstancias históricas, económicas y políticas. Así que le propusimos a la comunidad una película específica sobre esa experiencia.

La comunidad había visto "Campesinos" y nos había hecho algunas críticas porque en la película indígena y campesinos estaban juntos; les parecía que el indígena no estaba lo suficientemente destacado. Al darnos cuenta de que tenían la razón, pensamos en el proyecto específico y a partir de 1976 comenzamos a trabajar en la película. Este es el origen.

**ARCADIA:** *La crítica de la película ha dicho que ustedes, en esta nueva producción, además de captar la realidad inmediata del grupo con el que trabajan desarrollan cierta forma de ficción. Es decir, sobrepasan el documental que tradicionalmente habían hecho. Si embargo, en "Chircales" ya aparece un tipo de ficción—caso de la niña que hace la primera comunión—. Cómo ha evolucionado esa línea? Qué los motivó a combinar lo puramente documental con lo que Luis Alberto Álvarez denomina la "Magia"?*

**J.S.:** Es cierto que en "Chircales" hay elementos para esa afirmación. A partir de una base documental, de imágenes documentales, aflora un cierto grado de fabulación y reconstrucción de la realidad, lo que no implica un desprendimiento del documental naturalista. En el montaje de "Chircales" se intentó un grado de aprehensión de la realidad con procedimientos que se desprenden del documental tradicional. Martha viene formada por la Sorbona, el en Museo del Hombre aprendió la aplicación del cine a la investigación etnológica, es documentalista ciento por ciento, siempre insiste en un método de trabajo en el que la cámara no estilice demasiado, no embellezca demasiado, sino que dé una mirada coloquial a la realidad, sea un aliento vivencial y un acercamiento muy bello a esa realidad.

Por otro lado, ella también ve en el cine algo más; las posibilidades de la poesía al interior del cine, de lo documental. "Chircales" es mucha poesía pero a partir del documental, de manera que parece un poco puesta en escena. Se trata de un planteamiento de la posibilidad de aprehender la poesía de la cotidianidad desde el documental esto es, también, un aporte importante para aprehender al hombre también en su belleza. Son esos pliegues de la realidad que de pronto son de una poesía muy hermosa, muy elemental.

**ARCADIA:** *También es importante su afirmación porque el documental en Colombia se ha centrado en algo que usted decía: la reproducción de la realidad exterior. En "Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro" ustedes van más allá de esa realidad aparente, abren una línea de trabajo en el sentido de profundizar ya no en lo exterior sino en lo inmanente de las personas con las cuales trabajan.*

**J.S.:** Me parece que es dentro del documental que yo

puedo conocer un elemento nuevo; hay una búsqueda y un apoteo inicial que para nosotros debe irse desarrollando. Existe la voluntad de búsqueda, en ese sentido, desde hace tiempo, porque creemos que los métodos tradicionales naturalistas de aprehensión de la realidad del documental están en crisis. El documental se ha empobrecido, sus antecedentes son más ricos, más importantes, el documental comienza a empobrecer como de aprehensión de una realidad exterior.

**J.S.:** Los primeros dos años de trabajo en Cauca nos indicaron que estábamos trabajando una realidad sujeta al documental tradicional lo que implicó problemas dentro de la película, registrábamos el proceso de lucha de una comunidad por la recuperación de las tierras de sus resguardos.

Hasta ese momento el documental se mueve en el plano naturalista, en el plano testimonial. Un día llegamos a la hacienda de CANAAN, situada en la parte más alta del Volcán de Puracé, un sitio muy alto, frío y estaba trabajando para ponerla en marcha económicamente. Era una hacienda de 1.800 hectáreas aproximadamente, donde se había constituido una empresa comunitaria. Julian Avirama nos contó una historia que luego llamamos "El Mito de la Huécada".

En segundo lugar, vemos como más adelante reaparece el relato de Julian desde otra perspectiva.

Nos encontramos frente a tradiciones orales muy hermosas, de un tipo de literatura oral popular, que es básicamente realismo mágico. Aunque yo no lo llamaría del todo realismo mágico, me parece que se trata de un tipo de literatura especial, lo "Real maravilloso", tal como lo decía Alejo Carpentier:

"Encontré en la cotidianeidad de América Latina, dice Carpentier: "Las maravillas de un mundo sincrético, los prodigios de un mundo mágico, de un mundo donde yo hallaba en estado vivo, en estado bruto, todo aquello que los surrealistas, hay que decirlo, fabricaban demasiado a menudo a base de artificio. Surge en mi esa percepción de algo que desde entonces no me ha abandonado, y es lo que yo llamo "Lo real maravilloso", que desde mi punto de vista, difiere del realismo mágico y del surrealismo en sí".

Esta historia es para nosotros la introducción a un universo nuevo: el terrateniente que aparece bajo la forma de mayordomo-terratente-carabinero. Es importante señalar dos aspectos: Las referencias a las "espuelas" o "espuelines" que siempre llevan el terrateniente, el mayordomo y el carabinero.

En textos clásicos de los indígenas que en México, Bolivia y Perú testimonia, desde el punto de vista del indio, el shock psicológico que fue para él la conquista se pueden encontrar múltiples referencias a las "espuelas" y "espuelines":

"Llegan hombres barbudos y hostiles de más allá del mar, en grandes barcos de hierro y llevan en las manos ondas de hierro extraordinarias cuyo poder oculto en vez de lanzar piedras, vomita fuego llameante, y luego en los pies, tienen... extrañas estrellas de hierro".

Carpentier habla de un "mundo sincrético". Esta noción es fundamental, en la medida en que buena

## "La Huecada"

Esto era una vez que andaba en rodeo, se habían perdido dos reses. Entonces las buscamos por los sitios "feos" y no las encontramos.

Nos fuimos para el cerro del volcán y entonces subiendo por esos arenales, encontramos el rastro del ganado que se había ido para los arenales más altos.

Llegando a un cerro, entonces, —nos decía el mayorcito ese no?— llegando a un cerro, ellos se quedaban pensativos allí, porque ya no encontraban el rastro, o sea, la huella del ganado. Entonces se volvieron a bajar y dieron la vuelta por el otro cerro, y entonces fué cuando encontraron otra vez el rastro del ganado.

Siguieron subiendo entonces, y llegaron a la parte más alta. Allí en lo alto, voltearon a mirar hacia abajo una "huecada" y allí en esa huecada había un corral cerrado de roca, no tenía sino una sola entrada, y a esa hora, a las doce del día, vieron un lote de ganado encerrado dentro de esas peñas.

Y andaba el mayordomo, pues, que precisamente dicen que es el Diablo. El era el que andaba "rodeando" a esa hora, a las doce del día, contando el ganado, y en toda la entrada del corral, tenía un perro lobo grande que es el que le atajaba el ganado. El mayordomo andaba en una mula negra y grande, y él en zamarrado, puestos buenos espuelines, pues como son los terratenientes cuando llegan a una finca... así.

Los "papases" antiguos de nosotros decían que los terratenientes tenían figura de diablo porque son fregados con los trabajadores y hay terratenientes que salen hasta con arma, revolver, porque también acostumbran eso los terratenientes que son de mal corazón, para poder humillar los "pajes" campesinos que tienen en las fincas, cuidándoles, y trabajándoles.

Y bueno... eso de los espuelines es como ver un carabinero. Haga de cuenta. El diablo es parecido a un carabinero... así. ¡Con buen sombrero y vestido! Esos espuelines que se ponen... así mismo se aparece el diablo.

Y del miedo, pues ellos no siguieron viendo eso no? Se regresaron hasta bajar ya a la hacienda, porque eso ocurrió fue en los pajonales del resguardo de Coconuco. De allá eran el par de reses que se perdieron. Tal vez el diablo se las llevó para allá. Se quedaron perdidas las reses.

Eso fue un mayorcito el que fue por allá, y él ya murió. El era el que contaba, nos contaba una vez que estuvimos charlando de las pérdidas de ganado que ocurren en los pajonales, en los cerros altos. El era el que contaba de la pérdida de las dos reses. Porque claro... a mí me consta haberlo visto no? pero los antiguos si cuentan que en esa forma se aparece el diablo.

Pero pues... yo no he oído nada... a mí no me consta, a mí no me ha convenido oír o ver esos sustos que se oyen, porque yo en cosas malignas si no creo. Desde que yo estaba pequeño mis "papases" me decían "Que puede hablar diablo... pero eso es al que le conviene verlo u oírlo. El que tiene vista de verlo pues lo ve y el que no... pues no. "Si hay diablo en este mundo, pues yo no creo que participe con nosotros, porque pues eso ya es al grande rico que le pertenece. A nosotros no, porque estamos recién organizados no más". (1).

parte de lo real maravilloso de la realidad americana reside precisamente en su carácter sincrético, o al menos se vincula directamente con él. Se trata por lo demás, de un sincretismo que abarca los más diversos aspectos. El étnico, el religioso, el artístico, el psicológico, la historia de América, es decir, un sincretismo que está en la raíz misma de nuestro mestizaje. En esta peculiar mezcla de elementos se origina, como se ha señalado con insistencia, buena parte de la especificidad del hombre americano y de sus diversas formas de expresión cultural.

Lo real maravilloso "*en estado vivo*", en "estado bruto" dice Carpentier. Esta referencia es igualmente fundamental, en ella encontramos una de las claves para entender y valorar el sentido de lo real maravilloso. Se trata de que lo mágico, lo maravilloso, lo insólito, "está en la propia realidad circundante, en lo tangible del mundo americano, en lo que el hombre percibe a su alrededor".

Mientras el surrealismo busca lo maravilloso y lo insólito, la supra-real, es una super-realidad que deja de un lado y rechaza a la realidad circundante, Carpentier descubre aquello "real maravilloso", precisamente en la realidad circundante del hombre americano. Por eso afirma Carpentier: "Lo real maravilloso que yo definiendo, es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente, en todo lo latinoamericano. Porque aquí en América Latina, lo insólito es cotidiano siempre fue cotidiano".

"Debemos establecer una definición de lo maravilloso que no entrañe la idea de que lo maravilloso es lo admirable porque es bello, lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso".

Lo real maravilloso Carpentieriano se nos ha mostrado hasta ahora, como una realidad objetiva, en estado bruto, que puesta allí apenas como hecho tangible, y que puede ser percibido por el hombre en determinadas circunstancias. ¿Cómo es que esa realidad penetra en el reino de lo estético? ¿Cómo esa realidad puede generar una obra de arte?

De hecho no toda persona esta siempre en capacidad de percibir lo maravilloso de la realidad que lo circunda.

"Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca, cuando surge de una inesperada alteración de la realidad, de una revelación privilegiada de esa realidad, de una iluminación inhabitual, o singularmente reveladora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un estado límite". (2)

La magia está al lado de la realidad y coexiste con ella de una manera muy fraternal, todo aquello produce el universo que está presente en el relato de Julian Avirama. Nosotros entendimos que el relato tenía elementos místicos y legendarios y que era necesario confrontar esa versión con otras que pudiesen haber dentro de la comunidad. A partir de ese momento comenzamos a investi-

(1) Síntesis de un relato hecho a los autores por Julian Avirama.

(2) Alexis Márquez/Teoría Carpentieriana de lo real maravilloso, Casa de las Américas No. 125, Habana.





gar ese nivel de la realidad que se nos presentaba de pronto de manera muy elemental. Encontramos que dentro de esta empresa comunitaria compuesta por 40 socios algo los tenía preocupados puesto que estaban sucediendo hechos muy extraños como el oír llegar a alguien en jeep o a caballo. Esto inquietó mucho a la gente que empezó a decir que eran los ricos —antiguos dueños de la hacienda— que llegaban a asustar a la gente con ruidos extraños.

A partir de esa historia comenzaron a recordar el pasado y a contar cómo el antiguo mayordomo y su mujer habían muerto en el sitio donde se encontraba la planta eléctrica. La planta eléctrica se prendió a una hora en que no debía haber nadie por ahí. El mayordomo y su mujer salieron a mirar que ocurría y al otro día amanecieron tiesos y muertos con unos grandes rasguños en la espalda. A partir de esto ellos recuerda la historia de aquel que estaba alambrando y de pronto apareció también muerto; comienzan a contar más hacia atrás la historia del padre del terrateniente antiguo —“Arbole-dita”— que lo cogió el mal viento en la montaña y bajó tieso en su caballo, como un muñeco de cera, a la hacienda y no volvió a hablar nada, a los pocos días murió en Popayán. Cuando llegamos, todas estas cosas les preocupaban mucho.

Comenzamos a investigar todas las historias y a confrontarlas con el relato original —el Mito de la Huecada— con otros narradores. La investigación continuó con grabaciones de la gente, la transcripción de éstas y un trabajo de lectura posterior. Martha hizo lo principal, es decir, el trabajo de lectura del discurso y la sistematización de los elementos de esos relatos

Finalmente, parece que lo que pasó es que un brujo de Puracé a quien consultaron porque los niños se enfermaron, les dijo: “Ustedes son los que tienen la culpa de todas esas cosas que están pasando allá en Canaan, trajeron el mal a esa hacienda por meterse a luchar por esas tierras. Si no pagan diezmos el diablo los va a sacar seguro muertos de la hacienda”.

Entonces el brujo hace una serie de entierros mágicos para hacer una “limpieza” en la hacienda.

Continuamos con la investigación y preguntamos, entonces qué pasó en Canaan? Ya para ese momento se han producido tres recuperaciones en el resguardo.

Fuimos a La Estrella, una empresa comunitaria que queda abajo, donde existe una especie de elite intelectual del resguardo. Elite no en el sentido peyorativo, es un grupo de gente muy inteligente, de mucho talento y conciencia, jóvenes de 20, 25, 30 años con mucha expe-

riencia en este proceso de lucha por la tierra. Les preguntamos de qué manera leen ellos el discurso del universo magico de los que están arriba. Un hombre llamado Víctor Melengue nos dice: "Lo que pasa es que están asustados porque el diablo quiere volver a posesionarse de la hacienda, con el terrateniente, porque los dos son socios. Quizás los antiguos dueños de la hacienda tuvieron pacto con el diablo y se enriquecieron con esa relación; entonces como la comunidad se metió a luchar por esa hacienda, puede ser que alguna cosa de esa sociedad quedó mal, entonces el diablo está asustando para volver a traer el terrateniente. Por eso es que los terratenientes tienen parte con el diablo". Reencontramos la historia del mito de la Huecada. Al final de la investigación se confirma ese primer relato de Avirama. Resulta que esa sociedad diablo-terrateniente no ocurre sólo dentro de la hacienda, donde parecería más lógico que exista ese tipo de representación ideológica, debido a la sujeción personal, el "peonaje" y las formas económicas arcaicas de las relaciones de producción.

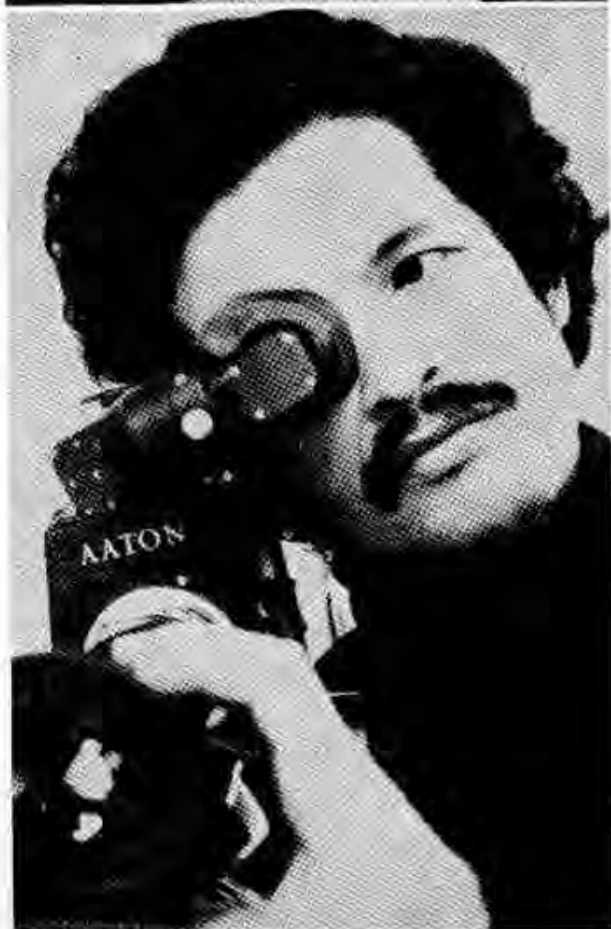
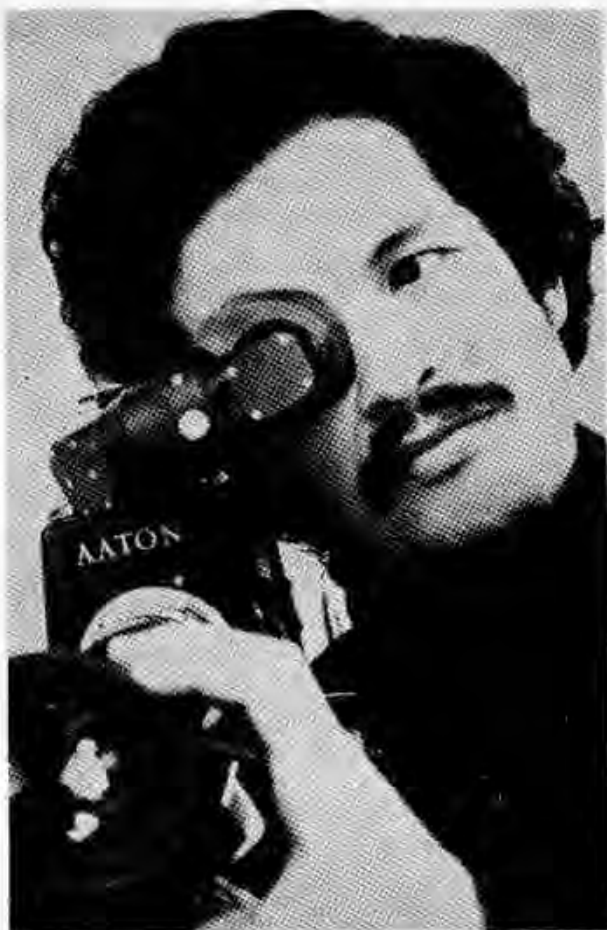
Seguimos adelante con el relato y en Puracé lo confrontamos. Al contarles a los trabajadores que sus compañeros del resguardo de Coconuco está diciendo que los que trabajan la mina tienen parte con el diablo respondieron: "Evidentemente, por eso es que cada rato muere o se mata un obrero y por eso la gente de la mina no tiene medidas de seguridad industrial".

Entonces preguntamos como es posible que gente que explota una mina de manera moderna —capitalista— tenga contrato con el diablo y que Celanese de Colombia, que es filial de una multinacional, tenga contrato con el diablo si es una forma de producción absolutamente moderna y capitalista, nos responden: "Sí, es que los gringos y el diablo están contra nosotros, porque los gringos solo vienen a Colombia a llevarse los recursos naturales y a dejar el país en la miseria y el hambre, eso mismo está acabando con la tierra del resguardo, pero nosotros podemos pelear contra eso organizándonos".

Nosotros decidimos darle importancia a este aspecto en la película ya que era un nivel dado en la realidad, un dato, un aspecto de ella que nosotros no estamos fabricando. Es un caso que está ahí, que se capta a partir de un proceso de observación de larga duración. Otra gente, con experiencia en la región, no lo había captado. Se trata únicamente de un proceso de campo, por eso llega a la película y nos da la posibilidad a nosotros como cineastas de proponerlo, desarrollarlo, visualizarlo y llegar a ponerlo en escena.

De acuerdo con esto, es necesario mostrar que la gente ha logrado un avanzado nivel de conciencia respecto al problema de la tierra, al problema de las condiciones del indígena del Cauca y del país, y respecto al problema de las minorías étnicas y que ha llegado a la relación del problema de las luchas indígenas con la izquierda, que es una izquierda muy dividida, que está pensando en modelos de alineamiento internacional y que no está pensando en la realidad, sino imponiendo el problema de la decisión internacional como punto de partida.

Todo este proceso que les da la oportunidad a ellos de lograr un avance notable existe. Pero también existe este al aspecto de la realidad que es necesario mostrar, ellos estuvieron de acuerdo en mostrarlo, por eso se les



dió tanto énfasis.

**ARCADIA:** *Lo que negaría dentro de la película la presencia del mito solo como un recurso de puesta en escena para enriquecer la historia...*

**J.S.:** Esos eran elementos que estaban en la tranca. Nosotros estamos comunicando elementos que están en la realidad.

**DIABLO** llega a tener relación de sociedad con los que explotan las minas de Industria Puracé. Pero más adelante, hacia el final de toda esta estructura, que es el pensamiento mágico, ellos hacen una relación con el diablo donde dicen que tiene un signo para marcar las cosas: la esbástica. Esos no son elementos de puesta en escena, son elementos que nosotros encontramos en la realidad, a partir de una observación larga de permanencia en el campo.

**ARCADIA:** *La comunidad del resguardo de Coconuco tiene una organización de muchos años o por el contrario, este fenómeno es un proceso reciente?*

**J.S.:** "Las luchas del indio por la tierra son inmemoriales" así lo dice Juan Friede, por ejemplo. En este siglo tiene antecedentes en las luchas de Quintín Leme, de José Gonzalo Sánchez, de Eutiquio Timote. Hacia los 70 surge en el Cauca una experiencia muy interesante que se llama Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), una organización conformada básicamente por un consejo de cabildos del Cauca. Cabildos son los gobiernos representativos de los indígenas, es lo que ellos defienden como su especificidad cultural, y su organización social básica. La experiencia de Coconuco se realiza al interior de esa experiencia regional.

**ARCADIA:** *En ese caso se podría decir que alrededor de esa experiencia de organización lo que ha sucedido es que ha estado presente siempre un enemigo común. Que viene desde la Religión Católica —muy fuerte en el sur— al terrateniente y al gringo; es decir que casi se ha cumplido el ciclo de evolución capitalista, frente a ese ciclo también de organización de los indígenas. El mito se ha ido transformando de forma muy relacionada a los procesos productivos...?*

**J.S.:** Desde luego, eso es casi una bola de nieve...

**ARCADIA:** *Y quizá lo que ustedes quieren captar es el crecimiento de la bola de nieve...*

**J.S.:** Esto es la presencia de la memoria colectiva en el mito y como el mito a través del tiempo va impregnado e insertando nuevos elementos paralelos a ese desarrollo de las fuerzas productivas.

**ARCADIA:** *Hay un frase interesante en la película que dice: "Sabemos que la metafísica existe, pero sabemos también que la unión hace la fuerza". Es una frase-resumen de la gran diferencia que existe entre lo que entiende el indígena como necesidad de la tierra y lo que entiende el terrateniente. El terrateniente intenta darle metafísica a la gente de manera que ésta crea en la religión de él...*

**J.S.:** Hay algo muy importante: ... nosotros nos detenemos en el universo mágico tal como ellos nos lo presentaron en las grabaciones. Allí encontramos algo más que historias de duendes y fantasmas, que en un

principio son fascinantes como literatura. En la película desarrollamos algo que nos pareció muy importante y es que en ese universo mágico se están reflejando las formas de la dominación de manera muy concreta a través de todo el desarrollo de ese discurso mágico. Es la forma como ellos reflejan mágicamente y como entienden en un determinado momento de su conciencia indígena-campesina, las formas de dominación. Ya que ven frente a la dominación la necesidad de explicarla de alguna manera, de procesarla dentro de ese universo mágico, convirtiéndolo en algo revelador, no en solo historias de espantos.

El diablo que se aparece como terrateniente, como mayordomo y como carabinero, está asociado por los indígenas como la forma directa de dominación que está frente a sus ojos. Resulta que todos estos personajes al igual que el diablo poseen espuelas en los pies, de manera que al confrontar los textos tradicionales de los indígenas con los actuales, vemos como los indígenas de México, Bolivia, Perú están impactados desde el mismo momento de la conquista por un "golpe" psicológico producto del recuerdo del conquistador que llega con espuelas —estrellas de fuego en los pies— a caballo y con perros.

**ARCADIA:** *Toda esta investigación oral que ustedes hacen necesita una transformación a imágenes, ya que son dos lenguajes: el oral y el cinematográfico. ¿Cómo se efectúa este cambio? ¿Cómo se reflejan los símbolos?*

**M.R.:** Inicialmente el mito fue narrado por Julian y Eulogio, uno de los elementos más importantes dentro de la empresa por su concepción política y su preparación. Se les propuso revivir el mito con ellos mismos, de manera que tomamos un caballo y nos fuimos a la parte alta del volcán...

**ARCADIA:** *Dónde aparece la cruz con el buey...*

**M.R.:** Sí, allí fuimos a revivir el mito. Narraron el mito de las reses, fueron a buscarlas. Un indígena representó al mayordomo, para los papeles de terrateniente y de diablo recurrimos a un actor del TEC de Cali, Diego Vélez, quien trabajó en sociodramas con nosotros logrando una relación total con el grupo, hasta el punto que los indígenas al verlo lo identificaron con el terrateniente y lo llamaban Don Víctor —nombre del antiguo terrateniente— o en algunas ocasiones le decían "Arboledita", por asoció con los Arboledas, dueños de gran parte de las tierras del Cauca.

**J.S.:** En el mito de ellos representaron a sí mismos, con ellos se buscaron los escenarios, se hicieron varios viajes de exploración al volcán, se definieron los escenarios, se construyeron los corrales para las reses, etc. Fue un trabajo de interacción -sujeto-objeto. Fue una labor muy ardua para ellos puesto que le estaban robando tiempo a su trabajo y a la hacienda para ir con unos cineastas a reconstruir las historias de los mayorcitos, por quienes sienten un gran respeto.

Los textos originales fueron transcritos y sometidos a un montaje, ya que el relato original era bastante largo. Era necesario encontrar la especificidad del lenguaje, algo que ustedes me decían: de igual manera era necesario extraer del relato los rasgos dominantes, los significantes y hacer toda una lectura estructural de

éste, trabajo hecho por Martha...

M.R.: Existían varias versiones del mito, con pequeñas variaciones, donde cada uno tenía su especificidad. Recogimos los relatos de Julian Avirama, y sacamos los elementos más significantes para comprimirlos, puesto que el cine exige una síntesis. De esta manera se montó.

ARCADIA: *Ustedes hacen la película, la tiene que mostrar, han recibido varios premios internacionales. ¿Cómo asumen el proceso de distribución? Sienten que han llegado al público propuesto?*

J.S.: Nosotros siempre hemos buscado que la película tenga una distribución muy amplia, sin embargo esto es un problema. Estamos trabajando para lograr dentro de las posibilidades de este país, que son muy limitadas, tener la distribución más alta posible y esto no depende del todo de nosotros. Depende también de la capacidad del país para pensarse a sí mismo y de no tenerle miedo a ser más. Es un país muy temeroso de la reflexión, de la polémica y de la discusión y todo esto limita la distribución de una película.

De manera que se tiene que hacer todo: hacer la película, distribuirla, llevarla, mostrarla porque no hay una infraestructura que permita una distribución eficaz.

No se han encontrado, como cineastas o como productores o como actores, redes de distribución que permitan que este tipo de películas no se marginen por la forma en que están hechas.

Por ejemplo no tenemos acceso a la Televisión. En la

Televisión alemana como dijo muy bien Luis Alberto Álvarez, la película fue vista por cerca de un millón y medio de personas en una sola noche, en un programa llamado LA PEQUEÑA PANTALLA, al que hace poco se le rindió un homenaje en Berkeley como reconocimiento a su labor, proyectando las mejores películas que se han presentado allí. Es un programa que ha hecho una labor muy importante de difusión, especialmente en beneficio de las cinematografías jóvenes, como el caso del No. "Nuevo Cine Alemán" el cual le debe casi un 70% de su proyección y distribución. Aquí no poseemos esos medios de difusión, donde un programa de buen horario generaría de cuatro a cinco millones de espectadores.

ARCADIA: *¿Cuál es la situación actual del documental del Tercer Mundo?*

J.S. Existe una crisis de creación en el documental, es un cine que se ha ido empobreciendo muchísimo. Una de las causas es la pereza, el burocratismo de los cineastas; el grado extremo de simplificación de las posibilidades de un género tan rico como el documental. La tecnología se ha desarrollado mucho y como influencia de la televisión se está haciendo un cine que es básicamente gente hablando en cámara durante mucho tiempo. Entonces un director monta una película con 10 ó 15 planos, con entrevistas y logra una película de 50 minutos o sea que el rasgo dominante de esa película es comunicación oral, fiel copia de la televisión, olvidando por completo el problema de la escritura visual que es al fin y al cabo la especificidad del cine.



Existen excepciones como el documental norteamericano de BARBARA KOPEL: HARLAM COUNTY, es un documental de hora y media prendido al sentido del documental o sea el documental frente a la situación real, analizando los procesos de esa realidad, con una capacidad de reflexión asombrosa.

El documental cubano del 60, fue un gran aporte al cine latinoamericano.

**ARCADIA:** En Colombia los únicos trabajos documentales son los suyos...

**J.S.:** Ocurre que la gente subvalora el documental, yo creo que desconoce las posibilidades de éste, no trabajan sobre la realidad, ni sobre su trabajo que es el cine.

**ARCADIA:** Existe una carrera desahogada por el largometraje, algo así como lo que le ocurre al literato joven que escribe su primer trabajo y se siente con derecho a publicar, otra cuestión es la óptica de imitar el cine comercial de otros países. El cine colombiano no tiene personalidad, no existe un elemento que lo identifique, es un cine higienizado e impersonal. ¿Existe una identidad propia de este cine? ¿Se puede hablar de cine colombiano propio?

**J.S.:** Yo creo que lo que dice Carpentier es muy importante, él dice: "Me gustan los escritores que saben oír música, que pintan; creo en los pintores que leen, que les gusta la arquitectura; porque no se niegan a sí mismos la posibilidad de enriquecerse de otras fuentes del conocimiento". Antes que el cine y la literatura o la misma plástica han pensado en esa realidad de América Latina y han hecho un largo camino en esta reflexión". La obra del artista es ejecutar esa síntesis poética de una realidad y nuestro cine está completamente cortado de esa realidad colombiana que es tan rica, compleja y diversa. En cine uno no solo asume ese país sino esa geografía cultural que es nuestro país, al cual debe formular y plantear esa realidad. Los cineastas tienen los ojos cerrados por completo, no ven esa realidad porque tal vez están demasiado alienados a modelos para reproducirlos de manera acertada, no caricaturesca. Estamos en un desierto cultural que nos conduce a un miserabilismo total. Existe un CIEN AÑOS DE SOLEDAD, un Botero, un Obregón, hay poetas y hay un país, un pueblo, y una historia y un pasado, y un presente una situación, que es muy compleja y rica; hay que volver a eso que decía Vertov en los años veinte: ¡Cineastas por favor abrid los ojos! Eso hay que reivindicarlo, porque el cine es un lenguaje con una capacidad de síntesis y de apropiación de la realidad, muy bello. Aunque ya se ha hablado bastante, mas no lo suficiente de la experiencia del *cinema Novo* en el Brasil, la experiencia del cine Cubano, se sienten las experiencias culturales de estos movimientos, no estoy hablando políticamente, es ver cómo el cine es capaz de aprender culturalmente la realidad donde el cine se hace. Hay películas cuya nacionalidad no aparece por ninguna parte y no estoy hablando de chauvinismo, que es el otro extremo, hay cines con mucha personalidad nacional, que cree en su realidad y que la asume bellamente, reflexionándose y criticándose a sí mismo, como sociedad con contrahechuras y defectos dentro de una realidad compleja. Existe una falta de vigor y se refleja en la gente que hace cine porque no sabe que hacer y se aprecia la imposibilidad de contar y de acer-

carse al hombre colombiano.

**ARCADIA:** El hecho de retomar la pobreza como porno miseria, como algo que tiene que ser mostrado creyendo que con esto se hace una crítica.

Se dice que el cine es lo que es el país, y lo dicen además, los "cineastas" es como una autojustificación de la mediocridad. El cine es malo porque es país. . . porque el espectador. . . Todo esto es un grado absurdo de simplificación y de cobardía. Entonces, "Cien años de Soledad" es una novela escrita por un finlandés.



#### "PREMIO FIPRESCI"

Concedido por la federación de la crítica Cinematográfica Europea, a la mejor película exhibida en el Foro Internacional de Cine Joven del Festival de Berlín, Alemania Federal, 1982.

"Por su compromiso social en favor de los pueblos indígenas y por ser un film con una fuerte relación dialéctica entre Documento y creación Cinematográfica".

#### "PREMIO OCIC"

(Internacional Catholic Film Organisation)

Porque se trata de un valiente testimonio de una experiencia para superar la explotación social en el tercer mundo, y porque es un film que aporta formas nuevas para el análisis de una realidad social, a partir de las inspiraciones y valores culturales de un pueblo".

Entrevista realizada por Gilberto Bello y Augusto Bernal.

# XXII FESTIVAL INTERNACIONAL DE CARTAGENA



*Bolívar, Sinfonía Tropikal.*

*Con ocasión del XXII festival de cine realizado en Cartagena, Arcadia recogió las ruedas de prensa que se llevaron a cabo con la realizadora española Pilar Miró y con el director venezolano Roman Chalbaud.*

*Además, recoge el manifiesto elaborado por los cinematografistas venezolanos como protesta contra la censura que el gobierno de ese país ejerce en contra de la película "El Caso Mamera" de Luis Correa.*

*Finalmente, Arcadia reseña las películas más importantes vistas durante el festival.*

# Conversación con Pilar Miro

Recopilación Alejandro Hernández.

Esta pequeña y vivaz realizadora española representa por sí sola, el empuje y la agresividad creadora de una nueva generación de cineastas ibéricos preocupados por recrear su propia realidad. De ella vimos EL CRIMEN DE CUENCA (1979) y GARY COOPER QUE ESTAS EN LOS CIELOS (1981). El 23 de junio de 1982, tras la proyección de sus películas, tuvo lugar una rueda de prensa de la cual extraemos el siguiente diálogo.

Por razones de índole comercial, el cine español es casi desconocido en Colombia y América Latina. ¿Por qué no nos hace un recuento de su carrera cinematográfica?

Estudié derecho en la Universidad Central y luego periodismo en la Escuela Oficial de Madrid. Ingresé en

## HABLEMOS ESTA NOCHE.

Para nosotros es lamentable que no se conozca el cine español, sobre todo en Latinoamérica donde creo que tenemos un mercado maravilloso por todo lo que tenemos en común. Los cineastas españoles tratamos de mentalizar al gobierno de turno para que se interese un poco más por la política cultural y cinematográfica, pero ellos no hacen el mínimo esfuerzo.

*Esto significa que existe un destape físico y no cultural?*

Sí. A raíz de la muerte de Franco fué tan sólo un destape físico. Antes de la muerte de Franco el CRIMEN DE CUENCA no se hubiera podido hacer,



*Pilar Miró en Cartagena.*

la Escuela Oficial de Cinematografía en la cual me gradué en 1968. Esta escuela se cerró en 1971 y hoy existe una facultad de ciencias de la imagen. Ya desde 1966 comencé a trabajar en T.V. Tras un período de asistencias de dirección me especialicé en programas gramáticos televisivos y sobre todo en adaptaciones literarias. Trabajé como profesora de guión y montaje en la Escuela Oficial de Cine. En 1976 rodé mi primer largometraje sobre un cuento de Zolá titulado LA PETICION. Luego de tres años un productor me propuso EL CRIMEN DE CUENCA. Yo le había ofrecido hacer GARY COOPER QUE ESTAS EN LOS CIELOS lo cual no le interesó. Luego del CRIMEN DE CUENCA rodé GARY COOPER QUE ESTAS EN LOS CIELOS y acabo de terminar la cuarta que se llama

porque es una película insólita. Creo que en este momento tampoco sería posible hacerla. Existió un movimiento cultural de gentes que habíamos estado esperando que se pudieran hacer cosas, pero eso ha durado poco tiempo. Hemos caído en una especie de desencanto al ver que todo seguía siendo igual de difícil, sobre todo a nivel administrativo. La industria por un lado y el ministerio de cultura por el otro.

*Hace algunas semanas José Luis Borau dijo en Bogotá, que Ud. era tal vez el realizador más imaginativo, brillante del cine español y la señalaba como cabeza de puente para una nueva generación. Se están formando realizadores que puedan reemplazar a maestros como Buñuel, Bardem o Berlanga?*

Creo que esta generación no es tan joven y quizá estemos un poco distraídos. Da la impresión que hemos estado esperando un tiempo determinado. Creo que a todos nos ha costado mucho hacer cine. Ninguno de nosotros al salir de la escuela ha hecho de inmediato su primer película, y ahora a cada uno le cuesta más trabajo hacer una película y mucho más realizar la siguiente. La gente se está organizando a base de cooperativas, en forma de auto-subsidio. Mientras no exista una salida industrial, un buen mercado para que no sea el cine americano sino el español, la salida es bastante difícil para todos.

*Tiene esta generación una actitud estética común?*

Nos une un problema generacional al igual que a los anteriores. Nosotros somos la generación de post-guerra, años 50-60 y esto influye en que todos pensamos de forma similar.

Hablemos un poco de EL CRIMEN DE CUENCA. *Nos puede contar un poco su historia?*

Son dos historias. La que narra la película y la de su realización. Ella fué rodada en el verano de 1979, cuando se suponía que en España no existía la censura. Su estreno estaba previsto para el mes de Noviembre y, exactamente un día antes del estreno, el ministro de cultura no había dado la licencia para su exhibición. Esta licencia es el único trámite administrativo que hay que cumplir y por la falta de este requisito se suspendió

el estreno. La película había sido prohibida. Al mismo tiempo la película había sido seleccionada para el Festival en Berlín. Aunque las autoridades ministeriales intentaron que no participara, la película asistió y se me abrió un proceso por injurias hacia la guerra civil. En España, si una cinta tiene indicios de ser constitutiva de delito, pasa a la jurisdicción ordinaria, pero en este caso pasó a la jurisdicción militar. El proceso pedía que se me dieran hasta seis años de prisión militar, hasta que el congreso de diputados cambió el código de justicia militar. Esto llevó año y medio. De la justicia militar pasé a la ordinaria y esta lo solucionó a mi favor. Con todo, la película no se pudo estrenar hasta agosto de 1981.

*A que se debió la reacción agresiva de los militares?*

En mi país los militares son bastante agresivos. No significó nada que fuera la reconstrucción de un hecho verídico en el cual se manejaban datos comprobados y en el cual todos los personajes habían existido. Los militares encontraron que había delito de injurias y trataban de evitar el estreno a cualquier precio. Todo el proceso de la película coincidió con unas denuncias de torturas en la cárcel de un país vasco. Luego ocurrió lo de Tejero en el congreso. Luego una denuncia de asesinato por parte de la Guardia Civil. Todo parecía que los acontecimientos venían a confirmar que las cosas seguían ocurriendo.

*La labor de investigación fue muy dispendiosa?*

Fue en verdad bastante complicada. Aún viven muchas de las personas que conocieron el caso. Tienen 80 años y están también sus hijos. Se trataba de tener toda la documentación existente sobre el proceso y la causa de su revisión. Había muchísima documentación. El rodaje tuvo muchos inconvenientes y existió una gran oposición en cierto tipo de prensa que, poco a poco, con el secuestro de la película, se fueron calmando los ánimos.

*Que papel desempeñó la crítica en la defensa de problemas como el suyo y similares?*

Fue quien más me apoyó y defendió desde el principio hasta la solución del conflicto. No tanto a nivel de la crítica cinematográfica puesto que la cinta no se había estrenado. Pero hubo varios editoriales del periódico sobre los hechos, sobre la libertad de expresión, sobre la necesidad de cambios fundamentales en la justicia militar y la constitución. La prensa se volcó en solidaridad, quizá por ser quien más está acostumbrada a sufrir esta misma represión. En concreto, quien más me ayudó, fué El País y la revista Cambio 16.

*Cómo recibió el público la película EL CRIMEN DE CUENCA?*

En general muy bien. El estreno se realizó tratando de no llamar mucho la atención y en temporada serena. Tuvimos que esperar a que calmaran los ánimos por los excesos cometidos en el congreso y el fallido golpe de





febrero. La respuesta ha sido muy buena y por parte de la crítica especializada también. Al cabo de unos meses se ha comprobado que ha sido la película que más espectadores ha tenido, incluso por encima de las americanas.

*Siendo España un país machista, existe mucha dificultad para que una mujer se abra paso dentro del mundo del cine?*

Yo soy especialmente feminista. No pertenezco a ningún movimiento reivindicativo feminista, quizá por que veo el tema de una manera muy personal. España es

un país machista. Siempre lo ha sido. Creo que la responsabilidad de ese machismo es también de la mujer que no adopta otro papel. La mujer debe convencer a la sociedad de su posibilidad de realizar cosas haciéndolas. Me parecen muy bien los grupos reivindicativos realizando una manifestación, pero si no va acompañada de una acción, vale poco. La carrera de una mujer que quiere hacer cine en España, no es fácil. Por otro lado no es fácil para nadie. Para el hombre tampoco es fácil. Lo que hay que demostrar es que uno no se puede equivocar porque inmediatamente se interpretará de una forma machista.

## Conversación con Roman Chabaud

Recopilación Alejandro Hernández



Por segunda vez tuvimos el agrado de compartir un festival internacional de cine, con la personalidad bonachona y franca de Román Chabaud, sin duda uno de los realizadores más importantes, prolíficos y originales de Venezuela. De él conocemos sus películas LA QUEMA DE JUDAS; SAGRADO Y OBSCENO; EL PEZ QUE FUMA; EL REBAÑO DE LOS ANGELES; CARMEN; la que contaba 16 años y CANGREJO, presentadas estas tres últimas, dentro de la sección oficial del XXII festival de cine de Cartagena de Indias.

El diálogo se establece a partir de la proyección de la cinta CANGREJO/. En ella se relata el secuestro de un muchacho de alta sociedad que, tras pagar el rescate, aparece muerto. La investigación policial se inicia con gran despliegue, pero el poder económico y político se cierne sobre el inspector para obstaculizar las pesquisas,

quien incrimina a varios jóvenes burgueses. La cinta, una reflexión sobre los mecanismos del poder y su influencia en la administración de la justicia, está protagonizada por Miguel Angel Landa y América Alonso. El guión, basado en hechos reales, fué escrito por el argentino Juan Carlos Gene.

Con relación a su película, Chabaud comenta:

"Cangrejo está basada en el libro CUATRO CRIMENES' CUATRO PODERES, escrito por Marmo León, comisario de policía, quien luego de licenciarse como tal lo publicó en 1979. El libro corre ya siete ediciones y relata cuatro casos ocurridos hacia 1973, cuando su autor trabajaba en la Policía Técnica Judicial (PTJ). El texto de Marmo León, más que una novela es un reportaje y de allí escogimos un caso. Puesto que es un reportaje, casi no tiene diálogos, de manera tal que el



Román Chalbaud en Cartagena.



guión tuvo que ser escrito nuevamente. Por eso los textos son totalmente originales. Los cuatro poderes cuestionados en el libro son: el económico, el político, el militar y el eclesiástico. Nosotros escogimos el económico”.

*Qué tipo de problemas afrontaron para la exhibición de la película?*

“El primero fué de tipo financiero. Nosotros obtuvimos un crédito de COLTRAININDUSTRIA —especie de FOCINE— al tiempo con otras 10 ó 12 películas más. Cuando nos dirigimos a retirar el crédito nos dijeron que éste había sido diferido. Por qué? No lo sabemos. Tuvimos que remover otras esferas gubernamentales para que nos fuera entregado. Desde luego que, como los hechos ocurrieron en 1973, existe gente viva, protagonistas en cierta forma, que estaban interesados en que la película no se realizara.

La cinta se estrenó con mucho éxito y completó más de ocho semanas de exhibición. Hasta el momento ha recaudado más de 5'300.000 bolívares, superando los records de SUPERMAN y muy pronto los de KING KONG, que es el monstruo más grande con el cual hemos tenido que competir.

Miguel Angel Landa (actor y coproductor) y yo vivimos visitando los juzgados. Tenemos que exhibir la película ante jueces y jurados; tenemos que llevar el guión y estar muy a tono con la nota jurídica. Es decir que estamos en proceso permanente, aunque creemos que no va a suceder nada, pues el demandante, un sacerdote, tiene muy mala fama. Mató a su hermana con la cual se acostaba, días antes que esta se casará. Estuvo retenido y salió luego como si nada, tras trece años en los cuales se graduó de abogado y ya no es sacerdote. Sobre él recae uno de los reportajes del libro CUATRO CRIMENES, CUATRO PODERES. El teme que con su historia hagamos CANGREJO II, lo cual daría mucho”.

*A propósito de la “Apología del Delito” existe alguna posibilidad de que Román Chalbaud corra la misma suerte de Luis Correa el realizador de “Ledezma: El Caso Mamera”?*

“Bueno, yo estaría muy honrado de estar en la cárcel con Luis Correa. Pienso que meter en la cárcel a Correa es un delito. Ese es el verdadero delito. Pienso algunas veces el por qué no habrán demandado a Marmio León el autor del libro y un periodista me contestó una vez que es más fácil demandar a un cineasta que a un policía.” Miguel Angel Landa, sobre el mismo tema aclara: “Román y yo tenemos demanda en calidad de director y productor de filme. Yo me acerco al juez y le pregunto por qué no han demandado al autor del libro, me responde que una imagen vale más que mil palabras”.

*Cual sería el método de trabajo con los actores en el caso particular de Cangrejo?*

“Existen varios métodos de trabajo. Todo depende del actor y del papel que desempeñe —comenta Chalbaud—. Si tú escoges el tipo adecuado para el papel adecuado ya llevas más de la mitad de la batalla ganada. Entonces hay cosas que es preferible improvisar al momento de filmar. Nada más hay que ensañarlas en seco antes del rodaje. Otras escenas son más delicadas porque el diálogo es más largo, hay que ensayarlas bas-

tante. Por ejemplo en la escena final de CARMEN, en la cual Miguel Angel, en la plaza de toros, le requiere a Carmen de sus amores tal como en la ópera. Es una escena de verdad un tanto operática que no se puede improvisar. Me reúno con los actores antes para que cada uno esté seguro del personaje que va a interpretar. En mis películas reúno gente de teatro y televisión. No puedo decir que de cine por que nuestro cine apenas está empezando y no hay gente que solo haya hecho cine. También utilizo gente que no son actores pero que aparecen haciendo lo que en realidad son. El resultado es excelente y nadie nota que no lo son. La televisión es muy criticada en Venezuela. El trabajo es contra reloj y muy chabacano. Los directores no dirigen a los actores y existen actores que se van formando ellos mismos, imitando el viaje estilo español o creando uno propio el cual los va estereotipando. Pero a esos mismos actores cuando los ven en una película, el público se sorprende y dice: 'Ah, pero que diferente a la televisión'. Claro idiota, si llevan dos meses ensayando cómo va a ser igual".

*Sus actores están sujetos a un guión de "Hierro" o tienen cierta soltura en los diálogos?*

"Si el guión está bien escrito y es convincente, está ayudando al actor y le sale fluido. Si le marcas movimiento lógico, la escena saldrá mucho mejor. Si es algo que corresponde a la psicología del personaje y el movimiento corresponde a una unidad, las cosas van bien. Recuerdo una entrevista a Bergman en la cual le preguntaban cómo dirigía a Liv Ullman. Decía él, que entre menos cosas le dijera era mejor. Bastaba con una mirada y una o dos indicaciones, un pequeño gesto. Existía una interrelación. Quizás es lo que nos pasa con Miguel Angel Landa, con América Alonso o Hilda Vera. Con ellos nos conocemos y existe un equipo de trabajo".

*Cuál considera el principal defecto del cine latinoamericano?*

"Creo que el factor melodramático es muy nocivo. Justamente vi la reacción del público cartagenero ante algunas escenas de CANGREJO y noté que en algunos momentos la gente se ríe. Cuando el muchacho dice: 'Yo te quiero, por tí sería capaz de dejar esto..', la gente se ríe. Estas cosas románticas tipo José Samalagori han pasado de moda. Uno sigue creyendo que los boleros de

Olga Guillot pero no en el amor. Otro de los problemas del cine latinoamericano es la digesgrisión. Un tema hay que tratarlo y seguirlo, con el riesgo de volverse esquemático.

*Cuáles son los condimentos de sus películas, los valores propios que se reconocen...*

"No es una fórmula en la cual yo digo le voy a echar un poquito de sal, de esto y lo otro. Es algo inherente a mí. Ya en el teatro, dábamos tres funciones y nadie iba. Ensayábamos tres meses y en la tercera función entraban 12 personas y en la cuarta ninguno. De pronto, cuando empecé a escribir teatro no lo hice pensando en atraer la masa de público, sino en referirme a lo que estaba pensando en el país y que indudablemente a la gente le importaba. Ese público entonces, empezó a llenar los teatros con las obras que luego llevamos al cine. Por que EL PEZ QUE FUMA fué una obra de teatro, lo mismo que LA QUEMA DE JUDAS y SAGRADO Y OBSCENO. Pienso que siempre me ha gustado el aspecto popular. Que siempre me ha atraído el personaje popular, a veces más poético, a veces menos, pero siempre con el mismo amor. El pueblo quiere ver sus problemas y los encuentra bien cuando se apagan las luces o cuando se corre el telón".

Este es tal vez el gran acierto de Román Chalbaud. Nadie como él ha sabido recoger y plasmar el espíritu popular del arrabal caraqueño y ese sabor tropical y latinoamericano de nuestras gentes. Todas sus obras están llenas de vida, pasión y alegría. El colorido y gracia de sus pueblos, presente en sus costumbres, paisaje y coreografía. Sus obras están plagadas de autenticidad, originalidad e ingenio, presente en los diálogos, en la psicología de sus personajes y en lo acertado de sus temas musicales. Por eso es fácil identificarse con sus protagonistas y encariñarse con sus historias. Su estilo es directo, sencillo y sin pretensiones, a pesar de ser un hombre de vasta cultura y de gran sentido estético. Chalbaud es ante todo, un poeta de la imagen, que rescata lo mejor de nuestro mestizaje, proyectándolo en dimensión internacional a través del celuloide. Testimonio de ello de ello son sus obras, apreciadas por el amplio público y por cinéfilos especializados.



*Román Chalbaud participó en Cartagena con tres películas.*

## Comité Nacional Contra la Censura

Los trabajadores de la cultura venezolana, ante el grave precedente contra la libertad de creación y de expresión que representa la decisión judicial que obliga al cineasta Luis Correa a permanecer en prisión, acusado de apología del delito por realizar un documental basado en un caso criminal que, en su momento, fuera ampliamente tratado a través de todos los medios de comunicación social, deseamos manifestar nuestro más categórico rechazo a la peligrosa escalada contra las libertades ciudadanas que cerca cada vez más toda manifestación del pensamiento que se atreva a cuestionar o simplemente a describir con honestidad nuestra realidad social.

Esta evidente voluntad de censura no se atreve a dar la cara y se escuda bajo la autonomía del Poder Judicial, pero no nos engaña: el caso del cineasta Luis Correa es apenas el punto más alto y más irracional un auténtico expediente negro contra la libertad de trabajo, establecidas ambas en la Constitución Nacional.

El cerco económico contra las Universidades Nacionales, la persecución contra la independencia de los comunicadores sociales evidenciada en los casos de María Eugenia Díaz, Olmedo Lugo y de los expedientes a los periodistas, el cierre de emisoras en el interior del país, la remoción inexplicable de personalidades que desde posiciones dirigentes en organismos culturales realizan una labor seria y carente de sectarismo, el ínfimo porcentaje que dentro del presupuesto

nacional corresponde al sector cultural, preparan el momento en el cual un Juez de la República se



permite encarcelar a un creador cinematográfico. Y lo hace invocando, colmo del absurdo, QUE LUIS CORREA HA VIOLADO UN CODIGO CINEMATOGRAFICO NORTEAMERICANO SIN CARACTERISTICAS DE LEY, CREADO PARA SU USO INTERNO POR LA "MOTION PICTURE ASSOCIATION" EN LA EPOCA DE LA PERSECUCION MACARTHISTA.

*¿Así pues, un manual de auto-censura creado por los productores norteamericanos en 1936 puede llevar a la cárcel a un artista venezolano en 1982?*

*¿Deben entonces los ciudadanos de nuestro país prepararse para la aplicación por analogía, de códigos criminales que prevén la muerte por lapidación como castigo al adulterio o el corte de la mano a los ladrones.?*

En esta escalada del absurdo a la cual parece llevarnos una pacería confesional mal disimulada y un total irrespeto a la condición de los creadores como seres pensantes y críticos ante su realidad

nacional, el cine venezolano ha llevado hasta ahora la peor parte. La prohibición de las películas "El Cabito", "Manoa" y "Muerte en el Paraíso" en diversas zonas del país, los intentos por censurar afiches de películas, la cacería de brujas desatada contra el equipo de filmación de "La Casa del Agua" para impedir su realización, el intento de condicionar las posibilidades de ayuda o subsidios del Estado a una temática aceptable para el gobierno, todos estos hechos han preparado el camino para este golpe final que abre las más graves perspectivas.

Ya la película de Román Chalbaud, "Cangrejo", ha sido igualmente acusada en los Tribunales, envalentonado el denunciante por el ejemplo lamentable de la decisión contra Luis Correa.

De aceptar en silencio estos hechos, los creadores culturales de todas las disciplinas permitiremos pasivamente que en un futuro sombríamente cercano cualquier artista plástico, escritor, hombre de teatro, músico, bailarín, animador cultural o personal técnico vinculado al acontecer artístico pueda ser acusado.

De ahora en adelante, cualquier creador venezolano puede ser el próximo Luis Correa, cualquier obra que se documente en los graves problemas sociales que nos afectan podrá encontrar su acusador y, sin importar la incoherencia o los propósitos represivos que se oculten detrás de la acción de éste, el Juez dispuesto a llevar a sus realizadores a la cárcel.

**EN LA PERSONA DE LUIS CORREA SE AGREDE A LA CULTURA VENEZOLANA. EXIGIMOS SU INMEDIATA LIBERTAD Y QUE EL PUBLICO VENEZOLANO PUEDA JUZGAR POR SI MISMO LA PELICULA "EL CASO MAMERA"**

# CARTAGENA 82

## MUESTRA IBEROAMERICANA

### CARMEN

La que contaba 16 años.

Román Chalbaud

Tomar el melodrama clásico de Prosper Mérimé, el amor que sobrepasa toda norma y ley como el de Don José por Carmen, es una historia que no tiene limitaciones espacio-temporales. Sin embargo, intentar reubicarlo en nuestro tiempo presenta una serie de riesgos por los referentes que ofrece el clásico.

Hacer de la Carmen de Mérimé, la Carmen musical de Bizet una Carmen venezolana que recree la realidad y lograr que esta aparezca renovada, que salga revitalizada del trance, supone un gran trabajo artístico y técnico.

"Es como armar un rompecabezas gigante en el que el ser humano es la clave" —según palabras de Chalbaud—.

En el caso de Carmen, el rompecabezas se sostiene básicamente en la obsesión de recrear la realidad a partir del factor humano. Con razón se ha dicho que la fuerza de Chalbaud reside en su conocimiento casi subversivo de la realidad venezolana y en su afán de reconstruirla a través del arte y la técnica cinematográfica.

De los tres films de Chalbaud presentados en Cartagena "Carmen" resulta el más estructurado, el más elaborado.

Es especialmente interesante la banda sonora del film, el contrapunteo entre la Carmen operática y la Carmen de la banda apoyando las escenas melodramáticas y las más "reales" o "actuales".

Carmen deja la sensación de un excelente entendimiento entre actores y director, de un verdadero trabajo de equipo, el resultado: un film con bastante fuerza.

### CANGREJO

Román Chalbaud

"En Venezuela los profesionales del cine tenemos que trabajar en la T.V. para vivir" ha dicho Chalbaud. Parece oportuno agregar que en algunas ocasiones se cruzan los cables. Precisamente, la sensación que deja Cangrejo es la de un caso policiaco para T.V.

La película, basada en "Cuatro Crímenes, Cuatro Poderes" de Fermín Marmol López nos cuenta una historia sobre la presión que ejerce el poder económico sobre la justicia venezolana.

Los actores acartonados, jugando a policías y ladrones; la puesta en escena dispareja, el montaje insulso y una cámara que se enloquece en los exteriores nos hicieron recordar casi con nostalgia el (famoso) "Caso Juzgado" de nuestra T.V. nacional o en el mejor de los casos a "Hawai 5-0".

### El Rebaño de los Angeles

Román Chalbaud

En este caso Chalbaud instaura, a través de una historia sencilla, muy vital, un proceso contra un marco socio-cultural asfixiante.

Dentro de las posibilidades estructurales de un cine que se desarrolla, como el nuestro, de acuerdo a los caprichos de quienes tienen dinero, se logra una historia bien contada.

Posiblemente, lo más interesante del film sea la fuerte crítica que se plantea al sistema educativo tradicional.

Sin embargo, nos deja la sensación de un montaje poco trabajado, descuidado, en el que se cuelan una serie de detalles mal elaborados y una serie de repeticiones innecesarias que le restan fuerza a la historia.

## DE TRIPAS CORAZON

Ana Carolina Teixeira Soares.

¿Qué es anárquico? ¿Qué es surrealista? ¿Qué es incoherente? ¿Qué es vulgar?

Estas serían preguntas difíciles de responder sin saber a que se hace referencia. Sin embargo, al apreciar esta cinta brasileira que brilló en Cartagena por su "espectacular guión" se hallará respuesta a las preguntas planteadas anteriormente.

Existen puntos de referencia a una obra cinematográfica: colocación, ambientación, relación espacio-temporal, montaje, etc. Estos puntos darían criterio a la obra en general y marcarían de alguna manera un contexto estético —que prima de alguna forma— sobre el realizador y su obra. Las miradas inconclusas a un colegio de señoritas a punto de ser encerrado por posibles malversaciones morales, las trivialidades del sueño de quien hará de abogado y rematador del colegio son suplantadas dentro de una atmósfera que trata de marcar el inicio de la "nueva escuela surrealista del Brasil"; si acaso las siguientes continuarán

Los diálogos asumen una tonalidad absurda dentro de lo absurdo; situaciones mediocres dentro de mediocres actuaciones. Ritmo entrecortado por una decadente trama que hila lo ilógico con lo estúpido, lo mal confeccionado con lo frívolo y lo supuestamente vanguardista con un destape mal destapado.



Se habla de criterios y modos de realización, al igual que de experimentación, avat-garde, underground; en el caso de Ana Carolina Teixeira Soares, se puede hablar de estupideces y falta de sentido cinematográfica, de algo que aparentemente acaba con todas las posibilidades exploratorias del cine al igual que con un jurado que llevado por la "novedad" creyó acertar al otorgarle el premio por el mejor guión.

Y QUE VIVA BENAYON!

A.B.J.



"Pixote"

### PIXOTE

Héctor Babenco

La clausura del Festival de Cartagena estuvo a cargo de Pixote, el film de Héctor Babenco con Fernando Ramos da Silva, Marília Pera y Jorge Julio.

Pixote relata dos aspectos de la delincuencia juvenil producto de la miseria en la que se desarrolla un alto porcentaje de la población infantil.

Para Pixote —la infancia— tanto el reformatorio —violencia, corrupción— como la calle —nuevamente violencia y corrupción— presentan la misma lucha por la supervivencia.

Babenco no pronuncia juicios, no saca moralejas, su cámara se limita, casi con un sentimiento de impotencia, a seguir de cerca una realidad que está ahí, en el cinturón de miseria de las grandes ciudades, puede ser Sao Paulo, Bogotá, Caracas o México. La realidad no varía. Babenco contempla a sus personajes con una gran emoción, dando especial importancia a los momentos de felicidad como un juego en la playa, una comida en la estación de servicio o los sentimientos maternos de la prostituta.

M.C.P.

## BOLIVAR: SINFONIA TROPICAL

Cuando en 1981 vimos la película del Venezolano Diego Rísquez nos causó una grata impresión, la versión inicial filmada en el formato super 8, había despertado entre los cinéfilos serias expectativas; era un largometraje y había recibido varios premios en Europa y América Latina. Después de la proyección coincidimos en afirmar que la película era profunda e innovadora. Comentarios que definieron a Rísquez como un realizador serio y recursivo. Ahora la película es presentada en 35 milímetros y la crítica del último festival de Cannes la consideró como la gran sorpresa del evento.

Bolívar ... es una visión simbólica del libertador sudamericano. Pero es, además, un panorama desde la esclavitud hasta la liberación, en la que el creador desmonta la ritualidad de la colonia, la desmesurada simbiosis de razas y el nacimiento del pensamiento literario. El director no pretende elaborar un film de carácter realista, tampoco repetir en imágenes la tradicional y académica historia siempre narrada desde la miope mirada de la unilateralidad. El Bolívar... de Rísquez: una bellísima policromía del trópico, una intención sensitiva por captar la luz.

El clímax racional de un realizador que ya, en sus primeros trabajos en super 8, había demostrado sin duda una gran capacidad en el manejo del color y de la luz.

En Bolívar... lo simbólico tiene su propia identidad. La libertad campea su gracil figura en medio de una naturaleza exuberante. La bandera tricolor en fugaces apariciones corre a lo largo de selvas y playas, retando la aparente tranquilidad natural, pareciera ser un grito no pronunciado. Bolívar... es también la amargura del poder y de la soledad, la tragedia del soñador visionario que al final de su vida, aunque traicionado por sus incompetentes y ambiciosos colaboradores muere con su oído puesto en la inmensidad lúdica y sonora de un caracól. Bolívar... emparenta el cine con la literatura: el poder lo arrasa todo y el viento esparce sus cenizas.

Rísquez es un esteta, no se precipita en la construcción de las imágenes. La cámara obedece a una mano cuya preocupación es enriquecer cada encuadre, pero sobre todo, enriquecer el mundo que quiere mostrar y recrear.

G.B.



*Diego Rísquez,  
director de Bolívar Sinfonia Tropical,  
en Cannes.*

## GAJIM, CAMINOS DE LIBERTAD

Tizuka Yamasaki.

Dentro del cine latinoamericano son contadas aquellas cintas donde lo documental va paralelo a una narración épica —sentimental en el mejor de los tonos— sin dejarse llevar por modelos instaurados de antemano.

La reconstrucción de un hecho acaecido a principios de siglo a emigrantes japoneses, que llegaron a América en busca de mejores formas de vida y planteándose una adecuación decorosa y económica, se ve reflejada en este fresco histórico. En él se aprecian las luchas temerarias por el mar, las epidemias, problemas climáticos, adecuaciones lingüísticas y labores frente a una economía que como la brasilera sostenía su peso en la producción del café.

De igual manera las políticas discriminatorias impuestas por el mismo país son denunciadas en la cinta, donde, a través de un tono despectivo, se desenmarcara toda esa política de "integración" que con el amarillo y el indígena ha sido implantada por los "blancos brasileiros".

Tizuka Yamasaki, asistente de dirección en "La edad de la tierra" del cineasta Glauber Rocha, remonta sus raíces y demuestra su gran habilidad.

Gajim ha recibido premios en el II Festival Latinoamericano de la Habana y distinciones en los Festivales de Nueva Delhi y San Sebastián.

A.B.J.

## LA ESCOPETA NACIONAL

Luis García Berlanga

"El cine es un espectáculo de barracón de feria" decía García Berlanga, para referirse a las posibilidades culturales que un medio tan sintético como es el cine, podría brindar.

La Escopeta Nacional es una manipulación degenerada de la comedia satírica, que colocada dentro de un medio social y político adecuado, quizás habría causado los efectos esperados por su director. Sin embargo, la satirización se torna en juego de circunstancias banales donde los agraciados se convierten en comodines de una comedia de baja calidad, resaltada por el idioma vasco y unos destapes muy españoles que le dan un tono picaresco-político.

Personajes de la aristocracia, gobernadores, clero y demás personalidades españolas se escuchan en español, mientras el comerciante vasco habla en su lengua natal. Esta distinción tan marcada en



Tizuka Yamasaki, realizadora brasilera.

## LA HIJA DEL SOL

Favio Barral

Balada que crea vínculos a pesar del aspecto traumático del final incomprensible.

Un militar brasileiro llega a la montaña, al mundo pintoresco de los buscadores de oro. En el camino se une con una joven y bella india. Eso es todo.

Cine de comportamiento. Esta curiosa relación deja poco espacio para el diálogo, las actitudes humanas funcionan por los instintos, por las reglas simples, las ofrendas de vida. A la violencia de las costumbres responde la belleza de la naturaleza magníficamente fotografiada. A los caprichos del destino se integra una sensualidad natural que no encuentra recompensa. El mundo salvaje barre al otro luego de haberlo utilizado.

La temática se desarrolla sobre las bases concretas de un escenario de eventos simples, si no normales. El juego a través de la película funciona demasiado bien, al igual que su puesta en escena se fuerza por darle la densidad deseada. Se llega a cada situación, ya sea cotidiana o analítica con un amplio margen de habilidad.

G.H.

A.B.J.



cuanto al manejo de la lengua se vería como una "ofensa" a las instituciones o quizás como una manera de llamar la atención frente a determinados hechos; ya sean estos comerciales (venta de porteros mecánicos); políticos (discusiones en torno a la situación nacional), personales (los problemas sexuales del hijo del marqués), o de pronto como medio de continuar una tertulia que se diluye en una superficial sátira nacional con pretexto de caza.

En *La Escopeta Nacional* queda reflejada la imposibilidad de un director que titubea entre la sátira, la comedia, lo imbécil y lo político. Al fin y al cabo es director de la Filmoteca Nacional.

A.B.J.

## EL CRIMEN DE CUENCA

Pilar Miró

En la primera década del siglo, en la provincia de Cuenca, dos hombres fueron condenados a 18 años de prisión por un crimen que nunca se cometió. Para sentenciarlos se les siguió un juicio penal, basado en la reconstrucción de los hechos y en el testimonio de ellos. Pero no fue un juicio común y corriente, sino una especie de tormento donde los hombres confundidos poco a poco confesaron el horroroso crimen. Fue precisamente en el "Salón del Sufrimiento", en el lugar de las torturas, que sucedieron los hechos. El pueblo fué fiel testigo de ellos. La humanidad lo es ahora...

Sobre este marco temático se desarrolla la segunda película de Pilar Miró, *El Crimen de Cuenca*, 1978. Directora de cine, egresada de la Universidad estatal para cine de Madrid, mujer que ha dedicado gran parte de su carrera a la elaboración de programas dramáticos para la televisión española con un gran sentido crítico; ahora, trajo al XXII Festival de Cartagena su más importante realización.

La película, que por su tratamiento, su estructura y la elaboración de sus personajes, conserva una narración cruda, realista, es un testimonio histórico de la realidad española y contiene todo el horror y la violencia que la humanidad ha generado. El tema principal que maneja es el de la tortura. Esta se ha convertido, a través de la historia, en el castigo que aplican las autoridades judiciales a los hombres por actos cometidos a cualquier nivel. Masacrar y someter al sufrimiento físico y psicológico es una aberración de la humanidad contra el derecho que tiene el hombre a su bienestar. Comportamiento por lo tanto visto en las instituciones de países que viven la opresión del poder.

La tortura cumple una función simbólica dentro

de la narración conformando todo el eje que desencadena la historia: es la solución fácil de buscar un culpable; es la denuncia clara que hacen los productores a la humanidad; y por otro lado, es lo que hace que el film conserve un nivel de veracidad y de crudeza que impacte a los ojos del espectador.

Así, Pilar Miró enfrentó estas imágenes con el recurso único que permite el detalle. La utilización del primer plano y el plano medio cerrado, abarca toda la narración que se desenvuelve en el "Salón del Sufrimiento": de un lado los torturadores con sus rostros satánicos y de otro los torturados con sus rostros llenos de desesperación y agotamiento. De un lado la institución y del otro el pueblo.

Pero más que eso, el Crimen de Cuenca se refiere a un momento del Pueblo español, y es él mismo quien denuncia los actos cometidos por la autoridad de Cuenca. Al final de la narración el pueblo se convierte en el voceador de los hechos, en el testigo único de lo sucedido, en un personaje más del film. Se solidariza con los condenados y marchando hacia el sitio del poder (después de 18 años, cuando apareció el hombrecillo supuestamente asesinado), levanta su grito de denuncia hacia la autoridad reinante. Grito que por lo tanto es un himno al descontento.

La película presenta elementos que la hacen ver dentro de un mareo específico del cine. Se trata de un film histórico, conciente, donde la directora muestra cuidadosamente la situación desde el punto de vista de la injusticia, dándole paso a un realismo patético impregnado de nostalgia; es una película honestamente política.

A.H.

## DIVA

Jean Jacques Beineix

En el fondo de un cementerio de carros Jules escucha emocionado la voz de la soprano interpretando la Wally, en un nicho ha colgado el vestido que robó a la diva y sus ojos se entornan soñadores...

Una sola definición para diva: el amor - la vida.

... el amor de Jules, el cartero, por la soprano de voz angélica, por su autógrafa, por su vestido, por la mirada cómplice de la diva...

... el amor de Cynthia por su voz, por su profesión, su público, sus admiradores, sus propias restricciones comerciales...

el amor de Alba, la pequeña oriental de 14 años, por su compañero, por su cuerpo, por la música, por el peligro...

... el amor vengativo de Nadia, la prostituta que deja su confesión en un cassette...

... el amor de los investigadores por la verdad...

... el de los poderosos por su pedazo de poder...

... el de los comerciantes por la grabación pirata de la diva...

En fin, el amor a la moderna, estereofónico, perseguido, maniaco, cleptómano, paranóico, mitómano. Amor por todo menos por el amor. Y sobre todo esto un director de cine articulando el juego con una imaginación visual poco común. Apoyado en la escenografía sencilla y cuidadosa de Hilton Mc Connico y en el extraordinario trabajo de fotografía de Philippe Rousselot. El montaje y la dirección con una búsqueda fresca, sin muchas pretensiones, de nuevas expresiones visuales.

Este primer trabajo de Jean-Jacques Beineix promete.

En Francia tuvo un éxito fuera de lo común y recogió 7.500.000 francos por taquilla.

Y en Cartagena... pasó desapercibido!

## BODAS DE SANGRE

Un clásico de la literatura española, un cineasta inspirado y apasionado, un gran bailarín y coreógrafo, y es así como la obra de Federico García Lorca encuentra un nuevo punto de vista y una dimensión diferente que no traicionan el mensaje y la grandeza trágica de la misma.

Se conoce el argumento de Bodas de Sangre: un matrimonio andaluz, una novia que ama y es amada por un hombre casado; huirán juntos y un duelo pondrá fin a las vidas del novio y del amante.

La obra, escrita en 1933, realizada en Francia en 1938 (Germaine Monteiro, hacia el papel de la novia) responde sin duda a la visión que de ella tenía Antonio Gades.

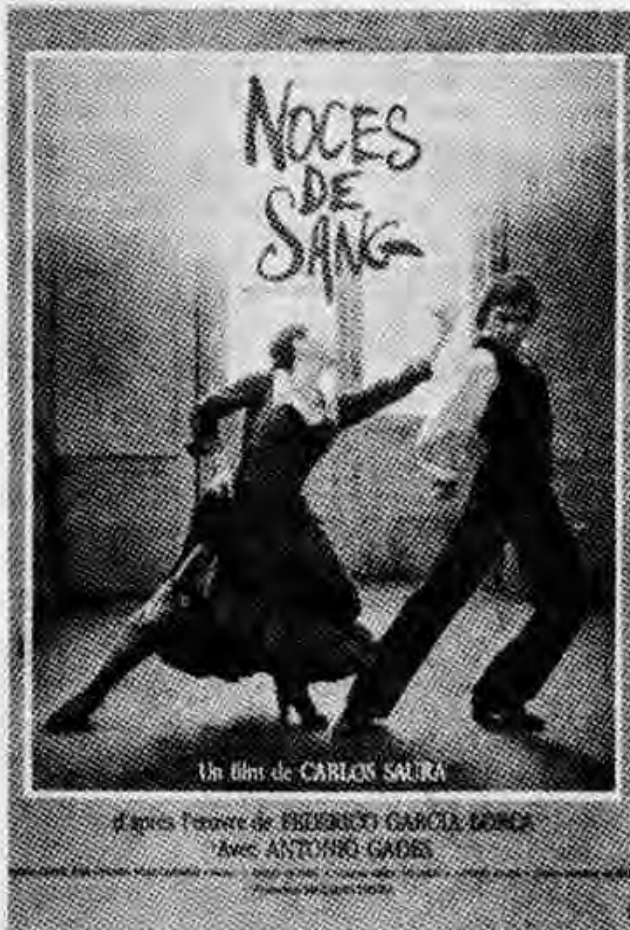
Carlos Saura, después de haber visto el ballet, quiso hacer una película; quería conservar el respeto total del coreógrafo frente a la obra literaria, de diálogo extremadamente preciso y evocador.

La ejecución del proyecto, de hecho más riesgosa que difícil (pues bastaría colocar en la película algo como: "En el teatro esta noche") requería imaginación para atraer al espectador y colocarlo en el universo —transpuesto— de *Federico García Lorca*. Sobre todo para que el espectador no se sienta fuera de allí. De ahí la idea notable de representar lo convencional y de hacerlo verdad.

La cinta se inicia con la llegada a los pasillos. Pasillos y camerinos ocupados por un grupo que va a dar una función, en la noche, del ballet Bodas de Sangre. Hay risas, bromas, un lugar donde colocar el equipaje, que será necesario rehacer dentro de unas horas, para volver a comenzar: eternos momentos sedentarios de las gentes de teatro, aspecto que siempre asombrará al espectador. Todos ellos están, siempre, dentro de sí al adentrarse en su universo, tanto así, que los lugares, los espejos, las lámparas de luz cruda, son en todas partes iguales. Amigables e indiferentes a los rostros que cambian de rostro.

Es entonces cuando Saura va a seguir, a espiar, a dar vueltas alrededor de los comediantes (?) hasta el límite de la indiscreción. Profundiza en los rostros, capta las miradas, vigila los gestos; solamente entonces vamos a descubrir que uno es bailarín, el otro guitarrista, aquellos cantores, esta es la novia, y antes de tener el maquillaje definitivo y la peluca se podría tomar por la madre. Y éste que fuma sin pensar que fuma, y sin duda sin deseo, se intuye que es el maestro. Sí, porque detrás de una familiaridad amigable se le siente más tenso que a los otros. Van a actuar esta noche en una ciudad de la cual no sabemos ni sabremos nada. Deben ser las cinco de la tarde. Temprano en Andalucía, lo cual va a dejar tiempo para repetir algunos pasos y algunos movimientos que ayer dejaron qué desear.

El maquillaje termina. Se han sacado los vestidos que solamente se pondrán para afrontar al público. Repita-



Afiche de "Bodas de Sangre".

Carlos Saura

mos. El hombre grande, moreno y delgado es el jefe. Reagrupa el cuerpo de ballet y lo seguimos a un salón grande que un sol violento aclara.

La magia Saura-Gades-Lorca se instaló. El cuerpo de ballet parece pequeño: ellas y ellos son diez, doce. El paso es difícil y al gesto del brazo le falta nitidez. Una, dos, tres veces, hay que volver a empezar. Todo esto no durará mas que veinte segundos.

La cámara de Carlos Saura parece hacer parte —bailarín o comediante— del cuerpo de ballet: vira —como él—, para detenerse y fijar el gesto, el instante.

Prodigioso.

Gades, que muestra el paso, da el tono, fija el ritmo, puede respirar antes de exigirle a su equipo: —todos están allí, sentados o de pie, atentos, fijos— “repitamos” siempre seguido y cercado por la cámara de Saura. Y en esta sala, sin alma, porque no tiene el decorado del drama, el equipo tiene una. Los guitarristas entran sin problema en el universo de Lorca y las Bodas de Sangre nos transportan de Universo. Es necesario insistir en la movilidad de la cámara de Teo Escamilla, en el montaje musical de Pablo del Amo y en el ojo del realizador: todo se olvida para que solo sea el “espectáculo”, un espectáculo que da deseos de levantarse, de participar, tanto que obliga de un golpe a aquel que mira, a fundirse con aquellos que lo viven.

Llega entonces, aquellos que solo el cine puede aportar, tanto a Lorca como a Gades: el duelo final entre los dos “hombres de amor”. Este ballet de muerte puede, sin romper un segundo de encanto, volverse lento, fragmentarse, fluir como un sueño en un molino de un universo del más allá. Los puñales que se abrieron de un

golpe seco, ultra rápido, comienzan con aquellos que los manejan un ballet mortal que observan la madre y la novia, el ballet del ruseñor andaluz. Dice la madre:

Vecinas; con un cuchillo  
con un cuchillito  
en un día señalado, entre las dos y las tres,  
se mataron los dos hombres del amor.  
Con un cuchillo,  
con un cuchillito  
que apenas cabe en la mano  
pero que penetra fino  
por las carnes asombradas  
y que se para en el sitio  
donde tiembla enmarañada  
la oscura raíz del grito

Las canciones de la boda y las guitarras se callan. Las imágenes de Saura pueden mostrar ahora el reino de la muerte andaluza.

Bailarines y duelistas se inmovilizan. La repetición ha terminado.

El espectáculo —la vida— puede comenzar. La cinta de Saura se imprime en el recuerdo mientras las comediantes se despiertan.

Tomado de “Cinema” Martha González.

ARCADIA  
va al cine



## EXTRAÑO EN MI TIERRA

una película de:  
Arturo Jaramillo

# PROPUESTA DE LOS CINEASTAS INDEPENDIENTES

Señores  
JUNTA DIRECTIVA DE FOCINE  
Ciudad.

Por medio de la presente quiero solicitar a ustedes que investiguen y esclarezcan en forma juiciosa si es falso o cierto el rumor que ha llegado a mis oídos, ya que este compromete el buen nombre de FOCINE y de ser cierto exigiría una decidida acción legal contra quienes pudieran estar haciendo abuso de la confianza de FOCINE.

He oído decir que el material filmado para el largometraje "Colombia un Día", producido por una empresa relacionada con Camilio Akl y que ha recibido apoyo financiero de FOCINE, ha sido empleado también en la elaboración de diez cortometrajes. En este momento están en la Junta de Calidad: tres fueron aprobados y 7 rechazados.

Ya que este rumor es voz populi, sugiero que FOCINE organice una exhibición público simultánea del largo y los cortos, citando a los realizadores que fueron contratados para su filmación y montaje, de tal forma que se pueda establecer en forma inequívoca si constituyen dos producciones distintas o si por el contrario el material fué filmado por las mismas personas, en los mismos días, con los mismos rollos, con los mismos viáticos, y fueron en realidad una sola producción.

Esta investigación tiene crucial importancia por-

que la recuperación del dinero invertido en el largo es absolutamente improbable (lo cual era perfectamente previsible) y en cambio los cortometrajes pueden producirle al señor Akl, o a quien aparezca como propietario, una utilidad de 150% por ciento, ya que los cortos tenían asegurado el 1A, no por su calidad sino por la propaganda que hacen al gobierno del doctor Turbay, y tienen además asegurada una óptima distribución a cargo del mismo señor Akl que se ha constituido en distribuidor, es decir comprador de cortos para sus teatros y otros, en abierta competencia con la tradicional distribución de Euroamérica.

Si el préstamo de FOCINE fué empleado para realizar por un lado un largometraje del cual se sabía de antemano que no tendría público y por otro lado unos cortometrajes de seguros y altísimos rendimientos, se podría decir que se esta obrando de mala fe contra FOCINE, (quien solo puede financiar largometrajes) pues el procedimiento del señor Akl vendría a ser un truco para burlar los reglamentos de FOCINE.

Confiado en que ustedes aclararán este asunto de la forma más rápida y cuidadosa me despido de ustedes.

Atentamente,

ERWIN GOGGEL

*"Cuartico Azul".  
Patricia Bonilla y  
Sebastian Ospina.*



# En busca del hueso perdido ?

Señor

MINISTRO DE COMUNICACIONES

E. S. D.

Los abajo firmantes queremos hacer llegar a usted la siguiente propuesta:

1. Conservar la ley que da a las salas de cine la obligación y el derecho de exhibir corto-metrajés colombianos cobrando el sobreprecio.
2. Cambiar el mecanismo de selección de los cortos así:
  - a. Anular todos los trámites requeridos actualmente ante el Ministerio de Comunicaciones y la Administración de hacienda: Junta de Clasificación, Junta de Calidad, Exención de Impuestos, Registro de Contratos de Distribución, etc.
  - b. Dar facultad al Gerente de FOCINE y a la Dirección de Colcultura para nombrar cada seis (6) meses un jurado de siete (7) miembros (4 colombianos y 3 extranjeros) escogido entre reconocidos artistas, cinematografistas y críticos.
  - c. Dar facultad al Gerente de FOCINE y a la Dirección de Colcultura para nombrar cada seis (6) meses un jurado de siete (7) miembros (4 colombianos y 3 extranjeros)
  - d. Podrán presentarse los cortos colombianos que no hubiesen disfrutado anteriormente del sobreprecio y los cortos no escogidos en concursos anteriores. El fallo de un jurado sólo es apelable presentando el corto a un próximo concurso.
  - e. Este jurado estará encargado de escoger los 25 mejores cortometrajés.  
Estos cortos serán adquiridos por FOCINE a un precio de \$2'500.000.00 (para una boleta de cine de \$50.00).  
Al jurado se le debe dar la libertad de escoger hasta un mínimo de 15 cortos, si considera que es preferible una mejor distribución de estos cortos que la distribución de 10 cortos adicionales de regular o mala calidad. En este caso, el pago de FOCINE por corto puede ser proporcionalmente mayor.
  - f. FOCINE creará un departamento encargado de la distribución de cortos (máximo 4 personas).

NOTA Acerca del número de cortos que puede escoger el Concurso Nacional de Cortos:

Entre Julio de 1981 y Junio de 1982 asistieron 45'000.000 de espectadores a las salas de estreno. De la boleta de cine le corresponden \$2.88 al productor o propietario del corto (Boleta \$50.00). En estos 12 meses se produjeron \$130.000.000.00 para distribuir entre los propietarios de los cortos exhibidos (los cortos solo pueden ser exhibidos durante 1 año). Si se dividen los \$130.000.000.00 por el número de cortos distribuidos en un año tendremos el precio que FOCINE puede pagar por cada uno.

Si son 50 su precio sería \$ 2'600.000.00

Si son 40 su precio sería \$ 3'000.000.00

Si son 30 su precio sería \$ 4'300.000.00

Si se distribuye un máximo de 50 cortos (más cortos rebajarían la calidad y los ingresos) al año y FOCINE paga por cada uno \$2.5000.000.00, le queda un total de \$ 5'000.000.00 para gastos de distribución (sólo el 4%).

Cada alza en la boleta de cine debe incluir un aumento del sobreprecio y el correspondiente ajuste del precio pagado por FOCINE al adquirir los cortos seleccionados.

## JUSTIFICACION DE LA PROPUESTA

El alud de cortometrajés malos o mediocres que desde la creación del sobreprecio está dejando pasar la Junta de Calidad a las salas de cine no puede detenerse sin eliminar el mecanismo de selección del que forma parte su Junta.

### a) Composición de la Junta

Está integrada por funcionarios delegados de diversos ministerios e institutos. Sólo en casos excepcionales y fortuitos su sentido estético y crítico está a la altura de su responsabilidad, pues son personas sin conocimiento de la creación cinematográfica ni de ninguna otra actividad creativa o crítica.

De forma ingenua suelen juzgar las películas considerando en forma separada cada una de las labores que configuran la película: guión, dirección, sonido, cámara, montaje, etc. La precariedad de este procedimiento es evidente si se imagina aplicado a la pintura, la escultura, la música, la poesía o la literatura: calificando una obra por su ortografía, puntuación, caligrafía, gramática, vocabulario... La ausencia de sentido

estético en la Junta y su énfasis en la calidad técnica, se complementan. Deslumbrados por la factura del cine comercial extranjero, así como nuestros antepasados con los espejos, creen que la imitación de la técnica es un objeto en sí.

#### b. Selección de los Cortos

Los cortos se presentan a la Junta a lo largo de todo el año: cada decisión se toma aisladamente. La Junta no puede saber cuántos cortos va a escoger en un año: determina pues la oferta de cortos sin saber lo que hace. En cambio la demanda de cortos por parte de los teatros es muy inelástica: necesitan 26 cortos al año para cumplir con la ley, que exige que se proyecte cada corto sólo 15 días en un teatro. Si se le ofrecen más de 26 cortos al año a los exhibidores, estos hacen bajar el precio: cuanto más cortos se les ofrezcan, menos pagan por ellos.

Hoy en día se distribuyen aproximadamente 50 cortos al año y de los \$ 2'500.000.00 que corresponderían al productor (50% del sobreprecio), están pagando únicamente un promedio de (\$ 1'200.000.00 (varía entre \$ 500.000.00 y 2'000.000.00).

Cine Colombia paga \$ 500.000.00 tiene 50% del mercado.

Cines Ltda. paga \$ 150.000.00 tiene 15% del mercado.

Euroamerica produce \$ 550.000.00 tiene 35% del mercado.

De los \$ 130'000.000.00 que produjo el sobre-

precio entre Julio del 81 y Junio de 1982 para los productores (contando sólo las salas de estreno), no fueron pagados a éstos más que \$ 60'000.000.00. Los \$ 70'000.00 restantes quedaron en manos de distribuidores y exhibidores de cortos.

Los distribuidores y exhibidores de cortos ganaron \$ 78'000.000.00 que les correspondían del sobreprecio (30% ) más \$ 70'000.000.00, no habiendo aportado al negocio global más que unos gastos menores provocados por 12 minutos adicionales de proyección.

Cine Colombia tuvo en este período 18'000.000 de espectadores en salas de estreno.

A los productores de los cortos adquiridos por Cine Colombia les deberían haber pagado \$ 51' 840.000.00, pero esta empresa no tuvo que desembolsar más de \$ 20'000.000.00 dada la gran cantidad de cortos que les ofrecen. Cine Colombia ganó \$ 30'000.000.00 que corresponderían a los productores, además de los \$ 40.000.000.00 que les corresponden legalmente como exhibidores del corto y distribuidores del largo que acompañan el corto.

Esto después de haber ofrecido solemnemente en la reunión Sochagota —hace un año—, ante el Ministro de Comunicaciones, FOCINE, los cinematografistas y la opinión pública, haciendo alarde de buena voluntad, pagar \$ 1'000.000.00 (en pesos de hoy) por corto. Pero la "buena voluntad" ha cedido a las leyes del mercado, como es natural.

Nuestra propuesta permite que se cumpla el espíritu y la letra de la ley de fomento al cine.



## Cinematográfica Bogotá

BELTRAN, HIJOS & CIA. S.C.A.  
BOGOTÁ - COLOMBIA

Calle 23 No. 5-85, Int. 307  
Tel.: 242 92 06 - 243 44 44  
242 36 61



# MAQUINA DE CINE

Número 1 Año I Agosto - Octubre de 1982

EL HUACAN, es el resultado de dos cineastas colombianos quienes construyeron un monstruo grande e infantil para recrear las mentes de alegres niños que van sueltos. Bajo la concepción femenina y onírica de Mady Samper se construyeron la mentalidad y la alegría; el juego de la luz y el movimiento construyeron con Gustavo Umaña el concepto final. Este es un retrato de uno de sus creadores.

Augusto Bernal Jiménez



UN RETRATO DEL HUACAN  
El verbo de la fantasía - realidad

## NOSOTROS (Presente)

Es una cineasta que mantiene su punto de equilibrio entre la percepción y la realidad mágica (conciente-inconciente), con sus momentos particulares puestos en horas de trabajo, en busca del continuo azar de las imágenes y objeciones de la fantasía del niño que perdido por su situación social no se le permite jugar con duendes o "Girasoles", sino con su situación real. Allí está el realismo de la magia, el realismo de quien juega con su realidad sin sentirse acosado por situaciones ó intrigas que el mismo destino azaroso pueda jugar. . .

## ELLA (Futuro)

La fantasía es amiga de todos. . . la realidad es esquiva a algunos. . .

## NOSOTROS (Presente)

Con la simpatía del dragón de fábulas, del payaso de aquel niño que sin tener duendes se recrea con él, del conejo ZANAHORIO que termina en las ingenuas fauces de sus dueños, ó de aquel perro

labrador que al nombre de "CAMAJAN" responde sin timidez y apremio a las situaciones. . .

## ELLA.

Es un sentimiento lo que se lleva, lo que hace que exista un sueño; es una necesidad, un compromiso casi mágico adquirido y perpetuo.

## NOSOTROS

. . . de sus dueños (infantes ingenuos) que trascienden por un mundo irreal para los adultos, certero (para ellos), mágico (para quien lo ve y construye). Es necesario trascender fronteras y encontrar ritos de indigenas donde se ven Huacanes grandes, pitonizas que bajo bolas de cristal muestran el tímido presente al ritmo del melodioso piano.

## ELLA

Sueños libres de inseguros retozos, que sobre calypsos de fantasía, producen obras, que empiezan en un carnaval de risas e imágenes ingenuas.

## NOSOTROS

Es un film donde las fantasías son talladas con manos de experto, con manos de ingenua preparación; el devenir de los elementos juega con una puesta en escena silenciosa y candida para el espectador.

¿Por qué deben existir los malos? Ya no hay buenos acaso? No hay héroes, no hay partícipes codificados por el bien ó el mal. Solo existen las situaciones presentes, del presente real.

## ELLA

Tímida como un sueño infantil. Conciente como un gran adulto. Imagina como un gran tallador de piedras preciosas donde las formas se vierten en movimientos de pequeños gnomos.

## NOSOTROS

Por qué se perdió ISMAEL? Por ingenuo ó por

correr detrás de su perro negro azabache de piel aterciopelada, mientras sus compañeros como caballeros errantes de su destino se alejaban a su casa del árbol en busca de mejor refugio, dejando atrás la debilidad del menor. FEDERICO que lucha por rescatar a su perro/ El Huacan que aparece/ Suspenso/ Música/ Un costal será el único testigo de su desgracia.

La soledad, el retozo de un conejo y el calor de un gran labrador son los elementos de la casa del árbol. Como sonámbulos esperan llegar el día para ir en busca de ISMAEL. El día trae consigo las tortuosas calles de la infernal ciudad. Por su camino van dejando una voz de angustia, que busca al compañero extraviado. Su grito de auxilio es escuchado

por el tripulante de una gran máquina de vapor que al nombre de GRAN GIRASOL, responde. Sus alas de Libelula Dorada adornada con maquillaje de payaso, son una voz de aliento y seguridad.

La Cortesía de PAULA, ataviada con su vestido de campo, pelo suelto voz firme y madurez de gran adulto, son el mejor saludo para el extraño individuo. Su compañero responde con tímidos saludos y finalmente parten en busca de lo desconocido.

Es un dominio de lo artesanal, del sueño, de la invención. Todos estos son elementos de una obra madura, donde la participación emocional de sus años tempranos al lado de títeres y payasos son replantados dentro de esta fábula de imágenes. Este es mi sueño del sueño del HUACAN.

# Matemos a los proyeccionistas



Desde principios de la cinematografía, acentuándose cada vez más con el paso del tiempo, todos los cinéfilos del mundo, jóvenes y viejos, negros y blancos, despiertos y dormidos han sufrido siempre la PLAGA DE LOS PROYECCIONISTAS ese bicho oscuro y perverso que labora anónimamente dentro de una cabina al fondo del teatro, fraguando diariamente una nueva y maligna manera de proyectar una película.

Matemáticamente la eficiencia de este bicho que en adelante llamaremos "peliculicida" es directamente proporcional a la calidad de la película. A mayor calidad menor eficiencia y viceversa. Por eso soy un convencido de que no hay un solo cinéfilo en el mundo que desde lo más hondo de su ser no haya sentido alguna vez el saludable deseo de asesinar

a un Peliculicida. Crimen, por demás, justificado. Cualquier jurado que tenga un mínimo aprecio por el cine y haya asistido alguna vez a la proyección de cualquier película respetable en cualquier teatro colombiano, encontraría completamente razonable el asesinato frío y



calculado de cualquier sucio Peliculicida nacional. Naturalmente esto de "frío y calculado" es imposible, es mucho más factible el franco linchamiento del bicho por parte de un público desesperado. Sin embargo el hecho de que no se haya llevado a cabo el delito me ha inducido a un estudio profundo sobre la paciencia del público colombiano, la cual cada día aumenta y se fortifica, transformándose lentamente en una mezcla de resignación y amargura bien sazónada con humor, ya que de lo contrario las úlceras se multiplicarían como la halitosis en un congreso de comedores de cebollas y el cáncer sería un juego de niños comparado con ellas en el cuadro anual de mortandad nacional.

Si desenfocar, desencuadrar, dejar sin luz la pantalla, no graduar el sonido y no sincronizar el cambio de rollo fuera pecado, estoy más que seguro de que ningún peliculicida se salvaría del infierno, donde seguramente el diablo será cinéfilo y les hará pagar muy, pero muy caras cada una de sus crueldades.

Yo creo que en estos casos particulares las tesis fascistas entran en saludable vigencia. La depuración de la raza es necesaria. La muerte de los enfermos y de los torpes, la supresión de los lectores de revistas y el franco linchamiento de los que suelen salir a tomarse un tinto, redundará efectivamente en la calidad de las proyecciones. De otra parte, teniendo en cuenta que algunos hacen gala de ciertas virtudes, se podría pensar en ejercer la vivisección. Algunos tienen buena vista y no desenfocan la imagen en la pantalla, pero sufren de crónica sordera y ponen los baffes a toda su potencia o manipulan tan torpemente los controles que el idioma francés original de la película automáticamente se transforma en sueco, por lo que si tomamos los ojos de uno y se los encajamos en los oídos, de otro y así gradualmente, armamos a un hombre de buenos reflejos, buenos oídos, buenos ojos, que no le guste tomar tinto ni leer revistas y que su pasión sea el cine, entonces habremos concebido el milagro

de un Proyeccionista Eficiente, al cual, por razones prácticas, lo encerraremos en una cómoda habitación como Semental de Proyeccionista, dando comienzo a una generación de cinéfilos felices, donde hasta las basuras habituales serán aplaudidas con entusiasmo y se crearán, probablemente, Oscars para el Mejor Proyeccionista.

Sin embargo por naturaleza soy un pesimista, el Semental del Proyeccionista es solo un feliz sueño cinéfilo. Los peliculicidas nos han rodeado, saben que son necesarios y se han apoderado

brutalmente de nuestros frágiles corazones. Diariamente nos insultan, nos escupen, se ríen de la única manera de hacerlos entrar en razón es con un cuchillo entre las tripas o encajándoles una bala entre los ojos. Vámonos a matar proyeccionistas, demostrémosles nuestras fuerzas. Recordemos siempre el grito de batalla de aquel cinéfilo cuyo nombre por el momento se me escapa: El único peliculicida bueno que conozco es el peliculicida muerto ; ;

Adelante compañero, la justicia está con nosotros.

## Extraño en mi tierra

Edgar Garavito

El migrante es un luchador inevitable ante su realidad. No veremos ni la infamia ni la gloria, nos acercamos a las condiciones reales de su lucha. El viaja el espacio creándolo, en un movimiento perpetuo dirigido hacia... heterogeneidad, multiplicidad, variación continua.

Es la destitución de las formas rígidas, geométricas. No es campesino ni obrero, responde a formas, las fuerzas hacia su destrucción.

Lo sedentario responde a las formas, las crea y hasta las recrea. Es una película que no está fuera de la dimensión migrante, sino que es migrante. Tanto el migrante como la película están en su implosión, no en el exterior. Es darle al migrante, en el aflorar a la superficie colectiva de su reali-

dad, el potencial de ruptura con la homogeneidad del poder.

Está filmado en la exasperación donde no admite la disposición institucional del poder, pero tampoco se suicida.

Está al borde de que le apaguen el televisor si es que alguna vez se lo han prendido, canalizando los conductos de fuga hacia espacios nuevos de la cultura... creándola.

Sin renunciar al poder crea su propio poder de atravesar espacios y entrar en velocidades no institucionales... dinamizándoles.

La película está conducida en una narrativa literal clara, con una imagen definida en su realidad andariega, con una estructura fílmica móvil con el migrante llevando una visión diferencial hacia un final abierto.

# Apuntes de un Cineasta

Román Chalbaud

Fuimos a un paseo. Alrededor de un pozo muy hondo se abrieron manteles de cuadritos, una piedra en cada punta para hacer fuerza contra el viento, rodajas de pan, trozos de queso blanco, latas de diablito; más allá los adultos con sus cervezas y rones, las conversaciones vacías, las palabras de doble sentido, uno que otro pellisquito a las muchachas; nosotros los niños, tumbando mangos o jugando con un perro solo sin nombre que había aparecido veloz por el horizonte. "¿Te das cuenta, Nancy?", le dije a mi hermana. "¿Qué?", preguntó ella apartando un gusano de la apetitosa guayaba que mordía. "Este perro se parece a Sabú en el "Ladrón de Bagdad" ¿No será él? Y lo llamé: "Sabú, Sabú, Sabú" miles de veces para ver si contestaba. Le rogué a Alá que el animal se convirtiera en ser humano como en la película, pero fue inútil. En eso estaba cuando uno de los adultos embriagados me tomó por los cabellos y me tiró al centro del pozo.

Recuerdo haber bajado dos veces hasta el fondo, en forma vertical y serena, con los ojos abiertos, como un predecesor de Jacques Costeau, curioso científico. Afuera los gritos de mamá habían producido alarma. Ella trató de tirarse al agua para salvarme, pero los andinos no nadamos muy bien. Fue otro borracho el que logró asirme por el pelo en mi segunda ascensión a la superficie. Más tarde me enteré que a la tercera bajada uno se quedaba en el fondo para siempre. Mamá, furiosa, insultó con golpes y palabras al "gracioso". Los niños son los

seres mas indefensos del mundo. No entienden porqué ocurren las cosas y son impotentes para defenderse. Su única defensa son los gritos y las lágrimas. O ese silencio con agua chorreando desde los bucles amarillos. Cuando regresamos a Caracas, le contamos el incidente a mi abuelita y ella me abrazó asustada, pero alegre de tenerme entre sus brazos. Era la hora de "La Familia Buchipluma" y todos rodeamos la radio para oír la serie escrita por Carlos Fernández. Hay que tener mucho talento para ser divertido. Carlos Fernández, con sus personajes populares, sus diálogos criollos llenos de gracia e intención, lograba con la "Familia Buchipluma" y sus otras series: "Tontin y Tontona" y "Frijolito y Robustiana", la más importante premisa del teatro: hacer que el espectador vea su propia vida desde afuera. Estos programas de "Broadcasting Caracas" fueron un comienzo del ejercicio democrático del ciudadano que podía escuchar en voz alta frases y conceptos, dichos y picardías, que unos pocos años atrás era imposible ni pensar en privado. Admirábamos mucho los actores y actrices: Josefina y Ana Teresa Guinand, Angelina Dewizky, León Bravo, Tomás Henríquez. Más tarde, en otro programa escuchamos a María Teresa Acosta cantar "Verde Luna" y "Serenata". Recordábamos a Rita Hayworth en "Sangre y Arena". Cuando María Teresa Acosta debutó en el Chateau Madrid en New York, mi abuela se emocionó y dijo: "Un gran triunfo de Venezuela en el exterior" y se puso a cantar: "en esta noche serena, de luz de luna..."

Le gustó la película?



Por que ser? Para que pensar?  
Con un libro he de morir...

Librería CAJA DE PANDORA

U.N. Sociología

A.A. 18387 Bogotá. Compre el afiche

# Dominique

## Sanda

### en Cartagena



Al contrario de la mayoría de las actrices "Vedettes" que asisten a los festivales de cine para promocionarse, Dominique Sanda estuvo en Cartagena demostrando que es una mujer para quien el cine es una vivencia cotidiana no una premiére de gala...

"A los 16 años filmé mi primera película con el director francés Robert Bresson. Aún no sabía muy bien quién era yo y esa primera experiencia fué como verme un poco a mí misma.

Bresson hace un cine muy particular que personalmente me encanta. Su forma de trabajar se aproxima un poco al cine japonés; hace repetir muchas veces las escenas para que el actor pierda el control. Yo siempre regreso a él porque me gusta la visión que tiene del cine, el rigor de las imágenes, me gusta como habla del cine. Bresson no quiere actores, su cine corresponde a otras cosas, entonces, es otro cine. Me parece que ésto brinda una base ideal para trabajar, un terreno en el que se puede captar lo que es hacer un film, comprender el cine...

... Después empecé a trabajar en Italia constantemente y casi me convertí en una actriz de corte italiano. Las personas que hacen cine en Italia trabajan con gusto, conforman realmente un equipo y participan sin problemas.

Tanto en Italia como en Francia siempre me he encontrado con gente de gran calidad y por eso me gusta lo que hago. He tenido la suerte de trabajar con directores que subliman a los actores. Robert Bresson es un ejemplo de ello. Cada vez que hago un film tengo la impresión de que es el primero. Al principio de la filmación estoy como flotando, pero poco a poco me entrego, especialmente si la persona que me dirige me tiene confianza. Si sabe, como Bertolucci, que puedo hacer más cosas, que puedo ir más lejos ya que trabajo más por instinto, no soy una actriz de oficio.

Trabajar con Bertolucci es un placer. Todos los actores quieren trabajar con él. Aún Marlon

Brando, que es un actor difícil, se sintió a gusto en "El último Tango".

Bertolucci tiene un poder de sugestión especial, hay como un hilo que une al director con el actor. Cuando hice "El Conformista" era mi tercera película, no me sentía muy capaz. Pero él tenía la ambición de hacerme actuar, me ayudó mucho, me empujó a hacer las cosas, me hizo más exhibicionista, menos introvertida.

Cinco años después, cuando hice "Novecientos", tenía más experiencia, había hecho otras películas y quería darle una especie de regalo a Bertolucci que consistía en que no tuviera que pasar mucho tiempo conmigo ya que la filmación duraba un año y tenía muchos actores.

Creo que la actuación más personal que he hecho es precisamente la de "Novecientos".

# Camara Oscura

Video Producciones

Tel. 2138377

A.A. 18387 Bogotá.

## 8° Encuentro de FECOLCIC

Jatro Cruz

Bajo la dirección del Maestro Hernando Salcedo Silva y con la participación de treinta y siete Cine-Clubes —mostrando claramente la gran importancia de los C.C. en la formación, educación y divulgación del cine en el público colombiano— provenientes de todas las regiones del país, y dentro del marco del XXII FESTIVAL DE CINE DE CARTAGENA: se celebró el VIII encuentro de Cine-Clubes.

El Temario del Encuentro, gira básicamente en el trabajo desarrollado por las SUBCOMISIONES de la comisión de Cine-Clubes del Grupo de trabajo de Bogotá, creada en el mes de Agosto de 1981.

Por parte de la Subcomisión de INSTITUCIONES se presentó una propuesta de legislación sobre el funcionamiento de los Cine-Clubes, su carácter, evitando que entidades ajenas al espíritu cineclubista utilicen los beneficios alcanzados por la misma para desarrollar trabajos diferentes a los verdaderos objetivos del Cine-Club. Esta propuesta será pasada al Ministerio de COMUNICACIONES para su revisión y aprobación definitivas; también por parte de esta Subcomisión se expuso lo relacionado con un convenio con las Casas Distribuidoras, para una estabilización de los precios de alquiler de películas, acceso al material gráfico y crear un clima amistoso de intercambios en la promoción cinematográfica tanto del cine mundial como del nacional.

La Subcomisión de INVERSIÓN y 16 milímetros, presentaron la propuesta de la realización de un encuentro teórico, para discutir los problemas y principios para el manejo de la programación, difusión y educación del público; análisis o estudios sobre directores, actores, historia del movimiento cinema-

tográfico, lo popular del cine y crítica; en lo relacionado a 16 mm., la elaboración de un Catálogo Nacional sobre material tanto didáctico como argumental existente en la actualidad en 16 mm.

Realización de una lista de... Entidades del Gobierno y privadas, así como de distribuidoras que posean material en este formato; una sección técnica que incluiría: manual para las proyec-

ciones en 16 mm., empresas distribuidoras de repuestos, servicio de mantenimiento; y por último un estudio sobre las ventajas y desventajas del formato de 16 mm., como resultado de una encuesta entre distribuidoras, realizadores de Cine, laboratoristas de Cine. Críticos y otros; todo esto relacionado con el mercado mundial de 16 mm.

La Subcomisión de COMUNICACIONES Y ARCHIVO trazó la estrategia general para la conformación de las diferentes Regionales de Cine-Clubes, buscando el fortalecimiento de los actuales planes de trabajo, creación y materialización de los venideros, en las diferentes regiones del país.

### LISTA DE CINE CLUBES FEDERADOS ASISTENTES AL FESTIVAL DE CINE ASISTIRAN DOS (2) PERSONAS POR CADA CINE CLUB

El encuentro será en la Universidad de Cartagena, en el Paraninfo los días 22, 23 y 24 de Junio.

#### • BOGOTA

CC DE COLOMBIA  
CINEMATECA COLOMBIA  
CC UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
CC UNIVERSIDAD EXTERNADO  
CINE ARTE EL FOCO U. Javeriana  
CC CINEMATECA DISTRITAL  
CC BANCO GANADERO  
CC ULRIKA  
CC EL BOMBILLO - SOCIOLOGIA,  
U. NACIONAL  
CC UNIVERSIDAD CENTRAL  
CC CAN  
CC UNIVERSIDAD AUTONOMA  
CC ESAP  
CC UNIVERSIDAD INCCA  
CC SKANDIA

#### • IBAGUE

CC ROBERTO RUIZ

#### • NEIVA

CC CASA DE LA CULTURA

#### • ROLDANILLO

CC ROLDANILLO

#### • MEDELLIN

CC UKAMAU  
CC CINE OJO MEDELLIN  
CC MUNDO UNIVERSITARIO  
CINE TALLER UNAILA

#### • APARTADO

CC NUEVA GENERACION

#### • ITAGUI

CC ITAGUI

#### • PEREIRA

CC UNIVERSITARIO

#### • CARTAGO

CC LA SALLE

#### • BUCARAMANGA

CC EL HORMIGUERO

#### • BOYACA

CC ESCENA

#### • BARRANQUILLA

CC DE BARRANQUILLA

CC UNIVERSITARIO

CC DEL SUR

#### • CARTAGENA

COMITE DE CINE:  
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

#### • CALI

CINEMATECA LA TERTULIA

CC CINE OJO CALI

CC CUARTO DEL BUHO

CC AUGUSTO LUMIERE

#### • PASTO

CC PRISMA

**PROYECTO SOBRE LAS REGIONALES DE LOS CINE-CLUBES COLOMBIANOS:**

1. Regional del Centro  
Incluiría: Cundinamarca, Boyacá, Meta, Caquetá, Arauca, Casanare, Vichada, Guainía, Guaviare, Vaupés, Putumayo y Amazonas.
2. Santanderes  
Incluiría: Santander del Norte y Santander.
3. Costa Atlántica  
Incluiría: Guajira, Cesar, Atlántico, Bolívar, Sucre, Magdalena y Córdoba.
4. Antioquia  
Incluiría: Antioquia y Chocó
5. Viejo Caldas  
Incluiría: Caldas, Risaralda, Quindío, Tolima y Huila.
6. Valle  
Incluiría: Valle, Cauca y Nariño.

y para cada regional esta subcomisión también presentó un modelo de organigrama. (Se incluirían tanto el mapa de regionalización, como el organigrama) **ARCADIA VA A LOS CINE-CLUBES...** desea buenos éxitos a los fines propuestos por la Comisión-Clubes grupo de trabajo de Bogotá, expuestos en el VIII encuentro -Consultivo- de Cine-Clubes y por el fortalecimiento de la Federación Colombiana de Cine-Clubes; que van en bien de una labor Cinematográfica.

## **Cine y Rehabilitación**

Colombia, a través de la **FUNDACION PRO REHABILITACION DEL MINUSVALIDO**, ha sido invitada al VI Festival de Cine Internacional de Rehabilitación, que se celebrará en Nueva York durante el mes de octubre del presente año.

La temática del Festival comprende todo el material audiovisual que esté relacionado con minusválidos físicos, sensoriales o mentales y dirigido a científicos estudiosos de la problemática del minusválido o al público en general.

Las películas podrán estar elaboradas de 8 ó 16 mm., con sonido óptico o magnético los video tapes deberán tener formato en cassette 3/4 en standar NTCS únicamente, y películas de 35 mm., además de audiovisuales con diapositivas de 35 mm., constituyen las medidas admitidas por los organizadores del concurso al material que se presente a competir.

El inglés será el idioma oficial del Festival. Toda película que

no vaya en inglés deberá llevar escrita su correspondiente traducción.

La **FUNDACION PRO REHABILITACION DEL MINUSVALIDO** (Apartado Aéreo No. 22539), Teléfono No. 2576900) y la Oficina de Divulgación **TELETON**, Teléfono No. 2819946, son las encargadas en Colombia de recibir las inscripciones. Los interesados pueden dirigirse directamente a **REHAFIL 1123** Broadway, New York 10010, Teléfono No. (212) 741-5160, Estados Unidos.

El valor de la inscripción debe ir acompañado a cada trabajo presentado al Festival. El valor de las inscripciones es el siguiente:

0 a 10 minutos	US\$ 15.00
11 a 20	20.00
21 a 30	30.00
31 a 40	40.00
41 a 50	50.00
51 a 75	65.00
Más de 75 minutos	75.00

Los trabajos deben ser entregados en Nueva York antes del 20 de octubre de 1982.

**¡ CUANDO... HAGA CINE**

# **LINAURIBE**

**LE HACE UN SONIDO DE PELICULA!**

NAGRAS 4,2L MIXERS PLAY BACK INALAMBRICOS

VENTA DE MICROFONOS SENNHEISER 416 9816

Carrera 1 No. 72-41 Teléfono: 2359798 Bogotá

# NOTAS...



## "REDS" RUSA

Después de 10 años de estudio sobre la vida del periodista norteamericano John Reed, el soviético Sergei Bondarchuk realiza la versión rusa de "Reds".

Esta será la tercera película del director soviético sobre John Reed. La primera de ellas, "Campanas Rojas", que se exhibe actualmente en México refleja una vez más el estilo epopéyico del director de "La Guerra y la Paz" y "Waterloo". Actualmente Bondarchuk filma "Octubre" sobre la participación de Reed en la revolución rusa.

"Si todo sigue como lo hemos planeado —ha dicho Bondarchuk "Octubre" podrá estrenarse en septiembre".

"Reds" empleará a más de diez mil extras y estará protagonizada por Franco Nero.

Inicialmente Bondarchuk ofreció el papel protagónico de este film a Warren Beatty, quien lo rechazó diciendo que el film sería antiamericano.

"Le ofrecí el papel y luego le envié el guión. Que diga él a quién se le ocurrió primero" —añadió Bondarchuk.

El director soviético contó con un presupuesto de 75 mil dólares por film.

## CONTINUIDAD

Realizado en video 3/4, es éste un cortometraje argumental para veinte minutos basado en un cuento de Julio Cortázar. La producción, que se lleva a cabo mediante un experimento de trabajo colectivo, empezó en el mes de julio y se espera para septiembre su edición final. La historia narra un episodio de ficción en el cual un lector descubre fatalmente que entre ficción y realidad a veces no media sino el evento de la posibilidad.

Participan como actores María Mercedes Maldonado, Mauricio García y Germán Rey quienes también forman parte del colectivo general de producción integrado además por Jorge Perea en la cámara, Augusto Bernal en la iluminación y Armando Hernández y Juan Camilo Jaramillo en la coordinación del equipo.

El grupo, que se ha unido a partir de este trabajo, planea una serie de realizaciones similares en busca de la exploración del video como lenguaje y como medio de producción alternativo, que supone bajos costos y admite fácilmente la oportunidad de ejecución de diversos proyectos experimentales.

## "E. T."

El director norteamericano Steven Spielberg se ha especializado en producciones super taquilleras.

Tanto "Jaws" como "Encuentros Cercanos del Tercer Tipo" (con reedición y todo) "Los Cazadores del Arca Perdida" figuraron en la lista de las más taquilleras en su momento.

Con "E.T." (El Extrarrestre) ha superado todas las marcas: 169 millones de dólares por taquilla en 52 días de exhibición, la película que más dinero produjo en el primer mes, en toda la historia del cine.

Spielberg ha definido su último film como "una pequeña historia personal sobre la comprensión entre los seres".

Este film, que inicialmente debía llamarse "After School" y que después cambió por "A boy's Life" sería la historia simple de lo que hacen los niños en ese momento único de absoluta libertad entre la salida del colegio y la llegada a casa; pero Spielberg no resistió la tentación de agregar un granito de ficción: E.T.



# NOTAS...

## Anímesese Compañero

La diferencia entre un "Cel Animation" y hablador de imágenes reales es que el animador pasa de un bosque a un baúl abriéndose lleno de dinero con facilidad literal insospechada, pero se necesita proyectar para entender que las hojas se convierten en billetes y no caen sino que suben, porque el animado como la buena pintura y las películas sin lectura filmica no se pueden reducir a palabras: hay que ver. Un animador coge un guión de un escritor tenaz y lo reduce como un ama de casa exprimiendo una esponja, o lo amplía como el caso de García Márquez en animado. Mientras la imagen real es cada día más forzada a imitar la realidad sin pasar por el filtro, ese, esencial del alma.

Trabaja en un esqueleto negro, en cuarto negro, sobre un acetato transparente donde brillan solamente los cuarzos, con paciencia relojera pero en movimiento; el estudio tiene el cuádruple de acelere que un taller de grabado o gráfica, pero haciendo de la idea un dibujo concreto, que va como una moneda en el aire que caerá sobre el comercial de Banco en el stand.

Un intelectual dará gritos interiores conmovido por la recreación actual del estudio pictórico del renacimiento, donde hay hoy hasta coloristas de fondos, "oigo ya están vendiendo los acetatos de Disney como obras de arte enmarcados y todo".

Un animado comercial se puede revivir en cualquier momento, cabe en un maletín de cobrador. La pintura de nombre colombiana cuesta más que cualquier Chagall, el animado de San Agustín cuesta 50% menos que el de E.U. o Europeo, y compite mientras se hace un minuto de animado un director de cortos colombiano

hace 6 sobrepresos, ojala todos folk, a una hora de carro de Bogotá los más lanzados, porque "la ficción es exigente pero recompensa los esfuerzos: "en el día teléfono y literatura, es la mezcla exacta de ficción y realidad, por la noche bacanería y cine es lo de moda hermano" (1). Ahora, si hay que salir que sea preferencialmente el fin de semana y con locaciones pegadas para cogerlas en fila y si no hay que bajarse del carro mejor, acorralando corridas, ferias, viejitos con arrugas para primeros planos, tiestos gringos, etc.

Sus cuadros "artísticos" son horribles, como entre alegrías literarias y esperanzas visuales, "fondo negro, estrellitas blancas, un rostro tridimensional pero cortado y abajo".

"Hermano ¿cuantas personas son de esta revista?, conozco como a 30. Yo comencé con una Bolex y un stand, donde todo se movía como una cama integral, claro el stand nuevo es lo preciso para hacer todos los movimientos, el color estable, los títulos como los quieran y la imagen como no la vean y sino que la concreten a ver si se hace. Desarrolla sobre la pared, mirando una claqueta de espejo, "porque quiero hacer cortos, lo que pasa es que con monitos, no los paga ni Disney"; después trabaja sobre papel, luego se desenvuelven en video y se corrigen y ahí si a pintar como unos berracos pero sin firma cara. Con animado Ud., puede hacer una batalla de dos ejércitos tipo Malvinas en un vaso de agua.

Si por un corto literal donde la literatura se vuelve realidad y además "la recicla, vez, porque hoy todo poeta real está en el cine y sino como respalda uno la carreta, la frasecita bien puesta, la opinión política con ceja rebus-

cada, el saludito encorbatado, hermano, porque hasta en Cuba usan corbata, esa es la línea". (2)

Si con un corto de línea pagan \$ 550.000 si fuera en animado costaría \$5. mil/liones. Entonces Vea los bienes para la toma.

Oficio: ver teatro y ojalá comentarlo.

Ojo: mezclarle literatura al animado.

Cuidado: "Cel animado" es muy visual y desarrollado en el imperio.

Clar: pintar en caballete y viajar o sinocuantas películas le han hecho a Botero?

El animado comercial está donde lo tiene Nelson Ramírez.

### MARCELO GAETE: ACTOR DE "AJUSTE DE CUENTAS"

Se ve como un abuelo "chévere" formado por la televisión. Se enfrenta a una pared de espejos con mirada de lado como si no le fuera a pasar nada, se endereza y le cae la primera pincelada que le quita un año, va pa'atrás mirando el trazado amarillo de su guión: "tres mil soldados armados, helicópteros, eso no se puede hacer hoy sino en nica".

Los pinceles lo echan atrás, le ponen la barba de treinta horas, se para encopetado, esta algunos años conservado, podría ver una cuña de su rostro filmada un segundo cada año durante treinta y no se inmutaría mucho, "no me gusta ver rouches", no me interesan; "La Tierra Prometida no la he visto completa". Vuelve y se mira muy de frente en la ventana al revés que es como una pared brillante, "este frío no ofrecé sino brandy". Marcelo va paseando sus ojos por lo hispano, las películas donde ha estado, la T.V., se concreta en el subrayado del guión "eso de lavandería se puede filmar aquí" es un interior con corte; a un

guión le faltan diez hojas del final, hay que leerlo. Sale a buscar cigarrillos a las 3: AM y se toma una cerveza, la ropa del rodaje le da un toque de irrealidad "la tierra predijo el golpe".

"Cometimos el mismo error María Mercedes, no me vestí an-

tes, se puede dañar el maquillaje "La maquilladora ha abstraído el hiperrealismo de sus facciones y el naturalismo se va concretando; pasa Bacon, el ataque al nervio pelado y la ventana crítica, hay un juego de máscaras entre el maquillaje, una mascarilla imaginaria de lápiz graso en el espejo, y el

posible registro de sus puntos de barba de 30 horas en la emulsión; puede uno pensar que es actor de un solo personaje, de pronto no es así de fácil. El abuelo Bacon formado por la imagen, mira pausado con el tiempo que da la seguridad en la escena de la calle, del motel o del temblor.

## Bye Bye Brasil

"Una noche de 1969 los críticos europeos se acostaron después de ver *Antonio Das Mortes*. Cuando despertaron era hora de ver *Bye Bye Brasil* (1980). Pero durante esa larga noche sucedieron muchas cosas que ellos desconocían...".

Carlos Diegues, director de *Bye Bye Brasil* hace un recuento de la industria cinematográfica brasilera que vale la pena recordar con ocasión de la presentación de su película en Colombia.

El "Cinema Novo" se puede definir básicamente como el deseo de un grupo de hacer cine "Brasileramente", no se trataba ni de una escuela, ni de un partido político, ni de un movimiento estético, era simplemente el principio del cine nacional.

En los años 60 el cine brasilero producía un promedio de ocho films al año y el número de realizadores no sobrepasa la docena. Este era un grupo de relación constante que buscaba entender el papel del cine y de la T.V. en la traducción de la imagen de un país y contribuir a la construcción de una imagen del cine brasilero para el Brasil.

"Uno de los primeros films brasileros *Cinco veces Favella* era una obra colectiva, un film de sketches. Yo participaba y había buscado hacer un reportaje sobre una escuela de samba; dándole un sentido parábólico: mostrar la osmosis existente entre los métodos de esta escuela y las posiciones políticas de las gentes

que la componían. El film terminado, organicé una proyección privada con mis colaboradores para pedirles su opinión. Fue unánime: "¡Eso no es Cine!".

Comprendí dos cosas. Hasta qué punto estábamos condicionados por cierta imagen del cine, la que nos había sido impuesta por la supremacía del cine, americano y europeo en nuestro país; y hasta que punto era también difícil imponer a los brasileros una imagen de ellos mismos: Ellos no se habían visto nunca en cine, y cuando, de pronto, se vieron, no se reconocieron!".

El mejor logro histórico del cinema novo se sitúa a ese nivel de concreción de una imagen nacional del cine, de "creación de un audiovisual brasilero" y para lograr esto fue necesario luchar contra el cine americano. "Generalmente se ha acusado al cinema novo de intelectualismo excesivo. La historia del Brasil y de sus mitos no tiene nada de intelectual. Sus representaciones propuestas por el cinema novo eran directamente comprensibles para el público de nuestro país. Fue más adelante, teniendo en cuenta el contexto político, que fue necesario recurrir con más frecuencia a la metáfora, a la parábola, para continuar expresándonos; pudo ser en ese momento que cedimos a ciertos excesos intelectuales. Pero es necesario recordar que había habido un golpe de estado, una voluntad de sofocar la cultura, el establecimiento de la censura, los encarcelamientos

arbitrarios... vivimos el período más negro, más duro de nuestro país".

Así se fue perdiendo un poco la audiencia popular, pero lo esencial en ese momento era continuar la resistencia y continuar haciendo cine. Después de la "estética del hambre" de la que habla Glauber Rocha, los realizadores brasileros vivieron, a partir de 1969, la "estética del silencio". Y ganaron la batalla, ya que 13 años más tarde del cine brasilero existe.

"Mis dos primeros films corresponden a un período en el que teníamos ideales muy románticos respecto a la revolución social. Yo no tenía sino 23 años. Pero ya la conmoción de 1964 nos había alertado. Nos invitaba a reflexionar sobre el papel del intelectual en la sociedad. (Lo que intenta traducir parcialmente *Los Herederos*). La censura de 1968 tuvo efectos idénticos a los que tuvo en código Hayes sobre el cine norteamericano: continuar fiel a un proyecto camuflándolo en las formas de expresión.

La primera forma de resistencia fue precisamente continuar filmando contra todo. Eso no era fácil. Nuestros amigos morían a nuestro lado. Las leyes eran muy duras. Para hacer una reunión de más de cinco personas era necesario sacar un permiso de la policía (hasta 1974). Forzosamente nuestros espíritus se resentían. El romanticismo y el lirismo se



fueron desplazando. Estábamos obsesionados se refleja en *Juana la Francesa*: la muerte, la desilusión haciendo una analogía con los años 30. Lo mismo se ve en otros films como *Toda desnudez será castigada*".

En esa época no se hacían films muy costosos, aunque eran producciones privadas, sin ninguna ayuda, era posible amortizarlas y si el pueblo no estaba en las salas de cine por lo menos estaba en las pantallas. Hoy el pueblo está en las salas y en las pantallas.

"La resistencia nos permitió convertir la opresión en un lenguaje. Nos negábamos a ser sometidos, nos negábamos a hacer un cine de renuncia.

Trabajamos por una eficacia a largo plazo, sabiendo que el cine contribuye a la transformación de la mentalidad, indirectamente, colectivamente.

Posiblemente aún sea muy pronto para contar esta historia, pero creo que hemos vivido uno de los más bellos períodos de resistencia de la historia del cine mundial.

La represión nos confinó a la soledad. Las dificultades para reunirse, para encontrarse, nos obligo a reencontrarnos en nosotros mismos, posiblemente fue así como encontramos lo mejor de nosotros mismos, como cultivamos nuestras diferencias.

Personalmente, me di voluntad de diálogo con el público, con el pueblo. Me cuestioné sobre lo que podía ser una puesta en escena popular, me preocupe por las nociones de espectáculo, de afectividad...

Aunque la filosofía y la poesía de mis films sean los mismos, mi práctica se afectó. Creo que el cine no es ni un aula de clases ni una sala de torturas. Se puede hacer de la toma de conciencia un placer... y aún, de la toma de placer una conciencia. No es necesario estar delante o frente al público sino con él".

Después de *Juana la Francesa* —el film sobre la muerte— vino el éxito de *Xica Da Silva*, cinco millones de entradas en el Brasil, el mayor éxito del cinema novo. Este film corresponde a un cambio de mentalidad en Carlos Diegues.

"Después de *Juana la Francesa* me di cuenta que mi itinerario me llevaba directamente a la muerte. Renuncié. Me pareció absurdo seguir esperando un cambio de régimen para tener un orgasmo. Entonces reintegré la noción de placer en mi reflexión sobre el poder. El resultado fue *Xica da Silva* que representa la tradición negra del placer, de la anarquía sensual, muy propia del pueblo brasileiro. Ese es el más instructivo de todos mis films. Es un film libre, hecho para el placer, su forma se fue elaborando a medida que avanzaba la filmación. Lo consideré como una terapia. El trabajo, la construcción de los planos se hizo de una manera más espontánea.

Todos mis films están nutridos por la música. A pesar de eso, después de ocho films me siento todavía un músico frustrado.

Yo no creo en la necesidad de hacer "cine internacional" no creo en "cine internacional". Pienso que entre más regional es un cine, es más internacional. Fellini es de Rimini, eso no impide que lo comprendan en Alaska.

*Bye Bye Brasil* es el más subversivo de mis films, para mí es a la vez un desenlace y un comienzo. Es el logro de mi voluntad de realizar un cine nacional popular y es un comienzo en el sentido de que logre desembarazarme de todas las teorías generalizantes para abordar el cine de manera ideológicamente correcta, sin negar mis raíces, mis fantasmas de payaso, mi gusto por el espectáculo.

*Lluvias de verano* es un film muy simple, filmado en 30 días en las afueras de Río con peque-

ños personajes, obreros. Es un film basado en la afectividad, sin dimensión espectacular, sin estudio de relaciones de poder".

*Bye Bye Brasil* representa la síntesis de la experiencia de los dos films anteriores (*Lluvia de Verano* y *Xica Da Silva*).

"Por primera vez no me sentí intelectual frente a los otros sino con ellos. Si mi película huele a escándalo es porque las cosas se muestran claramente en ella".

En *Bye Bye Brasil* la realidad se ve a través de los ojos de un grupo de saltimbanquis, no por los de un economista o un intelectual. El grupo de *Bye Bye Brasil* no es inventado, constituye un recuerdo de la infancia del director en el nordeste brasileiro. "Quise esta coincidencia entre la historia de mi país y mi biografía, quería hablar de esas regiones que el sur coloniza. Comencé a tomar notas para *Bye Bye Brasil* en 1972 durante el rodaje de *Juana la Francesa*. "Creo mucho en el montaje dialéctico y espero que *Bye Bye Brasil* no esté excusado. Reniego a cada instante todo lo que pasa antes o después del instante presente. Un film es un objeto democrático en el que se puede penetrar por cualquier hueco, por cualquier ángulo". En *Bye Bye Brasil* aparece nuevamente la importancia que tiene para Diegues la música dentro de la estructura cinematográfica. Ella determina las características regionales, incluida la canción de Sinatra, robada al folclore brasileiro.

"... Si estoy contra la americanización del mundo no es porque deteste a los americanos, sino porque ese tipo de colonización implica el aniquilamiento de toda creatividad, donde ella se ejerce".

M.C.P.

## La Gallina Puso un Hue..Huevo!

Condescendiente y tolerante con relación a los programas nacionales, el público de la T.V. colombiana se ha habituado a su pésima calidad. Calidad que las programadoras y algunos críticos tratan de justificar argumentando la falta de presupuesto, la falta de publicidad, la baja calidad de los actores, la premura y en la mayoría de los casos, alegando la pobre creatividad de los libretistas.

Escudadas en estos argumentos las programadoras han institucionalizado el irrespeto, el abuso y la agresión con bodrios como "Yo y Tu", "Las Señoritas Gutiérrez" o "Dialogando", que padecen el contagioso mal de la mediocridad, Mediocridad estructural, conceptual, temática y técnica.

Hartos de los estereotipos y las actuaciones fingidas, cansados de la inagotable y repetida novela que nunca acabará, los televidentes encuentran de pronto un Quijote luchando solitario por darles un respiro.

Trabajando con las mismas limitaciones de todas las programadoras, luchando contra el tiempo y enfrentándose al fantasma de un personaje nacido en otro contexto, aparece una producción que comienza por robarle sintonía a los enlatados y que prosigue esa carrera en la que se sitúan "El Chavo" y "El Chapulín Colorado", que le tocan la vena a ese público desconcertado que ya no sabe donde buscar su identidad cultural.

Pues sí, "El Chinche" se podría calificar como un fenómeno fuera de lo común en nuestra T.V. Es el producto del trabajo de un hombre de teatro que llevaba tanto tiempo haciendo "cositas" que casi habíamos olvidado sus capacidades.

Cuando una producción nacional parte del problema de situar a sus personajes en un piso concreto y recrea una realidad cotidiana y sentida; cuando la ironía y el humor negro caricaturizan la tragedia, la fantasía y la cotidianidad de un provinciano en



Pepe Sánchez... vuelve y juega.

proceso de proletarización, su socio, un "doctor" jubilado, aristócrata y arruinado, una vida propietaria de una pensión, una monja de caridad, un zapatero-filósofo, una paísa arribista, una muchacha del servicio, un loro, un matrimonio opita y su tienda y el marrano Pipo; cuando el manejo de cámara —de una sola cámara— la música, la actuación, la dirección y el guión se muestran no como material de relleno, sino como elementos de una totalidad pensada y llevada a cabo cuidadosamente, es necesario gritar: ¡ Aquí hay algo. La gallina puso un huevo!!!

Porque nuestro ser cultural empieza a sentirse, por fin, en el lenguaje audiovisual.

M.C.P.J.M.P.

# Libros...

## "MI ULTIMO SUSPIRO" BUÑUEL

Luis Buñuel nace un 22 de febrero de 1900. En 82 años este creador de universos y de imágenes, le ha legado al mundo del cine las obras más originales y creativas del séptimo arte y, desde hace mucho tiempo, ocupa un lugar al lado de los consagrados por el arte del celuloide.

La editorial Plaza & Janés, acaba de publicar sus memorias. En ellas este español universal cuenta sus éxitos, sus fracasos, sus miedos y sus sueños. Desde los ingenuos coqueteos con la muerte, cuando los ancianos de su pueblo se sentaban frente a la casa de sus padres a esperar un trozo de pan y su minuto final de existencia, hasta la terrible soledad que a el mismo, ahora anciano, lo acosa todos los días. "En Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia.

La obra de Buñuel siempre se ha definido como profundamente religiosa. Desde su infancia sufrió la influencia jesuítica. Allí conoció el mundo limitado de la fe, "estudiábamos el catecismo, la vida de los santos y la apologética. El latín nos era familiar. Algunas técnicas no eran sino reminiscencias de la argumentación escolásticas". Luego fue expulsado y durante su último año de secundaria, incluyó entre sus lecturas a Spencer, Rousseau, Marx y Darwin.

"En 1908, siendo todavía niño, descubrí el cine". "Las primeras imágenes animadas que vi, y que me llenaron de admiración, fueron las de un cerdo". Así describe Buñuel sus contactos iniciales con el cine. "Nunca olvidaré cómo me impresionó, a mí y a toda la sala por cierto, el primer travelling que ví". Desde esa época se despertó la pasión por el cine en la mente de Buñuel, proceso que da como resultado EL PERRO ANDALUZ en 1929. Desde esa fecha inició un rodaje que aún no termina.

Vendría luego su viaje a Madrid en 1917. En la residencia de estudiantes se puso en contacto con lo más selecto del pensamiento español de la guerra civil española y de la postguerra y se relacionó con otros pensadores cuya influencia lo marcaría para siempre: Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Salvador Dalí, entre otros.

Por circunstancias no del todo conocidas y por la atracción que París siempre ejerce en los espíri-

tus jóvenes, Buñuel viajó a la capital francesa. Vió mucho cine —hasta tres veces al día— y después quiso realizarlo, hacer sus propias películas. "De las películas que más me impresionaron, imposible olvidar El Acorazado de Potemkin. A la salida incluso queríamos poner barricadas y tuvó que intervenir la policía... También me acuerdo de las películas de Pabst, de El Ultimo Hombre de Murnau y sobre todo, de las películas de Fritz Lang". Buñuel poco a poco fue entrando en el mundo del cine y conociendo nueva gente que le brindó escasas oportunidades pero que el supo aprovechar muy bien. EL PERRO ANDALUZ se realizó en 1929, la idea de Buñuel y sus colaboradores tenían sobre el film era indudablemente novedosa e innovadora "no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional". Esta película le permitió establecer vínculos muy fuertes y duraderos con el movimiento surrealista. Buñuel fué el cerebro de las imágenes dentro de este movimiento artístico, dentro de él realiza La Edad De Oro, la que a su vez fue la culminación de su relación con los surrealistas.

Después vendrían los dolorosos años de América y México. Aunque realiza algunos filmes interesantes, se ve obligado a trabajar en películas mediocres en las que nunca apareció su nombre en los créditos. Superada la etapa Americana, Buñuel regresa a Europa y su cine vuelve a ser reconocido y respetado. Es la época de La Vía Láctea, Bella de Día, Tristana, El Discreto Encanto de la Burguesía y Ese Oscuro Objeto del Deseo.

El libro de Buñuel, es la memoria de un viejo cansado de vivir, listo desde tiempo atrás para recibir la muerte. Es el trozo de la vida de un hombre que vivió y vive de la creación, presente en grandes acontecimientos de la historia y hacedor de ella. Las memorias son en síntesis un juego desde la vida hacia la muerte, "una cosa lamento: no saber lo que va a pasar. Abandonar el mundo en pleno movimiento, como en medio de un folletín... Me digo mil veces que una muerte repentina es admirable, como la de mi amigo Max Aub, que murió de pronto mientras jugaba a las cartas"

G.B.

## PISINGAÑA

"Tranquila hija que si alguno de los dos se muere yo no me vuelvo a casar".

Una realización con profundo contenido y agudo sentido humano, es el último largo de Leopoldo Pinzón (basado en una obra literaria de su hermano Germán, premiada recientemente).

Por fin se vislumbran otras perspectivas en el enfoque de nuestro cine nacional.

Pisingaña valora lo cotidiano y lo normal dándole a las vivencias que se tejen en torno a todos sus personajes un aire de autenticidad extraordinario.

La riqueza conceptual del drama se desvela armoniosamente durante toda la película con un complemento cromático muy acertado.

El proceso del rodaje fue una meticulosa elaboración de imágenes, cuya sucesión (hasta ahora en rushes) puede calificarse muy positivamente.

## NELLY

DIRECCION: Teresa Saldarriaga.

GUION: Teresa Saldarriaga.

FOTOGRAFIA: Enrique Forero.

CAMARA: Jorge Pinto.

SONIDO: Lina Uribe.

SCRIPT: Elsa Vásquez.

AMBIENTACION: Carlos Parruca.

Nelly es el prototipo de prostituta, que llevada por sus vaivenes sociales se encuentra ante la dicotomía de sobrevivir de su trabajo de una manera mas honesta. Termina con matar al policia que la violó a su llegada a la capital. La película se ha definido como la primera experiencia colectiva a nivel de cortometraje.

## MUTACIONES

Trabajo colectivo del grupo Teatro del Colegio Helvetia Bogotá.

DIRECTOR: Mady Samper.

GUION: Mady Samper.

TRABAJO DE TEATRO: Jacques Legler.

FOTOGRAFIA: Gustavo Umaña.

SCRIPT: Clemencia Lievano.

Mutaciones narra la posición antinuclear tomada por un grupo de niños que se ven relegados a vivir dentro de una cueva luego de una explosión nuclear donde se desarrollan toda clase de situaciones orgánicas y sociales (perdida paulatina del sentido del tiempo, habla, etc.). Uno de los muchachos no ha llegado aun al estado crítico de sus compañeros y decide salir a la superficie donde encuentra el caos total.

## NOTAS

Vevey tiene una nueva estatua... John Doubleday construyó la imagen típica de Charles Chaplin con traje de etiqueta, corbatín, bastón y una rosa sobre el corazón en bronce y los funcionarios municipales de Vevey la ubicaron cerca de la villa Corsier, donde viviera Charlot desde 1953.

El documental "Cómo hacer película) sobre el cine de Hollywood en los años 20, realizado por Chaplin, será estrenado en el Festival de cine de Londres el próximo mes de noviembre.

# Los Que Se Fueron...

## Ausentes

Nuestros lectores recordaran a Martín Mr. Bradley y Ana Barcelona, corresponsales de ARCADIA; acaban de desaparecer de esta inmensa pantalla que es la vida. En el desarrollo de su trabajo un accidente los quebró para siempre.

El primero era un innovador, su trabajo siempre se caracterizó por la presencia de un espíritu de cambio. Ana fué fotógrafa, enamorada de su "Nikon" y de su desordenada manera de soñar. Con ellos tuvimos muchas horas de éxitos y errores. Sobre todo nos queda el dulce-amargo sabor de las disputas y la huella de las reconciliaciones cada vez menos frecuentes. Siempre juntos, llegaron y se fueron unidos, en esa intimidad que ellos mismos fundaron que pocos entendíamos. Fueron amantes de la pantalla, favoritos de las sillas en la función de matinée.

Frente a nosotros, la página

en blanco, no se deja vencer por los garabatos, abordamos entonces el espacio de la caligrafía copiadora, la ocurrencia disparatada de las letras o un pájaro a punto de salir de la fotografía por culpa de su temor a los colores, todo esto era Mister Bradley. Como también la descomunal habilidad para fusilar autores, sobre todo al "maestro de otra parte", aquel que enseñaba en su locura peripatética a cualquier personaje que por un momento se apareciera por su valle de filosofía.

A Ana Barcelona la encontraremos en sus desoladas fotografías de paisajes solitarios y árboles movidos por el viento como en las mejores películas de suspense. No queremos llenar el espacio de frases en honor a los ausentes, la máquina deja en su memoria...

Nosotros pensamos: "El cuarto se está quedando sin habitantes conocidos, y los rincones se pueblan de fantasmas".

### CATHLEE NESBILL.

La inolvidable señora Higgins de "My Fair Lady" falleció en Londres a los 93 años.

Cathleen Nesbill nació en Cheshire y actuó por primera vez en 1910.

Entre sus films recordamos "Mesas Separadas" con David Niven y Deborah Kerr; "Algo Para Recordar" con Gary Grant y Deborah Kerr y "Family Plot" de Hitchcock.

HUGH MARLOWE, actor americano de segundo plano, murió a la edad de 71 años. Sus principales películas son: Married Before Breakfast, Mrs. Parkington, Meet me in St-Louis, All about Eve, Monkey Business, Garden of Evil, Elmer Gantry, Castle of Evil...

LENNY PARKER, actor americano fallecido a los 37 años, Iniciado dentro del teatro pasó luego al cine donde actuó en:

Awol (1972), L'hospital, La chasse y la consagrada obra de Paul Mazursky NEXT STOP GREENWICH VILLAGE (Barrio Bohemio).

SERGIO GRIEGO, realizador italiano nacido en 1917 en Codevigo (Padua), trabajó bajo el seudónimo de Terence Hathaway. Fue asistente de Dulac, Ekk, Visconti y de Santis. Principales films: La noche de Lucrecia Borgia, Salambo, La esclava de Roma, La reina de los Bárbaros, El niño del circo y Todos Hermanos en el Oeste por parte de padre.

PETER WEISS, poeta, actor, dramaturgo y cineasta nacido en Nowaves (Prusia) en 1916. Autor de varios films documentales y surrealistas realizados en Suecia. En 1956 publicó un libro sobre el cine de vanguardia. Uno de sus más conocidos trabajos es el texto de Marat Sade realizado por Peter Brook.

TON TULLY, actor americano de segundo orden nacido en 1896. Su última actuación fue en Charley Varrick (1973). Otros de sus films son: La Dama en la Oscuridad, El cantante de Jazz, Texas Carnival, Ruby Gantry y Carotbaggers.

HELMUT DANTINE, actor realizador y productor norteamericano nació en Viena. Debutó como actor al lado de Ronald Reagan en International Squadron. Lo vimos en films como Mr. Miniver, Casablanca, Hotel Berlin, La guerra y la Paz, La tempestad, entre los cuales figuran algunos producidos por él mismo.

ULLA JACOBSON, actriz sueca nacida en 1929, murió a los 53 años, en Viena. Fue una de las interpretadas preferidas de Ingmar Bergman. Famosa por el extraordinario realismo de sus interpretaciones, en 1967, obtuvo la Osa de Plata a la mejor interprete femenina con "La Flor de la Edad" de Ulrich Shamon.



MUTACIONES, de la ficción teatral a la ficción cinematográfica



Filiación en Betetas  
y V. N. S.

Matrimonio - 15 Años  
Sustitua y en general su  
Razón Social.

ADOLFO DURAN  
Productor

**B**etacentro

Calle 35 No. 33-58 - Tels. 53355 - 56444

Carrera 33 No. 81A-20 - Teléfono 72081

Bucaramanga - Colombia

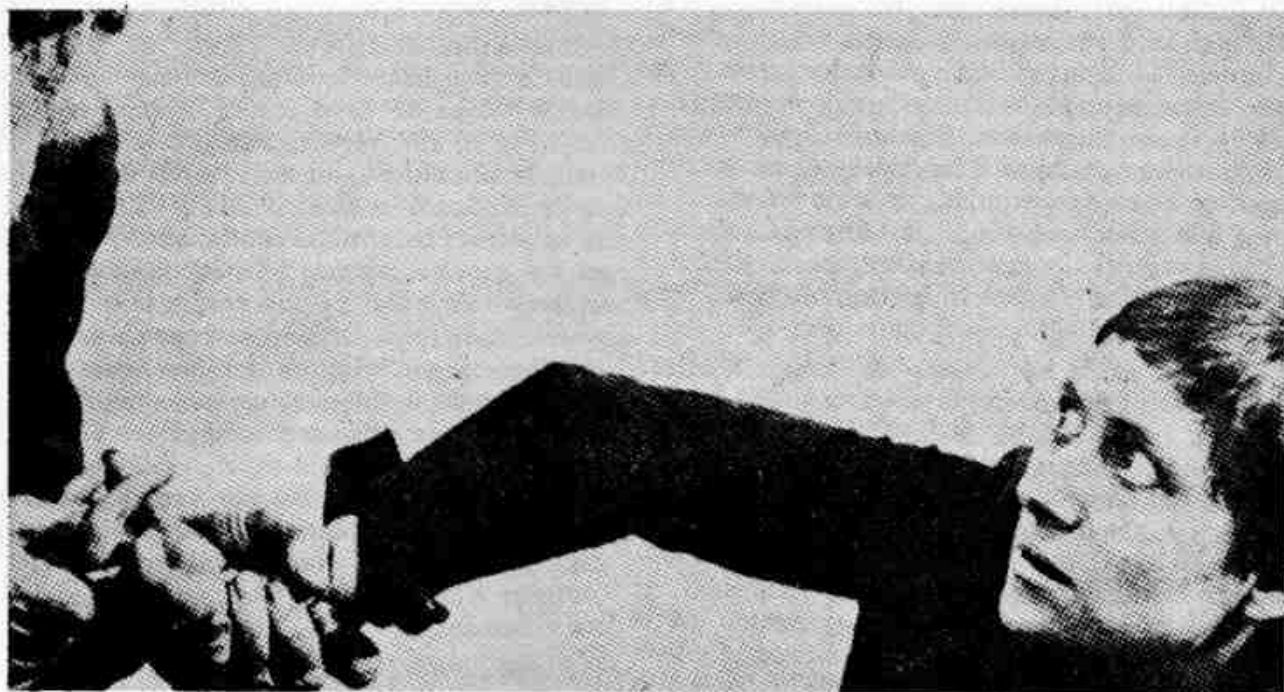
---

# CARL THEODORO DREYER: AUTOR -DESTRUCTOR

DOSSIER

Por Sergio Ramírez Lamus

---



*Jeanne D'arc, Th. Dreyer*

---

*"Existe entre la obra de arte y el hombre tal semejanza que del mismo modo que se habla del alma del hombre podemos hablar también del alma, de la personalidad de una obra de arte." El artículo de Sergio Ramírez Lamus es la primera parte de un trabajo más extenso que sobre Carl Th. Dreyer (1889-1968) adelanta el autor.*

*La segunda parte versa sobre el extraordinario film Juana de Arco, en la que Dreyer "lleva hasta las últimas posibilidades expresivas las técnicas del cine mudo." Esta segunda parte será escrita por Hernán Aguilar, profesor de la Universidad Nacional.*

Un motivo recursivo en Dreyer es aquél de los mecanismos encuadradores (marqueterías). En *La passion de Jeanne D'Arc* este motivo forma parte del refinamiento de los *tableaux* de sus películas mudas antecedentes, llevados en este film a un excesivo delineamiento del paisaje fácil y de la mirada. El movimiento ocular, lento e insondable desborda la función de sutura del *raccord* de mirada. Enmarcada por el motivo del arco, por un iris maquinado o por el encuadre mismo en calidad de "sistema suspensivo" (Bordwell 81: 74) Juana se constituye en el centro de atención tanto espectral como intradiegetica siempre que hace gala de movimientos oculares y de cabeza, erráticos e infinitamente lentos. Como Bordwell lo ha hecho notar, el personaje se transforma de esta manera en un mecanismo para anudar la narrativa de por sí dislocada, permitiendo desplegar una coherencia que de otra forma resultaría inalcanzable. Otras cabezas enmarcadas en el film relieves —contrastando con la de Juana— impurezas faciales, ceños fruncidos, gestos guturales y balbuceos fonéticos (las excepciones las hay, una de ellas constituida por Artaud-Massieu). El juez que acerca la boca hacia la oreja de uno de sus colegas epitomiza quizá la vulgaridad fonética que simboliza luego una astilla con la cual un soldado penetra el dócil oído de Juana.

El marco se liga a los ataúdes en *Vampyr*. Durante el proceso de su manufactura, la ventanilla de la tapa de un ataúd enmarca la cabeza del soldado pata de palo, la de la campira Marguërite Chopin, quien coloca fugazmente una vela sobre ese marquito, y la de otro de sus cómplices (si mal no recordamos), el malévolos doctor (cf. Bordwell 81: 107-8). Por último, la mirada del doble que sueña David Gray nos ofrece una vista desde el interior del ataúd. Podemos argüir que algunas de las tomas iniciales de la película resuenan entonces: Cuando Gray marcha hacia la hostería, volteá la cabeza y ve a un campesino que camina a espaldas suyas cargando una hoz. Una vez dentro de la hostería, el hombre con la hoz (motivo citado por Juan en *Ordet*) enfrenta cara a cara a un Gray que mira desde la ventana.

Volviendo a la escena posterior, Gray se convierte en nuestro delegado, pues asumimos su punto de vista para mirar desde dentro del ataúd (como antes desde dentro de la hostería). La tapa sella el ataúd y la cámara coincide con la mirada del juésped, pues el marco —la tapa anteriormente errática— no expone los bordes de su ventanita. Estos se trasponen para yuxtaponerse a los del encuadre filmico<sup>1</sup>. Gray enmarcado, motivo recursivo de *Vampyr* (cd. Borwel), viene a ser ahora parte de una narrativización que confiere el motivo una tangibilidad casi aterradora cuando marchamos mirando con él, a la deriva, árboles y esquinas desde el interior del ataúd que marcha a su entierro.

La tapa fija, la ventana escamoteada o yuxtapuesta al marco de la pantalla, podría alegarse que la cámara misma viaja hacia la tumba, a ser encriptada, citada. La fabricación de tomas boca abajo en *La Passion de Jeanne D'arc* ponía al desnudo la cámara. Ahora, en

*Vampyr* las convenciones del cine hegemónico marchan a su sepelio.

El marco se cita también en *Gertrud*. El regalo de Gabriel Lidman, antiguo pretendiente de Gertrud, constituido por un espejo, enmarca el cuerpo de Gertrud a lo largo del film. Según Burch y Dana el espejo "sirve para poner al desnudo el mecanismo del *framecutting*" (en términos de Bordwell 81: 180). El espejo recita —lapidario— un poema de Lidman ilustrado por un perfil de la amada. Formulando que el amor de una mujer se contrapone al trabajo masculino Lidman destruye el sueño de amor de Gertrud que encuentra casualmente el poema para sumirse en el desengaño.

#### Negando Rótulos

Los héroes de Dreyer (Juana, Ana, Juan, Gertrud) rehúsan canalizar socialmente sus inconmesurables deseos. Juana de Arco rehúsa declarar que su trance subjetivo es una herejía, evitando así que la sociedad perdone su santidad, locura, carácter demoníaco o estado de iluminada exaltación. Ana (*Día de Ira*) no mantiene en secreto su aventura adúltera/incestuosa, activando así sus propios poderes telepáticos/sobrenaturales. Su revelación de haber pecado contra la monogamia sella o en —cripta (cita), recrimina y mata a su viejo marido Absalón. Juan (*Ordet*) es el tonto medieval-alquímico que —más allá de todo status— se convierte en *medium* para que actúe la fé milagrosa de una niña. Gertrud no encuentra ninguna institución como auténtica para canalizar su erotismo. Es una gama que va desde el matrimonio hasta la unión "ilícita" intelectual/artística, pasando por la feliz coexistencia entre marido burgués y amante artista, todas las alternativas se ven descartadas por la heroína.

La rigidez de las instituciones sociales constituyen una partitura contrapuntística para la voz del héroe/heroína solitario (cf. Bordwell). El paradigma de ello sería Juan (*Ordet*) cuya *mediumnidad* chamánica sobrepasa el poder curativo de las instituciones y prácticas terapéuticas hegemónicas (el pastor y un médico). En *Día de Ira* es la represora y reprimida matriarca falocrática Merete quien personifica a la Iglesia Protestante anal-retentiva, personificación inhumana de valores sociales hegemónicos, y único personaje de la película que permanece inmovible ante el lado oscuro de lo sobrenatural (Anne finalmente solitaria y condenada a la hoguera).

#### Escritura-Represión?

Refiriéndose a *La Passion de Jeanne D'Arc* y *Día de Ira* Bordwell parodia a Derrida cuando opone la "palabra expresiva, personalizada" a la escritura como instancia osificadora y societal (Bordwell 81: 91). Sin pretender negar que la escritura en estos dos films se despoja de su influjo de constructor al ser localizada (territorializada) como mero instrumento para registrar en un acta el proceso judicial fonocéntrico, debe notarse que al citar a Derrida Bordwell tergiversa sus planteamientos. Cuando Bordwell afirma que la escritura es "*tan sólo*" el



trazo del habla dinámica de Jeanne" (Bordwell Loc. Cit.) parece que el trazo-simulacro, el doble, constituyera una alienación abominable. Nada más lejano del concepto de traza o archiescritura derrideano.

Utilizando a Bordwell como trampolín, desconstruyéndolo, podemos echar un vistazo a la visión Dreyeriana que este crítico expone como "osificada" societalidad o burocrática cacería de brujas para eliminar a heroínas contestatarias. En *Gertrud*, por ejemplo, Gustav y Gabriel se reducen a ser muñecos que ostentan medallas o escalan posiciones. Limitándose a constituir un lugar que detenta significantes del éxito social (plegándose al Nombre del Padre, en términos de Lacan) Gabriel Lidman, poeta del erotismo es exaltado en un ceremonial donde unos jóvenes uniformados reprimidos y ritualizantes le rinden culto a su poesía dentro de un despliegue retórico que nos evoca las bandas nazis. El desmayo que obligar a Gertrud a ausentarse de dicho acto conforma así un efectivo mecanismo para resistir la participación en esa maquinaria de discursos fosilizados u otras hipocresías del protocolo.

#### La Voz y la Escritura

Con su joven amante Erland, Gertrud hace gala de un comportamiento maternal. Aconsejándole moderación en su vida de bohemio pianista, Gertrud llega a ejemplificar uno de los lugares comunes de las parejas del celuloide, obligándolo a repetir que él la ama. Erland lo hace como una especie de autómatas. Este extrañamiento de la voz ocurre en *Gertrud* una vez más cuando

Gabriel se escucha a sí mismo en la voz de Gertrud que recita uno de sus poemas: "Sí, parece que soy yo" (cf. Bordwell 81: 77). Este desfase entre hechos y deseos, el balbuceo indiferente o el extrañamiento ante el propio discursos, estarían emparentados con la escritura. Permite a los personajes tener un momento suspensivo que pone al desnudo la arbitrariedad de todo discurso, su otredad (repetir el *wishful thinking* de otro, citar), revelándonos que la naturaleza del discurso es la de constituir una infraestructura para registrar intensidades que difieren, huellas de una realidad fugaz, perecedera e infinita.

Así, (cf. Bordwell) Gabriel (Arte/Filosofía, Gustav (Política) y Axel (Ciencia), ex-amante, ex-esposo y amigo fraternal, sumados condensan una formación discursiva a la cual podríamos agregar el discurso materno-filial —familista— que vicia la interacción de Gertrud y Erland. Gabriel y Gustav, verdaderos dechados del éxito social, fracasan en el campo del deseo, incapaces de granjearse a Gertrud, quien rehusa sistemáticamente el verse tratada como objeto de deseo y burguesa de galanterías. Axel y el estudio del Psicoanálisis ofrecen a la heroína una salida. Las cartas de aquél que la heroína restituye en un final (*flash-forward* de veinte o treinta años) afirman el carácter perecedero de discursos y escrituras. Esas cartas Axel puede destruirlas, guardarlas como una pasada objetivación de su discurso en evolución o aún legarlas para una (póstuma?) publicación.

El extrañamiento afirmado, el juego de una destinación que no es fija y puede tomar cursos imprevistos, puede hallarse en el monólogo de Anne al final de *Día de Ira*.



Vampiro, Th. Dreyer



Al declararse culpable del crimen que la sociedad le inculpa. Anne modula un trozo de diálogo anterior: "Te veo a través de mis lágrimas..." y agrega (modula) "... pero esta vez nadie vendrá a secármelas". Según Bordwell (81: 139) aquí "el habla mantiene su status expresivo". El crítico es incapaz de concebir el habla de Anne como escritura. Jugando con una escena anterior, remitiéndonos, Anne traza un cuadro de intensidades que difieren y de diferimientos (ahora Martín no vendrá, la rémora se instala en él... para siempre). Esta modulación coincide además con un estado de trance en el cual Anne yace suspendida entre su vida como transgresora y su muerte como bruja. Anne escribe así en víspera de su muerte.

### Sombras Solsticiales

"Mi fé es el calor de la vida. La tuya es el escalofrío de la muerte" (Borgens a Petersen en *Ordet*)

En *Ordet* dos casas de Cristianismos antagónicos restablecen su armonía una vez que la muerte aflige las filas del cálido patriarca de Borgensgaard. Esta aflicción se ve incoada en simultaneidad con un acalorado desacuerdo entre Borgens y Petersen. Más adelante, cuando la casa del rigor decide transigir y acercarse a Borgensgaard luctuosa, Anne Petersen será entregada —en virtud a la reconciliación— a Anders Borgens como su esposa ("Serás el sol de nuestras vidas", afirma Anders) a tiempo que Ingers Borgens resucita por obra de la fé de su hija y de la mediumnidad de Juan Borgens.

Como los desdoblamiento de *Vampyr*, esta escena cita las cualidades momificantes y la capacidad de revocar el tiempo lineal propias de la cámara. Ello estaría en consonancia con los *tableaux* que recurren en lechos de muerte (Laurentis y Absalón en *Día de Ira*, Inger con Anders, Mikel y el viejo Borgens en *Ordet*. La cabeza de Leone enmarcada —encriptada— entre sábanas y almohadones en *Vampyr*). La inmovilidad y fijación pictórica

ocurren así en los momentos cuando el "alma" abandona el cuerpo o el desdoble es activado.

El *tableau* Dreyeriano reaparece además para enmarcar a los amantes sobre quienes se cierne el destino o la fatalidad de una separación. El agua configura entonces el trasfondo (Gertrud y Erlend al borde de un lago/Anne y Martín a la deriva en un bote<sup>2</sup>). Los atributos inestables del agua-trasfondo subrayarían no tanto el solaz de la naturaleza como la lógica casual pesadillezca de lo uncanny o sobrenatural. Fuerzas de vida y muerte, insondables, erráticas y también inexorables enmarcan a los héroes luctuosos en su deriva inmóvil.

### NOTAS

<sup>1</sup> Este movimiento condena quizá las alteraciones de *Vampyr* entre paneos y *tracking* laterales, por un lado y *tracking in/out* por el otro (cf. Bordwell 81: 106-7). Lo cual puede reescribirse como delineamiento de la tapa-ventana del ataúd, por un lado, y reconocimiento del interior de la cripta (cuando la cámara colchide con el cuerpo enterrado). Asedio y entierro de sí mismo (como en la exploración que realiza David Gray en la guarida del Dr. que contiene además el ataúd de su sueño. Una guarida de la cual Gray emerge subterráneamente, empujando una portezuela —en la primera excursión— y dentro de la cual se esconde subterráneamente, empujando hacia abajo la portezuela —en su sueño o segunda excursión).

<sup>2</sup> La escena del bote (segmentos XIII/k en la taxonomía de Bordwell) alterna entre tomas desde arriba —cuando hay sombras sobre la pareja que crean un sentido indeterminado respecto al bote y su movimiento o inmovilidad (XIII)— y una toma frontal (XIII/k). O en otras palabras, entre un *tableaux* no es muy riguroso y otro que lo es en sentido estricto. La alternación entre las dos tomas esta "puntuada" por la inserción de la toma j (Absalón se ausenta), estableciendo así el idilio de Anne y Martín como contiguo a la muerte. De hecho, la toma k se encuentra encriptada entre Absalón que sale a cumplir con sus deberes sacerdotales en el lecho de enfermo de Laurentis (j) y Absalón orando en el lecho de su amigo que agoniza (i).

La clave solsticial de muerte y resurrección o de vida próxima a la muerte permea el mundo Dreyeriano. En *Vampyr* el montaje alterna entre el estucamiento de la vampira Marguérite Chopin y el astro solar replicaría sobre el motivo solsticial "El Vampiro ha muerto".

### Cita

Bordwell, David. *The Films of Carl Theodor Dreyer*. University of California Press, Los Angeles.

# ROBERTO CENDERELLI:

## Nueva alternativa Argentina

Marlo Piazza

### M.P.- ¿Cómo empezaste?

R.C.- A los cuatro años mi viejo me llevó a ver "Peter Pan", cuarta fila, en el Cine Real. Y yo dije, esto es mágico, esto es para mí. A los ocho años fui a la casa de un amigo de mi viejo y vi unas películas sobre el Cañón del Colorado. Entonces vi que esa magia también podía estar dentro de una casa. Y decidí que yo tenía que hacer cine. A los quince años viajé a Europa, y como yo pensaba que lo que había que filmar eran viajes, le pido a mi viejo que me compre una filmadora. Entonces llego, a los quince años, con una filmadora a Europa y filmo una hora y cuarenta y cinco de mi viaje por Italia: un desastre total...

Cuando vuelvo... viste que en los grupos siempre hay quien sabe tocar la guitarra, hay quien es lindo... y yo sabía filmar. Entonces, como me sentía muy feo, para atraer a las chicas, bueno, yo filmaba. Iba siempre con la filmadora. Hacía películas muy al estilo de Los Monkeys, una cosa parecida a Los Beatles, tipo Richard Lester; todo una cosa muy rápida, muy loca.

Más tarde hago un curso que dicta Agfa durante cuatro semanas. Después se hace un concurso. Gano ese concurso. Después viene el Concurso Nizo en el año '71, y yo empecé a filmar un cuento de Cortázar. Al principio trabajaba en sociedad con un amigo que se llama Juan Manuel Somoza. Después vimos que había una disparidad: yo tenía una tendencia hacia el cine que él no tenía. Y yo empecé a filmar mis propias cosas. Todo esto, hasta los 20 años. Después dejé de filmar. A los 22 me casé. A los 23 tuve un hijo. A los 24 me recibí de arquitecto. A los 25 me compré de nuevo una filmadora y filmé "La fruta en el fondo del tazón": me reinicie en el cine. A los 26 años,

"Los parientes del interior". A los 27, "Camisola". A los 28, "Últimas cosas sobre la Sra. Peyi". A los 29, "Un film". A los 30, "El documento de identidad". Y a los 31, me compré un equipo de video. Inicio una nueva etapa.

M.P.- ¿Me has contado por qué empezaste a hacer cine. Quisiera que me dijeras por qué seguís haciendo cine?

R.C.- En el programa de una muestra de cine experimental puse una frasecita que dice: "El motivo por el cual hago cine es para mí algo mágico. Cada vez que creo haberlo descubierto, se transforma en otra cosa".

M.P.- ¿De modo que no lo sabés...

R.C.- Yo te puedo decir por qué ahora, por qué antes. Pero no sé por qué a partir de ahora. Cuando yo tenía 18 ó 19 años era una herramienta para no sentirme feo frente a las mujeres. Hay tipos que salen con el auto, viste, y hacen facha con el auto. Otros con el dinero... Bueno, yo con saber hacer cine. Además es la posibilidad de omnipotencia, de poder analizar la vida desde atrás de la vida. Sos un superdotado por hacer cine. Después hay toda una etapa psicoanalítica donde uno puede volcar y fijar su inconsciente. Y te ayuda, porque cuando vos pensás, tenés imágenes mentales. Para hacer análisis psicológico, vos tenés que visualizar tus imágenes inconscientes. Y si las filmás, las llevás al plano de la conciencia. Más aún, las concretas. Ahora, que tengo 31 años, estoy en una etapa en que me digo: yo tengo una herramienta, y con esa herramienta deseo emocionar a los demás. Eso es todo.

M.P.- Es ese tu objetivo?

R.C.- Hoy. Es el de pretender emocionar masivamente, sin que

se sepa que soy yo el que emociona. Que mis objetivos, mis productos, sean factores de emoción en los demás. Eso a mí me hace feliz.

M.P.- El que hayan hecho un documental sobre tu persona es un raro privilegio. ¿Qué sentís hacia "Morir jugando"?

R.C.- Yo siento que es parcial y que es un punto en mi evolución como individuo. Yo la puedo ver ahora y no es un documental sobre mi persona: es un documental sobre un momento de mi persona.

Cuando te apuntan con una cámara y vos no sos un actor, sentís que a alguien le importa lo que vos sos o lo que vos hacés. Después, cuando te ves, te sentís traicionado. Claro, porque la imagen que vos querías que se plasmara es una imagen ideal. Y después te das cuenta de que no es verdadera. Lo que sí es muy importante es que uno tiene la oportunidad de verse durante 40 minutos hablando. Te ayuda a corregir muchas cosas. Si cualquiera de nosotros tuviera la oportunidad de verse durante 40 minutos en una pantalla, hay muchas cosas, por lo menos en el aspecto formal, que corregiría. Se ven muchas cosas.

Pero en este momento es nada más que una anécdota. Y nada más.

M.P.- Algunas de tus películas parecen muy autobiográficas. ¿Te has propuesto dejar testimonio de tu vida y la de tu familia?

R.C.- Sí, sí. Pero en las películas no he hablado de mi familia. Generalmente en las películas hablo de mí. Uso personajes y uso historias para tirar cosas mías. Pasa que el único que termina viendo eso en profundidad soy yo. En el espectador queda como parte de la película. Nadie "ata" eso con Roberto Cenderelli. El único que lo hace soy yo. Me

tendrías que conocer a mi para "atar" eso.

Ahora sí, actualmente estoy sistemáticamente grabando en video momentos de la vida de mi familia para que les pueda servir... Y éste es un cuestionamiento que me hago: no sé si un día antes de mostrárselo a mi hijo cuando tenga veinte años, lo voy a tirar o lo voy a quemar... Porque creo que puede llegar a ser muy jodido que a un chico de veinte años le muestres cómo era él a los tres, a los cinco, a los siete... sin darle la posibilidad de que él imagine todo eso. Y por otro lado, si no se lo das, también se pierde algo. Todavía no lo tengo en claro. Por lo pronto estoy recogiendo el material. Y algún día se lo mostraré o algún día lo tiraré. Todavía no lo tengo decidido.

**M.P.- ¿Vos documentaste en Super 8 el nacimiento de tu hija menor?**

R.C.- Ahí sí creo que es fundamental que ella lo vea. Eso sí, no tengo dudas que lo tiene que ver. Creo que todo ser humano debería poder vivir el acto de nacer. Debería ser como cuando te sacan la foto del documento. Te deberían grabar y entregar el cassette junto con el chico en la maternidad, o citarte veinte años después para que vos lo veas. Yo creo que se puede llegar a entender muchas cosas de uno mismo. Pero todas las otras vivencias, las caras, tus amigos, el barrio, tus juguetes y todo lo demás, puede llegar a ser muy complicado verlo. O muy lindo. Yo todavía no lo sé. Pero del acto de nacer no tengo dudas. Puede ser "shockeante", puede ser difícil... pero creo que es esencial.

**M.P.- ¿Cuál ha sido tu formación en cine?**

R.C.- Autodidacta, totalmente. Con el "agravante" de ser arquitecto. Esto me significa toda una formación estética, toda una filosofía de lo estético, de lo formal. Yo creo que el cine es una actividad. Fijate que Eisenstein, Carlos Porto, Crescenti Neto y yo somos arquitectos...

**M.P.- ¿Por qué has hecho tu obra en formato Super 8?**

R.C.- Porque yo tuve una especie de doble existencia. Al tener una especie de doble

personalidad (por ser arquitecto y cineasta a la vez), yo entré al cine por una especie de camino secundario. Y cuando tuve que decidir hacer principal lo secundario, yo ya estaba metido en la carrera de arquitectura. Por lo tanto seguí una especie de línea de hobby con el cine, lo que se fue lentamente transformando... Lo que debería haber hecho seguramente es haber ido a pedir trabajo en alguna agencia de publicidad, o en algún lugar donde yo hubiera podido después hacer carrera. Pero como no hice eso, hice Super 8. Ahora estoy intentando torcer esto con el video.

**M.P.- ¿Estás arrepentido de haberte hecho arquitecto y no haberte metido en la industria del cine?**

R.C.- En cierta forma sí, aunque estoy muy reconocido a todo lo que tengo gracias a mi profesión. Pasa que siempre te queda la duda: estamos en un país en el cual es muy difícil decir voy a tirar cables y termino siendo director de cine. Por ahí haces una película en toda tu vida... y yo hice más de una película en mi vida.

**M.P.- ¿Qué difusión han tenido tus filmes?**

R.C.- Dentro de las posibilidades que te brinda el Super 8... todas. Básicamente en festivales. El hecho de ganar un festival, más allá de ganar un premio, te daba la posibilidad de que la gente viera tu película dos veces: cuando la pasaban junto con las otras y el día que pasaban las ganadoras. Y además, el hecho de haber ganado hace que la película llame la atención y que la gente la vea con otros ojos.

**M.P.- ¿Estás conforme con el alcance que ha tenido la difusión de tus filmes?**

R.C.- No. La película que más se vio de las mías, "Los parientes del interior", a lo sumo la habrán visto cinco o seis mil personas. Y vos una noche cualquier en un canal cualquiera del interior del país proyectás una película un martes a la una de la mañana y cuantos menos te la ven son cincuenta mil personas. Fijate vos todo el esfuerzo que de otro modo tenés que hacer: primero, la película tiene que ser buena, segundo, tiene que ganar muchos festiva-

les, tercero, tiene que viajar por todo el mundo, para que te la vean cinco mil personas. Y, la película puede ser regular o lo que sea, la mandás por un canal de televisión y te la ven cincuenta mil personas. Sin embargo, hay una satisfacción, que es el hecho de pulsar la platea, que no lo podés hacer por televisión: estar en la platea mientras la película se proyecta y sentir en el silencio de la sala cómo es percibida la película. Pero creo que la cantidad en este momento me interesa más: que llegue a cincuenta mil tipos tu mensaje. No por uno mismo, sino por el mensaje.

**M.P.- ¿Cómo ves el movimiento de cine Super 8?**

R.C.- AGONIZANTE, así tal cual. Escríbilo con mayúsculas también. No por el movimiento de las personas. Lo que yo veo es que hay una tecnología agonizante que va a ser rápidamente suplantada por una tecnología de video, tecnología que no sabe ni de emociones, ni de sentimentalismo, ni de nada. Lo único que vale son los dólares. Aquí en Argentina, dentro de cinco años, si quedan diez tipos haciendo Super 8 es mucho. Todo el mundo va a terminar haciendo video.

**M.P.- Y con respecto al movimiento de cine Super 8 que ha habido hasta hoy en la Argentina, ¿cómo lo ves en relación al movimiento de los otros países?**

R.C.- Yo creo que en ese sentido no somos unos subdesarrollados. Podremos tener nuestra característica, así como pueden decir ahora que es un cine psicológico, porque los tipos que mejor hacen cine en la Argentina hacen un cine que tiene características psicológicas. Hay ciertos sectores de la sociedad que marcan las características de un pueblo.

Creo que no somos subdesarrollados, que tenemos muy buen cine de Super 8. A nivel internacional, estamos arriba de todo.

**M.P.- ¿Cómo ves la evolución que ha tenido el movimiento Super 8 a nivel mundial?**

R.C.- Siempre ha sido una actividad marginal. Una actividad que no está ni a la altura del cine profesional, ni a la altura del arte. Porque si vos decís que sos un

pintor, vos podés ser un artista o podés ser un queso, pero sos un pintor. Pero cuando vos decís que hacés cine y tu interlocutor se entera de que vos hacés cine en Super 8 y que tu película no la dan ni siquiera en los cines de barrio, sos un chanta, no sos un director. Una vez yo escribí un artículo que cuando una persona se entera de que vos hacés cine, te dice, ah, sus películas dónde las pasan? Y cuando vos le querés explicar que en realidad tus películas no están en los circuitos comerciales, que se ven nada más que en festivales, dice: este es como aquellos que andan en karting y se creen que corren en Fórmula Uno...

Es un subproducto del arte. Y se ha luchado y se lucha por llevarlo al status de nivel artístico. Fijate por ejemplo en esta próxima Bienal de París. Creo que, lentamente, a nivel mundial, no solamente en Argentina, se está ganando un lugar dentro de las disciplinas artísticas. Que seguramente va a llegar con otra camarita, la de video. Pero no importa, es lo mismo! Porque en definitiva, yo te estoy hablando del movimiento de gente que usa hoy Super 8 y que usará mañana una cámara de video. La gran victoria de esa gente va a ser darle el status de disciplina artística a algo que tuvo siempre el status de una actividad de registro familiar.

**M.P. - Decís que el video va a terminar reemplazando al Super 8. ¿No creés que siempre habrá cineastas que por motivos estéticos o técnicos prefieran el Super 8?**

R.C. - Sí, yo creo que cada medio tiene sus ventajas. Pero la decisión está más allá del cineasta. A mí me pasó con el 8 mm. El 8 mm es muy superior al Super 8, desde todo punto de vista, por la cuestión de grifa y contra-grifa, marcha atrás, todo. Y yo decía que no podía ser que se pudiera imponer el Super 8. Y en dos años, yo tuve que vender... bah, tuve que tirar la cámara de 8 mm, y comprarme una de Super 8, porque el rollo de Super 8 costaba la mitad de lo que costaba el de 8 mm, que lo habían aumentado al doble. Entonces date cuenta de que esto depende de los ingenieros japoneses que fabrican las

cámaras y no de nosotros, pobres cineastas, que somos, creo, el 0,01% de los consumidores de material de Super 8. El que marca el rumbo es el señor que compra película para filmar a sus chicos... y que además, filma dos rollos, se decepciona y guarda la cámara en el ropero.

**M.P. - Bueno, creo que todo esto explica el que hayas vendido todo tu equipo de Super 8.**

R.C. - Cuando se toma una

decisión, hay que tomarla en serio. Por otra parte, tengo tantos amigos que hacen cine, que si algún día tengo que hacer algo en Super 8, seguramente no tendría más que llamar a algunos por teléfono para pedirle la cámara.

**M.P. - ¿Cuáles son tus planes para el futuro?**

R.C. - Video. Y llegar masivamente con mi mensaje —no con mi persona— al público.



*Roberto Cenderelli, realizador argentino de Super 8*

# CINE E IMAGINACION POETICA (II)

## Algunas consideraciones acerca del cine vertical

Manuel Pereira

Vasto e insondable, tentador y escabroso, el tema de este seminario me remonta a la infancia. Yo sé de un niño que antes de entrar en una sala oscura, descubrió el principio del cine y se estrenó en los avatares de la imaginación, simplemente, desde una cama, contemplando el techo de su casa.

Sostenido por diez vigas de madera desconchada, el puntal del techo no era ni tan alto ni tan bajo. Tenía la altitud adecuada para que en las noches, acostado bocarriba, él pudiera mirarlo desde esa distancia que hace que las cosas parezcan estar flotando en un espacio mágico. El mismo espacio, preñado de luz y de sombras, que separa al espectador de la pantalla, o del proscenio: ámbito poblado de infinitas posibilidades porque establece esa sugerente perspectiva que hace que, al descorrerse el telón o al brotar el haz de la cabina del proyector, todo allá enfrente sea posible. Pero en el caso del niño acostado, ese "allá enfrente" se convertía en un "allá arriba", lo cual, lejos de enturbiar la situación, la tornaba más delirante, más chocante; por consiguiente, más poética.

El espectáculo del techo colonial traspasado por aquellas vigas era más que suficiente para excitar la imaginación de cualquier niño. Pero se trataba de algo más: los pintores que recientemente habían encalado las paredes del cuarto, lo hicieron tan mal que

dejaron en lo alto la impronta de unos brochazos apresurados, justo en el sitio donde se une la pared con el techo. Aquellas salpicaduras, esos lenguazos de cal, contrastaban con el fondo oscuro de la madera, destacándose en un primer plano.

El niño (que como todos los niños tenía su imaginación intacta) comenzó a "ver" en cada golpe de brocha imágenes que en su incoherencia se iban haciendo más coherentes en virtud de una organización espacial que él concibió a partir de las diez vigas empotradas en la pared. Cada viga creaba un cuadro en el techo, lo que hacía un total de diez escenas que, traducidas al argot cinematográfico, correspondían a diez fotograma cuya lectura el niño realizaba a la inversa, o sea de derecha a izquierda, como la escritura secreta de Da Vinci, o como esas técnicas de la polifonía que son el Contrapunto en retrógrado y la imitación del tema por espejo.

¿Por qué esa moviola al revés? Porque la feliz desidia de los pintores, aquellos brochazos de lechada al azar, hicieron que el niño adivinara, en cada uno de los espacios separados por las vigas, una serie de figuras las cuales, en su conjunto, narraban una historia. Historia que perdía su sentido, su ritmo, su tiempo, si sus cuadros se leían convencionalmente (de izquierda a derecha) tal como se leen las tiras cómicas.

1- Esa consecuencia, fruto del accidente, empezaba en la primera estampa de la derecha con una silueta blanca, bastante indefinida, que aparecía sobre un paisaje también blanco. En el segundo cuadro, ya esa figura adquiría contornos 2 - más precisos: era un animal que surgía, con la boca abierta, en el horizonte.

Si todo era blanco (animal y paisaje), naturalmente el niño se le antojó que se trataba de un oso polar entre témpanos de hielo. En el tercer cuadro, esa bestia cuya ferocidad se adivinaba en sus fauces siempre abiertas, se mostraba casi por entero. Luego aparecía otra mancha blanca, bajo la apariencia de una media naranja, que obviamente, en la imaginación del niño, se transformó en un iglú. A medida que la historia progresaba, de viga en viga, la fiera avanzaba sobre esa cúpula de nieve, vorazmente, hasta treparse en ella o entrar en su recinto, confundiéndose (iglú y oso) sin que se supiera exactamente, en el último cuadro de la izquierda, quién devorado a quién.

Como se ve, la lógica interna de la anécdota obligaba a leer al revés aquella "película" que el *tachismo* imprevisto de unos pintores de brocha gorda y el guión concebido por el niño habían elaborado. Así se quedaba dormido el niño, en su cine invertido y vertical, contemplando entre

tinieblas aquellas lágrimas que vibraban asemejándose al parpadeo de un quinqué que su madre encendía cada noche, mientras cosía, para no frustrar el sueño de su hijo con la luz de la lámpara.

Luz y sombra, imagen y ritmo; ahí estaban los ingredientes fundamentales de la invención cinematográfica transcurriendo en el tiempo (como la música) y en el espacio (como la pintura). Pues ¿qué hace el cien sino fundir esos dos flujos en ambas dimensiones? Filosóficamente hablando, el cine es lo más parecido a la vida, porque es el tiempo discurriendo en el espacio, y viceversa, de donde nace el movimiento. Aquí se impone una digresión.

Esa certidumbre, que a simple vista puede parecer una ventaja del arte de las imágenes en movimiento sobre las otras artes, entraña al mismo tiempo una trampa. Porque ese grado de parentesco con la existencia hace que con frecuencia el cine se limite a reproducirla del modo más epidérmico, convirtiéndose en la ilustración de la vida cuando en verdad lo que todo arte debe intentar es la sublimación poética de la vida. Esa tendencia fue la que condujo, en pintura, al cansancio estilístico del naturalismo decimonónico felizmente superado por impresionistas y expresionistas a fines de siglo. Pero si bien el paralelismo entre plástica y cine sirve para señalar el peligro, no puede ir demasiado lejos a la hora de los remedios, porque la revolución iconográfica iniciada por Monet, Van Gogh y Cézanne (y que tiene en Picasso su paradigma) no puede ser la misma en cine. En otras palabras, el equivalente lateral y mecánico de las *Señoritas de Avignon* en la pantalla, sería absurdo, falso y traído por los pelos, aunque hubo intentos en una dirección similar (vgr. Man Ray y Francis Picabia) que fueron coronados por ese monumento de la poesía cinema-

tográfica que es *El Perro Andaluz* de Buñuel.

No estaría mal volver a estudiar cada cierto tiempo toda esa época en que el cine se transformó en un laboratorio incesante, prodigiosa tertulia donde músicos, poetas, pintores, fotógrafos y cineastas se esforzaban por dinamitar el imperio de la imagen definitiva que parece ser la Espada de Damocles del cine. Porque un edificio en llamas, en cine, es siempre, fatalmente, ese mismo edificio en llamas; de igual modo



que Orson Welles en pantalla nunca dejará de ser Orson Welles por más que se maquille o engorde; en cambio, jamás tendremos la certeza absoluta de cómo era el rostro de Madame Bovary ni tampoco sabremos quién (o qué) se refleja en el espejo en penumbras que está al fondo de *Las Meninas* de Velásquez, como no es posible atrapar enteramente lo que quiso decir Juan Sebastian Bach en sus fugas.

Tanto la pintura, como el cine, parecen cargar con esa *jettatura* que nace de la tentación siempre latente de asemejarse a la vida. Pero sobre todo el cine, sin duda

por su inevitable naturaleza fotográfica. Si recorremos brevemente la historia paralela de esas dos manifestaciones estéticas, se advierte que ambas se iniciaron impregnadas del misterio de la poesía (los dibujos rupestres de Altamira, tan estilizados que casi son jeroglíficos; y los primeros filmes mudos donde todo el mundo parece correr). Pero luego se fueron "perfeccionando". Y la pintura cayó en el cepo de querer reproducir la realidad, de donde solo pudo salir mediante una especie de retorno a los orígenes

que trajo como consecuencia una explosión en las formas y en los contenidos. Lo mismo más o menos, se observa en cine: vino el sonido, y por último el color, y creo que ya hasta el olor, y pronto, con la holografía, la sensación tridimensional. Por eso dije antes que habría que volver a estudiar a los clásicos de la embestida poética en el cine para sacudirnos, al menos, el enojo del espejo aburrido puesto frente al mundo, sin renunciar, por eso, a las sorprendentes conquistas tecnológicas de que somos testigos.

Hay otros espejos, menos apacibles que hacen del arte, más que

el reflejo estéril de la vida, una suerte de segunda vida. Después de todo, al paso del hombre sobre la tierra es tan corto que bien valdría la pena alargarlo un poco abriendo insospechadas puertas a cada instante. ¿No será esa la más secreta misión del cine prolongar la vida en otras imágenes, en otras resonancias? Cuando yo leo *Hamlet* —o cuando lo veo bien representado— yo también soy Hamlet. En eso reside la inmortalidad de ese personaje y, por extensión, la de su autor. Pero también el lector, o espectador, se siente en una infinitud, porque participa de toda una corriente imaginaria que repentinamente lo envuelve, haciendo de él, otro. De igual manera nadie es el mismo después de ver *El Acorazado Potemkin*. Algo se ha adherido a nosotros, transformándonos por dentro, completándonos y conectándonos con el universo y la historia; haciéndonos, en una palabra, más plenos.

Ese "algo" es la sustancia poética, en cuyo *humus* hay siempre un fondo de ambigüedad y de misterio (pueden buscárseles mil sinónimos a estas palabras, vibración poética me refería cuando hablé del imperio de la imagen definitiva que es el peor escollo que los cineastas verdaderos (aquellos que asumen el cine como un arte y no únicamente como un medio de comunicación) deben sortear constantemente.

¿Cómo? No hay otra manera: con poesía. El cine no es menos capaz que ninguna otra expresión estética de brindarnos esa inquietud, ese "no sé qué" que tanto obsesionó a San Juan de la Cruz, y que es lo que realmente convierte al espectador en un creador potencial obligándolo a imaginar, a colocar una nueva letra en el inmenso abecedario de la poesía, a contribuir, con sus sueños, al gran sueño de la humanidad; a añadir mundo al mundo.

Hay quienes creen que tanta devoción poética es síntoma de

aristocratización y de elitismo. Ese es un cuento de caminos. Ningún arte es de suyo elitario, ni existe una poesía de minorías. Lo que existen son sociedades divididas en clases en las que el arte deviene elitario porque las minorías instaladas en el poder se lo apropian —arrebátandose lo a su legítimo dueño, que es el pueblo— para luego hacerlo creer que pertenece a ellos por derecho de antigüedad, enajenándolos de lo más esencial de su cultura. Pero es justamente en el socialismo donde las formas más exquisitas de la expresión espiritual, al igual que todo el saber científico, regresan gradualmente a las mayorías, que son sus herederas, pero que, de resultar de un embuste universal y milenarista, en un primer momento no se reconocen en esas obras y siguen optando por los productos pseudoartísticos a que la burguesía los acostumbró durante siglos. El cine, por ser un medio de comunicación masivo, ha sido —junto con la televisión y la radio— uno de los instrumentos más utilizados en ese proceso de escamoteo y estupidización.

No se trata, por tanto, de *masificar* la estulticia en contra del elitismo y en nombre del populismo, sino de *elitizar* a las mayorías equivale a *des-elitizar* el elitismo y es, por consiguiente, el único modo de hacerlo desaparecer.

Los pueblos —que como son los niños, porque en ellos hierve toda la imaginación atesorada desde los orígenes — y más particularmente los de Nuestra América —por ser más jóvenes y por su alto grado de sincretismo— son los mejores hacedores de metáforas que se tenga noticia. "Palo de agua" es voz popular en Venezuela para aludir a un aguacero. "Suspiros de monja" le llaman a España a un dulce sutil que se disuelve instantáneamente en el paladar. "Una mano de plátano" se dice aquí para hablar del racimo de esa fruta paradisíaca. Sos-

pecho que no es necesario insistir con más ejemplos.

Sostener que un verso resulta demasiado hermético para el pueblo, y, por otra parte, limitarse a copiar las fórmulas lingüísticas más triviales (que arteramente pasan por ser las más "comprensibles" cuando en verdad no hay nada que comprender en ellas pues no proponen ningún esfuerzo intelectual ni imaginativo), es, en el mejor de los casos amodaticio, y en el peor, contribuir al estancamiento del pensamiento humano y subestimar a esa muchedumbre anónima que es la creadora de tantas cosas (desde el *Papal Vuh* hasta los árboles de la vida, pasando por la rumba de cajón con sus letras fascinantes; es, en último extremo, hacerle el juego, consciente o inconsciente, a las fuerzas más reaccionarias de la historia, las que quieren que el hombre esté siempre más cerca del mono que del hombre, y que, en el caso específico del cine, tienen su cuartel general en Hollywood y sus sucursales.

¿De qué se trata entonces? ¿De atiborrar de un día para otro a la gente con hipóboles manieristas y películas de difícil digestión? Nada de eso. Ese es el otro filo de la daga. También hace falta un cine —y un arte en general de intenciones lúdicas y además, otro de vocación didáctica, más dirigido a la conciencia que a los sentidos y mil gradaciones entre ambos. Solo de esa diversidad puede emanar la noción de libertad, requisito indispensable para la superación del hombre.

Pero mientras tanto, resulta bastante obvio que sería saludable hacer mayor hincapié en una concepción más creadora del discurso fílmico para que cada día sea más verdad la frase que encabeza la ley que abrió camino a la cinematografía cubana hace veintidós años: EL CINE ES UN ARTE.

Esa frase, que es casi un grito





### *Imaginación poética en la Viuda de Montiel?*

de júbilo, encierra todo un programa de transformación cultural de incalculables proporciones. Por consiguiente, debiera convertirse en el vademécum, en el demonio inquietante, de todos y cada uno de nuestros cineastas, quiero decir de la Patria Mayor, porque no siempre es verdad que la falta de tecnología limite la eficacia artística de las obras hasta el punto de condenarlas a la mediocridad. Ahí está, para refutar esa creencia, *El Salvador, el pueblo vencerá* de Diego de la Texera. Filmado en los combates, y apenas con recursos, este documental contiene ochenta minutos de la mejor poesía americana.

Sin embargo, a veces (tal vez más veces de la cuenta) se advierte en ciertos productos cinematográficos una ausencia de aliento, como si se le temiera a la vehemencia, al desenfado y a la hipérbolo, que son los componentes del coraje poético y de nuestra más recóndita personalidad. Estamos demasiado adheridos a la piel de lo que queremos narrar. Quizá se toma a la exageración, a la complejidad y a las inefables sorpresas que ofrecen nuevas

formas. ¿Correcto? Siempre he oído decir que es preferible pecar por exceso que por defecto. "Un grano de audacia en todo es importante cordura", avisaba Baltasar Gracián hace tres siglos.

Demasiado atareados en lo específico cinematográfico, legítimamente deslumbrados por los video-cassettes o por los satélites (nada de lo cual sería censurable, sino plausible, de no ser que estos afanes eclipsan a veces a otros tan nobles como insoslayables) algunos cineastas olvidan que forman parte de una constelación que abarca todas las artes y que, si se aíslan de las otras formas de producción del espíritu, empobrecerán, inevitablemente, la esencia de su medio de expresión.

Aquellos que guiados a veces por la ingenua convicción de que el cine está a la vanguardia de la plástica, de la literatura o de la música, se olvidan de estas y otras manifestaciones y quedan, por paradójica ironía de la vida, a la retaguardia. Ciertamente, el cine puede sintetizar todas las artes y, por tanto, en principio su carácter de vanguardia es

indiscutible, pues se trata de la forma artística más reciente, nacida en este siglo. Pero nada justifica tronchar el cordón umbilical que lo une con aquellas artes, ese desdén, se traduce en escayola de la imaginación.

Como estamos hablando de imaginación poética, se me ocurre una metáfora: esa especie de endogamia profesional acaba siendo monstruosa (no en términos de una ética judeo-cristiana sino genética y morfológicamente hablando) porque, a la larga, deviene incestuosa.

Alejo Carpentier recomendaba a los escritores que tuvieran conocimiento de un arte paralelo para que enriquecieran su mundo espiritual. Si eso es bueno para los escritores, con mucha más razón el cineasta, por trabajar con un arte que se sabe la suma (pero no la superación) de las demás artes, no solo debe; sino que tiene, que beber perennemente en la fuente inagotable de los otros modos de hacer y de decir. De otro modo difícilmente rebasará la realización de meros productos de comunicación audiovisual, que mejor encajan en la órbita de la información (por demás necesaria) o de la anécdota sin vuelo que en la del arte, sin que esto implique menosprecio elaborado con un elevado lenguaje poético y con imaginación hasta para regalar. Es el caso, de Fernando Birri, de Santiago Álvarez y de Patricio Guzmán, entre otros; o de Vertov y Medvedkin, en los años de Octubre. Pero no estoy hablando de géneros sino de métodos, porque no basta con contar algo —ni en el cine ni en literatura ni en nada— sino que también es necesario contarlo con eso que Alfonso Reyes llamó: "una cierta temperatura".

Ahora bien, ¿es la imaginación tanto solo un ángel que nos sopla, una estrella que nos ilumina, o es también el resultado del oficio y del rigor en el estudio? Ambas cosas, al mismo tiempo, dialécti-

camente combinadas. ¿Qué está primero: el trabajo o la imaginación, o lo que es igual, el oficio o la inspiración? Viejas preguntas sin contestar categóricas. ¿Qué sabía es la vida que nos impide obtener respuestas definitivas (es decir, sepultadoras) sobre sus claves más profundas!

La poesía, la imaginación, la intuición, el azufre, (llámese de cualquier manera) no es sino en otro modo del conocimiento humano, su más tenue realidad, casi siempre ocultas, a las que no pueden llegar las herramientas del pensamiento y, simultáneamente, su antítesis más cordial. No en balde Henry Pincaré afirmó que cuando él se acercaba al final de sus cálculos matemáticos allí estaban siempre, esperándolo, la poesía. Es exactamente en esa línea de demarcación (sinuosa, movidiza y contradictoria) entre la ciencia y la poesía, entre la vigilia y el sueño, entre la *ratio* y la *poiesis*, donde debe situarse el creador, aquel que aspire a traducir, a interpretar, a sublimar y a desentrañar el sentido último de esta fascinante aventura que es la vida.

No se me escapa el empeño de este seminario no es solo lanzar ideas y debatir criterios sino también, quizá, hallar algunas certidumbres acerca de cómo el cine puede aprovechar mejor el legado universal de la imaginación poética. Esto último es lo más difícil, porque no existe sustancia más escurridiza que lo imaginario ni, por tanto, más renuente a los decálogos. Sin embargo, se pudiera intentar alguna aproximación, para lo cual tengo que volver al niño de marras y a su cine vertical.

Incapaz de guardar silencio sobre su hallazgo en el techo, el niño lo comentó con algún adulto que, sin tomarse siquiera el trabajo de mirar para arriba; aburrido, como todos los que se creen maduros, se limitó a sonreír con más desdén que indulgencia. Donde el niño veía escenas esquimales

(dignas de *Nanook*) la persona mayor solo era capaz de ver manchas, porque en su crecimiento —que en verdad fue un empequeñecimiento— había asesinado en un fuero interno al niño que alguna vez fue. Dicho sea de paso, algo similar ocurre a las artes, que en su desarrollo suelen entristecerse porque pierden por el camino un cierto candor original, al cual han de retornar cíclicamente para revitalizarse y salir del marasmo; el barroco, el romanticismo y el surrealismo, han sido, en este sentido, épocas de gran renovación artística.

Lo que había perdido la persona mayor era la imaginación, que no es otra cosa que la capacidad de asociar un tren con una cafetera o el esqueleto de un dinosaurio con los arbotantes de una catedral. Clásica e inolvidable es la asociación que hizo Buñuel, teatro la luna partida en dos por una nube y el ojo cortado por la navaja. Ese poder de abstracción, ese don de relacionar lo uno con lo otro, y con el todo, (aunque parezcan dispares, y si lo parecen tanto mejor), esa capacidad de reinventar el mundo, tan consustancial a la poesía, es posible, entre otras razones, porque como escribió Baudelaire en su poema *Ceso de genocidio espiritual* y que ha sido sometido el hombre desde el surgimiento de la propiedad privada y de las clases. También la humanidad ha perdido, —por el camino de un “desarrollo” desenfrenadamente anárquico— lo mejor de su infancia. Por eso Marx decía que “el comunismo se sabe la reintegración o retorno del hombre a sí mismo”.

Algún día todos los hombres serán artistas, es decir niños-hombres; porque la sociedad del futuro estará diseñada para proteger en todos los sentidos esas delicadísima experiencia que es la presencia del hombre en el universo. Hasta ahora, lo que han hecho las sociedades ha sido estropear, por todos los medios a su alcance, la eclosión plena de

esa criatura impresionante que es el ser humano. Desde ahora y en adelante, en una parte del mundo, pero más temprano que tarde, en todo el globo, se impondrá un modelo social, cada vez *Correspondencia*, la vida es un “bosque de símbolos” que el hombre atraviesa.

Claro que para avizorar esos símbolos no basta con desearlo, ni con fatigar las páginas de una biblioteca, ni no saberse de memoria los filmes de una cinemateca, ni con recorrer todos los museos; para descubrir esos símbolos y lo que nos susurran, para establecer sus invisibles conexiones con lo que nos rodea, hay que tener los sentidos adiestrados, pero más que eso, hay que conservar adentro —sin lastimaduras ni endurecimientos— una parte importante del niño que fuimos. En realidad, para tener imaginación, basta con que el niño que fuimos no haya muerto del todo y que el hombre que somos esté permanentemente permeado de lo dejar de la cultura universal, desde la antigüedad hasta acá. Por eso no alcanza con la imaginación a secas.

Pero quien haya dejado morir dentro de sí a ese niño, que se olvide para siempre de la imaginación poética, porque por más cabriolas que haga tratando de convencerse (y de convencernos) de que es un artista lo que dejará en el aire serán tres o cuatro gestos patéticos y un sabor a nuez podrida. Desgraciadamente esto es así, más allá de cualquier voluntad, merced a un largo pro-tarde, en todo el globo, se impondrá un modelo social, cada vez más corregido, cuyo supremo propósito será la humanización del hombre, o lo que es igual, su poetización.

“El mundo debe ser romantizado —pedía Novalis— cuando yo doy una significación elevada a lo que es común, un aspecto misterioso a lo que es banal, la dignidad de los desconocido a lo

que es conocido, un halo de infinito a lo que es infinito, yo romantizo...".

Eso, ya no es otra cosa, es ser un creador, y aun más, revolucionario. Renunciar a esa posibilidad

de reinventar la realidad, de subvertirla, de recrearla, de revolucionarla —sea con una metáfora, con un montaje o con un fúsil— es suprimir o retardar la capacidad más bella que tiene el hombre, la única que lo distingue del resto

de las especies: la capacidad de transformar el mundo y de cambiar la vida a que se refirieron, con tanta imaginación política como poética, Carlos Marx y Arthur Rimbaud.



*Katty Jurado en El Apando*

## Cine y Diseño Ambiental en el movimiento cubano

Roberto Segre

Pedro García Espínosa

## 1. Cine y percepción ambiental

Dentro del conjunto de las artes visuales, el cine constituye la manifestación artística más idónea para lograr la transmisión de la complejidad del marco ambiental que define la vida social humana. Mientras la pintura o la escultura y recientemente, también la fotografía, reflejan imágenes fragmentarias y estáticas de la realidad circundante, el cine, con su imagen cinética permite la recreación del dinamismo inherente a la percepción humana del espacio natural o artificial, del territorio urbano, de las ciudades, de las arquitecturas y de los objetos presentes en la vida cotidiana.

El cine capta, transmite y universaliza fragmentos trascendentes de las múltiples facetas expresivas de la vida individual y social. Este acontecer humano que se individualiza a través de la creación artística, se desenvuelve dentro de un espacio, frente a un telón de fondo, en la inmensidad del ámbito natural o en la estructura compleja del marco urbano o arquitectónico. Tradicionalmente, en la lectura de la obra escenográfica ha tenido siempre un peso mayor la interpretación del contenido, de la anécdota, del hecho humano en sí, que la significación del conjunto de formas y espacios que circunscriben dicho contenido. Pero este marco ambiental no es pasivo ni neutro; por el contrario, responde a un contenido ideológico de clase en la caracterización de cada uno de los momentos vitales de la sociedad.

Si bien en el cine documental encuentra y reproduce el ambiente físico en su inmediatez factual, el cine de ficción dispone de mayor libertad interpretativa en la construcción de la imagen de la realidad.

El cine posee una capacidad infinita de multiplicación de la experiencia perceptiva individual de la forma y del espacio. El rit-

mo lineal de la captación del entorno ambiental de cada individuo es transformando por los instrumentos específicos que posee el cine —fotografía, montaje, sonido, color, diseño, óptica, etc.— y que permite a través del arte cinematográfico reconstruir artísticamente la representación del marco ambiental y fijar sus rasgos típicos, que hacen a la esencia del sistema de imágenes transmitidas. O sea, como afirmaba Mirta Aguirre, el objetivo es revelar "la realidad de las cosas, no las cosas de la realidad". Por lo dicho, resulta evidente que el cine es un medio fundamental para la educación ambiental de la sociedad, ya que posee los medios necesarios para reducir y multiplicar sus caracteres a través de sucesivas imágenes paradigmáticas y reveladoras de los valores estéticos y culturales de nuestra realidad circundante.

## 2. La dimensión natural del espacio latinoamericano.

El marco geográfico constituye el ámbito originario del hombre latinoamericano. La dimensión del continente contiene atributos diversificados que configuran la especificidad física de nuestra región. Hasta ahora, la literatura predominó en la comunicación de los rasgos esenciales, la multiplicidad y la identidad de cada una de las regiones naturales de América Latina: la Pampa argentina en "Don Segundo Sombra" de Ricardo Güirales; el ser

el *sertão* brasileño en "Los caminos del hambre" de Jorge Amado; la selva venezolana en "Los pasos perdidos" de Alejo Carpentier; la inestabilidad atmosférica del trópico en "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez, etc. Según Alejo Carpentier, la multiforme realidad física latinoamericana compuesta por la magnitud de los Andes, la impenetrabilidad de la Amazonía, la ancestral aridez de La Puna o el torrente ciclópeo del Orinoco—,

quedan unificados por la particularidad del contexto geográfico: la proporción de la realidad y los fenómenos —"nuestro continente es continente de huracanes, de ciclones, de terremotos, de maremotos... que imponen tremebundo pulso, por sus peridiocidades..."—, y la distancia "dura y fantástica", creadora de imágenes-espejismos que están fuera de los alcances musculares del contemplador.

Esta lectura interpretativa de la naturaleza, creada por Carpentier, se contrapone a la visión documental aséptica, de un ambiente natural desdramatizado, tal como aparecía en los reportajes de "Life" o del "National Geographic Magazine", evasivos a cualquier contradicción entre el hombre y el paisaje. Pero la verdadera expresión del paisaje latinoamericano, en la mayor parte del continente, está ahora vinculada a la humanización o deshumanización del mismo a partir de la vida social que dentro de él se desenvuelve. Desde hace tiempo se ha perdido el vínculo equilibrado entre el hombre y el ambiente natural que caracterizaba algunas de las primitivas culturales americanas; por ejemplo, la relación dialéctica a nivel territorial entre los asentamientos humanos y las transformaciones requeridas por las estructuras productivas agrícolas-ganaderas de la civilización incaica.

Desde la llegada de los españoles, la relación con el marco natural es una relación de miseria, explotación y expoliación. El hombre sometido, primero indio o esclavo, luego campesino, arranca con sus propias manos los bienes de las entrañas de la naturaleza, para enriquecer a sus amos internos o externos. Primero, España vacía las minas de oro y plata; luego las transnacionales devoran el petróleo, el hierro, las carnes, los frutos tropicales. La visión idílica de la naturaleza americana, elaborada por los europeos, la leyenda de "El Dora-

do", o la idealización de Voltaire en "Candido", no responde a la miseria imperante en el marco rural del continente. "El idiotismo de la vida rural", a la cual se refería Marx, impera en unas circunstancias, hechas por el hombre y de signo contrario a su configuración originaria. A la visión de una naturaleza, que se ha manifestado en las expresiones progresistas de la cinematografía latinoamericana, en la cual el paisaje está unido indisolublemente a la vida de los hombres explotados: la encontramos en el paralelismo entre la miseria natural y la miseria humana de "Vidas Secas" de Nelson Pereira Dos Santos, en el nordeste brasileño; caracterizado por la eterna sequía que Glauber Rocha evidencia en "Dios y el Diablo en la Tierra del Sol", en la impenetrable selva peruana representada por Werner Herzog en "Aguirre, la cólera de Dios"; en la violencia generada por la extracción de las riquezas agrícolas o minerales, reflejada en las "Las aguas bajas turbias" de Hugo del Carril o "El coraje del pueblo" de Jorge Sanjinés.

La comunicación de los valores poéticos de la naturaleza solo es posible cuando adquiere un nuevo significado, un nuevo valor para la sociedad que vive en ella. Cuando el ambiente es usufructado por toda la comunidad, cuando la extracción de sus riquezas a través del trabajo humano, constituye una tarea colectiva, dirigida a satisfacer las necesidades sociales, la imagen de la naturaleza adquiere toda su plenitud y el cine tiene la responsabilidad de elaborar los mensajes indispensables para crear la cultura visual del marco físico, en todos los planos, desde la fundamentación científica de su existencia hasta su uso práctico o estético. Es una nueva imagen que ha comenzado a surgir en Cuba a través de los cortometrajes elaborados sobre la vida social en las áreas agrícolas-ganaderas.

### 3. Las contradicciones de las escalas urbanas y arquitectónicas

Aunque es común afirmar que América es un continente vacío en el cual predomina la dimensión natural, desde la colonización española, y cultural de los pueblos latinoamericano. Desde las ciudades se ha conquistado y explotado el campo; en las ciudades se ha formado la multifacética mezcla de razas y grupos sociales que han definido la especificidad de la historia cultural de América. El contexto urbano colonial significó la trama básica unitaria sobre la cual se gestó la diversidad ambiental de cada región y de cada país independiente con el advenimiento de las repúblicas. Quizás, la cinematografía latinoamericana, no ha sabido del contexto urbano colonial y su capacidad enmarcadora de funciones y grupos sociales disímiles tanto en los espacios públicos como privados. La unidad entre la trama del hábitat y la emergencia de los edificios símbolo, cualificados artísticamente en una particularidad de la ciudad colonial americana, que ha perdurado por siglos, salvada en algunos pocos ejemplos y destruido, en la mayoría de las ciudades capitales, con las transformaciones acaecidas en el siglo XX. Citemos tres películas cubanas, en las cuales, el contexto arquitectónico colonial adquiere la proyección citada: el primer episodio de "Lucía" de Humberto Solás y "Pelea cubana contra los demonios" y "La última cena" de Tomás Gutiérrez-Aleá.

La formación de las repúblicas neodependientes, a partir del siglo XIX, y la consolidación de las estructuras político-económica a los intereses del imperialismo norteamericano, desarrollan el sistema de contradicciones sociales, económicas y culturales que se reflejan básicamente en las ciudades capitales latinoamericanas. La ciudad "valor de uso" del período colonial se convierte en la "ciudad valor de cambio",

marcada por la especulación, el anonimato urbano, la formación de las villas de miserias y por la importación de los modelos latinoamericanos. Hay un proceso de pérdida de identidad nacional en el contexto urbano. Sin embargo, Carpentier sostiene que, no tienen estilo". Según Fernando Ainsa, las ciudades carecen ahora de una mística y de una mitología: la ciudad, sinónimo de infierno, es el escenario donde campean la competencia despiadada y la derrota individual de un ser anónimo, bien caracterizado en "Montevideanos" de Mario Benedetti, o transmitida por Salazar Bondy en "Lima la horrible".

Así como no puede existir una visión esterilizada del marco natural, menos aun puede existir del marco urbano y del marco arquitectónico. La lectura de las estructuras urbano-arquitectónicas debe filtrarse a través de las clases sociales que las utilizan. No existen espacios urbanos ni arquitectónicos abstractos, válidos para cualquier grupo social. Cada el se elabora o le elaboran su sistema de imágenes y valores dentro de los cuales debe desarrollar su vida cotidiana, sus funciones, sus relaciones humanas. Por lo tanto no existe una sola realidad urbana: existen múltiples realidades diferenciales. Ello fue bien expresado por Antonio Eguiño, al mostrar cuatro imágenes paralelas de la ciudad de La Paz, en la película boliviana "Chuquiago", representación de los contrastes violentos del hábitat de los diferentes estratos sociales. Por el contrario, la visión evasiva y misticizadora del paisaje de Río de Janeiro y de la vida en las "favelas" de los morros, aparece en "Orfeo Negro" de Marcel Camus, película en la cual el drama cotidiano de los habitantes de los asentamientos precarios se minimizan frente a la alegría popular del carnaval carioca.

Por lo tanto, la transcripción de la ciudad en la cinematografía latinoamericana debe evidenciar los fenómenos que determinan la pérdida de los valores culturales del ambiente, la desaparición de las relaciones estéticas de formas y espacio en los niveles de la arquitectura y del urbanismo y la imposición de los modelos extranjeros que se superponen desde comienzos de siglo: los palacetes eclécticos, las viviendas suburbanas al estilo anglosajón, las torres de oficinas y apartamentos de cecto y cristal, o los gigantescos centros comerciales negadores de las relaciones sociales urbanas logradas en la calle tradicional. Es la mimesis de las burguesías locales con los modelos metropolitanos, si bien ejemplificados en los ambientes creados en "El recurso del método" de Miguel Littín, o las viviendas lujosas dentro de las cuales se desenvuelven los melodramas argentinos de la década del 50, cuya expresión se asocia posteriormente con la crisis de los valores sociales y culturales, que aparecen en las burguesías locales.

Ejemplos representativos de una buena utilización de los símbolos arquitectónicos, son "La casa del ángel" de Torre Nilson, "El ángel exterminador" de Buñuel y "Los sobrevivientes" de Tomás Gutiérrez Alea.

La ciudad burguesa pierde entonces su significación cultural para la mayoría de la población. La cualificación de los espacios de la clase dominante, resulta inaccesible, tanto física como culturalmente para quienes habitan en las zonas industriales, en los cinturones periféricos de las villas miserias. Es evidente, entonces, que la ciudad es el telón de fondo de la lucha de clases, de las manifestaciones populares, de la guerrilla armada, de la resistencia proletaria, evidenciada en las recientes películas que documentan la realidad argentina, chilena, o brasileña: "La Batalla de Chile"

de Patricio Guzmán, "La hora de los hornos" de Solanas y Getino.

#### 4. Los valores poéticos del ambiente en la nueva sociedad latinoamericana

El proceso de liberación política y económica de los pueblos, implica también la liberación cultural que se refleja en la transformación del ambiente, natural y artificial. Al alcanzarse la plenitud de la vida social, también el marco físico se convierte en un instrumento cultural y educativo para valorizar estéticamente las funciones diversificadas que realiza la comunidad. Al desaparecer la ciudad y la arquitectura "valor de cambio", al eliminarse la propiedad de la tierra o la especulación de la vivienda, el marco material es concebido como el resultado de las máximas posibilidades económicas y culturales que



puede materializar la sociedad en cada momento a través de sus diseñadores, artistas, arquitectos, urbanistas, etc.

Pero esa transformación del marco construido, de la arquitectura o del diseño, no es instantánea, una vez culminado el proceso revolucionario. Es el proceso desgarrador implícito en el abandono de los viejos modelos, de los viejos hábitos, de los esquemas estereotipados —por ejemplo de la forma y función de la vivienda—, que deben ser sustituidos por los nuevos valores que condicionan la vida social, las funciones, los patrones culturales. La construc-

ción del ambiente se transforma así en un acto de cultura, que requiere no sólo la respuesta creadora de los arquitectos, sino el desarrollo paralelo del sistema de signos y símbolos artísticos que posee la sociedad en transformación. Este es un complejo desarrollo en el cual la cinematografía desempeña un papel esencial, desde el punto de vista de su valor educacional y de transmisión de valores estéticos. La experiencia visual de los factores que determinan el nuevo marco ambiental, la evidencia del carácter de las formas y espacios que responden a las mejores tradiciones mundiales y de la cultura nacional, el entronque de lo nuevo con la herencia histórica, es una experiencia social, que no puede ser desarrollada sólo en el plano personal o a través de las fuentes literarias, sino a través de un sistema continuo de imágenes, representativas del marco físico renovado que corresponda a la sociedad socialista revolucionaria. Algunas películas cubanas, han intentado vincular las transformaciones sociales con el nuevo ambiente cotidiano; por ejemplo: "Una mujer, un hombre, una ciudad" de Manuel Octavio Gómez; "No hay sábado sin sol" de Manolo Herrera "Retrato de Teresa" de Pastor Vega o "De cierta manera" de Sara Gómez.

Pero aún queda un camino largo por recorrer, en el proceso de transformación de nuestra realidad física, para lograr uno de los objetivos esenciales de la sociedad socialista, tal como los definiera Lidmila Yivkova; "Cuando toda la realidad, comprendidos en ella el colectivo laboral, la sociedad y el individuo, sean ganados por los elevados criterios de la belleza, garantizándose su libre penetración y funcionamiento a todos los niveles y en todas las esferas de la vida, social, podremos afirmar que ha sido materializado uno de los sueños más anhelados de la Humanidad".

# CRITICAS

## *Lou o El solitario*

ATLANTIC CITY, USA 1979: DIRECTOR: Louis Malle. ESCENARIO: John Guare. FOTOGRAFIA: Richard Clupka. DECORADOS: Anne Prichard. MONTAJE: Suzane Baron. SONIDO: Jean Claude Laurex. MUSICA: Michel Legrand. INTERPRETES: Burt Lancaster (Lou), Susan Saradon (Sally), Kae Reid (Grace), Michel Piccoli (Joseph), Hollis McLaren (Chrissie); Robert Joy (Dave). 1h 44 mm. Technicolor.

En el cine hay de vez en cuando películas que fluyen como si ellas mismas se autoconstruyeran. Pareciera que el fruto de la insatisfacción se situara frente a una realidad, frente a un nuevo peligro; convirtiendo lo que una vez fueron cenizas en fuego, en fertilidad. ATLANTIC CITY no es otra cosa que la historia de la salvación y la perdición, de un hombre que pasó su vida soñando con la mentira y la grandeza. Síntesis donde todos los humanos tratamos de perpetuar la vulgaridad de lo cotidiano. MALLE (1932) hace referencia, en esta nueva producción a una dimensión autobiográfica: Lou. Habitante de un cuarto de alquiler, cansado de mentir, mira desde su ratonera la sombra del pelo, de los labios y de los hombros, de una mujer joven que despierta en él la fragmentaria posibilidad del erotismo.

El cine francés en Jean Renoir un maestro. A su lado se formó toda una generación de cinematógrafistas que al cabo de algunos años ha entregado al cine producciones de indudable calidad. Malle realiza en 1958 "Los Amantes" que, a juicio de los prestigiosos críticos de Cahiers du Cinema, es un clásico del cine francés, como también el lanzamiento al estrellato de la versátil y talentosa Jeanne Moreau. En este film el amor se viste de sutileza, asistimos al nacimiento de un cine "directo, natural, sin artificios". Un cine donde se intenta mezclar lo humano y lo social. Muestra de este intento logrado lo podemos ver en "Fuego Fatuo" (Le Feu



*Burt Lancaster y Susan Saradon en Atlantic City*

Follet, 1963), donde con una maestría admirable Malle describe las últimas horas de "un escritor alcohólico e impotente". Vendrían luego "Ascensor para el Cadalso", "Y Dios creo a la Mujer", "Vida Privada".

Otra cualidad del cine de Malle es su capacidad para descubrir nuevas imágenes, su permanente preocupación por encontrar nuevas formas de la narración cinematográfica, su indudable sentido personal en el manejo de los niveles de la narración y su persistente idea de renovar su propio espacio creativo. En su cine todo esta asociado a un hecho sentimental, a partir del cual se construyen historias particulares de asombrosa agudeza. No hay puertas condenadas, no se trata de esconder nada. En lo fundamental la intención es revelar, proyec-

tar en los espectadores la dimensión más profunda de cada una de los caracteres, identificar una experiencia vital, hacer posible pequeñas y solitarias vindicaciones de hombres y mujeres que finalmente, sin ningún tipo de disculpas, aceptan su verdadera condición: "La vida vuelve a ser fuente y a ser misterio".

Los personajes impactan de principio a fin, su fuerza no reside en la vitalidad, son escombros, edificios a punto de derrumbarse a un mar aparentemente sin mancha. El cine de Malle emociona pero en silencio, descarga sobre el espectador "toda la fuerza contenida" de una vida que hizo de la grandeza y la valentía la causa natural de su derrota. Es un cine realista y patético, sin maquillaje, sin trucos, sin disculpas.

ATLANTIC CITY obtuvo el León de Oro en el Festival de Venecia en 1980. El film se concentra en la soledad. Un hombre del hampa se niega a aceptar la precariedad del presente y recuerda con nostalgia todas sus hazañas cuando, al lado de los ganster más famosos de la época, todo parecía estar a su favor. Burt Lancaster añora la esplendorosa ciudad del pasado, en la que pasó los mejores años de ladrón y donde adquirió una gran reputación al lado de lo más granado del hampa. La nueva ciudad se transforma: los casinos continúan pero ya sin el esplendor de otros años, sus compa-

ñeros al igual que él, se han quedado sin empleo, se dedican a sobrevivir en trabajos mediocres. En esta atmósfera el personaje privado de comunicación va acogiéndose a la petrificación. Su mundo se concentra en un ejercicio de voyer y sus actos amorosos se reducen a una relación de servidumbre y al goce momentáneo de la figura femenina. En este ambiente Malle se encuentra de nuevo con su temática ya vista en *Pretty Baby*. Afloran entonces todos los conflictos de los personajes que establecen una dialéctica de donde surgen las reiteraciones de anhelos y fracasos. El director enfrenta las generaciones y establece límites para demarcar vidas paralelas que por un momento se unen pero que nunca se identifican. Por el mundo de ATLANTIC CITY es una dolorosa aceptación de lo real. Para Sally (Susan Sarandon) es la posibilidad de imprimir sentido a una vida gastada que empezó en un pueblo perdido, y para Lou es la última oportunidad de demostrarse que, a pesar de todo, siempre queda un rescicio que le permita enfrentarse con la frustración.

El sustrato del cine de Malle es una unidad indisoluble entre lo sentimental y lo dramático. Si bien en este film el director francés no alcanza a captar totalmente las líneas del conflicto, el deja entrever una preocupación constante en su filmografía: "descorrer velos y explorar sin rebuscamientos la conciencia de sus personajes".

---

## *El perpetuo equilibrio del péndulo*

---

DIE FALSCHUNG (El Ocaso de un Pueblo). Alemania 1981. DIRECTOR: Volker Schlöndorff. GUION: Volker Schlöndorff, J.C. Carrière, Margarethe Von Trott, Kai Herman, basado en un libro de Nicolas Born. FOTOGRAFIA: Igor Luther. DECORADOR: Bernd Lepel, J. Bufnoir. MONTAJE: Suzanne Baron. MÚSICA: Maurice Jarre. INTERPRETES: Bruno Ganz (George Laschen); Hanna Schygulla (Ariane Nassa); Jean Carmet (Rudnik); Jerzy Skolimowski (Hoffmann); Gila Von Weitershausen (Greta Laschen). 1h 48 mm.

La prudencia cinematográfica aún no ha sido definida —imparcialidad, objetividad, realidad— dentro de ningún género y sus características en caso de llegar a definirlas serían muy especificadas. Este equilibrio que busca la "prudencia" del intelectual, el cineasta o el político ha sido planteado por VOLKER SCHLONDORFF. Nos encontramos con el caso de un intelectual europeo estudiante de Filosofía y economía política, ayudante de dirección de Malle, Resnais y Meville. El perpetuo equilibrio de la prudencia.

En Cannes (1966) presentaba EL JOVEN TORLESS, basado en la obra de Robert Musil y demostraba unas cualidades excepcionales para la adaptación cinematográfica; primer equilibrio de cine—literatura. Se planteaba el problema entre la ambigüedad de una obra literaria y las posibles interpretaciones que le diera el director. Existe una sola narrativa?, Qué es Identidad literaria? Hay una fuerza expositiva en el contexto cinematográfico en relación a la literatura? La controversia persigue: EL TAMBOR DE HOJALATA de Gunter Grass (1980) t LA FALSIFICACION de Nicolas Born (1981).

Esta nueva forma de lenguaje planteada por Schlöndorff en LA FALSIFICACION (El ocaso de un Pueblo) parte de una reflexión en torno a la relación de una visión política y su posible encausa-



miento a través de la literatura: la reflexión distante y occidental de un hecho oriental como la Guerra civil Libanesa.

Schlondorff dice: "No es un paraíso perdido aquello por lo que suspiramos, sino un país completamente destruido".

La actitud del intelectual-periodista GEORG LASCHEN (Bruno Ganz), tiene como forma de reflexión la ambigüedad; ambigüedad como reflejo de su impotencia ante una situación -guerra civil- que como periodista le impiden tomar una posición reflexiva (la situación del periodista-oficio-noticia) y la misma evasión frente a sus problemas personales (su relación de pareja frente a la esposa que trabaja como fotógrafa).

El criterio de los demás co-guionistas, MARGARETE VON TROTTE (el equilibrio de la familia) y JEAN CLAUDE CARRIERE (la terrible pesadilla del asesinato de un árabe) dan una mayor conjugación al film.

Ese interés de reflexionar a través de sus propios movimientos, la situación opresiva de estos hechos reales, donde el perpetuo juego de motivaciones y búsqueda hacia esa dicotomía planteada como ORIENTE-OCCIDENTE se convierte en un ojo que juzga e imparte justicia (noticias) para el mundo.

"Defendemos la civilización occidental por la libertad" dice uno de los protagonistas, esa libertad falsa planteada por la distorsión de los hechos que allí acontecen. La guerra es una realidad y hay que reflexionar sobre ella como hecho Oriental no como sueño de Occidente.

"A veces la realidad nos sobrepasa. Estábamos jugando a la guerra y dos cuadras más allá la cosa era amargamente seria", decía Bruno Ganz. Convertir la guerra en protagonista, y hacerla sentir con tonos románticos y horrorosos es trabajo de un documentalista como Schlondorff; ser objetivo con la realidad es trabajo de un director; y sobrepasar esa realidad para plasmarla en cotidianidad es trabajo de un guionista.

El cine de Schlondorff no es un cine "panfleto", es un didáctico de la imagen, posee la fuerza para crear conflictos entorno a lo real. Entornos que van más allá de la simple esquematización de unos personajes y donde existe un significado para cada personaje y cada hecho.

La imposición casi irracional del Fotógrafo Hoffman (Jerzy Skolimowski) con sus pre-conceptos

acerca de la guerra, donde toma los hechos como fortín comercial. Se debe buscar la noticia donde esté. Este es el verdadero trabajo del fotógrafo profesional no hay tiempo para reflexionar, ni tomar posición frente al acontecimiento.

ARIANE NASSAR (Hanna Schygulla), será el prototipo de árabe que aparece indiferente ante la guerra, su osada occidentalización ha sido sublimada por los acontecimientos. La pasividad será el único remedio al mal.

La película va llegando a un drama individual planteado desde su comienzo, por la actitud de Laschen (Bruno Ganz). Desea seguir en Beirut para encontrar su propia identidad como periodista-intelectual, y lograr un completo dominio de la situación. La verdadera pesadilla comenzará: Laschen cae en un refugio antiaéreo/ pánico/ un árabe le cae encima/ instinto de supervivencia/ lo asesina/ en defensa propia/ necesita vivir/ la pesadilla termina bajo una ducha fría/ ya ha vivido la guerra.

Este drama personal de Laschen enmarca toda su vivencia acerca de la guerra, la necesidad de matar para subsistir lo condujo a reflexionar sobre la realidad de la guerra libanesa. El oficio de periodista y enjuiciador anónimo se perdió por un instante para dar cabida a la realidad de una lucha por la supervivencia donde todos pueden uzgar y morir si "quien".



# La marca de la pantera

CAT PEOPLE (La Marca de la Pantera). USA, 1981. DIRECTOR: Paul Schrader. GUION: Alan Ormsby. FOTOGRAFIA: John Bailey. DECORADOR: Ferdinando Scarfiotti. PRODUCTOR: Charles Fries. MUSICA: Giorgio Moroder. INTERPRETES: Nastassja Kinski, Malcon Mc Dowell, John Heard, Annette O'Toole.

Paul Schrader es reconocido como un gran cineasta. Crítico de "Los Angeles Free Press"; director de la revista "Cinema"; guionista de "Taxi Driver", "Magnífica obsesión", "American Gigolo", "Yakuza"; director de "Chantaje Mortal" (Blue Collar), y ahora director de CAT PEOPLE un remake de la producción "The Woman Panter" realizado en la década de los cuarenta.

Schrader es esencialmente un guionista, —aunque en CAT PEOPLE no aparece su nombre en el crédito correspondiente al guión, es muy posible que se haya involucrado, de alguna forma, en su escritura—. "Me encanta. Es mucho más excitante que dirigir o montar. Es la etapa de trabajo que prefiero. Trabaja a su ritmo, no piensa en imágenes, descubre espacios simplemente. Evidentemente es necesario un ritmo exteriores-interiores, un ritmo exposición-acción, pero todo esto forma parte del oficio".

Las películas de Schrader, o mejor su cine, que siempre ha tenido un toque personal, centra su acción en la dicotomía pecado-redención, "sangre y culpabilidad" (durante un tiempo, Schrader quiso ser pastor protestante), pareciera como si los hombres y las mujeres de sus películas arrastraran un pasado que los condena y un futuro incierto, del cual quieren huir a toda costa, que de antemano los condena o los conduce a la autodestrucción. En otros caso los personajes aceptan su condición y se hunden definitivamente en el mundo ambiguo y solitario del vicio y la decadencia.

El juicio moral es una de las características más importantes de los films de Schrader. Todos sus films son una especie de confesión, una manera de liberar el pasado de seminario, un intento por superar el abismo de lo pecaminoso, una búsqueda silen-

ciosa por tratar de abatir el animal super intelectual que lo deforma: "Mi trabajo anterior huía del ambiente que... odiaba de pequeño. Un ambiente religioso y estricto. Todos mis films trataban de huir. Ahora trató de hacer películas que marchen hacia alguna cosa, que traten de buscar un sitio en vez de dejarlo. Ahora comienzo a sentir miedo de hacer parte completa de un ambiente trivial y de haber perdido mis raíces intelectuales. Sería muy bueno... visualizar el cine como una diversión pura y agradable. Un film debe tener un proyecto, una función, un tema".



En Cat People flotan las preocupaciones temáticas y existenciales del notable director norteamericano. La película oscila entre el ansia por la sangre y la salvación a través del filtro purificador del amor. Es, en realidad, un juego peligroso en el que alguno de los competidores perecerá o abandonará

rápidamente el campo. Común situación cuando la pasión está de por medio, fórmula inequívoca que convierte al ser humano en un héroe cansado y maloliente. La verdad es que la celda de la pantera, no es más que la presencia de un orden social escabroso. (podríamos recordar a la joven prostituta de Taxi Driver). El valor de Cat People reside en su discurso. Pero no en aquel explícito, sino más bien, en el implícito, presente en los usos visuales y en las formulaciones, sobre todos aquellos en los que la pantera (animal altamente connotado y asom-

brosa belleza) prepara el terreno para saltar sobre su selectiva presa.

Cat People se queda a mitad de camino, no logra la síntesis de la historia, los caracteres son ambiguos. Las soluciones van surgiendo en forma casi milagrosa, con lo cual el ritmo de la película va transformando (al igual que la protagonista) en lugares comunes y soluciones obvias. Ni la belleza de Natascha Kinsky salva a Cat People de las garras afiladas del cine de baja calidad.

G.B.

## *“..que gacho carnal”*

ZOOT SUIT (Fiebre Latina). USA. 1980. DIRECTOR: Luis Valdez. GUION: Luis Valdez. MUSICA: Luis Valdez, PRODUCIDA: Peter Burrell.

Valdez es un hombre de teatro. Fundó hace varios años un grupo de teatro que le ha dado la vuelta varias veces a los Estados Unidos llevando el mensaje de la tragedia de los pueblos chicanos, que es además, la de todos los marginados en el país del confort, el dolar y el horno de micro-ondas. Sociedad donde “los no nativos” viven en su calidad de objetos, destinados al desempeño de los más denigrantes trabajos. Tanto hombres como objetos forman parte del mundo de las cosas “útiles” y desechables. Zoot Suit es una muestra del mundo chicano, es una descarga del alma del México-americano, una ocasión para mostrar su desarraigo y su soledad, en la época del nacionalismo americano y el macartismo. Bajo el slogan “a América hay que lavarla, debemos acabar con todo tipo de gente indeseable que trata por todos los medios de socavar y destruir el edificio de la democracia”. Es, además, un grito del sentimiento, una disculpa para enjuiciar la estructura del sistema y, fundamentalmente la historia de un grupo frenético de jóvenes que se toman la calle y pelean por un espacio para la diversión, el amor y las excentricidades.

Los Pachuco, “una imagen, una primera y profunda respuesta de la raza violada y perseguida en contra de su realidad. Una forma estética de protesta. La incapacidad de conocer en el pasado, una evocación contradictoria que se origina en un sentimiento de orfandad de un no pertenecer ni a lo propio que ya está lejano, ni al presente que no les

pertenece. El Pachuco mexicano que vive en California, es en últimas, el extremo de la conciencia mexicana”. Amante de la rumba, del movimiento sincopado con el que pueda darle “chance” y salida a su evocación y gusto. Amante de la extravagancia representada en el inmenso alerón de su sombrero con plumilla retando el espacio, y sacón extendido hasta las rodillas, pantalones abombados y una peculiar manera de atraer a la pareja: con fuerza, a lo macho. “Hay que meterse en el alma a la carnal”. Suave. . . suave. . . que gacho. . . El Pachuco un individuo que “ . . . ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres y creencias. Y por no tener herencia o filiación histórica, vive en la imitación, la cual lo lleva a negarse a si mismo y a sus modelos. Dialécticamente, el pachuco busca la integración, el abandono de la orfandad”.

El Pachuco que lleva a México en el alma, pero también quiere estar al lado de la raza es un ser encerrado en si mismo, un automarginado. Desarraigado de la madre tierra torna su vida en goce y autodestrucción en un ambiguo laberinto de soledad y manifestaciones agresivas, en una fuga y en un regreso, una tentativa a la búsqueda de las más ancestrales raíces, una manera de soñar y despertar de cara a la muerte. Una asimilación de la brutalidad: entiende Carnal.

Con todo este bagaje Valdez lleva a Broadway su obra teatral y musical y obtiene (1979-1980) un gran éxito. El espectáculo es una síntesis apretada de la vida del Pachuco, pero mas que eso, es la his-

toria de una generación que se rebela contra la injusticia, y más allá es un grito de recuperación por la tierra que un día les fue arrebatada. En esencia es la lucha de un pueblo por recuperar su raza y valores. La silenciosa pero resistente batalla que aún libran los chicanos por encontrar la república de Axtran.

La obra de teatro fue llevada al cine o el teatro fue filmado. En el espacio escénico la cámara adquiere una capacidad rítmica impresionante. Se desplaza con valor para abandonar el mínimo y fundamental detalle. Califica y le imprime dimensión al movimiento. La restricción del espacio escé-

nico no es obstáculo para recrear el universo del drama de los Pachucos. Actores de la raza, imprimen la verdadera dimensión del chicano en cada uno de los personajes y el ritmo latino que se mete en el espíritu hasta lograr una identificación entre el espectador y el espectáculo, entre la trama y la tragedia de la pandilla. Cine teatralizado de alta calidad.

Carnal, que Gacha es la vida y sigue la rumba en Zoot Suit.

Gilberto Bello D.



## *El Amante de Lady Chatterley*

LADY CHATTERLEY'S LOVER (El Amante de Lady Chatterley). Inglaterra, 1981. DIRECTOR: Just Jaeckin. GUION: Christopher Wicking, Just Jaeckin, basado en la obra de D.H. Lawrence. FOTOGRAFIA: Robert Fraise. INTERPRETES: Silvia Kristel (Constance Chatterley), Nicholas Clay (Oliver Mellors), Shane Briant (Sir Clifford Chatterley), Ann Mitchell (Mrs. Bolton).

A pesar de que D.H. Lawrence esté masticando tierra con su calavera, pudriéndose entre los gusanos, transportando su alma en otros ámbitos mientras espera reencarnar para completar su ciclo vital según los maestros de la India, la desgracia judicial e intelectual que representó para el escritor de 'El Amante de Lady Chatterley' su novela, debería haber sido respetada por un director de la dudosa lucidez de Just Jaeckin y sus monumentales cintas de sofisticado porno.

La novela escrita en la ciudad de Florencia de 1928, que fuera prohibida en Inglaterra y los Estados Unidos, no logró salir a la luz pública sino hasta el tardío año de 1959 cuando un tribunal anuló la 'acusación de obscenidad' que entorpecía la publicación del texto.

Los treinta años que atontaron la obra de Lawrence en cualquier oscuro cajón de un juzgado, Just Jaeckin los redujo a dos horas, aproximadamente, de inmenso melodrama, de folletín problema entre muchacha rica encuentra muchacho pobre y se enamora —muchacha rica, bastante noble, salta por encima de su desgraciada posición social para encontrar el amor en su humilde novio— muchacha y muchacho pobres escapan para encontrar lo que tanto anhelaron y vivir felices y comer perdices si les es

 Cine Colombia

PRESENTA LAS PROXIMAS  
JOYAS CINEMATOGRAFICAS



OBRAS INMORTALES  
EN LA PANTALLA,  
DISTRIBUIDAS HACE  
MAS DE MEDIO SIGLO  
POR CINE COLOMBIA



posible. Es la meta que siempre buscan y siempre (no sé como hacen) encuentran este tipo de afortunadísimas parejas.

La novela que se inicia con el párrafo "La nuestra es una época esencialmente trágica; por eso nos negamos a tomarla trágicamente. El cataclismo ha ocurrido. Nos encontramos entre ruinas, y empezamos a construir de nuevo, a tener de nuevo pequeños hábitos, pequeñas esperanzas. Es una tarea ardua: ahora ya no hay un camino fácil hacia el futuro; tenemos que sortear o saltar por encima de los obstáculos. Tenemos que virar, por muchos ciegos que se hayan derrumbado"; se convierte en el cerebro de Just Jaeckin en la simple ambientación aristocrática de una mansión donde se caza, se come, se duerme, y la tierna señora que convive con su esposo de inservible sexo, se distrae de vez en cuando en la cabaña del empleado guardabosques de su esposo para apaciguar su dulce pubis, con tanta frecuencia que termina enamorándose del corpulento tipo, más por lo corpulento que por cualquier otra cosa.

Las tragedias refinadas de familias aristocráticas como la de estos aburridos ingleses campestres le dan al director la pauta para tramar una "historia" fácil olvidándose de la novela y recreando sobre los elementos que menos vienen al caso (la parálisis del Mr; la soledad tanto de su esposa como la de mi amo Mellors; la riqueza y la pobreza vistas con

sensiblería cuasi-trágica; los celos del Mr) una peli-culita, que más que cine es una tele-novela con una hermosa fotografía y unos hermosos paisajes y una hermosa actriz como es la hermosa c-r-e-a-t-u-r-a de Silvia Kristel, tan manipulada por la terrible industria del cine. "Me siento incómoda al realizar escenas eróticas". En fin.

Y son elementos que no vienen al caso porque D.H. Lawrence los coloca en la novela simplemente para crear un marco referencial en el cual desarrollar su exageradamente lúcido pensamiento sobre la época en la que le tocó vivir. Son pretextos que intervienen en la novela determinando el giro de los hechos y las relaciones de cada personaje, pero no son tan fundamentales como para el señor Jaeckin, no tan necesarios como para que las señoras que asisten a la película se aturulan en lágrimas durante el patético plano-secuencia en que el desgraciado paralítico sube a buscar a su esposa y no la encuentra, después de sudar y arrastrarse por las empinadas escaleras de la mansión, porque ésta retoza (así, en estos términos se presenta la película) con el corpulento amo mío, el leñador y guardabosques Mellors.

Sin embargo, no es demasiado torpe la película. El momento en que yo estoy merodeando al lado de mi amo cuando éste se está bañando desnudo, los planos cerrados sobre su cuerpo untado de jabón, son bastante acertados para iniciar la pobre sensibilidad de la película y los estereotipos de la

Kristel que parpadea incrédula ante lo que ve; la cursi ternura en la que irrumpo cuando se están poniendo florecitas cada uno sobre el cuerpo del otro, logra una luz difusa que Mr. David Hamilton rabiaría de la envidia y de la estupidez de la atmósfera tipo que a él le encanta (Acaso no existe por allí un cierto film llamado "Bilitis"?); los paisajes del amanecer también captan la inevitable luz difusa que tiene todo amanecer en cualquier bucólico paraje del mundo. Pero de fotografía de vaselina, con ambiente de vaselina y luz de intensidades tenues, la cinta se va volviendo tan exageradamente melosa que termina por ser una fotografía totalmente vacía de significado para la imagen (marcando solamente el tiempo de la acción, el amanecer, o el anochecer, o el tan romántico crepúsculo).

Acaso suceda lo mismo con esa otra película de Jaeckin de cuyo nombre escasamente quiero acordarme, "La Historia de O". La luz difusa se extiende a todas las atmósferas y los espacios donde se encuentran los personajes reventándose a latigazos sado-masoquistas o chuzándose con palitos excitantes o donde se encadenan mujeres para placer de leones masculinos, pero... de la fotografía y encuadre mas encuadre menos no se pasa. Las historias del desafortunado Jaeckin siempre son nulas y no va más allá de eternas acostadas hasta el final de sus películas.

Demasiada atención a la luz de las escenas y nada de imaginación para relacionar acontecimientos, personajes y situaciones que conformen un relato que (es lo menos que puede pedir un espectador) le diga algo al público.

'El Amante de Lady Chatterley' que D.H. Lawrence redactó pensando en su época y en la oposición de vitalidades entre una mujer aristócrata y su esposo intelectual a fuerza de ser parálítico, en la película sólo se reduce a vulgares celos entre el tipo que le quita la tipa a otro tipo. En la novela, Lady Chatterley vive en medio de una vitalidad intensa su amor con el guardabosques del lugar a fuerza de oponerse a la situación sedentaria y racionalista al máximo de su esposo en dos rueditas y una silla. La posición de Lady Chatterley es la de desbordar toda su energía sexual para opacar la tragedia monótona que encuentra al estar al lado de su esposo. La época de Lawrence, principios de siglo, 1920, —y 1920 inglés para mayor desgracia—, está marcada por las reservas constantes entre las tradiciones inglesas del té, sofisticadas costumbres y elegancia de maneras ante toda situación. El desgraciado vuelve de la guerra sin piernas pero a esta desgracia suceden las maravillosas comidas y la entretención con la pintura y los libros y el cultivo del espíritu al

máximo, ya que el cuerpo está absolutamente destrozado, esta situación convierte al esposo de la Lady en un pensador constante, un racionalista que encajona su vida dentro de la materia gris de su cerebro y las conversaciones con sus altos amigos intelectuales que en la desgraciada película no aparecen limitando las conversaciones del desgraciado actor a charlatanerías con su feísima enfermera. El ambiente que la Lady encuentra en esa apartada región campestre de la Inglaterra Británica (en el que está aislada, solitaria, cuasi-deprimida) la lleva a canalizar su desesperación vital en una eterna sucesión de orgasmos con Mellors no tan simples como en las imágenes de Jackin en la que la esposa solamente se limita a ponerle los cuernos a su tipo minusválido sin reflejar esto el entorno sobre el que reflexionaba Lawrence. Para los estudiosos de la literatura y los eruditos que la afean. Lady Chatterley 'representaría la posición vitalista en contraposición con la posición intelectualista', lo que, por esta vez, es cierto ya que Lawrence durante toda su vida estuvo dotado de una sensibilidad opuesta a todo racionalismo que obstaculizara los instintos naturales y 'de cuya fuerza primigenia participa el hombre en momentos aislados de abandono de la conciencia', vuelven a anotar los eruditos.

Entonces, qué es lo que sucede en esa infortunada relación entre el escritor Lawrence y monsieur Jaeckin que lo atrapa entre sus garras dementes, ninfómanas y pornócratas: la literatura es un buen pretexto para realizaciones cinematográficas, la historia está escrita y lo único que queda por hacer es filmar el argumento y recolectar el dinero. Además de que la idea es atrayente para el espectador desprevenido. 'El Amante de Lady Chatterley', la controvertida novela, la gran obra clásica de la literatura inglesa de nuestro siglo, la novela que leeremos solamente en la pantalla porque es una película tan asquerosamente mala y deshonestamente para con el autor (pero esto el espectador no lo sabe) que no es necesario perder el tiempo leyendo una película de un escritor tan malo.

El único consuelo que se tiene es que D.H. Lawrence descansa en paz y nunca se enterará. El hueso ya fue roído. Hasta aquí llego y me retiro, sobre mis cuatro patas y el rabo metido entre las piernas. Hasta luego.

Por: La Perra de Mellors

## JOVENES AMANTES

(Moon Lovers) de David Fisher, con Matt Dillin y Cindy Fisher.

El universo del director norteamericano David Fisher se cieme otra vez sobre Texas. Aquel Texas de la post-guerra donde el tiempo transcurre muy lentamente y parece que los personajes nunca envejecieran. Sus morales calentadas por el sol, los chismes del pueblo y toda la subcultura del "Farmer" norteamericano se reflejan allí.

Ya en "Amame Más" Fisher había demostrado un gusto particular por aquellas historias de amor donde lo trágico se sobrepone a todo romanticismo "ranchero" y el principal protagonista es el pueblo.

En "Jovenes Amantes" la situación planteada por un joven texano que se enamora de una rica hacendada de la región hace pensar que todo desembocará en un "Happy end" de novela rosa donde los amantes se escapan y los padres inconformes irán a buscarlos.

Esta estructura elemental ha sido modificada aquí, agregándole personajes muy típicos del pueblo y de las situaciones que por aquella época se vivían. Los adolescentes en tránsito de la escuela al bachillerato, en constante pugna con los universitarios, la chica más apetecida del pueblo que hace uno de los mejores "streptase" que se recuerde dentro de este género de comedia romántica, el padre del muchacho agraviado, el novio agraviado y envilecido, son elementos que de alguna manera enriquecen la película evitando que caiga dentro del drama típico con el consabido desenlace de amor.

El detective utilizado por el padre de la novia recuerda a los futuros rockeros o rocanroleros, o a los calypsos, aquellos detectives sacados de novelas baratas donde lo importante es la forma narcisa de expresarse antes que la agilidad para desenmascarar un caso.

LAURA MOORE (Les ombres de l'été) de David Hamilton, Francia 1980. con Maud Adans, Dawn Dulamp.

Hamilton se ha convertido en un empesinado fotógrafo que trata de dar textura y narración a sus temas mediante tonos apastelados y románticos, encuadres donde se recurre a esculturales cuerpos de jóvenes adolescentes que bajo el tamis de su virginidad se dejan seducir por el foco iluminado de un gran filtro difusor.

Su obstinación lo llevó inicialmente a BILITIS, de allí pasó a convertirse en el cazador de ninfas más cotizado de Europa y casi del mundo, sin embargo su técnica cinematográfica no ha podido desbordar la narración, donde recurre a cortinas y fundidos a negros, que nos recuerdan esas estampas de los años treinta donde el cine mudo se recreaba a base de fundidos puesto que el sonido apenas comenzaba su carrera de ascenso.

La historia trágico-amorosa de Laura Moore—donde resalta la escultural Maud Adans— es apenas un sutil acercamiento a un "happy end" donde un escultor persigue obsesivamente a la hija de una de sus primeras modelos. Esta necesidad de recurrir a modelos gastados donde la tragedia de la madre que trata de salvar a su hija de las "garras" del escultor-seducidor y donde los triángulos amorosos se convierten en isocelos desfigurados se complementan con una excelente fotografía-valorable y una composición casi de retrato ó de ícono.

Sin embargo la plasticidad del film se queda en referencias a las esculturales madre e hija y a sus compañeras de ballet donde los torsos de las esculturas vivientes y los bustos son presentadas como única fuente de narración.

A.B.J.



## Bodas de Sangre

Carlos Saura filma con el ballet de Antonio Gades uno de los más excepcionales dramas del poeta español Federico García Lorca: Bodas de Sangre. La película es una conjunción de lenguaje del movimiento, capta la profunda dramática del teatro y los lenguajes gestuales nos recuerdan la poesía que campea en la obra de Lorca.

Bodas de Sangre es una película profunda coherencia, la cámara oficia de testigo de la historia y sigue el movimiento con la misma maestría que la de los bailarines de Gades. Sin recursos espectaculares, sin escenarios propios para el artificio, Saura estructura su película. Un escenario limpio, abierto, con la presencia muda de una ventana por la que se cuela la luz exterior sirve a Saura para delimitar desde el espacio escénico el espacio cinematográfico. Los planos ágiles captan el ritmo del ballet, no hay durante toda la película ningún salto que rompa el eje de los encuadres, parecería como si cada angulación, cada toma, estuvieran intrínsecamente ligados con la estética del movimiento. La cámara no persigue el movimiento, lo concretiza, lo fundamenta y lo dimensiona.

Saura nos tiene acostumbrados al conflicto, sus películas siempre han sido la construcción del espíritu español desde la conciencia. Bodas de Sangre no es una excepción. La obra de Lorca es tan española como la catedral de Toledo y la película de Saura lo es más que el Escorial. El conflicto de la obra se fortalece con la concreción de los lenguajes y la angustia del amor ofendido.

La introducción de la película es un excelente fresco de los instantes preciosos de la actuación.

G.B.



## Su otro amor

Esta es una historia sobre el amor, más no una historia sexual. Explora los tipos ideales del amor americano romántico y plantea una variante significativa: el amor de hombre por otro, no el amor entre un hombre y una mujer.

Zuek Elliot es un médico joven, Clara es su esposa y trabaja como ejecutiva de un canal de televisión, pueden definirse como una pareja típica de la familia americana, aunque su relación sexual presenta altibajos, el matrimonio transcurre en una forma "normal". Zuek se reúne con Bart McGuine, un novelista gay prontamente descubre que se ha enamorado de Bart.

La película es una historia de coraje, honestidad y apasionamiento. *Making Love* (Su Otro Amor) retrata claramente un amor homosexual, no es esta una película estereotipada o caricaturesca, busca encontrar el fundamento de este tipo de amor desde las necesidades emocionales, pero también desde los conflictos que este tipo de relación causa en una sociedad cuya moral desdeña uniones entre personas del mismo sexo. La dirección de Arthur Miller es fluida y efectiva, se capta en la película una empatía positiva con sus actores.

Su Otro Amor no es una película perfecta ni armónica. El guión, escrito por Barry Sandler's es en algunos momentos excesivamente literario y en ocasiones las explicaciones son demasiado pesadas. Un acierto del y en ocasiones las explicaciones son demasiado pesadas. Un acierto del guión son los monólogos de Claire y de Bart, especialmente en las escenas iniciales de la película.

Un elemento destacado de la película son las escenas de amor entre los dos hombres, sobrias y sensitivas.

Richard Greenbaum, crítico Norteamericano, señala que *Making Love* puede abrir un nuevo género en la filmografía: un cine gay honesto, de altura y de gran coraje.

G.B.

*Making Love*: un triángulo de dos.

## FOTOS FIJAS

Cuando nos iniciamos en el ajetreo del cine, Ingrid Bergman ya era una actriz madura. La habíamos visto en "Juana de Arco", un personaje que oscilaba entre la desolación, la lujuria contenida y la defensa de una razón histórica. Después la volvimos a ver al lado del grandioso Roberto Rossellini en una dimensión novedosa de la actuación, la que le imponía su compenetración con uno de los más grandes talentos cinematográficos, era el tiempo del neo-realismo, de dicha unión quedan producciones que sin lugar a dudas ya ocupan un lugar destacado en la cinematografía universal. "Casablanca" al lado del recio Humprey Bogart, donde Ingrid se convierte en ILSE, la heroína que desafía el peligro por conquistar el amor de Rick, mientras la pantalla se inunda de bruma y suspenso y la banda sonora vomita la inolvidable melodía "Según pasen los años".

Pasaron los años y la Bergman abandonó las pantallas, como otras grandes actrices, prefirió vivir del sueño encantado del pasado. Sin embargo, hace pocos años reapareció al lado de otro Bergman, el director sueco. Los Bergman y Liv Ulman filmaron "Sonata Otoñal", excepcional película en la que Ingrid en el papel de una madre viaja a casa de su hija a remover dramáticamente los escombros de las agitaciones psicológicas y las culpas en medio de una atmósfera serena donde lo más importante es la mística de Bergman (el director) para sacar de sí y de sus actores un drama profundamente contemporáneo. Algo acabó por romperse en nosotros cuando leímos el cable internacional "Ingrid Bergman, una de las grandes actrices del cine mundial acaba de fallecer a los 67 años".



*"La mirada soñadora de una actriz que cubrió el período romántico de Hollywood".*



# Super-Rentables UPAC de Granahorrar



Un sistema de ahorro para su caso personal.



En cuenta o en certificados,  
cada día le pagamos alta rentabilidad  
por reajuste monetario.  
Y además, le abonamos buenos intereses!



Usted abre su cuenta muy  
fácilmente: Con la cédula  
y unos pesos

FORD

Le esperamos para que abra su  
cuenta o aumente su saldo



## Granahorrar

El poder de su ahorro

Más de 50 oficinas en el país