

ARCADIA

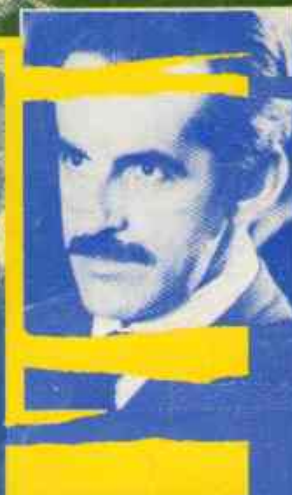
va al cine

8

AÑO 3

Octubre de 1984

\$100



PRIMERA
BIENAL DE CINE
CIUDAD DE BOGOTA



**Primera
Bienal de Cine
Ciudad de Bogotá**

AGRADECEMOS LA COLABORACION DE :

INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO
PLANETARIO DISTRITAL
CINEMATECA DISTRITAL
CENTRO EDUCATIVO Y CULTURAL REYES CATOLICOS
BIBLIOTECA NACIONAL
MUSEO DE ARTE MODERNO
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES- DIVISION DE RELACIONES CULTU-
RALES Y DIVULGACION
MINISTERIO DE COMUNICACIONES
FOCINE
INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA
VIDEO-CULTURA
UNIVERSIDAD NACIONAL - EXTENSION CULTURAL
INDERENA
HOTEL COSMOS 100
CINE COLOMBIA
REVISTA PUNTO DE PARTIDA
VIAJES CON AMOR
FEDERACION DE CAFETEROS
HOSTERIA LOS ESTEROS
UNIVERSIDAD AUTONOMA
HOSTERIA LOS SAUCES

OCTUBRE de 1984

EDITORES

Alejandro Bernal J.
 Gilberto Bello D.

JEFE DE REDACCION

Hugo Chaparro

COMITE EDITORIAL

Hugo Chaparro
 Miguel Gómez
 José Luis Orbezo
 Mario Sandino
 Pedro Salamanca

GERENTE

Miguel Gómez

PUBLICIDAD

Mario Sandino
 José Luis Orbezo

COLABORADORES

Bienal de Cine de Bogotá
 Felipe Prieto
 Andras Upegui
 Luis Alberto Alvarez
 Jacques Legler
 Sergio Ramírez-Lamus
 Alvaro Chávez
 Andres Marroquín
 Teresa Quiroz
 Felipe Prieto
 Patricia Restrepo

MAQUINA DE CINE

Alejandro Bernal J.

CORRESPONSALES

Mario Piazza (Argentina)
 René Camargo (USA)
 Marta Clemencia Prieto (París)
 Julio Orozco (París)

CARATULA

Cóndores no entierran todos los días.
 Diseño de KEFAS

DIAGRAMACION

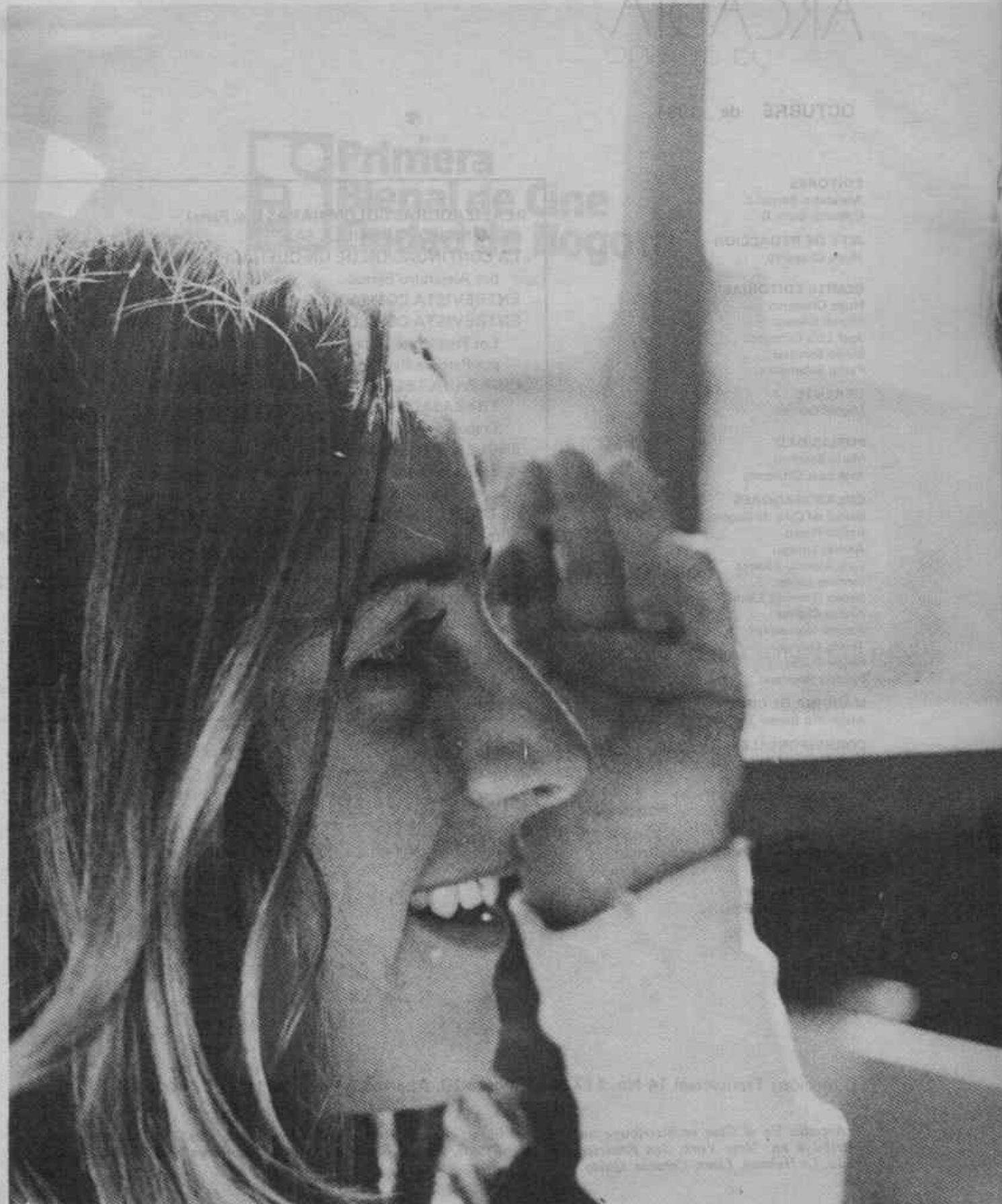
Arcadia va al cine Editores

REALIZADORAS COLOMBIANAS (2o. Parte)

HOMENAJE A GABRIELA SAMPER	5
LA CONTINUACION DE UN QUEHACER: Mady Samper, por Alejandro Bernal	6
ENTREVISTA CON JACQUE LEGLER	8
ENTREVISTA CON LOS REALIZADORES COLOMBIANOS Los Problemas de la Dramaturgia en Colombia por Patricia Restrepo	10
CINE PARA TELEVISION. UNA DONACION DE LOS TRABAJADORES, por Comité Cultural de los Trabajadores del Cine	16
ENCUENTRO DE CINE Y LITERATURA El Guión desde el Punto de Vista de los realizadores, por Leopoldo Pinzón	18
EL DIRECTOR TRADUCTOR DE PALABRAS, por Jorge Alí Triana	22
DOSSIER: RAINER WERNER FASSBINDER LA DIFICIL TERNURA, por Luis Alberto Alvarez	25
RETRATO DE UN ARTISTA Un Adolescente Obsesivo: Dennis Christopher, por Hugo Chaparro	38
MAS ALLA DE LA CRITICA: Sobre Mas Allá del Bien y del Mal, por Felipe Prieto	43

Dirección: Transversal 14 No. 117 - 65, Bogotá 10. Apartado Aéreo No. 18387 Bogotá

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, París, Roma, Barcelona, Madrid, Londres, México D.F., Sao Paulo, La Habana, Lima, Caracas, Quito.





Julio 11 de 1972, BATALLON BARAYA.

Quiero decirte a ti, la hija que estas cerca de mi alma, la que en estos dias tan duros me ha dado bondad y dulzura - a ti que el 15 de Agosto, dia - en que cumples 19 años quiero y te regalo una camara de cine con su lente ! Hoy mismo voy a escribirle a tus hermanos. Quiero que la guardes y lo que estas, la uses - La uses mirando lo que tu ojo pueda mirar, lo que tu percepción puede analizar - lo que tu sensibilidad puede proyectar - Es tuya y tu sabes. Besitos.

GABRIELA

Agosto 11 de 1972, BATALLON BARAYA.

Hijos de mi alma Angela, Marisa, Patricia y Juan.
El 15 de Agosto cumple Mady 19 años - es mi voluntad regalarle mi camara de cine con su lente. Lo hago con todas - mis facultades mentales y fisicas - lo hago, porque se que ella puede hacer - el uso que yo he realizado con ella es decir tratar de combatir la injusticia. Espero hijos mios ya que estoy prisionera, que ustedes respeten mi voluntad.
Su madre. GABRIELA SAMPER.

LA CONTINUACION DE UN QUEHACER:

MADY SAMPER

ALEJANDRO BERNAL

La visión de un apóstol, de aquella mujer que cambió el cine colombiano: la realizadora GABRIELA SAMPER. Es la historia de un quehacer cinematográfico donde lo real se mezcla a lo argumental, a la vida a modo de sentir y de soñar. Fue el comienzo de un trabajo en las tablas de los teatros de vanguardia, en el teatro del Parque Nacional, en la Televisora Nacional y en sus trabajos como documentalista. Siempre bajo un solo pretexto de realidad y forma, con nombres distintos: Taller EL BUHO, Grupo de Títeres EL BURRITO, programas infantiles de televisión, etc.

Se conocieron como madre e hija, bajo una relación fraternal y de dependencia; los roles fueron intercambiándose y su experiencia se transformó en Directora y actriz, en aquel teatro del Parque Nacional donde interpretó sus primeras obras a los 9 años de edad: "Sancho Panza en la Isla Baratalia" y "El burro y el buey".

Ese deseo tácito de encontrar una realidad existente a través de un trabajo metódico y disciplinado, que se manifiesta en la transformación del hombre natural dentro de su ambiente natural. Es la modificación del ser por el mismo ser, del sueño por el mismo sueño. Es encontrar los sitios de lo real que ya existen, a través de un oficio documental-argumental. Al igual que esa realidad infantil que transformaba de niña junto a Tulia Reina, la hacedora de disfraces para el teatro de su madre. Es allí donde nace esa disciplina por transformar todo lo circundante; es allí donde se fusionan las características de un quehacer continuo que llegará a decantar en una realizadora documental, social y política, con una influencia muy marcada por la estirpe de Gabriela Samper, y continuado en su hija Mady, quien seguirá soñando con la realidad y la justeza de unas imágenes imperecederas dentro del marco de la realidad.

EL HUACAN: AVENTURA E INOCENCIA

EL HUACAN narra la historia de tres niños que huyen por un bosque, Ismael (Federico Umaña), María (Paula Umaña) y Marcos (Sebastián Aragón), quienes son perseguidos por un "ogro" de la ciudad. Es un clásico filme de aventuras donde se entrecruza la inocencia y la fantasía infantil. Su realizadora, Mady Samper, lo define como "una película construida con base en los fantasmas de la infancia, donde interviene un juego de imágenes y magia..."

Realizadora con una trayectoria de fotógrafa documental para revistas como ALTERNATIVA y proveniente de una generación marcada por el devenir político de los años 60, y una tradición de cinematografista, aborda el tema de la infancia desde su aspecto emocional: lo onírico, lo fantástico y lo aventurero. Contraria al desarrollo de un cine infantil, que bajo pretextos comerciales, fórmulas de fábulas y héroes salvadores, recurre a aquel "hombre malo" de la ciudad, que deambula por la periferia de ésta en busca de un tipo de sustento muy particular: el rapto de niños para pedir limosna.

Mady Samper



Es el hombre pobremente vestido, ingenuo y torpe, que se constituye en la antítesis de aquel "ogro" de los cuentos infantiles, construido sobre aventuras jamás hechas o con connotaciones políticas y religiosas evidentes que se anidan en la memoria de los infantes. La realización del fin, parte de la consecución muy acertada de los personajes y su construcción narrativa: una postura infantil de la aventura, confrontada con un grado de libertad en un bosque donde no existen peligros; la gran urbe, poseedora de toda clase de peligros, donde se excluye el manido tratamiento de los "moradores malvados que devoran niños"; la libertad de acción al situarlos en una casa construida sobre un árbol en compañía de sus mascotas (el conejo "Zanahorio" y su perro "Camaján").

De esta forma MADY SAMPER adecúa esta realidad a una necesidad mágica e intimista donde los propios niños son protagonistas. Sus héroes son trabajados y construidos con base en personajes sencillos y modestos en su oficio. Es el caso de GIRASOL (Juan Alvarez), miembro del grupo de títeres "La Libélula Dorada" (1), quien, bajo su aspecto de payaso, se convierte en un defensor más de su causa y los ayuda a buscar a su desaparecido amigo Ismael quien ha caído en la bolsa del Huacán.

La traducción de símbolos mágicos definidos por la realizadora como "elementos necesarios dentro de una puesta en escena", contrastan con la ingenuidad mostrada por los niños al encontrarse frente a una gran carpa de circo con Girasol, donde una gitana (Lina Uribe) recurre a su bola de cristal, para escudriñar el presente como fórmula salvadora de Ismael. Estos poderes de la gitana, entreverados a esa calidad esotérica de la realizadora, quien deja entrever su maravilloso conocimiento por las ciencias ocultas a través de altares, estatuillas de José Gregorio Hernández, veladoras y postales del purgatorio, junto a figuras de los siameses Lin, contrasta con la esperanza de los niños frente a un mundo impotente y desconocido para ellos. Es el poder de soñar frente a la fe de una bola de cristal. Este es el verdadero universo de una cineasta que deambula entre un sueño de adulto y su realidad de infante poseedor de milagros.

Sin recurrir a la fuerza de una violencia coercitiva, ni maniquea, el filme se desarrolla en su parte final sobre la imagen de un castillo, donde se encuentra el niño raptado. Escena compuesta por excelentes persecuciones, gags y un acompañamiento musical apropiado, en EL HUACAN los niños jamás son considerados como seres de grandes hazañas; se desenvuelven bajo una necesidad de infantes donde el mundo de los adultos jamás llegará. Es una realidad que jamás será forzada por sueños ajenos o por aquellos adultos que temen crecer como niños.

MUTACIONES: Transformación Infantil.

La visión infantil ó el complejo sobre una catástrofe atómica, planteada en la concepción del mundo por unos niños que bajo la dirección teatral de Jacques Legrel, lograron inventar un espacio de caos y catástrofe que sería recorrido más tarde por Mady Samper en un trabajo actoral sin precedentes.

Estas visiones oníricas las atribuye su directora cinematográfica y su director y profesor de Teatro del Colegio Helvetia a la lectura previa que sobre la obra



Jaime Ceballos El Guacán

del RINOCERONTE de Ionesco, hicieron. Construyeron personajes que se dirigían a la interpretación de animales, el mito de la supervivencia infantil planteado en su esquema de terror atómico.

Esta visión, esta sensación producida en la desazón, la angustia, el liderazgo es uno de los mejores trabajos realizados a nivel de cine con niños que están entre los 8 y los 12 años.

LA LARGA ESPERA DE LA CENSURA.

Gabriela Samper escribió desde la cárcel sus experiencias recogidas en un libro llamado LA GUANDOCA. Esta concepción literaria sobre sus experiencias quedaron plasmadas en un guión del mismo nombre hecho por su hija Mady Samper. Su aprobación por parte de FOCINE- Compañía de Fomento Cinematográfico - ha estado supeditada a las largas esperas de funcionarios que temen una repercusión sobre su aprobación, aprobación que se hizo palpable en dos aprobaciones previas que tuvo y los alcances de funcionarios que han dilatado su producción. Censura institucional o larga espera de la censura. La historia esta por repetirse en algún momento. Se repite.

ENTREVISTA CON JACQUES LEGLER



MUTACIONES de Mady Samper.

J.R. ¿Cómo nació la idea de "MUTACION" como obra teatral?

J.L. Las historias que contaban los niños se fijaban pronto alrededor del tema de la contaminación, de la bomba atómica y de la polución, como consecuencia de ella. Los niños habían imaginado cuáles podían ser las consecuencias de un cataclismo nuclear en unos eventuales sobrevivientes: el individuo sufriría graves perturbaciones físicas y psíquicas, metamorfosis (o "mutaciones") que los convertirían en monstruos, animales, destructores.

J.R. ¿Existía un texto cuando se concibió la idea de la película?

J.L. Con la finalidad de construir un texto teatral, se improvisaron algunas escenas sucesivas. En septiembre de 1981, comenzamos las reuniones. En abril de 1982, cuando Mady Samper y Gustavo Umaña, los realizadores de la película nos visitaron, la "obra" estaba bastante incompleta. En efecto, una creación colectiva de niños no persigue necesariamente una finalidad específica (el proceso de trabajo es más importante, muchas veces, que su logro).

Las improvisaciones que corresponden a las primeras escenas de la película, estaban bastante bien elaboradas, pero en realidad, no teníamos un texto definitivo sino algunas ideas y alternativas para desarrollar el final de la historia.

J.R. ¿De dónde vino la idea de hacer una película?

J.L. En un comienzo se pensó intercalar en la "obra" de teatro escenas filmadas en Super 8 sobre los efectos de la radioactividad en algunos individuos. Se construyeron entonces maquetas y muñecos de cera que con algunos efectos lograban sustituir a los actores.

La idea de la película nació a raíz de la visita de Mady Samper y de Gustavo Umaña (cineastas profesionales) quienes observaron algunas actuaciones y se ofrecieron voluntariamente para toda la realización de "Mutación" como película.

Creo que una inmensa dosis de entusiasmo y la pasión por el cine, motivaron a Mady en esta realización. Ella acababa de terminar una película, "El Uacán", con actores niños y su fin primordial estaba en poder despertar este interés artístico en el medio educativo.

J.R. ¿Cómo reaccionó el grupo ante la propuesta de Mady?

J.L. La reacción no se hizo esperar; el orgullo de hacer una verdadera película, de ser dirigidos por profesionales, y la satisfacción de realizar un proyecto elaborado en parte por ellos mismos, produjo un entusiasmo colectivo.

En cuanto a mí, la idea de explorar un campo nuevo, un dominio muy cercano y sin embargo muy diferente al teatro, hizo que me viera envuelto en esta locura; porque sí, había que ser bastante "loco" para realizar tal proyecto pues no teníamos un centavo. A este propósito me gustaría hacer énfasis en el hecho de que Mady y Gustavo, desde los primeros contactos, ofrecieron sus servicios gratuitamente; pusieron no solamente el material a disposición sino también su personal asistente y sobre todo su tiempo y su técnica.

J.R. ¿Cómo se inició el trabajo de la película?

J.L. Con base en un texto incompleto, lo repito, escrito sobre improvisaciones, Mady y yo discutimos sobre las diferentes ideas que quedaban por desarrollar. Estas ideas fueron después comentadas y discutidas con los niños. En realidad, la creación colectiva termina aquí, porque la forma de escribir un guión cinematográfico difiere fundamentalmente de la del teatro; con esta base, Mady estructuró el guión apropiado y las escenas faltantes.

J.R. ¿Cuándo y cómo se definieron las funciones entre los realizadores de la película?

J.L. Hay que insistir en el hecho de que en todo momento hubo una gran colaboración. Las funciones se definieron en relación con las competencias, tanto durante el rodaje como en la parte del montaje.

Mady Samper, directora de la película, adaptó la "obra" colectiva y escribió el guión cinematográfico; durante el rodaje se ocupó de la dirección de actores y estuvo más tarde a cargo, con Gustavo Umaña, del montaje y de la postproducción. La fotografía y la dirección, la debemos al talento de Gustavo Umaña que supo aportarnos su gran experiencia y su propio arte. Yo, me ocupé durante dos años de la preparación de los actores y específicamente de la producción, manejando la organización general del rodaje y consiguiendo los dineros que necesitábamos en colaboración con los directivos del Colegio Helvetia, que no solamente "toleraron" este proyecto, sino que lo apoyaron, mostrando siempre un gran espíritu de colaboración. Hubo también mucha gente comprometida y trabajando en esta película siempre voluntariamente. La película no habría sido lo que es, sin la música de GABRIEL OSSA.

J.R. Hace más de quince años (diez en el Colegio Helvetia) que te dedicas al teatro de niños y adolescentes, cuéntanos ahora sobre tus nuevas experiencias en el campo del cine.

J.L. Aparentemente el teatro y el cine tienen mucho en común; sin embargo, en el transcurso de las diferentes etapas de la película, pude darme cuenta de que no es así.

Primero que todo, hay que considerar la gran diferencia entre uno y otro guión. En las discusiones que sostuvimos con Mady Samper, aprendí que cada imagen debía tener, para la comprensión de la historia, un punto de referencia. Esta es una regla sagrada del cine y para poder explicarla me voy a referir a una escena de "MUTACION": "Un niño, acosado por la angustia y por el hambre, quiere salir a la superficie, pero los guardias se lo impiden"; esta actuación, aparentemente sencilla, hay que fragmentarla en una cantidad de imágenes con referencias sucesivas: un niño de espaldas, a lo lejos una escalera vigilada por los guardias (el

referente); el rostro angustiado o lleno de esperanza; movimientos, una referencia a la escalera a la cual se acerca (imagen subjetiva); los guardias; el rostro; las piernas en movimiento; las manos aferradas a la escalera; los guardias; ... y así sucesivamente.

El texto de teatro, inclusive las notas de escenografía, nunca consideran esta fragmentación. En la presentación de la obra los ojos del espectador hacen el trabajo de la cámara porque lo que se percibe es una imagen global de la actuación o de la situación.

La dirección de actores es también muy distinta. En el teatro las actuaciones están regidas por cánones estéticos muy generales (posiciones de los actores en relación con los otros, desplazamientos de un personaje a otro); se construye una imagen, pero de manera global y dinámica (movimientos, escenas sucesivas sin ninguna interrupción). En el cine la actuación es fragmentada, esto exige al director dirigir cada movimiento en escenas o tomas a veces muy cortas y, sin embargo, estar al tanto de la actuación general. Además, el director de teatro debe, si quiere hacer cine, luchar contra una "deformación profesional". La actuación teatral es aumentada, deformada, con el fin de que el espectador, a veces presenciando de lejos la obra, capte la intención del actor. En el cine cualquier actuación enfatizada es grotesca. Recuerdo que en el rodaje de la película, organizaba escenas que me gustaban teatralmente, pero al mirirlas por el ojo de la cámara no se entendían y por tanto no podían filmarse.

J.R. ¿Quieres decir que un director de teatro no puede hacer cine?

J.L. Quiero decir que un director de teatro no se improvisa de un día para otro como director de cine o como guionista. Tuvimos la suerte de contar con una verdadera directora de cine, Mady Samper, y con un director de fotografía, Gustavo Umaña.

Hay que considerar también, entre muchas otras cosas que diferencian el cine del teatro, la edición. Los ensayos en teatro permiten actuar sin muchos cambios durante la obra. El día de la presentación hay, a veces, numerosas improvisaciones, sobre todo en los colectivos, que conllevan cambios grandes de interpretación. La edición en cine es fundamental porque una persona o un grupo de personas decide "congelar" de una vez por todas el futuro de una historia. También aquí el talento y la visión del editor son primordiales, puesto que el hecho de acoplar dos imágenes puede, intencionalmente o no, alterar el sentido de la historia.

J.R. ¿No es un poco frustrante para los actores-niños acostumbrados al teatro, actuar en esas condiciones fragmentadas?

J.L. Que les guste más el teatro que el cine, no lo sé. Sería bueno preguntarles a ellos. Lo que puedo decir, y lo hemos discutido, es que la actuación en cine es frustrante por la falta de público que en todo momento motiva al actor; lo es también por la falta de dinamismo, pues en el teatro el actor debe estar variando su actuación permanentemente en función de determinadas situaciones. Por otra parte, no es frustrante si se tiene en cuenta que la actuación en el cine, aunque fragmentada, es sumamente intensa: pide por parte de los actores una mayor concentración: en escasos minutos un actor que se encuentra mental y físicamente alejado de la historia, debe recordar su personaje, involucrarse en él y actuar en consecuencia.

LOS PROBLEMAS DE LA GLER

DRAMATURGIA NACIONAL

PATRICIA RESTREPO

Estamos ante la primera generación de cineastas colombianos. Primera generación que da sus primeros pasos en el largometraje, es cierto, y que en esa medida es todavía balbuceante e irregular, pero primera generación al fin.

Es la primera vez que en Colombia podemos hacer un balance de ocho o diez películas, de las cuales se puede afirmar que están realizadas por profesionales de su oficio, por cineastas que buscan, y en algunos casos encuentran, una forma de expresión verdaderamente cinematográfica, que se plantean con seriedad y rigor su inmersión en el mundo del cine, que tantean en la realidad nacional, y que quieren darle a su público un cine auténtico con el cual identificarse.

Estamos también ante un momento de fuerte polémica, de condena diría yo, a un arte que empieza a nacer en nuestro país, con todas las dificultades inherentes a una industria del Tercer Mundo, y que, al contrario de negarle posibilidades y despreciarlo por su imperfección, hay que llenarlo de entusiasmo y reconocerle sus pequeños logros.

En nuestro cine ya hay un germen. Después del boom de los años sesenta, que constituyeron películas aisladas, como las de Julio Luzardo y José M. Arzuaga, es la primera vez que estamos ante unas obras con cierta coherencia y solidez.

Nuestros cineastas todavía no consiguen cautivar un público, ni consiguen ser un movimiento con postulados que apunten a una estética de identidad nacional. Sin embargo, hay en ellos una clara conciencia del momento por el cual atraviesan. Además de los problemas de financiación y de comercialización por falta de mercado y de otras cosas que vamos a omitir aquí, el problema álgido de nuestro cine es el de la dramaturgia: Cómo elegir una historia y cómo contarla manteniendo el interés del público.

De eso vamos a hablar con Lisandro Duque Naranjo y con Camila Loboguerrero, realizadores de "El escarabajo" y "Con su música a otra parte", respectivamente.

Patricia Restrepo: Frente al problema de la dramaturgia en nuestro cine, en nuestra literatura o en cualquier tipo de arte narrativo, veo dos problemas. El primero sería cómo elegir una historia: cuál historia contar. El segundo, cómo contarla. Hablemos del primero: ¿interesan las historias que el cine colombiano está contando?

Camila Loboguerrero: Cuando uno termina un largometraje tiene mucho tiempo para reflexionar. Una de las materias de reflexión, después de ver la recepción del público y lo que éste espera de nuestro cine, es justamente el tema de una siguiente película: el cuento a contar. Pensaba mucho en la dificultad que tiene el cine colombiano para adoptar una fórmula, unos cánones comerciales, por ejemplo los del cine norteamericano: el cine de héroe. ¿Cómo hace nuestro público para creer en un héroe? Somos una cultura anti-héroe. Lo fácil sería escoger la fórmula, pero cuando se es honesto con la realidad que nos circunda no se puede crear un héroe porque en Colombia eso no es verdad. A nuestro héroe lo botarían del trabajo o le iría mal. Eso hace justamente que sea difícil ser consecuente cuando se quiere contar una historia nacional.

El trabajo del cineasta se dificulta porque siempre tenemos que tener en cuenta de dónde somos y dónde venimos.

Lisandro Duque Naranjo: A la pregunta que tú haces, Patricia, sobre cuál debe ser el tema de una película colombiana, pienso que cualquier tema es bueno. No creo que los temas estén jerarquizados en el sentido de que haya sólo cierto tipo de temas exitosos. Cualquier tipo de tema es exitoso. El problema es cómo se aborda dramáticamente el tema, cualquiera que éste sea. Pienso que la gran falla del cine colombiano sigue siendo la falla dramática, porque ha abordado, hasta ahora, toda clase de temas y, las películas que no han provocado el interés del público, no han fallado por el tema asumido sino por el tratamiento que le dieron a este tema. Yo me escandalizo un poco de oír hablar a los cineastas colombianos acerca del llamado "cine de fórmula". Desafortunadamente por guión de fórmula se suele entender lo que se ha llamado dramaturgia clásica. Yo realmente no creo que sea tan fácil, y en eso objeto lo que dijo Camila: hacer guiones con dramaturgia clásica. Entendiendo por ello una historia que tiene



Sebastian Ospina en " Por qué se esconde Drácula".

una primera etapa de exposición de los problemas, un desarrollo, un clímax y un desenlace. Yo creo que este tipo de "armazón de historias", que ha resistido el paso de los siglos, es algo a lo que el cine colombiano no debe rehusarse. Incluso me da la impresión de que el desdén por la dramaturgia clásica no es más que el reflejo de una impotencia para poder desarrollarla. Las películas nuestras que se han quedado a medio camino en el planteamiento, no ha sido porque deliberadamente hayan desdeñado un tratamiento clásico, sino porque se dieron por vencidos ante la posibilidad de hacer un tipo de armazón coherente: llevar hasta sus últimas consecuencias a cada uno de los personajes. Yo suelo escuchar, cuando se hacen preguntas sobre dramaturgia, que se responde, por quienes finalmente no fueron capaces de desarrollar un guión, que quieren fracturar la dramaturgia, que quieren conspirar contra el concepto clásico, que el nuestro es un país desarticulado y que la dramaturgia debe ser desarticulada. Yo no estoy de acuerdo con eso. Pero porque me he podido dar cuenta de que esa no es una convicción de gente que, hasta el momento, haya demostrado ser capaz de desarrollar, de pelear, en el momento de escribir una obra, con la posibilidad de que sus personajes y sus situaciones no se queden incompletos. Sino que creo que es el resultado de habersele dado por vencido a un guión, que en determinado momento planteó unas exigencias que el guionista no fue capaz de resolver en el papel mismo.

P.R.: Bueno Lisandro, pero para entender más cabalmente y para que el análisis resulte más positivo, ¿por qué no nos dices a cuál o cuáles guiones te refieres en estos casos que anotas?

L.D.N.: Bueno. Me voy a referir a varias películas colombianas con problemas de guión y a aclarar en qué consisten esos problemas. "La virgen y el fotógrafo": esta película tiene varios personajes que no están sustentados coherentemente a lo largo de la película. Por ejemplo tenemos el caso de la prostituta municipal que encarna Amparo Grisales. Es un personaje que no cumple una función

orgánica dentro del argumento central de la película. Es un elemento tangencial que va de principio a fin, siempre como una tangente o como una línea paralela que no tiene vínculos estrechos con la historia que se nos plantea desde un comienzo y que supuestamente se retoma al final de la película: la investigación del robo de unas joyas de la virgen. ¿Tuvo algo que ver la prostituta con ese robo? ¿Delató a los ladrones? ¿Fue cómplice con los ladrones? ¿Disuadió a su amante, el fotógrafo de la investigación? ¿Aceleró en su amante el proceso para que investigara más el asunto? No. Es un personaje que, si desapareciera de la película, no se echaría de menos. No permitiría que un espectador calificado o no calificado dijera: ahí faltó un personaje. Es, entonces, un personaje espúreo.

Sigamos con el personaje del fotógrafo, que es el protagonista de la historia. El es quien empieza a hacer indagaciones, buscando algún nexo entre el robo de las joyas y quienes eventualmente lo pudieron hacer: el terrateniente, su hijo, etc. Con mucha frecuencia pierde el objetivo de sus pesquisas y se enreda en situaciones menores, también desarticuladas del conjunto. Su idilio con la muchacha de sociedad, sus vínculos con la señora cuya pasión es hacerse tomar fotografías, etc. El personaje principal de la película, el elemento protagónico, continuamente entra y sale de la historia principal, la abandona y sólo como por azar se vuelve a vincular.

El comandante de la policía: este personaje cumple una tarea como investigador al principio de la película. Después de los primeros veinte minutos desaparece como por encanto y hace su reaparición al final de la película. O sea, la película tiene una especie de vacío respecto de la historia central: la abandona a los 15 minutos para retomarla en los diez minutos finales. El relato es muy atomizado, lleno de digresiones. Yo creo que si la película de Luis Alfredo Sánchez tuvo éxito comercial fue porque, de alguna manera, es una película que en otros niveles, distintos al guión, es una película placentera. Su fotografía, la manera como

recoge un poco la sensualidad del color vallecaucano, el lujo de la indumentaria de los personajes, en fin, cierto relajamiento, cierta malicia a lo largo de toda la película; la música, la banda sonora que está bien realizada, se convirtieron en elementos atenuantes que disimularon el agravante principal de la película: la dramaturgia.

C.L.: Yo quisiera que analizáramos más desde dentro el problema; más como personas que hacemos cine. No tanto diciéndonos lo que pasa en tal película, sino por qué pasa. Qué es lo que hace que en muchas de nuestras películas ocurran esas digresiones. Pienso, en primer lugar, que veníamos de una escuela de cortometrajes documentales y de pequeños cuentos. Entonces, al querer acceder al largometraje, pretendimos ensamblar cuentos de 10 minutos en un total de hora y media, obteniendo como resultado que nuestros primeros largos fueran la historieta de 10 minutos de la prostituta municipal o la historieta del abuelo, en mi película, por ejemplo. Pero, por otro lado está la literatura latinoamericana que es muy descriptiva, menos dramática, con menos unidad de acción, de tiempo y de lugar, y mucho más panorámica de las cosas! Pienso particularmente en Puig, pienso en Donoso, en Jorge Amado, en "Cien años de soledad". Son panorámicas totales en la vida de un pueblo, novelas que finalizan con los personajes planteados al principio, pero en donde hay una serie de personajes que se van quedando muertos a lo largo del camino y que carecen de importancia.

Yo no enjuiciaría muy rápidamente esta tendencia. Sin que yo pretenda justificar mis errores o los de mis contemporáneos, pienso que el intento de buscar otra narración cinematográfica es válido y nada desdeñable.

P.R.: Es cierto. Pero creo que no es comparable a la literatura porque allí la posibilidad de ser panorámico es mayor, allí no hay límites de ninguna índole y, por lo tanto el autor puede explayarse a su antojo. No creo que una novela como "Cien años de soledad" pueda contarse en una película. Se necesitarían cien películas.

C.L.: Pero en una película como AMARCORD, finalmente cuál fue la historia central y en dónde empezó y en dónde acabó. Era una serie de pequeñas anécdotas poéticas. Es un cine lleno de poesía que abre vías a otras cosas.

L.D.: Siempre se cita el caso de AMARCORD como ejemplo de película en la cual Fellini excluye voluntariamente la dramaturgia clásica y yo no estoy de acuerdo. No hay en AMARCORD un solo personaje que se quede inconcluso; tiene una serie de hijos argumentales, de hilos de conflicto que no se quedan en la mitad. Por ejemplo, está la prostituta del pueblo de principio a fin, el abuelito también de principio a fin. Está el motociclista que es un leit-motiv, una constante dentro de la película. Hay un personaje del que se habla desde un comienzo y que ocupa la atención de toda la gente del poblado que se prepara para ver algo maravilloso y espectacular. Ese algo maravilloso y espectacular es el barco. Es el elemento protagónico que cruza toda la obra y al final tiene su desenlace. Entonces yo no creo que AMARCORD pueda seguir sirviendo como ejemplo de película en donde se trasgrede deliberadamente o no la dramaturgia clásica. Ahora bien; Camila ha puesto el ejemplo de la literatura. Yo creo que la literatura tiene un tiempo de consumo, de apropiación por parte del lector, tan largo, tan lleno de discontinuidades que la literatura perfectamente puede tener licencia de dejar personajes inconclusos. Es decir, no personajes inconclusos

sino personajes de una irrupción breve dentro de la obra.

La novela tiene licencia, siempre la ha tenido a la discontinuidad argumental, porque está sometida a un proceso de lectura que es también discontinuo. El cine no. El cine no tiene discontinuidad de consumo porque una película se ve de una sentada; entonces el relato tiene que estar muy concentrado. El cineasta no le puede conceder treguas al espectador para que se fagigue, el relato debe ser lo suficientemente coherente y lleno de líneas que no se rompen como para que, si el espectador tiene la necesidad de salir, piense que yendo y demorándose cinco minutos en su diligencia se pierde algo muy importante. Desafortunada la película en la que uno se levanta del asiento sin ningún remordimiento.

Yo diría que una película obliga un poco a una figura que a Cortázar le parecía recomendable para el cuento. Cortázar decía que una novela era una pelea que se gana por decisión y que un cuento es una pelea que se gana por knock-out. Yo creo que al cine de largometraje le ocurre lo mismo porque no es comparable a la novela sino al cuento. Porque no hay novelas de hora y media, en cambio las películas se ven en hora y media.

P.R.: Yo veo que al interior de la dramaturgia aparecen dos problemas angulares. El primero sería el manejo de la historia propiamente dicha, y el segundo el de los personajes que se mueven dentro de ella.



Camila Loboguerrero

Me parece que el cine colombiano está adoleciendo más de historia que de personajes, por lo menos esa es la percepción que me queda después de ver sus largometrajes. Analicemos sus películas en cuanto esos dos elementos. Creo que en la película de Camila, para empezar, existen ya unos personajes, están vivos, son creíbles, tienen ciertos conflictos, etc. El personaje de la cantante de "Con su música a otra parte", por ejemplo, tiene dimensión humana, está por fuera del estereotipo que caracterizaba a los personajes de nuestro cine, pero lo que no cuaja del todo es la historia: todavía tiene momentos muertos, aparecen otras historias paralelas, por momentos los subtemas pesan más que la historia central.

Entonces propongo que analicemos tu historia y esa otra cosa que forma parte fundamental de ella, que son las relaciones entre los personajes. Porque me parece, también, que si bien los personajes son sólidos y coherentes en sí mismos, no se relacionan con los demás, o no lo hacen hasta sus últimas consecuencias.

L.D.: La película de Camila tiene otro tipo de fallas distintas a las de "La virgen y el fotógrafo". Camila desarrolla unos personajes de principio a fin, no los deja sueltos en ningún momento, los personajes están articulados los unos con los otros como en una trenza de unos seis componentes. El problema de la película de Camila es que eludió, en el guión, poner en escena las situaciones en las que se modifican las conductas de los personajes y que, curiosamente, los hechos importantes de la película y si se quiere espectaculares. Cinematográficamente hablando, quedaron por fuera, pero quedaron insinuados.

Son tres casos concretos los que transforman la conducta de la muchacha y terminan liberándola de su colonialismo cultural y de sus estereotipos gringos: sus andanzas por los barrios del sur de Bogotá —todo ese proceso de transformación y de impacto ideológico está por fuera de la película, pero se habla de él—. El secuestro del avión —todos sabemos cómo empezó—, lo vemos, pero del desarrollo de ese encuentro da cuenta la radio, no se ve. Entonces obsérvese que no es que Camila hubiera mostrado un secuestro y no hubiera vuelto a hablar de él. Esa no es la falla. La falla no es que no hubiera finalizado situaciones iniciadas sino que las concluyó sin visualizarlas. Y el tercer caso concreto es el personaje del músico, el guerrillero. Todo el mundo sabe, eso no constituye un enigma para el espectador, que es un personaje que cumple tareas clandestinas: es un guerrillero urbano; pero cuando inicia su excitante vida guerrillera no se ve; no vemos sus preparativos de conspiración, no vemos a sus cómplices pero sí sabemos que cumple esa tarea. Entonces el problema de la película de Camila no es una falla dramática en el sentido de que los acontecimientos que se plantean se dejan botados a la deriva sino que, sin botarlos, no se visualizan. Creo que no es una falla dramática sino un problema de producción.

P.R.: No comparto tu opinión. Primero creo que sí es una falla dramática y, por otro lado, no creo que el problema radica en no mostrar las actividades clandestinas del guerrillero puesto que es un personaje secundario; su excitante vida guerrillera, como dice, no es el tema de la película. El tema es el proceso y transformación de la cantante; por eso creo que lo que falta es más bien la relación entre ella y el guerrillero. La forma como el guerrillero afecta esa transformación, de qué manera influye en las decisiones de la muchacha, etc. Por ejemplo, como anotas, cómo influyó invitándola a las visitas en los barrios del sur. Porque resulta que en las visitas participó ella, que es el personaje protagonista. Pero no lo hizo en las actividades guerrilleras ni en el



secuestro —que es lo mismo—. Al contrario, creo que ahí lo que estaba pasando es que un personaje secundario estaba suplantando al principal y que esto ocurría desde el guión. O, dicho de otra manera, que la historia del guerrillero, que es un subtema, suplantaba a la de la joven cantante, que era la historia central.

L.D.: Pero Camila tenía conciencia de que el secuestro iba a ser importante, de que las andanzas de los músicos por los barrios del sur iban a ser importantes, que la actividad guerrillera iba a ser importante. Iba a condicionar los cambios de los personajes y los condicionó.

P.R.: La forma como las actividades clandestinas de Diego Hoyos (Diego) afectaron a la muchacha, o mejor, el hecho de que Diego las tuviera (porque no fueron las actividades en sí mismas las que la afectaron, ni eso interesaba a la historia central) sí está contado en la película. Por eso es buena la escena de amor-odio entre ella —la cantante (Nelly Moreno)— y el otro personaje músico. Ella está descompuesta por la desesperación de Diego. Pienso que habría podido ir más lejos por ese camino.

Pero quiero añadir otras dos fallas que encuentro, tal vez un poco menores, pero igualmente útiles para hacer claridad. El personaje de la mamá y su relación con la protagonista. Habría podido ser definitiva. La mamá es un personaje que está marcando un camino a la protagonista, la está influenciando para que evolucione de una manera u otra. Tal vez no se trata de que esté más tiempo en la película sino de que cuando está sea más intenso. Me parece que la relación entre ellas se queda corta, hay un conflicto que está solamente esbozado. La otra falla sería el abuelo, un personaje extraordinario, poético, pero solamente esbozo, también. El está marcando a su vez toda una pauta, toda una conducta histórico-familiar. Todo ese ánimo que tiene la protagonista de "cambiarle el sentido a la vida" —la frase tan linda del final de la película—, está sugerido por el abuelo. Siento, entonces, que se le quitó intensidad a un personaje que de por sí la tenía.

En este momento me asalta la duda de que si mi análisis parte de la película "que yo quería ver" y el de Lisandro de la que "él quería ver", pueden ser análisis subjetivos.

L.D.: Es muy probable.



Camila Loboguerrero

C.L.: Quizá había una tendencia inconsciente a lo largo de la película de no convertirla en melodrama; es decir, de quitar esos picos que podrían ser los clímax del melodrama y trabajar con los resultados que producen esos clímax. Ese fue un punto de partida que le da toda una tonalidad a la película.

P.R.: Yo siempre sentí, viendo tu película, Camila, que estabas buscando deliberadamente anti-clímax y anti-dramaturgia. Por eso me pareció muy significativo cuando empezaste a hablar del héroe y del anti-héroe, porque sí era —me parece a mí, Lisandro— una pelea contra la dramaturgia, si no clásica, por lo menos norteamericana, que nos rige. Se ve ahí un ánimo por trabajar la anti-heroína, el anti-clímax, de trabajar lo cotidiano. Es decir, una serie de búsquedas y casi diría yo que de postulados estéticos propios, latinoamericanos. Fallidos, pero latinoamericanos.

C.L.: Sí, sí.

P.R.: Es más la escena a la que Lisandro hace referencia, cuando la protagonista habla telefónicamente de sus viajes al sur de la ciudad, la recibí como una mentira más de esa anti-heroína que siempre está posando de lo que no es.

C.L.: Claro. Yo nunca escribí un solo renglón sobre cómo terminaba el secuestro, no me interesaba, nunca escribí un solo renglón de estos niños yendo a los barrios del sur. No es que hubiera habido problemas de producción. Es que el interés estaba en otra parte.

P.R.: Pero entonces el resultado de eso es que la película está llena de momentos muertos. Por ejemplo, en vez de contar el ensayo de los músicos cuentas la frustración por no haber podido ensayar. Y la intención es clara pero yo pienso que eso crea un anti-

clímax muy fuerte y no sé si en el cine hay que buscar otro tipo de dramaturgia. Mi gran pregunta es si funciona todo esto con nuestro público, si hay que insistir por ese camino y a lo mejor sea esa la vía de encontrar una narrativa propia. O si al contrario, como decía Lisandro, tenemos que aprender a contar historias en el sentido clásico. Porque, en últimas, tanto las deficiencias dramáticas que encuentra Lisandro como las que anoto yo, no son más que el resultado de la intención tuya con el anti-clímax y la anti-dramaturgia.

De todas maneras, creo que hay una gran contradicción en esta discusión, porque si tu película se hubiera acogido a ciertos postulados clásicos, la historia central no se hubiera visto invadida por la del guerrillero y ella hubiera podido seguir siendo igualmente anti-heroína.

C.L.: Es posible. Yo me hice la reflexión de que si tendríamos que pasar por unas cosas menos ambiciosas, por la academia, por la escuela —a lo mejor estoy queriendo pasar por encima de ella sin haberla aprendido bien—. Pero yo estaba tratando de superar esa etapa y quería trabajar con eso que usted define muy bien como los anticlímax y antihéroes. No sé si estaba ensillando antes de traer las bestias.

P.R.: En este momento estoy pensando que, dentro de la dramaturgia clásica, pueden existir antihéroes y anticlímax.

C.L.: Para seguir adelante con el análisis y pensando en su película, Lisandro, llegué a la conclusión de que el punto clave, la cuña principal de su historia es el momento en que a su protagonista lo botan del banco. En ese momento la historia da un giro porque el muchacho se queda sin trabajo, se queda sin bici-

cleta, se ve obligado a robarse la plata y he ahí el desenlace. Sin embargo, esta pérdida del trabajo no está contada. No estuvo contado lo que le cambió la vida a nuestro hombre. Usted narró los efectos, las consecuencias, pero el hecho mismo no.

L.D.: Es cierto. En "El escarabajo" faltó tensionar más ese momento que resulta tan decisivo. Venía precariamente planteado desde el guión y quedó peor resuelto aún, dentro de la película.

C.L.: Yo intuyo que lo que pasaba es que usted, en el momento del rodaje, no tuvo la necesidad de dar énfasis a ese momento. Si usted hubiera tenido conciencia de que ahí se estaba girando sobre la vida de su protagonista, hubiera hecho cualquier cosa: detener el rodaje, cambiar la escena, poner plata de su bolsillo. Porque cuando uno tiene en cuenta que es la escena definitiva de la película, hace cualquier cosa porque salga bien.

No hubo ni en usted ni en mí la necesidad de reforzar esas escenas y me pregunto por qué. Tal vez porque es a posteriori, cuando uno mira su película, que empieza a entender y a aprender.

P.R.: Claro... a saber cuáles son las necesidades de su personaje y en qué momento de la historia empieza a sufrir la supuesta transformación que vive un personaje en cualquier historia.

De todas maneras, me parece que hay un problema mucho más notorio en términos de dramaturgia en "El escarabajo" que es todo ese subtema de la pérdida de los dedos del tercer personaje. No alimenta, tampoco, la historia central.

L.D.: Es probable que todo ese incidente se pueda recortar a la película sin que la historia principal sufra. Cuando yo puse esa historia lo hice por dos razones. La primera porque yo quería contar una historia completa del tercer personaje, el carpintero (Carlos Parada), y le quería crear un momento de tragedia particular; de él. Y, segunda, quería que esa tercera tragedia o subtragedia, alimentara la decisión de los otros dos muchachos de lanzarse a la delincuencia. Si al suponer que era legítimo desarrollar ese subtema sin desarticularlo de la historia central; si tuvo fallas de ritmo o me engolosiné con situaciones que distrajeran el conflicto principal, yo asumo eso. Eso es cierto y pienso que tal vez no fue necesario dilatar tanto esa parte de la historia y que hubiera merecido un tratamiento dramático y cinematográfico distinto, más ágil para no crear la impresión de un paréntesis hecho con el ánimo de incluir otra historia.

P.R.: Yo siento que esa desviación del tema central cogió mucho peso, demasiada importancia y descompensó la historia central. Dejó de ser un subtema y la pequeña tragedia particular se volvió demasiado notoria.

L.D.: Llegó a usurpar el relato central.

C.L.: Cuando yo leí el guión no sentí el peso de esa secuencia. Pienso que en la película influye el trabajo que realizó el actor "Charlie-boy" (Carlos Parada) puesto que es muy convincente y capaz de robarse nuestra atención, cosa que no le pasa al protagonista (el ciclista).

L.D.: También es probable esto: puede que dramáticamente haya sido válida esa situación, y que, lo que ya en la película termina dando la impresión de usurpación y casi por un momento hace olvidar la historia central, haya sido un problema con los actores. Porque ciertamente yo fui relegando, en el proceso de realización de la película, al personaje del ciclista a planos medios.

Casi no le di primeros planos para eludir los problemas del doblaje; es un actor mexicano. Entonces, a lo mejor, al haber establecido una distancia sistemática entre la cámara y ese actor, lo fui convirtiendo en un actor casi secundario. Ya no por problemas dramáticos sino por problemas de realización, de posición de la cámara, de distancia del lente con respecto del personaje.

P.R.: La narración puramente cinematográfica afecta la dramaturgia. Buñuel decía que para cada plano no hay sino una posición de cámara correcta; lo difícil es encontrarla.

C.L.: Claro. Es el caso de mi película. Si a Lisandro le hace falta más secuestro es porque el guerrillero se le vuelve importante, y si el guerrillero se le vuelve importante es porque la actuación de Diego Hoyos es muy convincente y hace que la gente quiera saber más de él.

P.R.: No estoy tan segura, porque en las buenas películas siempre ha habido excelentes actores secundarios, sin que por eso invadan el tema central. Así que creo que en las dos películas hay problemas de guión. En "El escarabajo" la tragedia de la pérdida de los dedos es muy fuerte y sobre todo muy larga; tal vez sin toda la anécdota del hospital se hubiera logrado lo que Lisandro quería. Y en "Con su música..." el guerrillero es muy significativo.

Pero pasemos a otra cosa. Yo tengo un gran interrogante y pienso que en donde mejor se aplica es en "El escarabajo". Es el problema del héroe del que hablaba Camila hace un rato. Ella hablaba de las dificultades para crear un héroe en nuestro país, sin embargo yo sigo preguntándome, si la poca acogida que tuvo "El escarabajo" por parte del público no está ligada a ese terrible final, en donde su protagonista y con quien, probablemente, se han identificado durante una hora y media, muere. El público no quiere ver morir, ni siquiera sufrir, a su protagonista.

¿Qué pasa, si usted le entrega al público un ciclista que, a pesar de haber robado, le gana a la policía? Yo creo que hay que darle cuotas de felicidad al público.

L.D.: No es que el público estuviera esperando el éxito del robo. Haber trabajado con un héroe habría significado que después del robo hubieran comprado la bicicleta y hubieran participado y ganado. Así habría sido una película gringa.

Sin embargo, sinceramente creo que la relación afectiva del público con el desenlace de "El escarabajo" fue fallida de parte mía. ¿Por qué?, porque cuando los sorprendieron "in fraganti" y se les malogró el robo, el público tuvo una primera desazón; cuando el entrenador se le escapa al policía y éste lo mata, tuvo una segunda desazón. Creo que el error mío fue no haber comprendido que el público soportaba hasta esa segunda desazón. Pero, ya una tercera desazón, un tercer final infeliz en menos de diez minutos, era sevicia de parte mía. Esta es una lección que yo aprendí. Yo habría podido lograr que el muchacho se fugara al final; de por sí ya habría fracasado. He aprendido que para fracasar no es necesario morir, y que el público está dispuesto a soportar el fracaso siempre y cuando éste no equivalga a la muerte. O más aún: el público está dispuesto a soportar la muerte, siempre y cuando ésta no constituya un fracaso.

C.L.: Yo creo que estamos claros en que el concepto del héroe no es para nuestra realidad ni para nuestro público.

CINE PARA T.V.:

DONACION DE LOS TRABAJADORES

C.C. SICOLTRACINE

Como una verdadera oportunidad para el cine colombiano se presenta una experiencia nueva la cual tiene muchas posibilidades expresivas.

Esta nueva coyuntura que se materializa gracias al gobierno actual, tiene un padre legítimo que es el sindicato de trabajadores de cine. Por lo tanto debe ser explicada a los sectores de opinión y a los cinematografistas para evitar aquello de "lo que nada cuesta volverlo fiesta". En otras palabras, evitar que sea desvirtuada esta conquista la cual fue acogida por los cinematografistas que la propusieron al gobierno (FOCINE) pero sin entender su origen e intenciones.

1978: GRAN AÑO DE NUESTRA ORGANIZACION SINDICAL

En este año del Estatuto de Seguridad y de la Junta de Control de Calidad, lo cual fue un lastre para la industria, nuestra organización, al mismo tiempo que realizaba la película "Canaguaro", ponía al descubierto el famoso festival de cine de Colcultura y llevó a todos los gremios a las oficinas de Planeación para un estudio serio de la industria, proponiendo a su vez la reivindicación de CINE PARA TELEVISION.

En efecto, cuando los compañeros "Canaguaro" se vinieron de Honda a filmar las últimas secuencias en Bogotá, se reunieron disciplinadamente en sus tiempos libres con nosotros y redactaron un boletín que tenía apuntes de mucha actualidad como por ejemplo: la racionalización de la industria; la profesionalización del cinematografista; la porcentualización de los cargos cinematográficos; la activación de la naciente empresa FOCINE, y la realización de películas de cine para televisión. Recuerdo muy bien que con el Director de la película discutíamos si el cine para televisión debería financiarlos Inravisión o FOCINE. Y finalmente veíamos que esa no era un obstáculo para la propuesta (*Cámara Libre No. 3. 1978*).

A continuación transcribimos la propuesta que fue entregada al Ministerio de Comunicaciones de entonces, y a la Asociación Colombiana de Cinematografistas ACCO y a la Asociación Colombiana de Productores de Cine ACOPRO-CINE:

"... PRODUCCION A TRAVES DE INRAVISION

Es por demás conocido que la televisión se ha convertido en gran consumidora de películas de toda índole (al respecto baste observar la programación habitual en Colombia). Partiendo de esta premisa, sugerimos que Inravisión destine parte de sus fondos a financiar producciones cinematográficas nacionales, para su exhibición en Colombia y en el extranjero, con un mecanismo similar al sugerido en el punto anterior como se hace en países en donde la industria es un hecho consumado. Así mismo, exigir a la programadora privada una cuota en películas colombianas para T.V.". (*Cámara Libre No. 3. 1978*).

Las inquietudes e intenciones que se produjeron con la propuesta CINE PARA T.V., eran las siguientes:

1. Que el sobreprecio se estaba volviendo un quehacer del camarógrafo en la mayoría de trabajos.
2. Se trataba de abrir una fuente de empleo para los cinematografistas que estaban creciendo cuantitativa y cualitativamente.
3. Se estaba pensando en los cinematografistas que llegaban del exterior y estarían desadaptados al cine colombiano y desarraigados del medio.
4. Que quienes fueran rechazados por la tenebrosa junta de control de calidad pudieran expresarse (sin tener que pagar 10.000.00 por la aprobación de un corto, como sucedió muchas veces).
5. Esta medida se pensaba para quienes tuvieran guiones que no contaban con solidez y profundidad y pudieran realizar en televisión toda clase de dramas y comedias que fueran de pocos costos.
6. Que los técnicos tuvieran una práctica constante con un mínimo de treinta (30) semanas al año.
7. Con esta medida se buscaba que tanto el personal de producción como el de dirección, pudieran trabajar tranquilos sin pensar en angustiosos gastos y reducciones en pro de unas ganancias.
8. Vimos la posibilidad de abrir un banco de argumentos —no de guiones— y a partir de allí se formarían los guionistas y se escogerían los directores.
9. Se pensó que los directores debían ser: los experimentados en el cortometraje y largometraje sin que tuvieran

la traumática interrupción en su ejercicio profesional; se pensó en directores nuevos que de pronto con un buen equipo profesional de técnicos podrían encaminarse en éste tipo de cine; se pensó en fuente de trabajo para que algunos asistentes de diferentes áreas ejercieron cargos titulares como lo proponía nuestro proyecto de profesionalización del cinematografista.

La propuesta fue abandonada a medida que el cortometraje se derrumbaba como industria y el largometraje empezaba a mostrar su fracaso histórico como forma de comercialización. A este cine de T.V. no se le prestó atención como no se le presta a los talleres propuestos por los trabajadores.

En 1979 cuando era Asistente de Dirección en la película "La Agonía del Difunto" se escribió un artículo donde se decía: "La empresa FOCINE no solamente debe operar como entidad crediticia, sino también ella misma debe ser productora de largometrajes. Para ello hay un apreciable número de técnicos nacionales". Y más adelante se agregaba: "FOCINE puede entrar a producir películas para ser exhibidas en la televisión, lo cual posibilita un acceso de cine nacional a éste medio y abre nuevas fuentes de trabajo y preparación". (*Cámara Libre No. 4. Noviembre de 1979*).

Se demuestra así que los trabajadores vienen velando desde hace tiempos por los intereses nacionales y no son quienes encarecen la producción como lo sostienen ciertos burócratas improductivos que tienen sueldos astronómicos.

Posteriormente, en 1982 se volvió a expresar lo siguiente: "Que FOCINE se coordine con Inravisión, uno de sus socios estatales, para comenzar a realizar películas de 16 mm., y para la televisión, ya que es vergonzoso que nuestras pantallas sigan siendo ocupadas fundamentalmente por enlatados extranjeros y programas nacionales que no son muy competitivos ni ayudan al desarrollo del talento nacional". (*Problemas de Cine No. 1 1982*).

En 1983, una comisión de cineastas viajó a los Llanos Orientales para participar en la realización de un libreto con una elaboración propuesta de un ferrocarril para esta región y desde allí se emitió de nuevo el siguiente comunicado:

En 1983 una comisión de trabajadores del cine viajó a los Llanos para sustentar la idea de crear un ferrocarril en los Llanos Orientales y desde allí se emitió el siguiente comunicado:

"... Aparte de los cortometrajes realizados para las salas de cine, en su calidad de argumental y documental, FOCINE puede realizar como productor o coproductor con empresas de Cine Colombiano trabajos en 16 mm., para televisión, pues no es justo que los cineastas colombianos no tengamos acceso a éste medio, y anualmente se exhiban miles de películas extranjeras en la pantalla chica... Se debería pensar en préstamos para cortometrajes argumentales, bajo concurso de guión, los cuales servirían como campo de experimentación, con menos riesgos que los largometrajes, y por la forma de realizarlos, sin presiones comerciales los cinematografistas

colombianos pueden trabajar para desarrollar las capacidades técnicas y creativas a plenitud..." (*Problemas de Cine No. 2. 1983*).

A fines de 1983, cuando existía una siniestra administración en FOCINE, un grupo de trabajadores se encargó de expresar lo siguiente: "cumplimos con el deber de orientar a FOCINE, y que ésta empresa se convierta en productora de cine para televisión". (*Problemas de Cine No. 3 de 1983*).

Con el fracaso del sobreprecio para los cinematografistas, sin el largometraje y con un debate parlamentario que hubiera podido ser de graves consecuencias, se emitió un boletín en el cual se pedía una amnistía para los cinematografistas. Allí se decía lo siguiente: "Que Audiovisuales siga con la dinámica de hacer cine para televisión... algunos trabajadores quisiéramos que en Audiovisuales se hicieran películas ya que allí el ambiente es como más sano que en FOCINE. Se pueden hacer películas menos costosas y un mayor número de técnicos se entrenarían en medimetrajes. OJO CON LOS DOCUMENTALES QUE PUEDEN SER EL MISMO SOBREPRECIO. (Bien por Audiovisuales)". (*Problemas de Cine No. 4, Abril de 1984*).

EL COMITE COORDINADOR CINEMATOGRAFICO

Después de 6 años se acoge la propuesta cuando los cinematografistas se "han quedado sin el pan y sin el queso", pero se tienen reservas y preocupaciones a pesar de los esfuerzos de este Comité porque ha desconocido la intención de la propuesta y pueden volver a presentarse las maquinaciones y las componendas y el proyecto se puede ir al suelo y de nada servirían los esfuerzos que han hecho los trabajadores.

En caso de que el trabajo de cine para televisión no tenga buen nivel, se expone públicamente una propuesta de SICOLTRACINE en el sentido de que FOCINE examine cada cuatro medimetrajes y determine si debe proseguirse en esa línea o si hay que establecer responsabilidades porque nadie está dispuesto con esta nueva conquista a padecer más desempleo y desprestigio por la forma como los cinematografistas han asumido a veces el cine.

Deseamos expresar nuestras preocupaciones y pensamos que en una segunda etapa FOCINE pueda corregir la situación con soluciones como las siguientes: si los programas son de baja calidad o no dan una suficiente cuota de trabajo, buscar los argumentos que resulten, enviados al concurso de guiones; llamar a los jefes de producción más destacados; unificar los proyectos; como si fueran varios largometrajes; llamar a los directores a que tomen los buenos argumentos que fueron enviados por escritores que no son profesionales de la cinematografía, y establecer correcciones de presupuesto en caso de que el problema de la calidad tenga que ver directamente con la inversión.

Finalmente se reconoce el buen trabajo del Comité Coordinador, la buena acogida que FOCINE le ha dado a este proyecto y el cual debe ser entendido por todos los cinematografistas en su tendencia histórica y en la filosofía social en que se inspiraron los trabajadores.

EL GUION DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LOS REALIZADORES

LEOPOLDO PINZON

Para ser consecuentes con el título que rige esta ponencia, puede citarse al comenzarla el punto de vista de un realizador sobre el guión: "El guión es una mentira que la literatura ha montado sobre nosotros". Así exclamaba, hace unos sesenta años, el director soviético Dziga Vertov, creador y teórico de un movimiento fugaz, aunque no olvidado: el "kino-glaz", el "cine-ojo", el "cine-verdad". Y agregaba, no sin ferocidad: "La literatura... se interpone entre la vida y la cámara y corrompe al mundo".

Un cuarto de siglo más tarde, Norman Mailer, con el prestigio de ser el más importante novelista norteamericano de su generación, se convertía a los 45 años en director cinematográfico y ponía en práctica la aparente paradoja de negarse a escribir, no ya un guión, sino ni siquiera una sinopsis, una nota, un apunte. A través de someras explicaciones a actores y técnicos, y actuando él mismo para dirigir, "no más de lo que dirige un general en un campo de batalla", se lanzaba a la conquista de territorios cinematográficos jamás explorados de este modo.

Antes o después, Alfred Hitchcock llevaba la preparación de sus guiones técnicos a un punto de minuciosidad tal vez incomparable: cada plano estaba dibujado, cada movimiento de cámara establecido; Jean-Luc Godard rodaba sus películas, que sacudían los cimientos de la tradición narrativa en el cine, con guiones de seis páginas y sabiendo que iba a llegar a algún lado; pero, "¿A dónde, exactamente?"; equipos de diez guionistas, cada uno "especialista" en un sector del trabajo, trataban de aplicar al cine los principios de la producción en cadena en determinados estudios de Hollywood: el resultado eran grises guiones cuya relación con el director consistía en que éste los tradujera a imágenes con la máxima fidelidad y la menor inteligencia posibles; Bernardo Bertolucci escribía, solo o en colaboración, largos guiones que trataba de terminar rápidamente, para no hastiarse, y que nunca consultaba durante la filmación; trabajaba "sobre el recuerdo del guión", inventando o improvisando los diálogos con los actores; el pintor Andy Warhol, fatigado de reproducir hasta el infinito su serigrafía de

Marilyn Monroe, filmaba películas como "Sleep" y "Empire": una de ocho horas sobre un hombre que duerme, otra de ocho horas con un solo plano general del edificio "Empire State" de Nueva York. A cambio de banda sonora, la proyección de "Sleep" se acompañaba por un radio encendido en cualquier emisora: ignoro si esto podrá llamarse "cine"; tal vez pueda llamarse búsqueda, interrogación; Cesare Zavattini escribía para Vittorio de Sica "guiones de hierro" que fueron películas de difícil olvido, como "Ladrón de bicicletas" y "Umberto D", pero proclamaba al mismo tiempo que los directores debían salir al mundo con la cámara y sin manuscrito alguno: lo único preconcebido debería ser la cualidad de sus intereses, la grandeza de su visión; Mike Nichols, director de "El graduado", decía tras el gran éxito del filme: "(el guionista Buck Henry) ... escribió un primer tratamiento de guión excelente, muy largo. Después, él y yo pasamos seis meses trabajando cinco y seis horas al día. Tres de esas horas las pasábamos haciendo tonterías, diciendo estupideces y haciendo unas horribles escenificaciones teatrales de lo que podía estar haciendo Benjamín mientras andaba por ahí, conduciendo, jugando consigo mismo"; quizás en Toledo, o en un rincón de París, Luis Buñuel, tras meses de creación, discusión y humor, escribía con Jean-Claude Carrière, por quinta vez, el guión de "Bella de día". Siempre en lugares aislados de México, España o Francia, casi siempre acompañado por alguno de los 18 guionistas que lo secundaron en la elaboración de la mayoría de sus películas, Buñuel levantó su enorme monumento a la libertad; afirmaba que "nada es más importante en la fabricación de una película que un buen guión"; y en el trasfondo, imborrable, encima de su enorme armazón teórica, Eisenstein agitaba, agita, tal vez agitará su "guión emocional", su "novela cinematográfica": "El guión es sólo el estenograma de un ardor emotivo, que se esfuerza en encarnarse acumulado imágenes visuales".



Esta enumeración arbitraria, incoherente y amorfa persigue unos objetivos modestos pero quizás pertinentes: recordar que los puntos de vista de los realizadores con respecto del guión son numerosos y contradictorios, y llegan hasta a negar su necesidad; que, excluyendo el intento artísticamente fallido de realizar películas bajo el principio industrial de la producción en serie, ninguno de esos puntos de vista puede demostrar incontrovertiblemente su superioridad ni erigirse en paradigma y menos aún en dogma; que las relaciones entre directores y guionistas abarcan todas las posibilidades; que probablemente vivimos una "edad de la sospecha", un momento de duda y cuestionamiento sobre la validez de las formas tradicionales; que la tarea del escritor en el cine no es sólo la de escribir guiones, aunque ésta sea muy importante. Pienso no sólo en Mailer, sino en Passolini, Bertolucci; en Jean Cocteau.

Dicho lo anterior, que no pretendió ser otra cosa que una visión fragmentaria y fragmentada de diversas posiciones de realizadores frente al guión y en cierta medida frente al cine, y un pretexto para defender el derecho que tiene esa multiplicidad de coexistir en una atmósfera de libertad creadora, creo inevitable hablar de mi propia postura; de mi manera de pensar sobre qué es lo que un director de cine puede y debe esperar y exigir —o exigirse—, de un guión cinematográfico colombiano.

Como esta postura implica una aclaración conceptual, considero necesario exponer previamente tres elementos que concurren a la formación de ese concepto propio, y que lo van dejando en claro.



El primero de ellos se refiere a la función del cine. Pienso que no hay duda con respecto a que el cine es, según quien lo realiza o manipula: una mercancía, una forma de opresión, un instrumento ideológico imperialista, una evasión de la realidad, un medio para la deformación del gusto estético, para un calculado embrutecimiento de los espectadores, para una mutilación de su capacidad de pensar, para la imposición de un modelo de sociedad, para la manipulación del tiempo libre de las gentes que, sin sospecharlo, lo emplean en ver lo que conviene a los intereses de la dominación; y es un instrumento para combatir todo lo señalado anteriormente, un instrumento para la rebelión, para la liberación, un medio para llegar al arte, para la búsqueda de nuevas formas expresivas; un medio, en fin, capaz de devolverle al espectador su dignidad; de devolverle, como lo señala Guido Aristarco, "su auténtica modificación de hombre, modificable y modificador".

El segundo es una postulación del realismo. Creo en el cine realista, considero que el realismo es el camino del cine colombiano, un camino de oposición y de inconformidad: tal es el que suele transitar el arte. Cine realista no es igual que cine naturalista. Es importante liberarse de esa posible y peligrosa confusión. El crítico italiano Mario Soldati, citado por Aristarco, es esclarecedor cuando sostiene que "el buen realismo no consiste



en la imitación detallada de lo cotidiano, sino en afirmar alguna grande e importante verdad moral, psicológica, social, histórica". Agrega que la afirmación de esa verdad puede también lograrse, si se quiere, a través de una peripecia realista en los objetos y en las imágenes, pero igualmente en hechos inverosímiles y absurdos. Y ocurre a menudo, continúa, que grandes e importantes verdades sean ofrecidas al público con espectáculos aparentemente hipnóticos e inverosímiles, al igual que las verdades más profundas y desgarradoras sobre los celos y el amor han sido narradas por Ariosto en el episodio fantástico, absurdo, inverosímil de la locura de Orlando; en cambio, exactas reconstrucciones ambientales, históricas, psicológicas, pueden contener un amasijo inextirpable de falsedades y, si no de falsedad, de precariedad moral, de miseria intelectual, de hipocresía, de estrechez mental y provincianismo".

Aunque presumo que Mario Soldati nunca vio una película colombiana, es indudablemente premonitorio: sus demoledores criterios finales parecen haber sido escritos para algunas de ellas, con dedicatoria.

En ese realismo definido por Soldati el que postulo. Como agrega Aristarco, no la fotografía de la realidad, sino el reflejo artístico de ésta. Realismo es, pues, a mi modo de ver, la batalla de Don Quijote contra los molinos de viento, "La metamorfosis" de Kafka, "Regreso a la semilla" de Carpentier y, desde luego, "Rayuela" y "Pedro Páramo". Y también: "Safó, o los 120 días de Sodoma", de Passolini, "El matrimonio de María Braun" de Fassbinder, "El último tango en París" de Bertolucci, y "El fantasma de la libertad" de Buñuel.

II

El tercer elemento es el problema del cine frente al nivel cultural de los espectadores. A propósito de este punto espinoso, es necesario comprender cómo a través del cine, y en medida mayúscula de la televisión —y hay otros factores—, ha operado una invasión del pensamiento del espectador convencional que lo conduce a rechazar, no sólo la palabra "cultura", sino también las formas dramáticas que escapan a la "standarización" característica de las series de TV y el cine norteamericano, y especialmente aquellas que impliquen pensamiento, reflexión, duda. Que no incluyan o se opongan a conceptos como "diversión", "optimismo", "evasión". ¿Un cine colombiano sólido, podría romper o agrietar los muros de esta cárcel mental? Es posible que sí, si nos atenemos a ciertos ejemplos latinoamericanos: Cuba, Brasil, hasta cierto punto Argentina y Venezuela. El tema es complejo y se escapa de los límites de esta conversación. Particularmente creo en lo que decía Bela Balazs: "Es una ley de la historia de la cultura que arte y educación se interrelacionen dialécticamente. El arte desarrolla el gusto del público; el gusto, refinándose poco a poco, impulsa y posibilita un arte más maduro, el que, a su vez, crea en el hombre una mayor



sensibilidad artística". Creo también en lo que sostiene Arnold Hauser: "El problema no es limitar el arte al horizonte actual de las grandes masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como sea posible".

No creo decir una falsedad si afirmo que la mayoría de las películas realizadas entre nosotros son, de alguna manera, "realistas". Esto nos permite unificar los tres elementos de que he hablado para examinarlas. Con excepciones (totales o parciales) como "El escarabajo" de L. Duque, "Canaguaro" de Duni Kuzmanich, las de animación de Fernando Laverde y probablemente otras que no he visto o se me escapan, y siempre dentro del marco del largometraje de ficción, nuestras películas se distinguen por su carácter de mercancía; por usar un falso realismo mediante el cual, en escenarios verdaderos y en situaciones aparentemente muy colombianas, incluso costumbristas, se mueven personajes que tienden a ser estereotipos y no seres humanos, y cuyas peripecias y destinos contradicen, falsean u ocultan la trágica realidad de nuestro país y de nuestras vidas. Películas mentalmente estrechas y moralmente precarias: si en alguna de ellas parece asomarse la protesta y la denuncia, guionista y director se apresuran a mitigar los efectos de éstas mediante desenlaces conciliatorios; tal vez por lo que sostiene Teodoro Adorno: "El carácter de la sociedad actual no admite ninguna protesta claramente expresada, a menos que su tono muestre indicios de una voluntad de reconciliación por parte del que protesta". Como cosa curiosa, en varios de estos filmes es imposible encontrar algún rastro de las teorías estéticas y las posiciones ideológicas que sus autores supuestamente profesan; finalmente, tales películas tienden a negar su probable función ante el espectador: no es visible en ellas un esfuerzo por elevar su gusto estético, y menos por ampliar su horizonte cultural, sino más bien por acomodarse al nivel mínimo en el que se supone que se encuentra.

Esto es lo que considero que no debe ser nuestro cine. Creo innecesario enumerar lo que creo que debe ser y que ya está claro en la exposición y el examen de los puntos anteriores.

Desde luego, muchos de estos filmes han sido realizados por personas a su vez mediatizadas o que entienden el cine, muy erróneamente entre nosotros, como una simple probabilidad de enriquecimiento, y que quieren reducirlo a términos como "rentabilidad". No pretendo establecer con ellos ninguna discusión.



En un encuentro entre cinematografistas y escritores, que se reúnen a discutir sobre una cinematografía nacional precaria, torpe, que no sabemos si va a nacer definitivamente o a abortar una vez más, busco hablar de las probabilidades artísticas de las películas, de su misión cultural, de su capacidad de luchar por la descolonización. Es obvio que estos puntos de vista no servirán nunca como base de un plan para la formación de una industria cinematográfica. Quizás sean útiles para cierto sector de ella; por lo menos, y en este caso concreto, para cierta manera de entender una de las misiones de "Focine" bajo un gobierno que proclama y demuestra su amplitud ideológica y su preocupación cultural.

Quiero aclarar también que los cinematografistas colombianos se han visto afectados por las condiciones de su trabajo: la "espada de Damocles" del crédito los orientó hacia la búsqueda de un éxito comercial que, desafortunadamente y por diversos factores, no llegó o fue insuficiente. Sin embargo, pienso en todo lo que hubo de desperdicio y de inconsecuencia, en el precio artístico y moral que en algunos casos tuvo que ser pagado, y no hallo suficiente justificación.

Si hay algo profundamente admirable en los grandes cineastas, y que constituye uno de sus pocos rasgos comunes —hablo de Chaplin y de Eisenstein y de Pudovkin, de Bergman y de Bertolucci, de Antonioni y de Viconti, de Buñuel, de Godard, de Kurosawa, de Rossi, de Resnais, de Rossellini, de Saura, de Lina Wertmüller, etc., etc.— es su rigor ético, la consecuencia de cada uno con sus diversas y a veces contradictorias estéticas e ideologías.



No puedo ser dogmático alrededor de lo planteado, ni pedir martirologios inútiles, ni ignorar las condiciones objetivas y subjetivas dentro de las cuales nos movemos quienes pretendemos hacer cine en Colombia actualmente. Pero sí me parece conducente exigir que, en cada milímetro de libertad que un cineasta logre conquistar, en cada fotograma de libertad, instaure un territorio de honradez y de consecuencia.

Por otra parte, si he podido hablar de una manera clara y descarnada, es porque me incluyo dentro de la nómina de quienes han dirigido películas que contienen un amasijo inextirpable de falsedades. En mi caso, "La abuela".

Luché por una reivindicación en "Pisingaña", haciendo uso de la plena libertad que "Focine" me otorgó al tiempo con el préstamo. Problemas personales de dinero y reglamentos o incisos o párrafos de "Focine" han impedido que la película se concluya hasta ahora, cuando completa año y nueve meses de desesperante quietud. No se trata de problemas de censura política; no por lo menos bajo esta administración, cuya buena voluntad y decisión de terminarla debo reconocer.

Me excuso por esta digresión personalista.

III

Varios de los más prestigiosos guionistas y realizadores del mundo defienden la práctica como una manera excelente de aprender y aprehender el cine.

Muchas veces se ha escuchado aquí la necesidad de que los escritores, por lo menos aquellos que sientan una cierta atracción, se vinculen, enriqueciéndolo, al cine colombiano. Por otra parte, existen técnicos intermedios, tales como operadores o asistentes de cámara, asistentes de sonido y de iluminación, etc., que poseen un buen nivel de conocimientos; lo mismo puede decirse de asistentes de dirección. Basado en esto, propongo ante ustedes la creación, modesta y sin burocracias, de un centro experimental de cinematografía, que podría funcionar en el formato de Super 8 o en el de 16 mm., administrado y controlado por la UNE y "Focine" y finan-

ciado y dotado por esta última entidad. Este centro podría programar la realización de un determinado número de películas cortas por año, propiciando la formación de directores y guionistas y la elevación del nivel de grupos de técnicos. Alguna o algunas de estas películas, cuya calidad lo justifique, podrían ser posteriormente ampliadas o rodadas en formatos y condiciones profesionales para el cine o la televisión. Es sólo una idea en embrión, y mi incapacidad administrativa me impide presentarla de otra manera.

Arnold Hauser decía, hace años: "La crisis del cine, que parece se está convirtiendo en una enfermedad crónica, se debe ante todo al hecho de que el cine no encuentra sus poetas o, dicho con mayor precisión, que los poetas no han encontrado su camino hacia el cine".

En ciertos países esta afirmación no tiene ya vigencia. Sospecho que entre nosotros sí. Y si nuestro cine logra superar los enormes obstáculos que se oponen a su desarrollo, si logra verdaderamente existir, bienvenidos, poetas.



FUNDACION UNIVERSITARIA AUTONOMA DE COLOMBIA

CARRERA 5a. No 11-43
CONMUTADOR 234 31 79
APARTADO AEREO 1998

CALLE 18 No. 4-45
TELEFONO 284 66 23

CARRERA 5a. No. 19-40
TELEFONO 242 37 81

BOGOTA. D. E.

Actividades extracurriculares que la FUNDACION programa hacia sus propios estamentos y la comunidad:

CINE - CLUB
GRUPO DE TEATRO "LA FARSA"
CONJUNTO DE DANZAS
AGRUPACION MUSICAL
EQUIPOS DE DIFERENTES DEPORTES
CURSOS Y TALLER DE FOTOGRAFIA
TALLER DE CREATIVIDAD LITERARIA

FUAC, desde 1971, un aporte a la actividad académica y cultural.

EL DIRECTOR: TRADUCTOR DE PALABRAS

JORGE ALI TRIANA

Los directores somos una especie de traductores de palabras, traductores de acciones imaginarias y espacios ideales a acciones reales, realizadas por el único material de carne y hueso que se utiliza en el arte como es el actor. Traducimos a espacios concretos, a rostros reales, a tiempos objetivos. Debemos transportar a una realidad específica algo cuya esencia radica en la multiplicidad de significados, en la variedad de lecturas.

Cada uno de nosotros tenemos nuestra propia visión de "Remedios la Bella"; al director le corresponde definirla en el rostro de una actriz, en el vestido del diseñador, en la selección del encuadre. Somos los encargados de transformar la palabra escrita en acción, el pensamiento y el sentimiento en acción. El guión pertenece a la literatura dramática, en tanto no es traducido al otro lenguaje, al de la acción en imágenes. El guión es la estructura exterior. Detrás de cada palabra hay miles de ideas. La palabra es el vehículo de expresión de la acción. El hombre piensa, siente, ejecuta y habla poco para comunicarse en un código legible entre un grupo o una sociedad.

El guión como texto dramático sintetiza palabras, sugiere acciones, evoca imágenes, construye un mundo imaginario. El realizador tiene que trabajar en un espacio concreto y traducir los planteamientos filosóficos e ideales del guión a un nuevo lenguaje, el lenguaje de la acción en imágenes visuales. Con esto no quiero resaltar el valor de un lenguaje sobre otro, ni categorizarlos, sino, muy por el contrario, subrayar su autonomía, su especificidad. Por esta razón considero necesario diferenciar estos dos planos y etapas en la construcción de una película. Son dos instancias distintas con especificaciones muy concretas que, una vez integradas orgánicamente, son indivisibles e irreconciliables separadamente, pero que previamente a este proceso de "alquimia", deben existir sin subordinación la una de la otra. La verdadera comprensión de un guión no es el proceso de ilustrar un texto literario, de componer estructuras para ver en imágenes la literatura o la historia. Se trata de construir un discurso visual a través de la acción con la misma fuerza artística expresada por el guionista.

Cuando me enfrento al guión me siento como un investigador policiaco, descifrando, escudriñando, metiéndome en la intimidad de cada palabra escrita, para deducir, para detectar su capacidad de generar acción y de sugerir imágenes visuales. Por eso ahora, cuando intento comunicar mi acción en palabras, encuentro un camino como en contravía, poblado de obstáculos desconocidos, y por lo tanto gigantescos, razón por la cual no intentaré ninguna aproximación poética o teórica a la relación entre el director y el guión, sino simplemente una reflexión sobre algunos de los trabajos que he realizado y que presentan características diferentes.

1. "ENTERRAR A LOS MUERTOS" y "DAR DE COMER AL HAMBRIENTO".

Estos dos cortometrajes los realicé con la colaboración de Alvaro Medina como guionista, y los puntos de partida de sus guiones

fueron diferentes. La idea inicial fue hacer una serie de cortometrajes que abordaron las llamadas obras corporales de misericordia y analizar críticamente a qué han quedado reducidas hoy, por efecto de las leyes mercantiles del sistema, estas sabias consideraciones relativas a la asistencia social que, por lo demás, no son divinas sino tremendamente humanas.

Dentro de este marco en "Enterrar a los muertos" (1976) partimos del negocio de la muerte. Un día leí en un periódico cómo dos dueños de funerarias se habían disputado el cadáver de un niño muerto en un hospital de caridad y, como resultado de tal enfrentamiento, uno de ellos resultó muerto. La noticia fue el punto de partida y con Alvaro fuimos a recorrer a un hospital que nos serviría como "locación". Allí observamos la vida cotidiana del hospital, de la recepción, el cuarto de enfermeras, el anfiteatro y, sobre todo, la relación muerto-funeraria. Sobre la imagen concreta y el espacio real construimos las situaciones. El método empleado para la construcción del guión resultaba paradójicamente distinto al usual. De unas imágenes reales, de unas acciones construidas en espacios objetivos, se debía crear una estructura dramática expresada por la palabra escrita en el guión.

Este proceso me indica la necesidad de contar con esa estructura dramático-literaria. No era suficiente tener construidas las situaciones, establecida la cronología de la acción y la línea argumental; elaborados los personajes y sus relaciones y objetivos, y determinada una propuesta de diálogo, todo lo cual se hubiera podido ir desarrollando durante el rodaje. Esto se pensó, pero sentí la necesidad de tener en mis manos esa partitura que es el guión. El rigor de la partitura no es para usarla como una camisa de fuerza, sino para posibilitar ese sentido de síntesis que tiene la palabra escrita para facilitar el ordenamiento y la organización del rodaje, para construir unos diálogos verosímiles y significativos y, por último, lo que considero más importante, para lograr una unidad estilística en el tratamiento global de la obra. Es éste el papel que en este caso le asigno al guión como estructura exterior fundamental.

En "Dar de comer al hambriento", el punto de partida fue diferente, y tomo textualmente las palabras del guionista Alvaro Medina explicando el proceso para la construcción del guión: "Cuando Jorge Alí Triana puso a mi consideración el cuento de Carlos Bastidas Padilla titulado "Lo que es de Dios" para que le hiciera el guión literario de un cortometraje argumental, su propuesta no me entusiasmó. El cuento presentaba muchas dificultades para el cine. En primer lugar, la brevedad del texto, consistente en un monólogo muy sintético en el que rápidamente se condensa la situación desesperada de un campesino viejo, sin trabajo y con la mujer enferma, admirable parquedad con la que consigue entregarle al lector los suficientes elementos para justificar el préstamo —me niego a considerarlo un robo—, que el personaje de Bastidas Padilla toma de la alcancía de una iglesia. En segundo lugar, su poca visualidad para traducirlo a imágenes cinematográficas, ya que se

trata de un monólogo interior que en sus partes más significativas se transforma en discurso oral. En literatura las narraciones son visualizables algunas veces, lo que permite llevarlas al cine con relativa facilidad. Otras en cambio, son un hilo de disquisiciones filosóficas, morales o políticas, y en tal caso el trabajo de adaptación resulta complicado, sobre todo si las acciones se reducen al mínimo, adelgazándose la anécdota para que el texto sea todo atmósfera. Este último era el caso de la cuartilla y media que tiene en extensión el cuento de Bastidas Padilla.

La necesidad de ampliar la acción para narrar en imágenes lo que el monólogo planteaba con eficacia, la discutimos largamente Jorge Alf y yo. Consideramos muchas ideas relativas a la estructura general del corto, y luego apuntamos posibles situaciones particulares que explicaron la conducta del personaje y su relación frente a una crisis familiar tan angustiosa. Labor exploratoria que adelantamos con entera libertad pero procurando, eso sí, no tergiversar o desvirtuar el cuento original. Los planteamientos discutidos fueron numerosos, pero logramos definir un plan con varias alternativas sobre las que yo debería escoger y presentar un proyecto de guión. Debo decir que mi experiencia anterior con Jorge Alf, la de "Enterrar a los muertos", me había demostrado que, como director, él es un artista que le tiene confianza a sus colaboradores y está dispuesto a aceptar con elasticidad cualquier clase de sugerencias. Por otra parte, un guión es un esquema de trabajo en el papel, y todo lo que allí se pueda plantear no presenta mayores riesgos hasta tanto se diga la palabra final y se proceda a la filmación.

Esbozada la necesaria complementación que debería tener el texto original de Bastidas Padilla, y el sentido de esa complementación, procedí a considerar nuevamente el cuento de cuartilla y media. La lectura, ahora sí atenta, ahora sí alerta (en nuestra discusión, Jorge Alf y yo preferimos poner el texto a un lado, para no amarrarnos a sus detalles), me permito desentrañarle tres frases claves que me sirvieron de guía. Mi tarea era encontrar entre la miseria, el hambre, la enfermedad y la vejez que plantea el campesino en su discurso, y el préstamo que tomó de la alcancía en el altar, los puntos lógicos por los que pasaría la línea que tendiéramos entre los factores iniciales —la causa— y su inesperada decisión final —la consecuencia—¹.

Nuestro propósito no era ilustrar con imágenes cinematográficas lo que yo estaba expresando con tanta fuerza en el relato narrativo: ni servirnos del cuento como un pretexto para hacer un guión, sino penetrar en su esencia para poder traducirlo en primera instancia al nivel de guión cinematográfico y posteriormente al de discurso visual. Como el cuento no tenía sino una sola situación tuvimos que escribirle nuevas escenas que desarrollaran la idea original.

Compuestas estas escenas como los puntos lógicos por los que pasaba la línea del discurso original, escena que consideraban las tres fases subrayadas en el texto de Bastidas Padilla, nos hallamos de regreso al minicuento; el préstamo que tomó de la alcancía en el altar. Sorteamos así nuestra preocupación fundamental, y era la de que el final no resultara gratuito, ni como expresión burdamente anticlerical, ni como asalto lumpenescos, tres planteamientos que no se hallan en la narración de Bastidas Padilla, pero, que si nos descuidábamos, podían aparecer en la realización cinematográfica².



2. "REVIVAMOS NUESTRA HISTORIA"

El objetivo de esta serie televisiva ha sido el de narrar dramáticamente la historia de Colombia. El procedimiento ha sido el siguiente: El guionista Carlos José Reyes debe en primer lugar adelantar una extensa investigación histórica sobre el tema escogido y posteriormente elaborar una estructura dramática. La dificultad permanente ha consistido en que el tema histórico traza limitantes al tener como objetivo comunicar información. La lucha ha consistido en no enfatizar el plano académico, o sea no desbordar la especificidad del lenguaje televisivo, cual es el de contar historias con base en situaciones dramáticas. La orientación hacia el relato de la vida de un personaje, desde su nacimiento hasta la muerte, ha impuesto en algunos casos un procedimiento descriptivo que es válido para el ensayo, la crónica histórica o incluso el documental cinematográfico, pero que carece de interés en las líneas argumentales y las situaciones conflictivas. Nuestra mayor preocupación, expresada cuando trabajamos en conjunto con el guionista, es la de combatir la tendencia a construir la vida del personaje en detrimento del personaje en sí mismo, ya que existe el peligro —por el carácter temático— de convertir al personaje en portador de una información o de una ideología y no en portavoz de ideas y sentimientos.

Después de analizar estas ideas y dificultades hemos optado por proponer modificaciones sustanciales en el formato y una concepción del programa que le permita al guionista una mayor independencia de la carga informativo-histórica y por lo tanto un mayor desarrollo de situaciones dramáticas imaginativas.

En síntesis, no se trata de dramatizar la historia sino de hacer dramaturgia con base en la historia. Ejemplos de este nuevo camino los podemos observar en "El bogotazo", o en "El enigmático Dr. Russi", actualmente en pantalla.

Pero las dificultades de las realizaciones para TV son más complejas y merecerían un detenido análisis que pienso se sale del marco de este encuentro.

Estas dificultades radican fundamentalmente en vicios muy arraigados de la televisión comercial en Colombia. Los tiempos de la producción con que cuentan tanto los guionistas como los realizadores, el atraso técnico en materia de escenografía de nues-



tros estudios, la generalizada ausencia del post-producción, el sistema utilizado en la organización del rodaje, la forma de contratación de los actores, la poca presencia de exteriores; son todos ellos factores que corresponden a una televisión de los años cincuenta, cuando no existía la grabación y se debía salir al aire en forma directa. Estas dificultades, sumadas a las económicas, han hecho de las producciones dramatizadas de televisión, con algunas excepciones, algo más parecido a emisiones radiales con imagen, que a producciones para un medio eminentemente audiovisual, como la TV.

De tal forma pesan estos vicios y limitaciones que lo común del guión y las realizaciones de TV están caracterizados por esas deformaciones. En este sentido nuestra participación en el serial televisivo "Revivamos nuestra historia" ha consistido en encontrarle al programa soluciones que lo aproximen a una adecuada narración visual, basada en una dramaturgia determinada por el rigor histórico. En el transcurso de los últimos 5 años he realizado cerca de 180 programas de una hora de duración, con guiones de Carlos José Reyes, con la única excepción de Lisandro Duque en la biografía dramática de "Rafael Reyes". Obligado a meditar sobre este trabajo con ocasión de este encuentro, tengo la sensación de haber tenido la oportunidad de transitar por el estudio de caminos históricos que determinaron nuestra nacionalidad, y el haber podido ejercer en forma permanente la artesanía del director.



3. "TIEMPO DE MORIR"

Cuando R.T.I. Televisión me llamó para encargarme la dirección de un guión de García Márquez, ya filmado en México en 1964, me entregó tres libretos de una hora, basados en el guión original. Después de un breve análisis, en conjunto con los productores, se llegó a la conclusión que era mejor retomar el guión original y que sólo era necesario modificar algunos giros mexicanos en el diálogo, y adecuarlo al espacio de un pueblo de tierra caliente colombiano.

Aunque paradójico, se trata de adaptar un guión de García Márquez al propio García Márquez. Eligió García y yo nos dimos a esa tarea. Como en principio el guión fue concebido aparentemente con la estructura del "wester", fue necesario hacer la lectura desde el punto de vista "garcíamarquiano"; y allí fue apareciendo la imagen de su mundo con toda nitidez. Era suficiente cambiar el nombre del "set" e inmediatamente surgía la nueva atmósfera correspondiente a nuestros pueblos de tierra caliente. La cantina se cambió por el billar, el parque por el cine. Todo lo demás correspondía y bastaba imaginarse las calles polvorientas y gentes sin esperanza, no rodeados de la arquitectura de madera, de dos pisos, sino en medio del sopor, del calor, en calles de cualquier pueblo colombiano. Cuando salimos a buscar las "locaciones", éstas aparecían con extraordinaria facilidad y las opciones para

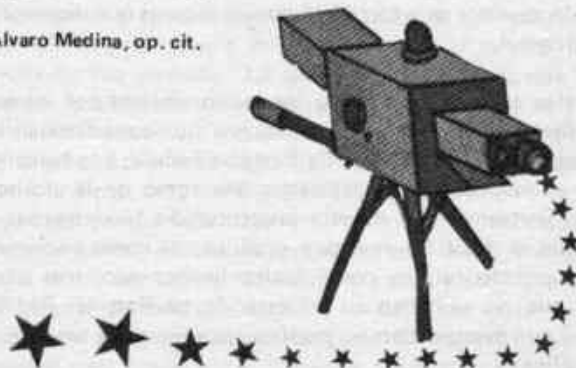
un lugar eran múltiples, con diferencias mínimas pero no sustanciales. Igual ocurría con los rostros humanos, con el vestuario, con la ambientación; sólo era necesario reordenar estos elementos, seleccionarlos, y nos encontrábamos con una sensación de verdad. No se trataba de una reproducción naturalista; pero sí veíamos cómo un buen guión expresa con veracidad aspectos muy sentidos de nuestra realidad. El guión integra varios elementos de la tradición popular, alrededor de un núcleo central, como es la cultura trágica del machismo. Trágica en el sentido estricto de la palabra, porque los personajes, aunque no quisieran deberían cumplir su destino, no ante los dioses de la tragedia griega, pero sí ante los valores culturales de la sociedad que les rodea. Por eso nuestra lectura le da énfasis a aquellos que miran por las ventanas, caminan por las calles, están en la cantina o en el mercado, porque es ante ellos que nuestros protagonistas responden. En este caso se trataba de hacer una lectura de un guión ya preconcebido para otro espacio y otro tiempo. Se trataba de adicionar otro lenguaje a una obra acabada, coherente, compleja; a un guión de una extraordinaria factura cinematográfica y literaria. Sentí paradójicamente, con lo que yo considero mi primer largometraje, una aproximación similar al guión como la que usualmente se hace en el teatro con la obra. Se cuenta con una estructura muy fuerte exterior y es la lectura visualizada a través de la puesta en escena, en donde el realizador le da cuerpo a su concepción del guión.

En esta oportunidad el trabajo ordinario de la televisión fue modificado. Se contó con un tiempo similar al de las producciones cinematográficas, se desarrollaron a cabalidad los procesos de post-producción, y con una sola cámara se hicieron cerca de 500 planos durante cuatro semanas de intenso rodaje. Desde este punto de vista creo que proyectos de este tipo presentan una alternativa posible para el desarrollo del cine nacional.

La exposición hasta aquí hecha muestra que por lo menos en mi caso no podría concluir con una forma o modelo único sobre la relación entre el guión y la realización. Por el contrario, los variados métodos que he tenido que emplear me indican la riqueza y la complejidad de la relación entre el guión y la dirección, e igualmente he podido constatar la apremiante necesidad de que en el país se desarrolle una dramaturgia estrechamente relacionada con el lenguaje cinematográfico.

1/ Alvaro Medina, "Cómo y por qué de un guión". Revista Cinematoca No. 3 - Volumen No. 1, enero de 1978.

2/ Alvaro Medina, op. cit.



Dossier



SOLO DESEO QUE ME AMEN

R.W. FASSBINDER

LA DIFÍCIL TERNURA

LUIS ALBERTO ALVAREZ

"Le digo que estoy mortalmente cansado de representar lo humano sin tomar parte en lo humano".

**Thomas Mann, "Tonio Kröger"
citado en los créditos finales de
"Cuidado con una santa prostituta",
de Rainer Werner Fassbinder, 1970.**

Ante el gran público reunido para la entrega de "Oscars" del año pasado, el *entertainer* Johnny Carson lanzó de pronto una exclamación que dejó desconcertados a muchos: "El mayor ganador de dinero de este año fue... ¡Columbia! "La gente se miró extrañada durante la pausa artística que Carson hizo seguir a su afirmación, antes de explicar a qué se estaba refiriendo: "No Columbia Pictures, naturalmente... ¡Estoy hablando de Colombia, el país sudamericano...!". La gente se rió, porque había entendido muy bien el chiste. Por primera vez nuestro país era mencionado en el día clásico de la industria norteamericana del cine. Cualquiera creería que, inesperadamente, una película colombiana había obtenido éxito arrollador en los mercados americanos... Pero Carson no estaba hablando de productos cinematográficos, sino de una industria mucho más desarrollada, la del **Colombian sniff**, que en Hollywood ha encontrado la más grande resonancia y que no hace mucho cobró allí su primera víctima importante, en la persona del actor John Belushi, de 33 años. Este había dicho poco antes: "Es mejor quemarse de una vez, que ir consumiéndose poco a poco". Rainer Werner Fassbinder, tres años mayor que Belushi, había dicho algo semejante refiriéndose a su próxima película: "Se trata de una persona que está en capacidad de elegir libremente si acepta o no vivir con la droga, con la clara conciencia de que, si se decide a aceptarla, su vida será más corta, pero también más intensa".

El día de Corpus de este año, la montajista Juliane Lorenz encontró, en su común apartamento, el cuerpo sin vida de Fassbinder, realizador de cine alemán, el más prolífico de los directores de nuestra época (y probablemente de la historia del cine). Los médicos indicaron como causa del deceso el uso en proporciones mortales de cocaína y barbitúricos. Al pie del cadáver estaba el guión en elaboración de una película. Parecía como si Fassbinder se hubiera quedado dormido mientras trabajaba. No hay duda de que pretendía seguir viviendo.

LA VIDA PROVOCADA

En 1979, Fassbinder vino al Festival de Cartagena, donde se proyectó su película "Desesperación o un viaje hacia la luz". Es marzo y el alemán tiene tras de sí la filmación del personalísimo episodio en la película colectiva "Alemania en otoño". Un mes antes ha estrenado en el Festival de Berlín "El matrimonio de María Braun", que va a convertirse muy pronto en éxito internacional avasallador. Además, ha concluido las dos películas más personales, difíciles y terribles de su carrera: "En un año con trece lunas" y "La tercera generación". Es el momento del descenso al infierno. Está escribiendo, a marchas forzadas, el guión de la serie televisiva "Berlín Alexanderplatz", catorce horas de cine concebidas, escritas y realizadas en un tiempo impresionantemente breve. Fassbinder viene a Cartagena, no en busca de "Columbia" sino de "Colombia". Por aquellos días su consumo del polvo blanco alcanza el precio de 10.000 dólares mensuales, según informa quien le estaba muy cerca. Por su parte el director suizo Daniel Schmid, quien comparte con Fassbinder un apartamento en París, cuenta un año más tarde, también en Cartagena, que el trabajo en "Alexanderplatz" se está haciendo de modo mecánico y desgastado, sin el gusto de los proyectos de antes. Con todo, el resultado de la serie, pese a irregularidades y a problemas que causan fuertes polémicas, alcanza momentos de maravillosa inspiración. Michael Ballhaus, su director de fotografía durante 15 películas y nueve años, confirma que en los últimos años la atmósfera de antes ha ido desapareciendo gradualmente y que los amigos de siempre están cada vez menos dispuestos a aguantarse a Fassbinder. Todavía es muy difícil establecer un balance estético del que resultó ser el último período de la vida de Fassbinder. Por una parte encontramos en él películas como "Lili Marleen", francamente insulsas y decepcionantes en más de un sentido. Por otra hay "requiems" terribles, intrincados, parcialmente sublimes, como "Trece lunas" y "La tercera generación".

MAQUINA DE CINE 5

BOGOTA SE CONVERTIRA EN LA "ARCADIA DE TODOS LOS DIAS" DURANTE LA PRIMERA BIENAL DE CINE

Del 11 al 20 de este mes se estará realizando en Bogotá la Primera Bienal de Cine, organizada por el Cine-Club Ulrika y auspiciada por entidades públicas y privadas con la asistencia de 32 países en las diversas categorías de participación que incluyen un Festival de Cine Iberoamericano, una muestra internacional, documental y ecológica. La apertura de la Bienal se llevó a cabo el jueves 11 a las 8 de la noche en el teatro Embajador, con la película "Cóndores no entierran todos los días" del director de cine Francisco Norton y preseleccionada para representar oficialmente a Colombia en el Festival de Cine Iberoamericano que se desarrolla dentro del evento. Esta cinta obtuvo premio a la primera obra en el sexto festival de cine Ibérico y Latinoamericano, de Biarritz, Francia.

Por ser el cine de América Latina el especial protagonista de este evento, los organizadores del festival han expresado que el interés en exhibir cine latinoamericano que recoge a nivel de valores culturales y de nuestra realidad una serie de elementos que son válidos para el cine colombiano y su público. Confrontar el cine que se producen en este continente con el colombiano, significa que se retribuye necesariamente en los creadores nuestros en una intención de tocar temas más propios y el de abandonar ciertos esquemas que se han visto en películas colombianas por influencias foráneas y no latinoamericanas. En este sentido Bogotá ofrece condiciones excepcionales para que este cine tenga una receptividad y,

sobre todo, porque es un cine que si se le buscan buenos mecanismos de distribución y difusión será asimilado rápida y ágilmente por el público en la medida de que tiene a su favor el idioma y la oportunidad de crearle conciencia no sólo a nivel de la calidad cinematográfica, sino también cultural, por el hecho de que este cine le descubrirá realidades similares.

En cuanto al cine colombiano reconocen que durante los últimos años ha ganado un nivel de calidad temática y técnica que posibilita que éste se pueda confrontar con otras cinematografías que se realizan en el continente.

CATEGORIAS DE PARTICIPACION

En el festival de cine iberoamericano y la muestra internacional están participando producciones argumentales de largometraje en 35 mm., estrenadas a partir de 1982. Varias de ellas galardoadas en recientes festivales internacionales de cine, como "No habrá más pena ni olvido" del argentino Héctor Olivera; "Los santos inocentes" del español Mario Camus; "Caminos Verdes" de la venezolana Marilda Vera; "Los santos" de Carlos Saura, y "Hasta cierto punto" del cubano Tomás Gutiérrez Alea.

Como premio del festival se ha creado el Borchica de Oro, en homenaje a la leyenda muisca que habla sobre un héroe de civilización que ha venido de tierras desconocidas ofreció al pueblo chibcha nuevos elementos de cultura que le proporcionarían mejores medios de vida. Para el festival de cine iberoamericano y la muestra internacional se otorgarán Borchica de Oro a la mejor realización, director, actriz y actor iberoamericano y mejor película de la muestra internacional. En el festival de cine documental se han acogido producciones de

video en 16 y 35 mm., y en la muestra ecológica producciones argumentales y documentales de video en el mismo formato y que por su tema se acrediten dentro de esta categoría. Estas recibirán Borchica de Oro a la mejor realización documental y ecológica. Para su admisión las películas han debido estar en su idioma original y subtítulos en idioma español.

Varios de los críticos más destacados del cine latinoamericano y figuras importantes vinculadas al medio han sido



escogidos como jurados de la Primera Bienal. Dos realizadores mexicanos: Sergio Ojovich y Alberto Isaac, actual director del Instituto Mexicano de Cinematografía. Fernando Ayala, realizador y productor argentino y miembro fundador de ARIES Cinematográficas Argentina, una de las más importantes casas productoras de cine en este país; Agustín Mahieu, crítico y guionista argentino radicado en España, Víctor Erice, realizador español y quien asiste como representante del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). El jurado ecológico está conformado por Gloria Valencia de Castaño, directora del programa de televisión

"Naturalia" y Margarita Marino de Botero, gerente del Instituto Nacional de Recursos Naturales Renovables y del Ambiente (INDERENA).

EVENTOS TEORICOS

Paralelo a la muestra cinematográfica la Bienal dará comienzo a una serie de eventos teóricos que abarcarán distintos problemas de la cinematografía latinoamericana y sobre campos muy específicos del cine, como la fotografía, el montaje, los efectos especiales y la puesta en escena. Los invitados que asisten a ese seminario contarán experiencias sobre el aporte que han hecho las escuelas de cine en América Latina a la realización cinematográfica y el video y la televisión como puentes de difusión del lenguaje cinematográfico. Este evento es de suma importancia y actualidad para los realizadores colombianos y la gente nueva en el cine.

Por Colombia se exhibirán las películas "Carne de tu cama" de Carlos Mayolo, "Con su música a otra parte" de Camila Loboguerrero, "El escarabajo" de Lisandro Duque, "Caín" de Gustavo Nieto Roa, "Pura Sangre" de Luis Ospina y "La virgen y el fotógrafo" de Luis Alfredo Sánchez.

Por consenso del público se otorgará "Premio del Público" a la película tanto de la Muestra Internacional como del Festival Iberoamericano que sea acogida con mayor simpatía y receptividad dentro de éste.

Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá

**MUESTRA
IBEROAMERICANA**

— competitivo —

LOS CHICOS DE LA GUERRA de Bebe Kamin (Argentina).

CONDOROS NO ENTIERRAN TODOS LOS DIAS de Francisco Norden (Colombia).

SE PERMUTA de Juan C. Tavío (Cuba).

LOS PAJAROS TIRAN DOLE A LA ESCOPETA de Rolando Díaz (Cuba).

EL SEÑOR GALINDEZ de Rodolfo Khun (España).

LOS SANTOS INOCENTES de Mario Camus (España).

EPILOGO de Gonzalo Suárez (España).

LA MUERTE DE MIKEL de Imanol Uribe (España).

NUNCA HEMOSSIDO TAN FELICES de Murillo Sales (Brasil).

MARUJA EN EL INFIERNO de Francisco Lombardi (Perú).

TUPAC AMARU de Federico García Hurtado (Perú).

ADIÓS MIAMI de Antonio Llerandi (Venezuela).

LA ROSA DE LOS VIEN-TOS de Patricio Guzmán (Venezuela).

EL ILUMINADO JESUS de Jesús E. Guedes (Venezuela).

DILES QUE NO ME MATEN de Fredy Ciso (Venezuela).

NOCAUT de José E. García Agray (México).

VIDAS ERRANTES Juan Antonio de la Riba (México).

**MUESTRA
INTERNACIONAL**

BUENOS AIRES ROCK de Héctor Olivera (Argentina).

ULTIMOS DIAS DE LA VICTIMA de Adolfo Aristarain (Argentina).

PASAJEROS DE UNA PESADILLA de Fernando Ayala (Argentina).

QUEBRACHO de Ricardo Wullicher (Argentina).

ASEGINATO EN EL SENADO DE LA NACION de J.J. Yusef (Argentina).

VERANO PELIGROSO de Quentin Masters (Australia).

EL CUARTO OSCURO de Paul Tarmon (Australia).

NOCHES DE SERTAO de Carlos A. Protes (Brasil).

EL MAGO Y EL COMISARIO de Fernando Coni (Brasil).

CON SU MUSICA A OTRA PARTE de Camila Loboguerrero (Colombia).

CARNE DE TU CARNE de Carlos Mayolo (Colombia).

LA VIRGEN Y EL FOTOGRAFO de Luis Alfredo Sánchez (Colombia).

CAIN de Gustavo Nieto Roa.

PURA SANGRE de Luis Ospina (2).

EL ESCARABAJO de Lisandro Duque (2).

AMADA de Humberto Solas (Cuba).

LA MUJER EN LA ESCOBA de Václav Vorlíček (Checoslovaquia).

COMO LIEBRES de Karel Smíček (Checoslovaquia).

LOS AMANTES DEL AÑO UNO de Jaroslav Balík (Checoslovaquia).

LOS SOLTEROS ALEGRES de Song Chong (China Popular).

LAS CALLEJUELAS de Xizhao Wang (China Popular).

ANTONIETA, AL CUORE de Giammi Amelio (Italia).

RETROSPECTIVA DE UGI TOGNAZZI (Italia).

LA CASA DEL SUR de Sergio Oljovich (México).

EL INFIERNO DE TODOS TAN TEMIDO de Sergio Oljovich (México).

ASI PASAN LOS DIAS de Goran Paskaljevic (Yugoslavia).

VASSA de Gleb Panfilov (URSS).

FURYO de Nagisha Oshima (Japón).

BALADA DE GREGORIO CORTES de Robert Young (USA).

MALA MUERTE de San Raimi (USA).

ECOLOGICO

NACIONAL

"Mutación", Colombia, 1982. Dirección y guión: Mady Samper.

Director de fotografía: Gustavo Umaña. Montaje: Mady Samper, Gustavo Umaña.

Un grupo de niños sobrevive a la explotación de la bomba atómica en un refugio antinuclear. Acosados por el encierro y el hambre, deciden, como última alternativa, salir a una atmósfera contaminada y destruida, sufriendo así una metamorfosis encaminada a su propio exterminio.

"Pigmalyon", 1984. Dirección y guión: Jacques Osorio. Director de fotografía: Alberto Badal. Música: Musorski.

Un solo personaje representa a la humanidad y es quien se da cuenta que hay una solución al problema de las basuras. La actitud inconsciente del ser humano con respecto a la basura y cómo afecta esto al medio ambiente.

"Cosecha indígena". Dirección y montaje: Antonio Montaña. Proceso de la recolección de sal en Manaure (Guajiral). Plantea el peligro de disolución de esa comunidad.

"Vida y muerte". Dirección y guión: Antonio Montaña. Director de fotografía: Antonio Montaña.

Muestra cómo la contaminación producida por fábricas de azufre causa daños en el ambiente y enfermedades en el grupo indígena que vive en los alrededores.

"Cuivas", 1979. Dirección: Antonio Montaña. Guión: Antonio Montaña, Francisco Rodríguez.

Dos leyendas cuivas ilustradas con el habitat y siguiendo las formas de la comunidad Cuiva en el río Cravo Norte.

INTERNACIONAL

"El vuelo del cóndor", 1982. Inglaterra.

La extensión andina de montañas ensanchadas en una línea continua de 4.500 millas arriba del continente suramericano. Es la mayor extensión



en el mundo e inclusive a algunos de los mayores picos y volcanes. Porque a lo largo y ancho de los Andes, este es una maravillosa variedad de ecosistemas con algunas plantas y animales únicos.

Algunas de las áreas son tan remotas que son casi imposible de habitarlas. El vuelo del cóndor es explorada en tres partes de su paisaje natural, de los truenos de la costa patagónica a los vapores de la borrasca amazónica.

"Planeta Agua". Inglaterra.

Interesante documental sobre el agua, sus beneficios y aprovechamiento en los diferentes campos de la industria. También se pueden apreciar los problemas que se desprenden de la contaminación del agua y sus soluciones.

"Los animales en el medio acuático". Checoslovaquia.

"Aguas domadas". Checoslovaquia.

"La caza y el medio ambiente". Checoslovaquia.

"Las islas verdes de Alemania". 1981. Alemania Federal. Dirección y guión: Beatrice Nolte. Director de fotografía:

Iadebusen. Este capítulo, de la serie de tres, "Las islas verdes de Alemania" muestra una región costera que es el lugar ideal para miles de plantas y animales.

Taubergiessen. Este capítulo ilustra la urgente necesidad de crear áreas reservadas a plantas silvestres. Sólo hay muy pocos lugares así. El de Taubergiessen, a orillas del Rin, es uno de ellos.

"La acidificación - El enemigo invisible". Suecia, 1983. Director: Bo Landin. Guión: Bo Landin, Hans Östborn.

Prueba de cómo la naturaleza en Europa y Norteamé-

rica es dañada, pero también muestra que hay soluciones para este problema. La catástrofe puede impedirse, pero sólo si la gente y los políticos, a través de las fronteras, muestran un gran coraje y un firme deseo de actuar.

"Koyanisqatsi". U.S.A. 1982. Director: Godfrey Reggio. Música: Philip Glass.

Koyanisqatsi es el viejo vocablo de los Indios Hopi por "vida fuera de equilibrio", una condición de la vida que exige otra manera de vivir. Sus realizaciones están hechas con base en el contraste entre la naturaleza en estado virgen y la esencia urbana del "Sueño americano". Desde el principio de la película seleccionan los paisajes familiares de la topografía americana para dotarlos de nueva vida a través de múltiples movimientos y expresiones (valiéndose de la técnica y la fotografía cuadro a cuadro), nos hacen así partícipes de la magnitud lírica de la creación. New York fue elegida como el mayor estamento representativo de las virtudes y defectos del "Modo americano".

El efecto está comenzando, la película llega al paroxismo en la creación de imágenes animadas y la instrumentación musical. Como en la introducción, éste nos regresa a los conceptos primarios de los valores de la naturaleza. El brillante uso de la fotografía automática y de la banda sonora, hace de este documento uno de los ejemplos del arte representativo de nuestros tiempos.



MAGNIFICA PRODUCCION DE CINE IBEROAMERICANO VIENE A LA BIENAL

Por: MARIA FERNANDA MEDINA

"La rosa de los vientos", película dirigida por Patricio Guzmán, participará en la Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá. Patricio nació en Santiago de Chile y realizó estudios de cine en Francia. Guzmán, debido al exilio en 1973, dejó incompleto un proyecto de cine titulado: "La vida de Manuel Rodríguez" que comenta la vida de un héroe popular chileno.

El largometraje "La rosa de los vientos" es una coproducción hispano-venezolana-cubana y es la primera película que realiza Guzmán, ya que se demoró seis años en restomar el oficio del cine. España, Cuba y Venezuela hicieron posible llevar a la realidad esta fabulosa cinta.

Las dificultades en el desplazamiento del equipo de producción contribuyeron a la demora del rodaje de este filme, que duró aproximadamente un año, lo cual nos comprueba los trabajos que sufrieron los realizadores de esta película.

Nosotros tuvimos la oportunidad de asistir a la filmación de algunas tomas de la película "La rosa de los vientos" y pudimos comprender la magnitud de este trabajo. En una escena se muestra cómo desde un globo un abuelito relata a su nieto la historia de las lagunas sagradas, donde se describe un hermoso paisaje de montañas andinas.

Durante el rodaje de esta cinta se tomaron paisajes cubanos y españoles, fuera de los andinos, lo cual demuestra la delicada elaboración de este filme.

POCA PROYECCION

En el cine iberoamericano "La rosa de los vientos" no ha sido proyectada y el público no ha tenido la oportunidad de apreciar esta bella película; por lo tanto la Bienal de Cine la trae como participante, gracias al departamento de cine de la ULA en Mérida, Venezuela.

"La rosa de los vientos" relata una fábula sobre el encuentro de España y América y sobre la convergencia del mundo conocido de la cultura occidental, con el mundo remoto y mágico de los tiempos pre-colombinos.

En la selva andina y amazónica, un explorador extranjero busca la magia de la cultura precolombina. El explorador comienza a perder todo sentido de la lógica porque su cultura occidental choca con la mitología de los dioses de la selva. Inicia un interminable viaje hacia la locura, y la aparición de campesinos y aborígenes de la selva, contribuyen a su total confusión.

Durante su itinerario, el explorador y su mujer, antropóloga y arqueóloga, traban relación con una bruja, un adivino, un sacerdote y un enigmático mago, que les desconcertarán.

No dudamos del éxito de esta cinta, con una duración de una hora con 43 minutos, Patricio Guzmán dirige y argumenta este filme. Gloria Laso y Jorge Díaz realizaron el guión.

Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá

CINE ECOLÓGICO Y DOCUMENTAL

La inclusión del Cine Ecológico como una categoría especial de la Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá, representa ante todo la conciencia de que los actuales problemas ambientales a nivel nacional y mundial, sus graves consecuencias y sus raíces, deben ser considerados y trabajados por los eventos culturales que, como la Bienal, se plantean en el ámbito de una actitud social crítica y de una función de información masiva.

Es también una invitación a los estudiosos del cine y los estudiosos de la ecología en este país, a conjugar esfuerzos para el tratamiento de estos problemas de una forma didáctica y formativa, que contribuya en los procesos de educación y de formación individual y colectiva de una conciencia crítica y transformadora.

En este sentido la Bienal propone no solamente una serie de películas nacionales e internacionales que plantean situaciones concretas de degradación ambiental, sino además una serie de conferencias —un soporte teórico— dictadas por profesionales colombianos embarcados seriamente y desde hace años en los estudios ecológicos que se realizan en este país.

Otra categoría ineludible en un evento de este carácter es el Cine Documental, como testimonio de una realidad cultural y sociopolítica de los pueblos; el mayor énfasis se ha puesto en los testimonios del Tercer Mundo.

Documentales Nacionales en Concurso

CARMEN CARRASCAL
MUSEO RAYO
ARTURO NAVARRETE
SAN AGUSTIN
ESCALERAS MUSEOS RODANTES
FARNOFELIA CURRAMBERA
(Carnaval de Barranquilla - 3 partes)

De:

Eulalia Carrizosa
Paquico Ordóñez
Jorge Echeverry
Jorge Ruiz
Ana María Echeverry
Gloria Triana

Documentales Nacionales

Fuera de Concurso

VIVA EL CINE
CICLOVIA
HOLOCAUSTO BUDU
VIVA BOLIVAR
ABSTINENCIA
GOTA A GOTA LA VIDA
ANOCHÉ ME SONÉ UN SUEÑO
ASI ES MI PUEBLO
ANGEL LOKHART
GUAMBIANOS I, II

De:

Carlos Santana
Mady Samper
Herminio Barrera
Beatriz González
Jorge Echeverry
Patricia Dueñas
Gloria Triana
Diego Carrizosa
Ofelia Ramírez

Documentales Internacionales

en Concurso

DOS CENTIMETROS CUBICOS
DE VIDA

Alemania Federal

A SEBASTIAN
LA RONDA DE LA VIDA
DOS VECES MUJER
MAESTROS DE LA MUSICA
DE VIENTO
LA GAMUZA DE LOS TATRAS
EN ALGUN LUGAR DE AMERICA
VENCiendo
HISTORIA DE UN ROBLE SOLO
LA BOCA DEL LOBO
ERNESTO ICAZA PINTOR
DE CHARROS
IRAQUERE
WILFREDO LAM
GALA
LA GUAJIRA
TE QUEREMOS TANTO
MI COMPADRE ANTONIO
MUSEO DE JAZZ
UNO DE LOS DESAPARECIDOS
NUESTRO PUEBLO I, II
FALA MANGUEIRA
A RENATO LEDUC

Costa Rica
Costa Rica
Costa Rica

Checoslovaquia
Checoslovaquia
Chile
Chile

Ecuador

México
Cuba
Cuba
Canadá
Venezuela
Venezuela
Venezuela
EE.UU.
EE.UU.
EE.UU.
Brasil
México

Cine Ecológico Nacional en Concurso

MUTACION
LA ECOLOGIA DE NUESTRA
REGION

De:

Mady Samper

A. León, D. Hoyos
M. Lozano

Cine Ecológico Nacional

Fuera de Concurso
COSECHA INDIGENA
CUIVAS
VIDA Y MUERTE

De:

Antonio Montaña
Antonio Montaña
Antonio Montaña

Cine Ecológico Internacional

en Concurso
EL VUELO DEL CONDOR
PLANETA AGUA
LOS ANIMALES EN EL MEDIO
ACUÁTICO
AGUAS DOMADAS
PANTANAL
PAPALOAPAN
LA CASA Y EL MEDIO AMBIENTE
LAS ISLAS VERDES:
I. Jadebusen
II. Taubergiesen
III. Ferhman
LA ACIDIFICACION EL ENEMIGO
INVISIBLE
KOYANISQATSI
TIERRA ETERNA MONTE
MAC KINLEY
AGUA
RASCACIELOS
PATRICIO
LAGUNA DE DOS TIEMPOS
BIOSFERA

Inglaterra
Inglaterra

Checoslovaquia
Checoslovaquia
Brasil
México
Checoslovaquia

R.F.A.
R.F.A.
R.F.A.

Suecia
EE.UU.

EE.UU.
Yugoslavia
Yugoslavia
México
México
Canadá

ULRIKA - ASOCIACION DE CINE Y LITERATURA

Javier Rey

Director de la Primera Bienal
de Cine

Asistente

Angela Carlota Méndez

Manuel Peñalosa

Administrador

Asistentes

Angela Botero
y Alexander Botancour

Alejandro Rey

Encargado de Cinematografía
Nacional

Asistente

Esperanza Morales

Publicidad

Jorge Kujer y Jorge García

Fernando Rodríguez

Encargado de Cinematografía
Internacional

Asistentes

Beatriz Llano y César Cortés

Arturo Sánchez

Encargado
de la Muestra Ecológica
y Festival Documental

Asistentes

Angela Guzmán
Nohora Pinzón
Carlos Torres
Cláudia Córdoba

Rafael León

Encargado de Prensa

Asistentes

Miguel Ángel Flórez
María Fernanda Medina
Maritza Cabezas

Divulgación y Relaciones

Públicas
Patricia Dueñas



EL REALISMO DE IMANOL URIBE

Por: JORGE LUIS GARCIA

Realismo, etimológicamente quiere decir: "Doctrina filosófica que atribula realidad a las ideas generales. Doctrina artística y literaria de quienes aspiran a copiar la naturaleza sin idealidad alguna".

El cine español de los últimos años se caracteriza por un realismo que trata de sobrepasar esa tendencia de quedar en el retrato-robot de situaciones cotidianas. Uno de los directores que ha intentado plasmar esa realidad cotidiana es Imanol Uribe. Nacido en San Salvador en 1950, inició su carrera cinematográfica en el año 1976. Estudió en la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Desde un comienzo trató de plasmar el testimonio directo de los protagonistas de las más diversas situaciones. Lo hizo cuando rodó "El proceso de Burgos". También en "La fuga de Segovia", donde hace una reproducción de un hecho real con un cierto sabor de película de aventuras.

Una de las películas participantes en la Primera Bienal de Cine "Ciudad de Bogotá" es "La muerte de Mikel" de Imanol Uribe.

PREGUNTA: ¿Cómo fue su inicio en el cine?

RESPUESTA: Luego de terminar mis estudios en la Escuela Oficial de Cine, comencé a hacer cine documental y quizá prosiga con esa vocación de ofrecer a los demás una determinada realidad sin demasiadas explicaciones. Mi primer corto lo realicé en 1975, se llamaba "Off", luego filmé "Ez" que en euskera quiere decir No; este corto se refiere al conflicto planteado en Euzkadi por la central nuclear de Lemóniz a cuya instalación se oponía una gran parte del pueblo vasco.

PREGUNTA: ¿Ese contacto inicial con una realidad marcó su tendencia como realista en el cine?

RESPUESTA: Sí, en ese momento tomé conciencia de la realidad de mi pueblo, mi vida. Fue un contacto palpable con algo que solamente conocía en forma oral. Desde el comienzo me interesé por ese tipo de problemas. Ya que tenía la posibilidad de hacer cine decidí escoger esa técnica para lo que deseaba hacer.

PREGUNTA: Pero transformar unas raíces culturales que se tienen desde la niñez debe ser un proceso bastante complicado, ¿no cree?

RESPUESTA: Las circunstancias y los años fueron los que transformaron esas raíces culturales de las que usted habla. Lo importante fue que no resultó difícil realizar ese cambio, además no me resultó complicado reinstalarme en ella. Ese cambio se ve reflejado en la temática de mis películas. Yo creo que la experiencia vivida fue la que me marcó.

PREGUNTA: ¿Cuáles son los trabajos filmicos donde se pueda apreciar ese cambio y que van a dar comienzo a una filmografía con una temática muy definida?

RESPUESTA: Son trabajos hechos entre el 79 y el 81. Uno es "El proceso de Burgos", que es un testimonio directo de los protagonistas de un hecho trascendental en la historia del crepúsculo del franquismo. Otro trabajo donde se aprecia ese cambio es "La fuga de Segovia" que agrega a la fiel reproducción de un hecho real un cierto sabor de película de aventuras.

PREGUNTA: ¿Luego de esos trabajos en el cine documental, usted pasa directamente al largometraje-ficción, cómo fue esa transición?

RESPUESTA: Aunque comencé en el cine documental y, como dije anteriormente, espero proseguir con esa vocación, el cambio al largometraje



IMANOL URIBE (Director) Y LA ACTRIZ FANA.

traje no fue brusco.

En "La muerte de Mikel" ofrezco una determinada realidad sin demasiadas explicaciones. Para mí es mucho mejor que las conclusiones las saque el público según su visión personal del tema. Esto también aparece en los diferentes cortos que realicé. Entonces el cambio no es mucho. Continué haciendo lo mismo que hacía en el documental.

PREGUNTA: "La muerte de Mikel" produjo en su país reacciones encontradas por ese "puzzle" de represión, presencia policial, activismo, identidad en crisis, miedo, neurosis, vitalismo, homosexualidad no asumida, utopía controlada y otros elementos que usted plantea en su filme, ¿qué piensa de todo esto?

RESPUESTA: El proceso fue difícil. Había que ensamblar, dosificar y sobre todo simultanear esos elementos que usted mencionó. Los ingredientes de la película son dinamita. Y las reacciones tan esperadas como impredecibles. No he realizado este filme con vocación premeditada de escándalo, aunque la verdad es que la he hecho sin ningún pudor. Pretendo que la gente conozca ciertas situaciones y que, a través de ese conocimiento, recapaciten.

La ficha técnica de "La muerte de Mikel" es la siguiente:

Director: Imanol Uribe; director de fotografía: Javier Aguirresarobe; reparto: Imanol Arias, Mónica Salvador, Fana, Amaia Lasa, Martín Adjemian; guión: José Ángel Reboledo e Imanol Uribe.

Finalmente sólo queda una realidad que cada uno de nosotros analiza e interpreta de acuerdo con sus propios criterios.

Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá

PRIMERA BIENAL DE CINE "CIUDAD DE BOGOTÁ"

Por: MIGUEL ANGEL
FLOREZ

Octubre será un mes memorable, hecho de sorpresas y con una de esas fiestas a la cual todos estábamos a la espera. El invitado es una creación dichosa del siglo XX: El cine, y el pretexto, la muestra de cine Iberoamericano, Internacional, Documental, y Ecológico, en la Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá que se está realizando del 11 al 20 del presente mes con la participación de 32 países.

Bogotá se convertirá durante una semana en la "Arcadia de todos los días" desde el 11 del mes en curso con el estreno nacional de la película colombiana "Cándores no entierran todos los días" de Francisco Norden, recientemente premiada en el VI Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz, en Francia, y con la exhibición de más de 70 películas extranjeras que han sido preseleccionadas, varias de ellas por las entidades de fomento cinematográfico de cada país.

Este evento, que se propone descubrir al público colombiano el cine que se realiza en América Latina y el de romper de una manera parcial la incomunicación cultural en que viven los distintos pueblos de este continente, es coordinado por el Cine-Club Ulrika, bajo la dirección de Javier Rey y auspiciado por entidades públicas y privadas (Focine, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Kodak, Ministerio de Relaciones Exteriores, Indarena, etc.).

Javier Rey, director de la Primera Bienal de Cine, es uno de los fundadores del Cine-Club Ulrika desde donde ha desempeñado una amplia labor de difusión y enseñanza del cine. En su pasión por este arte ha escrito ensayos sobre Bertolucci, Passolini y

cientos de notas que hacen referencia a ese extravagante, vital y riquísimo universo del cine.

El desarrollo del cine colombiano, sus logros y tropiezos, la importancia y alcances de la Primera Bienal de Cine, la orientación que cumple la crítica de cine con respecto al cine nacional y las condiciones en las que se realiza y compite el cine latinoamericano, son varios de los temas que aborda esta entrevista.

— ¿Qué es Ulrika y cuál ha sido su trayectoria?

JAVIER REY: "Ulrika es un movimiento cultural que surgió hace cuatro años por iniciativa de algunas personas que querían posibilitar un trabajo creativo dentro de la literatura y el cine. Cuenta con una revista literaria que incluye también temas de cine, dirigida por Rafael del Castillo, quien es uno de los fundadores de Ulrika. Pero la actividad más destacada ha sido la del Cine-Club y la realización de talleres de cine, guión y fotografía. El Cine-Club funciona desde hace tres años y medio, teniendo un récord de 400 películas proyectadas y caracterizándose por ser un promotor de cine latinoamericano y colombiano. Además fuimos el primer cine-club que comenzó a proyectar cortometrajes nacionales antes de las funciones de las películas. Hemos tenido algunas experiencias en los festivales de cine de Cartagena y La Habana a nivel de entrevistas con directores de cine. En los colegios mostrando cine latinoamericano en relación con la literatura; el año pasado realizamos un festival de cine latinoamericano con 7 países y 13 largometrajes.

De todo este trabajo surge la iniciativa de realizar un evento de gran envergadura que aglutine necesidades a nivel, no sólo de difusión del cine latinoamericano y colombiano, sino también a nivel teórico y formativo. Por ello nos proponemos realizar para el mes de octubre del presente año la Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá".

— ¿Qué razones y antecedentes explican el compro-

miso por parte de ustedes para realizar la Primera Bienal de Cine en Bogotá?

J.R.: "Son varios los factores. En primer lugar, en el Festival Latinoamericano de Cine, organizado el año pasado, participaron películas de Venezuela y varias de ellas dirigidas por Román Chalbaud, películas brasileñas con directores como León Gilman y Carlos Dingués, de la Argentina, con Fernando Ayala, Héctor Olivera y Aristarain; de Colombia con Carlos Mayolo y Ramiro Meléndez, Cuba con un documental argumental "A veces miro mi vida" sobre el cantante de Calypso Harry Belafonte, y se exhibió una retrospectiva del director colombiano Luis Alfredo Sánchez. Muchas de esas películas se ven por primera vez en Colombia. Fue el caso de la producción venezolana "La gata borracha", la brasileña "Ellos no usan smoking" y la argentina "Patagonia rebelde". Este Festival se hizo con limitaciones muy grandes que fueron compensadas por una alta asistencia de público, con un promedio de 670 personas diarias. Lo que confirma que potencialmente el cine latinoamericano cuenta con un público. El interés en exhibir cine latinoamericano surge de que constituye un modo de expresión artística que recoge a nivel de valores culturales y de nuestra realidad elementos que son válidos para el cine colombiano y su público. Confrontar el cine que se produce en este continente con el nuestro a nivel de público, significa que se retribuye necesariamente en los creadores colombianos en una intención de tocar cada vez temas más propios y el de abandonar ciertos esquemas que se han visto en películas colombianas por influencias foráneas y no latinoamericanas. Existe un problema determinante y es el del habla. El cine latinoamericano posee una identidad idiomática que es el español. Eso ha convertido a países como México, que ha jugado con este elemento no sólo en lograr un amplio mercado para sus producciones en países de habla familiar, sino que también se ha generado una in-

fluencia cultural de parte del cine mexicano que desgraciadamente se ha impuesto por el lado de la ranchera o de la mexicanada, pero también influencias significativas con directores como Paul Leduc, Cervando González, Felipe Cals y Gonzalo Martínez. Esa misma experiencia se presentó en Argentina en los años 50, perdiendo después algunos mercados y nuevamente comienza a ejercer una influencia con el deshielo de la dictadura y posteriormente en el gobierno democrático de Raúl Alfonsín. Es decir que se está realizando un cine que se aproxima a la trágica realidad argentina y que se hace expresivo y válido para la realidad latinoamericana. Por lo tanto existen sinónimos de identidad cultural y en ese sentido Bogotá ofrece unas condiciones excepcionales para que ese cine tenga una receptividad. Más porque es un cine que, si se le buscan excelentes mecanismos de distribución y de difusión, será asimilado rápida y ágilmente por el público en la medida de que tiene a su favor el idioma y una realidad similar. Esto significa que se formaría un público que no sólo va a tener conciencia a nivel de la calidad cinematográfica, sino que también va a ganar conciencia cultural".

— ¿El subdesarrollo social, económico y político de estos pueblos se convierte en un bloqueo o en estímulo para el desarrollo del cine latinoamericano?

J.R.: "Yo diría que en un estímulo. En una ocasión un director de fotografía colombiana explicaba que ante el problema de no tener una película sensible hecha para la zona ecuatorial y tropical, como la nuestra, y el tener que usar una película diseñada especialmente para estaciones, lo convertía a él en una persona que ponía a prueba toda su creatividad para





**Fernando Rodríguez Javier Rey,
Patricia Dueñas y Rafael**

plasmar una atmósfera, un color, un clima y una textura muy latinoamericana. Y es cuando se presenta el fenómeno que ante la carencia de determinados recursos técnicos o frente a elementos adversos de orden cultural el realizador latinoamericano tiende a ser más creativo. Esas limitaciones no justifican la mediocridad. Creo que ya se superó esa etapa en la cual los realizadores deben actuar con imperfección o trabajar, cinematográficamente hablando, de una manera mediocre para mostrar que se vive en un medio de muchas desventajas sociales, económicas y políticas. Yo creo que debe ser todo lo contrario, porque estas situaciones son un reto a la creatividad y lo comprueba el cine brasileño, el argentino y el cubano, que se realizan en condiciones difíciles por falta de recursos".

— ¿El cine latinoamericano ha podido captar a un amplio público en estos países?

J.R.: "El cine latinoamericano cada vez está ganando más espacios. México tiene un amplio mercado y el Brasil está a la conquista de ellos. Los cubanos han logrado mantener una cuota de presencia en las pantallas latinoamericanas, obviamente por problemas políticos este cine no se exhibe en países como Uruguay, Chile, Paraguay y Guatemala. El cine colombiano ha

tenido una presencia significativa en muestras internacionales como en Argentina y México. Tenemos que convertirnos en un elemento más de apoyo a esa divulgación y, como dijo Manuel Antón, en el encuentro de institutos de fomento cinematográfico que "no habrá un mercado latinoamericano antes de que haya una actitud del público hacia el cine latinoamericano". Y esa actitud es la que hay que ganar a través de una formación, educando al público y ofreciendo la oportunidad de mostrar cine latinoamericano en cantidad y calidad, de una manera masiva. Además de buscar el contacto del público con esos realizadores de cine, quienes tienen mucho que enseñarle y comprobarle de una manera didáctica que el cine latinoamericano es el que debe priorizar y gustar".

— ¿Entonces, paralelo a la búsqueda de mercados, debe cumplirse una labor pedagógica o de educación cinematográfica?

J.R.: "Es ahí donde los festivales de cine con parámetros exigentes son válidos para esa labor; por eso la Bienal está concebida como un espacio de formación para el público; las semanas de cine latinoamericano son importantes y deben hacerse de una manera constante y metódica. Es palusible el hecho de que se haya logrado en el Festival de Cine de Cartagena un acuer-

do con respecto a sistematizar esas semanas. Conquistar y darle una identidad a las colonias hispana y latinoamericanas en los Estados Unidos es algo que debe apoyarse. Estamos obligados a traer todo el material necesario para que en Bogotá y Colombia en general se empiece a generar un movimiento de opinión a favor del público latinoamericano y concretar estos propósitos a través de un número de espectadores, de presencia de películas latinoamericanas en pantalla a nivel comercial, de compra de estas películas por parte de los distribuidores, de mecanismos alternos y muestras especializadas con participación de expertos en cine latinoamericano, para que el público y los cineastas jóvenes y veteranos se beneficien de ello".

— ¿En qué condiciones compete el cine iberoamericano dentro del continente?

J.R.: "Compete muy débilmente en América Latina, más que fuera de ella. Con casos excepcionales como Cuba, que tiene muy bien definido su mercado en Europa. Hay países con gran desarrollo cinematográfico que están buscando cómo establecer condiciones beneficiosas de competencia para con los países más atrasados en esta industria; hay las intenciones de colaborar mutuamente".

— ¿Las temáticas que recrea el cine latinoamericano son tan diversas como las que ofrece la literatura, la plástica y otras expresiones artísticas de este continente?

J.R.: "Es tan diversa como la misma riqueza cultural de América Latina. Se encuentran películas mágicas pero de denuncia social como "El mago y el comisario", que se vio en el Festival de Cartagena, o cintas de una crudeza realista, como la película argentina "Tiempo de revancha". Se pueden ver comedias jocosas, crudas y satíricas como "La virgen y el fotógrafo", o una película más fría y de análisis de la violencia social como "Cándores no entierran todos los días" de Francisco Norden. Esa diversidad y complejidad es un punto a favor

de América Latina; tenemos a escritores tan opuestos como Cortázar y Juan Rulfo. Yo creo que esa equivalencia literaria existe en el cine. El cine nuestro puede crear dramas sociales, epopeyas cinematográficas, o puede ser de un lirismo extremo. Tiene posibilidades infinitas como las tiene el continente a nivel social y cultural".

— ¿La crítica de cine en Colombia realiza una labor orientadora con respecto al cine nacional?

J.R.: "No la cumple porque el análisis del cine no se puede hacer como si se mieran toda una serie de cosas dentro del mismo costal. El cine latinoamericano y, en especial el colombiano, no requiere de tratamientos exclusivamente semióticos, como ha pretendido la gran mayoría de críticos; requiere más que todo de mirar los antecedentes culturales, sociales, políticos y económicos que generan ese cine; ubicar muy claramente a qué tipo de industria cinematográfica, si es que existe, se va a recurrir para que se dé un cine como el colombiano; qué antecedentes culturales y qué formación tiene tanto el público como el cineasta para contar determinados temas e historias y pretender alcances que de pronto no sean los necesarios o no sean los que los críticos desean que se asuma por parte de los directores. Se han hecho comparaciones extremas en algunos casos, como pretender a que el cine colombiano en los años 80 sea hecho con un parámetro como lo fue el cine alemán en la década del 60. Los críticos colombianos son anacrónicos; por la dinámica de lectura de cine a la que

Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá

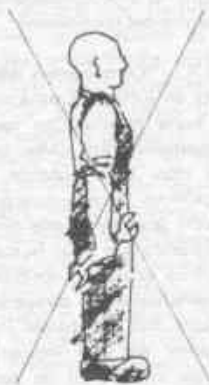
están expuestos tienden a medir el desarrollo del cine latinoamericano y el colombiano con un parámetro de tiempo diferente al real, que es el desarrollo del cine europeo y norteamericano. No analizan ni ubican dentro de ese tiempo al cine colombiano, como producto cultural, de un modo producción concreto y de un sistema social y económico como es el colombiano. Un medio subdesarrollado dará un cine de subdesarrollo. Hay críticos que aspiran a que en Colombia se filmen historias existenciales y de suicidio por el hastío y no por el hambre. Pero el problema más latente es la desinformación en torno al cine mundial y al latinoamericano. Porque no sólo comparan el cine a destiempo con respecto al cine europeo, sino que también comparan nuestro cine a destiempo con el latinoamericano. El cine colombiano a nivel de calidad tiene superada una etapa técnica. Claro está que con algunas dificultades, y a nivel temático dentro de su desarrollo mínimo, desde hace cinco años viene ganando un espacio tal vez más rápidamente que otros países de América Latina. Tampoco valoran los críticos en su exacta dimensión los alcances de nuestro cine en el exterior. El cine colombiano ha empezado a ganar distinciones y premios, que se convierten en prueba fehaciente y real de que tiene logros destacados, a nivel temático y técnico. Los críticos colombianos nunca se han tomado la molestia de darle un seguimiento serio y honesto al recorrido de las películas colombianas. Como tampoco han estudiado el desarrollo de nuestro cine. Este tiene una historia y desconocen una documentación acerca de él; han olvidado una obra tan importante dentro del cine colombiano como es el cortometraje o el documental. Han impuesto el criterio de que sólo existió el cine cuando hubo plata para financiar películas y no antes, cuando es un hecho de desarrollo continuo y por lo tanto han fragmentado la historia del cine colombiano".

— ¿Cuál es el nivel de esa crítica en los países de

América Latina?

J.R.: "Es de un nivel notable. Es una crítica formativa que no predispone al público hacia el cine nacional. Cuba, Perú, Venezuela, México, Argentina y Brasil cuentan con excelentes críticos de cine. Revistas de la cinemateca uruguaya, críticos como los del "Universal" de Caracas y los de "Estrella Roja" en Panamá, poseen una formación mayor porque han retomado algo que se les olvidó a los críticos colombianos y es que la crítica y el ensayo cinematográfico son una disciplina literaria que exige un trabajo profesional".

— ¿Cuáles son los éxitos y fracasos del cine colombiano?



J.R.: "Soy más los éxitos que los fracasos. Las películas colombianas en promedio tienen más de 180 mil espectadores en el país, lo que significa que están sobre el 75% de todas las películas que tienen presencia en las pantallas colombianas durante el año; entonces su primer logro es con el público. De esas películas algunas han obtenido un éxito en taquilla con grandes alcances a nivel cinematográfico, como "La virgen y el fotógrafo", y en menor grado "Escarabejo" y "Con su música a otra parte". Es un cine que está en condiciones de competir por su calidad técnica y temática sin ningún tipo de complejos. Se le ha reconocido en Argentina, Cuba y en la Unión Soviética más que a

otras cinematografías latinoamericanas. En el festival de cine en Moscú las películas colombianas, compitiendo en desventaja con realizaciones cubanas, lograron una mayor simpatía, fue el caso de "La virgen y el fotógrafo" frente a "Cecilia" de Tomás Gutiérrez Alea, que contaba con una amplia promoción y cuyo costo de realización fue más alto que el de tres películas colombianas. La prensa soviética especializada en cine destacó estos trabajos. En el festival "Imaginario" de Madrid, Carlos Mayolo obtuvo por su película "Carne de tu carne" el premio a la mejor actriz para Adriana Herrán".

— ¿Películas como "La virgen y el fotógrafo" y "Carne de tu carne" en qué apoyan sus logros?

J.R.: "En el que de una manera paulatina están ganando identidad cultural sin dejar de ser películas que recrean y gustan a los espectadores. El cine debe conservar su esencia como diversión. Desde "Pura sangre" y "Cándidos no entierran todos los días" los directores colombianos han abordado la violencia política y social, bien sea a nivel de la historia, de lo cotidiano o de ficción, y esto no lo han valorado los críticos colombianos en el sentido de que es un cine que ha ganado para el espectador su paisaje cultural. Los directores colombianos por ejemplo, han rescatado la geografía colombiana sin llegar a convertirse en postal".

— ¿El tratamiento de la violencia política en la literatura colombiana reporta una suma de fracasos hasta la llegada de García Márquez. El cine colombiano se ha equivocado en ese tratamiento?

J.R.: "No creo que exista la intención clara, consciente y radical por parte de los directores colombianos de decir: voy a tratar el tema de la violencia o a realizar una tesis sobre ella a través de una película. En algunos casos son actitudes inconscientes y en otros están más racionalizadas, como en el caso de Juan Carlos Mayolo o Luis Alfredo Sánchez y de Francisco Norden; en el cual aparecen una serie de elemen-

tos de la violencia, porque hacen parte de la realidad cotidiana. "Carne de tu carne", que es la historia de un incesto, está ubicada en una época muy clara de la violencia política donde existían los pájaros y bandidos, en el Valle del Cauca. Hubiera sido un error de Carlos Mayolo si al ambientar su película no se hiciera evidente la presencia de personajes y de hechos reales de la violencia. Al contextualizar su película, el incesto tiene una validez como hecho cultural en una realidad como la nuestra, ese pasado histórico de violencia se evoca o se cuestiona en algunos personajes".

— ¿Saben los colombianos ver cine?

J.R.: "En cuanto al problema de la lectura cinematográfica yo la única experiencia docente que he realizado es la de enseñar supuestamente a ver cine si es que esto se puede enseñar. Esto me comprobó que el problema no es de cultura cinematográfica sino de cómo se crean elementos dentro del público que posibiliten que la sensibilidad estética en cada persona se haga latente a nivel de una lectura del cine. No creo que el problema radique en que la gente por antonomasia no esté en capacidad de ver una película porque su nivel cultural e intelectual no se lo permite. Hay que crearle a la gente una atmósfera favorable con respecto al cine; permitirle al espectador que a través de esa atmósfera pueda crear una capacidad de selección que no sólo se rija por el boom de determinada cinematografía de cada país sino que se rija por un cine que le signifique a nivel emotivo, intelectual, afectivo y estético. En esa perspectiva el cine latinoamericano es determinante porque es el más próximo a ese espectador".



— ¿La Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá pretende crear y ampliar esas posibilidades?

J.R.: "Aquí las minorías siempre se han sentido protagonistas del desarrollo del cine mundial porque hacen las premiere de las películas de Françoise Truffaut e Ingmar Bergman; pero nunca los cine-clubes que existen en Colombia han realizado la premiere de una película latinoamericana. La Bienal va a posibilitar de una manera efectiva para el público de Bogotá esa intención. Además porque el público será el protagonista de este evento al volcarse sobre las salas para ver cine latinoamericano de una manera seria, abierta y franca. Tendrá la oportunidad de escoger y de observar otras culturas muy cercanas a él pero que se le están vedadas no sólo en el cine sino también en la literatura, la televisión, etc. En Colombia no hay presencia de buenas realizaciones de televisión y cine latinoamericano para los grandes sectores de la población".

— ¿La Bienal en un sentido romperá esa incomunicación cultural?

J.R.: "Rompe esa incomunicación del espectador con su cultura latinoamericana que es al fin y al cabo la más próxima a él. Los mimados de esta Bienal son el cine latinoamericano y colombiano, por lo tanto rompe también la barrera que han establecido los críticos de cine y los cineclubistas de enseñar al público contra su propio cine. La Bienal romperá ese esquema porque en su estructura el cine colombiano será exhibido en buenos horarios para que se le facilite al público aceptar o descalificar sin prejuicios establecidos de antemano el cine que se le va a mostrar.

Hay películas colombianas que han fracasado no sólo por un mal lanzamiento de publicidad sino porque las han antecedido películas de muy baja calidad, lo cual crea un declive de público muy grande. Otras compiten en cartelera al tiempo con "Tiburón III", "Indiana Jones" o "Breakdance", que por su misma dinámica

comercial y por el hecho de transculturación que existe en el público avasallan al cine colombiano, compitiendo frente a mecanismos de publicidad gigantes en donde participan Coca-Cola, cadenas de radio y televisión, lanzando películas norteamericanas.

— ¿La Bienal surge con el propósito de rectificar o superar algunos de los errores ya reconocidos del Festival de Cine en Cartagena?

J.R.: "El ánimo no es de rectificar sino de crear iniciativas que mejoren el desarrollo del cine colombiano y de su público".

— ¿Existen diferencias sustanciales entre esta Bienal y el Festival de Cartagena?

J.R.: "El de Cartagena es un festival de costa como el de Cannes. Las condiciones geográficas y las características de Cartagena permiten que sea uno de los mejores festivales iberoamericanos a pesar de todos sus tropiezos. Este Festival está dirigido hacia un medio especializado y constituye un intercambio entre los cinematografistas y los amantes del cine. La Bienal de Bogotá no es un evento exclusivo de la gente que hace cine sino un intercambio de éstos con un amplio público. Es un festival de urbe en el cual el protagonista es el público, siendo el mayor beneficiado. La Bienal posee un modelo original en sus categorías (festival iberoamericano, muestra internacional y cine ecológico). Tiene muchos visos de originalidad pero también parecidos que serían casuales. Se puede parecer a los festivales de cine en Chicago, New York, Montreal y Moscú; con éste último guardadas las proporciones, porque una sala de cine puede reunir 60.000 espectadores para una función dotada de cuatro pantallas. Pero todo el interés reside en realizar un gran evento cultural a Bogotá".

EVENTOS TEORICOS Y MUESTRA DE CINE ECOLOGICO

— ¿Qué objetivos persiguen al realizar paralelo a la

muestra cinematográfica una serie de eventos teóricos?

J.R.: "El evento teórico pretende que la asistencia de personalidades invitadas a la Bienal no sólo cumplan una función decorativa sino que vengan para que aporten en lo que ellos manejan profesionalmente. Este evento está diseñado a través de bloques teóricos que son de actualidad e importancia, tanto para los cinematografistas colombianos como para la gente nueva en el cine. Habrá una parte dedicada a la enseñanza cinematográfica y su influencia en la realización; se debatirá sobre campos muy especializados del cine, como la fotografía, el montaje, los efectos especiales y la puesta en escena. Las personas que vienen a estos seminarios contarán experiencias a nivel de las escuelas de América Latina, porque, si hay necesidad de escoger un modelo sobre la realización del cine las escuelas nuestras son las más válidas y acordes a nuestra realidad. Estas personas explicarán el proceso de gestación de las escuelas para comprobar que éstas no nacen por decreto sino que responden al desarrollo del mismo cine en América Latina y de la cultura. Los colombianos podrán aportar mucho a este evento porque varios de los directores actuales son producto de los cine-clubes y algunos de ellos hicieron cine en super-8 y ahora lo realizan en 35 mm. Sobre el cine y el video lo estudiaremos desde el punto de vista de la televisión. Tenemos experiencias valiosas como "Tiempo de morir" de Jorge Alf Triana y "Yurupari", a nivel de cine documental. No sólo nos interesa el video en su parte técnica, temática y estética sino también el video y la televisión como puentes de difusión del lenguaje cinematográfico".

— ¿Por qué se incluye una muestra de cine ecológico en el Festival?

J.R.: "Hay manifestaciones cinematográficas cuya temática es la ecología. En el mundo se realiza este tipo de cine que es desconocido en el país. Existe un cine ecológico



porque cuando tienden a desaparecer los géneros de cine convencionales y ortodoxos comienzan a surgir nuevos y la ecología es uno de ellos. Este nuevo género expresa la angustia por la destrucción del medio ambiente y aspira a crear conciencia sobre la conservación, el uso racional de los recursos naturales y la defensa de la vida".

— ¿El evento cuenta con una expectativa comercial muy amplia?

J.R.: "Prendemos crear el espacio para la búsqueda de mercados al cine iberoamericano. Bogotá será en un futuro una plaza en donde se podrá realizar una bolsa cinematográfica. Confiamos que con este evento los distribuidores de cine en Colombia cumplirán con un mínimo de compromisos para la compra de películas latinoamericanas y el público exigirá mayor presencia del cine que se produce en este lado de América".

Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá



LOS SANTOS INOCENTES

Por: JORGE LUIS GARCIA

Llevar al cine obras literarias parece ser un recurso muy utilizado por los realizadores cinematográficos en todo el mundo. En Colombia la famosa novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal "Condones no entierran todos los días" fue adaptada para el cine por Francisco Norden. El resultado fue un filme tan impactante como el libro. En España Mario Camus realizó su 18 largometraje "Los santos inocentes", basado en la novela de Miguel Delibes.

Sin embargo, ha existido cierta desconfianza del público hacia todo aquello que viniera de la literatura. "Los santos inocentes" demostraron en el pasado festival cinematográfico de Cannes que no había razón para ello. Luego de ocho semanas de rodaje en

Albuquerque se terminó una nueva cinta que engrosaba la lista de películas referidas a la interesante literatura española.

Mario Camus, galardonado con la medalla de oro de las Bellas Artes y Oso de Oro en el último Festival Internacional de Berlín, nació en Santander. Ha dirigido diecisiete películas, entre ellas "Con el viento Solano", "Los pájaros de Baden-Baden", "La colmena", y "los días del pasado". También ha realizado varias series de televisión en su país.

La producción estuvo a cargo de Julian Mateos, este fue su primer trabajo como productor cinematográfico. Inicialmente fue actor, ha trabajado al lado de actores consagrados como Peter Finch y Melina Mercouri. Alternaba su trabajo en el cine con la actuación en teatro.

"Los santos inocentes", es la historia de una familia de campesinos integrada por Régula, la madre; Paco, el hombre

de la casa; Curco, Nieves y Rosarito, los hijos. De todos los habitantes del Cortijo ellos tienen el lugar más bajo y la posición más humilde. Sus aspiraciones son que los dos chicos pequeños estudien, aprendan y se liberen de esa vida que ellos han llevado. Régula tiene un hermano llamado Azarías, que trabaja en un cortijo cercano. Es un inocente con dificultad de expresión y retraso mental. Cuando por la edad, lo echan de su trabajo, viene a vivir con la familia de su hermana. Esto es lo que se cuenta en la película. La historia de estos seres, perdedores desde generaciones, que no piden nada a nadie y tratan de vivir trabajando, obedeciendo y soportando cuanto haya que soportar. Los días pasan. Las ilusiones de que los niños estudien se van desvaneciendo.

Paco espera la llegada del señor del Cortijo que le lleva a cazar cada año y le exhibe como el perro de caza más codiciado. El ambiente cambia. Ahora serán los grandes acontecimientos y fiestas en la

Casa Grande. Unos mandan y otros obedecen. Sin embargo, en ese transcurrir de días agitados hay un acontecimiento simple que desencadena una respuesta brutal. A consecuencia de ella, viene el olvido para unos, la salida y el trabajo para otros y el encierro para el responsable.

Alfredo Landa y Francisco Rabal son los protagonistas de este filme. El primero es Paco y el segundo Azarías. Ambos conquistaron el premio a la mejor actuación masculina en el pasado festival de Cannes.

Un elemento que enriquece la película es la excelente fotografía que estuvo a cargo de Hans Burmann, director de fotografía en más de cincuenta películas.



"LOS CHICOS DE LA GUERRA":

HOMENAJE A LOS EXCOMBATIENTES EN LAS MALVINAS

Uno de los grandes sucesos de la década de los ochenta fue la guerra entre Argentina y Gran Bretaña por un territorio de posición estratégica.

Bebe Kamín, un consagrado director de ese "refrescante" y "nuevo" cine argentino, realizó "Los chicos de la guerra", inspirada en el libro de Daniel Kon. La filmación de esta película se hizo en Gardel, provincia de Buenos Aires, lugar escogido por los propios ex-combatientes como el más parecido a los cerros de las Malvinas.

Allí un equipo de 60 personas, entre técnicos y actores, trabajaron bajo las órdenes de Kamín. La reacción en la Argentina por este filme fue unánime: "La película reconstruye de una manera sencilla pero elocuente este drama que vivió la nación y que desencadenó una serie de reacciones que terminaron con un sistema de gobierno..."

La película fue estrenada recientemente en Buenos Aires en los teatros Monumental y Santa Fe I. En el rodaje participaron casi 100 actores y 500 extras. El elenco está encabezado por Héctor Alterio, Carlos Carella, Ulises Dumont, Martha González, Tina Serrano y Miguel Ángel Solá, junto a Boy Olmi, Eduardo Pavlovski y Luis Agustoni. La producción ejecutiva estuvo a cargo de Kiko Tenembaun.

El productor Tenembaun al terminar el rodaje comentó del ambicioso proyecto en coproducción con Colombia. Se trata de llevar a la pantalla una idea que surgió a partir

de una obra de teatro de Cabrujas: "El día que me quieras", donde de alguna manera Carlos Gardel es el personaje central.

Para Kiko Tenembaun la situación actual del cine argentino es interesante. "Creo que la democratización abrió la perspectiva de la realización de filmes que pondrían a la Argentina nuevamente en un nivel competitivo, ligado, además, al resto de la cinematografía latinoamericana.

Pero esta suerte de apertura no está a la altura de los condicionamientos económicos. Un filme en la Argentina atraviesa serios problemas vinculados al costo financiero. No es posible recuperar el dinero en un mercado tan comprimido. Disponemos de las libertades como para crear, pero no contamos con un mercado que pueda absorber esos productos y permitir una continuidad de trabajo".

El trabajo de filmación de "Los chicos de la guerra" tuvo como asesores a algunos

ex-combatientes en la invasión argentina a las islas Malvinas. El relato inicial es del periodista Daniel Kon, uno de los primeros reporteros que llegaron a este lugar y vivió el drama de las tropas. Mientras los británicos tenían un armamento sofisticado, los argentinos carecían de los más elementales recursos. El frío causó serios problemas de salud en estas personas. El hecho de realizar un filme con un tema tan polémico demuestra que el Instituto Nacional de Cinematografía dio cierta libertad temática. Pero el gran problema del cine argentino radica en buscar unos buenos canales de difusión, que además deben ser muy efectivos.

En conclusión el cine latinoamericano debe tratar de recuperar y ampliar el mercado. Es interesante que en todos los países hispano parlantes se conozca el cine que se está haciendo en esta área del continente.



JURADOS

Agustín Mahieu (Argentina), crítico, escritor.

Fernando Ayala (Argentina), realizador y productor.

Sergio Ojovich (mexicano), realizador.

Luis Alberto Álvarez (Colombia), crítico de cine.

Edmundo Aray (Venezuela).



INVITADOS ESPECIALES

Blanca Guerra (México), actriz mexicana.

Federico García Hurtado (Perú), realizador de TUPAC AMARU.

Rolando Díaz (Cuba), realizador de LOS PAJAROS TIRANDÓLE A LAS ESCOPETAS.

Manuel Antín (Argentina), director del Instituto Cinematográfico Nacional.

Alberto Isaac (México), rea-



lizador y director del Instituto Mexicano de Cinematografía.

Roberto Triana (Colombia), realizador de documentales antropológicos.

Arturo Alape (Colombia), escritor e investigador.

Antonio Montaña (Colombia), guionista.

Frank Ramírez (Colombia), actor de CONDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DIAS.

Margarita Marino de Bo-



tero (Colombia), gerente general del INDERENA.

Gloria Valencia de Castaño (Colombia).

Ugo Tognazzi (Italia), actor.

Franca Betoja (Italia), actriz.

Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá

BIENAL DE CINE Y ECOLOGIA

Por: **CLAUDIA CORDOBA GARCIA**

La inclusión del CINE ECOLOGICO como una categoría especial de la Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá, representa ante todo la conciencia de que los actuales problemas ambientales a nivel nacional y mundial, sus graves consecuencias y sus raíces, deben ser considerados y trabajados por los eventos culturales que, como la Bienal, se plantean en el ámbito de una actitud social crítica y de una función de información masiva.

Es también una invitación a los estudiosos del cine y de la ecología en este país a conjugar esfuerzos para el tratamiento de estos problemas de una forma didáctica y formativa, que contribuya a los procesos de educación y de formación individual y colectiva de una conciencia crítica y transformadora.

En este sentido, la Bienal propone no solamente la proyección de películas nacionales e internacionales que plantean situaciones concretas de degradación ambiental, sino además una serie de conferencias —un soporte teórico—

dadas por profesionales colombianos comprometidos seriamente y desde hace años en los estudios ecológicos que se realizan en este país.

El presente artículo pretende precisar algunos términos y conceptos que enriquezcan el terreno de discusión que sin duda propiciará la Bienal.

ECOLOGIA-ECONOMIA: UNA RELACION VITAL

La posición de Colombia en plena región ecuatorial (las dos terceras partes de su territorio en la zona intertropical) en conjugación con su alta y extensa región montañosa, dan origen a una impresionante diversidad de climas, vegetación, suelos, fauna y una abundancia de agua que constituyen la riqueza natural de nuestro país y abrigan una enorme potencialidad en recursos naturales.

Si bien nuestra situación geográfica es el Trópico, extendiéndose el territorio en los dos hemisferios (12°30' N, 4°13' S), nuestra situación geopolítica es claramente Hemisferio Sur; el sur de los países pobres y subdesarrollados; el sur, donde se ubica el 84% de la población mundial, la misma que consume el 12% de los recursos naturales explotados actualmente en el mundo.

En esta gigantesca desproporción impuesta y mantenida por la economía capitalista se debe ubicar el grave problema de la degradación ambiental, del progresivo empobrecimiento y la pérdida de los recursos naturales del Tercer Mundo; de su imposibilidad de autoabastecimiento.

Aún en su origen etimológico una estrecha relación existe entre ecología y economía; un "diálogo permanente entre los problemas ambientales y los estilos económicos" (VIDART, 1984). El OIKOS común: la casa, lo habitado, lo habitable; el LOGOS, su estudio (los equilibrios de la naturaleza; el NOMOS, su orden (producción, distribución y consumo de bienes y productos).

Cuando esta relación se encubre, se soslaya o simplemente se ignora, y el problema de la degradación ambiental es planteado bajo otra óptica, no se está llegando a la raíz del problema sino a su versión ideológica (entendiendo por ideología toda "desviación de la realidad". GEIGER, 1972) y de esta forma es manipulable.

En este sentido, todo estudio y discusión que ubique el grave fenómeno del agotamiento de los recursos naturales a nivel mundial y

específicamente a nivel del Tercer Mundo, debe ser enmarcado en sus relaciones de imposición y dependencia, en el subdesarrollo derivado de la inserción de los países del Tercer Mundo en el cuadro de la estrategia mundial del capitalismo.

Un estudioso brasileño, J. DE CASTRO (1974) sintetiza en forma clara esta premisa: "El subdesarrollo que reina en estas regiones es el primer producto del desarrollo desequilibrado del mundo... una derivación inevitable de la explotación económica, colonial y neocolonial, que sigue ejerciéndose sobre muy diversas regiones del planeta" ... "El hecho de que se hable con insistencia de la degradación y contaminación provocadas por el crecimiento económico, tan sólo desde hace unos años a esta parte, se debe a que la civilización occidental, con su repertorio científico etnocéntrico, se ha negado siempre a aceptar esta evidencia: que el hambre y la miseria de algunas regiones distantes de ella forman parte del costo social de su propio progreso, un progreso que la humanidad entera paga para que el desarrollo avance en el pequeño número de regiones que dominan política y económicamente el mundo".

ULTIMAS NOTAS

Por: **MARIA FERNANDA MEDINA**

La película venezolana "Diles que no me maten", dirigida por Fredy Sisso y basada en un cuento de Juan Rulfo del mismo nombre, participará en la Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá. Esta producción es tan reciente que aún no existe en el mercado copia y es el primer largometraje de Fredy Sisso, que además cuenta con cinco documentales.

Sisso empezó a estudiar cine con la primera promoción de la U.L.A. Para que pudiera participar en la Bienal tuvimos que convencerlo de que dejara la sala de montaje y viniera a hacer el estreno mundial de esta cinta en el evento. Es un director de admirar, pues son pocos los cineastas que han adaptado obras de Juan Rulfo.

IMPORTANTISIMA

La Primera Bienal de Cine Ciudad de Bogotá realiza el evento teórico en la Cinemateca Distrital, de 9 a.m. a 1 p.m. durante los días 16, 17, 18, 19 y 20 de octubre. Asistirán personas especializadas y

relacionadas al medio cinematográfico.

El evento incluye cuatro categorías:

1. Enseñanza cinematográfica y su influencia en la realización.
2. Experiencia de las escuelas de cine en América Latina.
3. Cooperativismo y producción.
4. Técnicas del cine aplicadas al video.

Habrán ponencias por escr-

to de teóricos como: Sergio Ojovich, Manuel Antón, Edmundo Aray y Agustín Maheu. Eventualmente se realizará una mesa redonda sobre el documentalismo venezolano, ecuatoriano y colombiano.



Pero estas son, al mismo tiempo, obras cerradas, inaccesibles, neuróticas, casi insoportables. Y también tenemos cosas como "El matrimonio de María Braun", que son una síntesis entre lo personal y la apertura a un sistema standard de producción, declaradamente comercial y con miras a mercados internacionales amplios. En todo caso creo que puede afirmarse que el índice general de creatividad disminuye notablemente, mientras que, paradójicamente, parece que el director comenzara, por primera vez, a sentirse infantilmente cómodo en el papel de genio. Declaraciones como la concedida a "L'Express" de París, dejan bastante desconcertado: "Quisiera ser para el cine lo que Shakespeare es para el teatro, Marx para la política y Freud para la psicología; alguien después de cuya existencia ya nada es como era antes".

Fassbinder, quien fue siempre una persona de difíciles relaciones y fidelidades, llegó en estos años a la crisis más fuertes con sus amigos y colaboradores de siempre. Sus planes para el futuro incluían proyectos que uno no acierta a imaginar en manos suyas, como la vida de Rosa Luxemburg, con Jane Fonda, algo como para Warren Beatty o para el cine soviético hagiográfico. Por lo que se refiere a su última película, "Querelle", hay una historia sucia. La obra de Jean Genet era la base del proyecto favorito de Werner Schroeter, amigo de Fassbinder por muchos años. Schroeter no había podido llevarlo a cabo porque la comisión de ayuda federal lo había rechazado y su productor no tenía todo el dinero para hacer solo la película. Entonces Fassbinder se ofreció a poner lo que faltaba, a condición de que él, y no Schroeter, la dirigiera. Como si fuera en una de sus propias películas, Fassbinder se sirvió del dinero para traicionar a un amigo. Es también en esta última época cuando Fassbinder comienza a ser descubierto por la distribución y la exhibición comercial. Un fenómeno diciente sobre estas instituciones, que son capaces de comprender las cosas sólo cuando han bajado de nivel, cuando se están deslizando gradualmente hacia la insignificancia. El Fassbinder que distribuye "Cineco" es "Lili Marleen"... "María Braun" podría parecer demasiado fina e incomprensible. El Fassbinder que ha llegado a las taquillas es como un libro condensado de "Selecciones" o como una sinfonía de Mozart arreglada por Waldo de los Ríos. A lo mejor "Querelle" se convierta en una especie de "Saló". ¿Quién sabe cómo habrá terminado siendo esta última película?... Puede ser un testamento terrible y cruel, la última carta de uno de los directores más originales de nuestra época o, quién sabe, a los mejor la prueba de que Fassbinder, a los 36 años y después de 42 películas, había comenzado a no tener más que decir.

En muy pocos años Rainer Werner Fassbinder creó una serie de obras apasionantes y novedosas, películas que nos permiten pasar por encima de cosas como "Lili Marleen" y hacer caso omiso de que sean del mismo autor. Un actor alemán nos habla de su propia experiencia con la cocaína: "Uno piensa que está maravilloso ante la cámara, que cada mirada es correcta, que cada gesto es preciso. Pero la verdad es otra. Todo esto tiene lugar sólo en la cabeza. En realidad, el rostro se vuelve como del piedra, ya nada sale como debiera. Es aterrador. Rainer Werner Fassbinder, al parecer, había comenzado a vivir un fenómeno similar. Su cine estaba principiando a volverse de piedra, en el momento mismo en que su auténtica genialidad estaba empezando a ser reconocida ampliamente, en el momento en que él mismo comenzaba a sentirse contento en su papel de director de éxito. Hubo un proyecto que

se anunció varias veces pero que nunca llegó a realizarse: la intérprete iba a ser Romy Schneider (con quien Fassbinder había soñado para "María Braun") y estaba basado en una novela que en los cincuenta años veinte fue algo así como un objeto de culto: "Cocafna", del periodista italiano Pitigrilli. Fassbinder se bajó del escenario antes de poder dedicarle una película a esa dama engañosa, a esa droga que le hacía creer que no eran ciertas y que terminó matándolo.

Durante muchos años, la vida de Fassbinder fue intensa, salida de sus cauces. Pero era siempre "su" vida. La otra fue la "vida provocada", como la llama Gottfried Benn. Ahora no faltará quién mitifique esta muerte (aunque la figura rechoncha, burda y fáunica de Fassbinder no se preste a estilizaciones). Pero ella pudo no haber ocurrido.

Fassbinder tenía suficiente energía, suficiente inteligencia para seguir haciendo cosas importantes y maravillosas. Siete proyectos estaba preparando cuando murió y podrían haber sido muchos más, no importa que entre ellos hubiera varias "Lili Marleen". En febrero lo vi en Berlín respondiendo preguntas. Una espectadora, aterrada con el pesimismo de "La nostalgia de Veronika Voss", prácticamente le preguntaba por qué no se había suicidado. La respuesta de Fassbinder fue: "Pienso que, pese a las cosas terribles y a las peores experiencias que uno pueda vivir, es preferible estar aquí, que no estar".



EL MERCADER DE LAS CUATRO ESTACIONES.



LA RULETA CHINA

HISTORIA DE UNA FAMILIA

La obra de Rainer Werner Fassbinder es inseparable de su persona, de su mundo personal, de sus amigos, de sus experiencias. No hay otra manera de expresar esta realidad sino con esta frase trivial, que se repite siempre que se habla de un artista. Pero esta frase tiene, en el caso de Fassbinder, un sentido y un grado que no se había alcanzado jamás en el cine. Ni siquiera en Bergman o en Fellini, en quienes los elementos personales pasan siempre por el filtro de una cierta pose artística, se ha expuesto jamás como Fassbinder en su episodio de "Alemania en otoño" y nadie ha dejado un número tan grande de obras en las que hayan quedado tan reflejados, tan acuñados, su miedo, su nostalgia, su amor, su muerte. Para hablar, pues, de estas cuarenta y dos películas por él realizadas, para hablar de su obra teatral (de gran significado en el mundo escénico alemán), para hablar del estilo, de los artistas que hizo posibles con su estímulo (actores, decoradores, músicos, camarógrafos), para amarlos o para odiarlos, es necesario hablar de él, de su vida, hay que preguntarle a los que le estuvieron cercanos, hay que interpretar sus películas en el contexto de sus vivencias y experiencias. Las personas claves de esta vida no están "representadas" en su cine, sino presentes directamente en el mismo: su madre Liselotte Eder (o Lilo Pempeit), su esposa (por poquísimo tiempo) Ingrid Caven, Hanna Schygulla, Kurt Raab y Peer Raben, Harry Baer, Armin Meier y Salem El Hedi, Michael Ballhaus, Margit Carstensen, Barbara Valentin... La iconografía del mundo fassbinderiano es completamente indiferenciable en la pantalla y en la vida real. El ver que estos nombres se repiten una y otra vez en sus películas, puede llevar a creer que el cine de Fassbinder sea el resultado de un colectivo, de un grupo particularmente bien establecido al que todos contribuyen, en mayor o menor medida, para lograr un resultado, un resultado que después, por convención o arbitrio, toma el nombre del más sobresaliente del grupo. Nada más alejado de la verdad. Si bien el estilo de trabajo puede evocar el modo de comuna, o de **Factory**, de un Andy Warhol, Rainer Werner Fassbinder no hizo otra cosa que plegar a un número de personas sin talentos muy definidos a sus obsesiones más personales, a su manera de ver el mundo. Al convertirlos, sin piedad, en instrumentos de su individualísima idiosincrasia, ellos, a su vez, encontraron en la obra de Fassbinder la posibilidad de una definición. Kurt Raab fue declarado decorador, Hanna Schygulla estrella, Peer Raben compositor. A partir de esta declaración, aparentemente arbitraria y casual, ellos comenzaron a ser todas estas cosas, de modo admirable, como si Fassbinder hubiera premiado su absoluta fidelidad, su permitirle ser a través de ellos, constituyéndolos en brillantes y apreciados artistas. Todos ellos tienen historias que contar, historias de fidelidad, de rebelión y de rechazo. La Schygulla fue enviada a las tinieblas exteriores durante cuatro años, para tornar a convertirse, entonces sí, en estrella de talla internacional. Kurt Raab tuvo que oírle decir a su djs que no soportaba más su rostro, después de haberle dado en "Bolwieser" y en "El asado de Satán", interpretaciones protagónicas magistrales. Margit Carstensen, la maravillosa intérprete epónima de "Petra von Kant", "Martha" y "Nora Helmer", fue humillada radicalmente durante los rodajes de "La ruleta china", porque Fassbinder decidió que ya no le gustaba su persona y se ensañó en hacerla aburrir a toda

costa, exigiéndole lo imposible y afeando su presencia en los planos de la película. Michael Ballhaus, el director de fotografía que le prestara a Fassbinder su técnica, para que éste la convirtiera en un estilo óptico inconfundible, llegó en "El matrimonio de María Braun" al final de la paciencia, después de que él y su mujer Helga fueran sometidos a absurdas humillaciones y a órdenes contradictorias. Después de esta película la pareja dejó de trabajar con Fassbinder y rechazó, incluso, trabajos tan importantes como "Berlín Alexanderplatz", con tal de no tener que volver a sufrir infiernos semejantes. Pero tanto Ballhaus como Raab, como la Schygulla y la Carstensen, que con frecuencia se refieren a Fassbinder con palabras duras, se declaran vigorosamente de su lado al recoger que él les dio mucho de lo mejor de sus vidas. En la premiación del Festival de Berlín de 1979, Hanna Schygulla ganó el Oso de Oro por la mejor interpretación femenina, en "María Braun". La película, en cambio, fue ignorada por el jurado. Al recibir la estatua, la rubia actriz exclamó con fuerza hacia el público: "¡Este premio no tendría que ser para mí, sino para Rainer Werner Fassbinder!" Y el público respondió con "buuuus", pues las acciones de Fassbinder en Alemania estaban en ese momento en su punto más bajo. Y Michael Ballhaus, libre ya del abrazo insoportable, y a veces ineludible, del director, decía con honestidad en Medellín: "Fassbinder me hizo famoso. No puedo negar que le debo mucho de lo que soy". Kurt Raab, por su parte, distanciado de Fassbinder en los últimos tiempos, y visiblemente amargado por ello, escribió poquíssimos días después de la muerte de su amigo de muchos años: "En 1977 me fui. Sufrí durante varios meses. Tanto que no pude hacer otra cosa que dedicarme al alcohol. Después seguí sufriendo, sufrí hasta su muerte y seguro que tendré todavía que sufrir. A pesar de todo, el actor que tuvo la suerte de trabajar con Fassbinder tiene que estar agradecido. A pesar de todas las necesidades que es capaz de causarle a uno, a pesar de todas las presiones a las que lo somete, nadie como Fassbinder es capaz de crearle a uno tal inseguridad y confianza en sus propias capacidades". La his-



R. W. FASSBINDER (1946 - 1982).

toría de Fassbinder es, pues, necesariamente, la historia de esta "familia" de sus colaboradores, de este extraño grupo de gente que compartía todo con él, dejándolo, sin embargo, en su profunda, insuperable, irremediable soledad.

"UNA ESPECIE DE ENFERMEDAD MENTAL"

36 años y un mes tenía Fassbinder cuando murió. Una juventud plena. Michael Ballhaus me decía en enero de este año: "Rainer tiene diez años menos que yo, pero ha vivido muchos, muchísimos más". Varias veces se ha intentado la estadística completa de sus trabajos y, sólo ahora que ha muerto, será posible establecer una biofilmografía con pretensiones de exhaustividad. El escritor Hans Helmut Prinzler hizo el siguiente resumen, que va hasta 1978. De ahí en adelante faltan cosas que todavía no están aclaradas:

- 1965 : 1 cortometraje, 1 actuación cinematográfica.
- 1966 : 1 cortometraje, 1 actuación cinematográfica.
- 1967 : 2 puestas en escena, 1 actuación cinematográfica.
- 1968 : 2 piezas teatrales, 4 adaptaciones, 8 puestas en escena, 1 actuación cinematográfica.
- 1969 : 3 piezas teatrales, 3 adaptaciones para la escena, 4 puestas en escena, 4 películas, 7 actuaciones cinematográficas.
- 1970 : 1 adaptación teatral, 6 películas, 2 radioteatros, 1 pieza para televisión, 8 actuaciones cinematográficas.
- 1971 : 3 piezas teatrales, 3 puestas en escena, 1 película, 1 radioteatro, 1 actuación cinematográfica.
- 1972 : 1 puesta en escena, 2 películas, 1 serie de televisión en 5 partes de una hora y media cada una, 1 radioteatro, 1 pieza para televisión, 1 actuación cinematográfica.
- 1973 : 2 puestas en escena, 4 películas (una de ellas en dos partes de hora y media cada una), 1 puesta en escena para la televisión, 2 actuaciones cinematográficas.
- 1974 : 3 puestas en escena, 1 película, 1 show de televisión, 2 actuaciones cinematográficas.
- 1975 : 1 pieza de teatro (más un guión sobre la misma pieza para la película de otro director), 3 películas, 1 actuación cinematográfica.
- 1976 : 3 películas (1 de ellas en dos partes de hora y media cada una), 1 puesta en escena, 1 actuación cinematográfica.
- 1977 : 1 pieza para televisión, 1 película, 1 episodio para una película colectiva, 2 actuaciones cinematográficas.
- 1978 : 2 películas, 2 actuaciones cinematográficas.

El elenco no incluye las numerosas y a veces importantes actuaciones teatrales, ni los varios proyectos escritos o preparados, pero no realizados, así como una novela nunca terminada ni publicada. De 1978 a 1982, el ritmo no disminuye. Ante todo está la serie "Berlín Alexanderplatz", que tiene catorce episodios de 1 hora cada uno. Además, 4 películas más: "Lili Marleen", "Lola", "La nostalgia de Veronika Voss" y "Querelle". Realizó además de un documental sobre teatro llamado "Teatro en trance" y estaba preparando la puesta en escena de "Un tranvía llamado deseo" de Tennessee Williams. El 20 de julio iba a comenzar el rodaje de "Yo soy la felicidad de esta tierra" y proyectos varios, entre ellos "Cocaína" y "Rosa Luxemburg", estaban preparados casi en su totalidad. Las actuaciones de Fassbinder ante las cámaras van desde la aparición fugaz hasta el papel protagónico. Los otros directores que lo emplearon como actor fueron: Reinhard Hauff, Volker

Schlöndorff (especialmente su espléndida versión del "Baal" de Bertolt Brecht), Jean Marie-Straub (quien documentó una puesta en escena del anfiteatro), Rudolf Thome, Ulli Lommel, Daniel Schmid (la filmación de la controvertida pieza de Fassbinder "La ciudad, la basura y la muerte", con el título de "Sombras de los ángeles"). Lothar Lambert, Hellmut Costard, Douglas Sirk (Fassbinder de actor en un medimetroaje producido con los alumnos de Sirk en la escuela de Munich). Su último papel lo hizo para el director Wolf Gremm, el de un comisario de policía que decide enfrentarse a un monopolio periodístico. La cinta se llama "Kamikaze 1985" y acabó de ser estrenada en Alemania. Mientras que la crítica trata muy mal a Gremm, todos afirman que el papel de Fassbinder es de impresionante calidad.

No hay duda, ya se ha dicho con frecuencia, que esta creatividad es única en la historia del medio cinematográfico. Habría que buscar razones muy complejas para explicarlo debidamente. El mismo Fassbinder se refiere a ella, irónicamente, pero con un posible toque de preocupación, como "una especie de enfermedad mental". El hecho es que su trabajo se convirtió, desde el principio, en la razón fundamental de la existencia del director alemán, en el lugar vital, en el sitio para establecer y mantener relaciones, en su vida. La figura de Fassbinder, vista superficialmente, evoca asociaciones que no tienen nada que ver con la realidad (lo demuestra el tono de la prensa amarilla alemana, particularmente el del infame Bild Zeitung. Su apariencia no muy "agradable", hacía pensar que fuera un ser desorganizado, abandonado. Su tono de voz mascullado y bajo creó la leyenda de que hablaba con lenguaje burdo y de bajos fondos. Su dominio de personas y situaciones le dio la imagen de hombre duro y sin sentimientos. Pero nada de esto es verdad. Fassbinder era una persona de asombrosa capacidad organizativa y de total dedicación a sus responsabilidades de trabajo. Su discurso era de una absoluta lucidez y precisión y su carácter, realmente, de una enorme fragilidad y ternura.

Es cierto que, tanto su vida como sus películas, están llenas, casi plagadas, de situaciones contradictorias, de actitudes que parecen, a primera vista, completamente disparatadas y opuestas. Lo genial es que estas oposiciones tienen, muchas veces, una lógica perfecta entre sí. Por eso, sería simplista calificar a Fassbinder de rebelde, de oportunista, de fascista, de anti-semita, de anarquista o de tantas otras cosas diferentes, como con frecuencia se ha hecho, sobre todo en Alemania. Su misma productividad lo hacía enfrentarse a ideas y situaciones con instrumentos, con elementos de juicio que no eran nunca los del clisé, los de la ideología instantánea. Por eso es absurdo calificar una película como "Petra von Kant" de feminista o anti-feminista, una como "La ley del más fuerte", de ataque a los homosexuales o de defensa de los mismos, o calificar "El miedo devora el alma" de análisis sociológico, de declaración sobre la situación de los extranjeros en Alemania. Un mundo profundamente humanista, pero contradictorio, personal pero nunca exhibicionista, complejo y multifacético, se asoma en cada uno de sus personajes. Si la estética del melodrama lleva a estos personajes, algunas veces, a un toque de caricatura o de irrealidad, nunca se puede decir que son esquemáticos o transportadores de mensajes prefabricados. Todos estos personajes son, además, parte de Fassbinder mismo, retratos raciales del director. Este hecho es más interesante si se tiene en cuenta que nunca, o casi nunca, hubo una película realmente "autobiográfica" o un personaje en el que el director se plasmara directamente. El único Fassbinder



" Effi Briest" de R.W. Fassbinder.

total es el de "Alemania en otoño" y, tal vez, ese director de cine arrogante, egoísta y vampíresco representado por Lou Castel, vestido con la chaqueta de cuero de Fassbinder en "Cuidado con una santa prostituta". Pero, de modo más libre, y por tanto más preciso, Fassbinder es Petra von Kant y es Franz Bienerkopf, es la vieja Emmi de "El miedo devora el alma" y es el absurdo poeta Walter Kranz de "El asado de Satán". Es el Franz angelical de "La ley del más fuerte", pero es también Eugen y Max que lo explotan brutalmente. Fassbinder se ve reflejado en la niña inteligente y paralítica que pone a jugar a todos a su "Ruleta china" y en el pobre jefe de estación "Bolwieser", que ama hasta lo indecible y perece de amar. Fassbinder está en "María Braun" que espera cada noche durante años la consumación de su felicidad conyugal y en Elvira Weishaupt, antes Erwin Weishaupt, que ha cambiado de sexo a instigaciones de un amante cruel que ahora le reprocha su fealdad y su envejecimiento y que ahora siente que no es de aquí ni de allá y desciende a los infiernos en la película más desgarradora de todas las de Fassbinder. "En un año con trece lunas". Esa Elvira que, en palabras de Fassbinder, muere de "corazón roto"... como él, pocos años después. Y Fassbinder es, naturalmente, "Veronika Voss", la actriz de cine que muere después de haberse entregado por completo a la morfina y de haber sido explotada sin misericordia por los que se han enriquecido suministrándosela.

SENTIMIENTOS QUE SE COMPRAN Y QUE MATAN

Rainer Werner Fassbinder vino al mundo en un no-hogar. De su padre, el médico Hellmuth Fassbinder sabemos muy poco.

Sólo que soñaba con ser poeta. Fassbinder pensó en él para su Walter Kranz en "El asado de Satán". A la madre, Liselotte Eder, la vemos con mucha frecuencia en las películas de su hijo, bajo este nombre o el de Lilo Pempeit. Era traductora de profesión. La pareja se divorció cuando el único hijo era muy pequeño y la infancia de Rainer transcurrió como algo muy difícil de definir: ni triste, ni carente de afecto sino, más bien, algo completamente indiferente y solitario. El nos cuenta que vivía en una casa a la que iba mucha gente, con la cual no tenía ningún tipo de relaciones clasificadas o jerarquizadas. De hecho, dice haber tomado conciencia de la relación madre-hijo sólo mucho más tarde, cuando esta relación ya no podía aportarle mucho. A esta madre que, para obtener tranquilidad en su trabajo de traductora, enviaba a su hijo al cine todos los días, Fassbinder decidió tenerla muy cerca en su carrera; el conflicto y la ambigüedad permanecieron hasta el final y están ejemplificados directamente en la discusión sobre el terrorismo que ambos sostienen en "Alemania en otoño". La mujer afirma, que por cada secuestrado se debería asesinar a un terrorista preso y que mejor que una democracia sería un señor autoritario que, en todo caso, tendría que ser "bueno".

Según Michael Ballhaus, Liselotte Eder se sentía muy orgullosa de tener un hijo tan famoso y él la trataba de manera muy diferente cada vez, a veces con consideración, a veces con extrema dureza y desprecio. Fassbinder dice que intentó tener con ella una relación de amistad, al nivel de las otras relaciones de su grupo. Esta madre de Fassbinder permanecerá en la historia del cine como aquella madre de Pier Paolo Pasolini, la virgen María al pie de la cruz de "El evangelio según San Mateo". De hecho, nin-

guna de las apariciones de la madre de Fassbinder en sus películas revela una aproximación de ternura de parte del director. Hay momentos incluso, en que su papel tiene algo de bruja o de vampiro, al nivel de las figuras de los cuentos de hadas. Es posible que, viéndola, Fassbinder recordara los días en que buscaba su comida en los puestos de saichichas de la esquina, porque su vivienda no funcionaba como un hogar con horas comunes de comida o solaz. Con todo, en sus declaraciones no mostró nunca resentimiento o deseo de venganza por su infancia perdida. "Más que infancia perdida", decía en una entrevista, "es una no-infancia" y afirmaba que ni siquiera estaba seguro si esto le había deparado sufrimiento o no. Lo que sí puede decirse es que en toda la obra de Fassbinder hay una búsqueda incesante y variada en muchísimos tonos de una ternura, de una experiencia familiar. Ninguna de sus películas, ni siquiera "El asado de Satán" que es la que estaría más cerca de esto, puede llamarse cínica. Cuando salen a flote toques humorísticos, éstos son con frecuencia desesperados, ahogados en la garganta por el miedo.

"La tercera generación", "El asado de Satán", son los ápices dolorosos de esta actitud, son sus únicas "comedias". Y las demás películas muestran esa búsqueda de afecto, esa difícilísima ternura entre personas desiguales, esa terrible traición a la que el amor se ve sometido. Dos temas han permanecido constantes, irreductibles: el primero podría denominarse el de los sentimientos letales. El sentimiento lleva con frecuencia a las personas a la catástrofe. "Petra von Kant" pierde su pretendido equilibrio, sus finas maneras, su status cultural, a causa de un sentimiento que la arrastra, la traiciona y la deja reducida al desamparo que no quería reconocer. Joanna y Margarethe entregan a su Franz a la muerte en "El amor es más frío que la muerte" y en "Dioses de la peste", porque los aman. El amor por su hermano y por su madre distrae al ganster Ricky en "El soldado americano" y permite que la policía lo acribille. En "Coto de caza", Hanni logra convencer a Franz de que asesine a su padre y el joven, por amor a ella, no duda en hacerlo. Martha y Effi Briest son dos mujeres cuyo sufrimiento extremo, muerte o parálisis, proviene del amor total que han otorgado a sus respectivos maridos, sin exigirles nada en cambio. Franz cree haber encontrado un amigo en Eugen y es víctima de la traición total en "La ley del más fuerte". A la "Madre Küster" el fiel amor a su marido muerto le cuesta su propia vida y honra. Peter llega hasta el asesinato, en su obsesiva ansia de ser amado, en una película cuyo título sería el de toda la obra de Fassbinder: "Yo quiero sólo que me amen". El vira Weishaupt y el jefe de estación "Bolwieser", ya lo mencionamos, mueren de "corazón roto", son aplastados por sus sentimientos sin control. Es explicable que Fassbinder se haya apropiado para su cine del más despreciado de los géneros hollywoodianos, el melodrama. El melodrama expresa también adecuadamente el otro tema constante en su cine: la comercialibilidad del amor. La aplicación más explícita de este tema es "El matrimonio de María Braun" en la que se emplea como metáfora absoluta de la República Federal de Alemania. Pero en toda la carrera de Fassbinder hay un hilo rojo que entremezcla las actividades empresariales al amor como poder, al comercio de sentimientos. Hans es traicionado brutalmente en "El mercader de las cuatro estaciones" y esa traición de sentimientos tiene lugar como una operación financiera, paralela a la de la reorganización de su negocio callejero de frutas. Petra von Kant se cree acreedora al amor de Karin porque sus sofisticados trajes, su apartamento refinado y su cuenta de banco parecen ser irresistibles para la joven pobre. Pero Karin, quien ciertamente se sirve del dinero y se pone los trajes y toma champaña con Petra, tiene también

sentido de los negocios y sabe buscar mejores postores para su belleza. Una mecenas apoya el sueño de dos jóvenes de desenterrar un tesoro en el Perú (en "Río das mortes") porque los sueños necesitan también cuota inicial.

Otra mecenas apoya al profeta revolucionario y místico Hans Böhm. Este recibe ayuda económica, para hacer su revolución, de una mujer muy rica, quien paga así la fascinación sexual y religiosa que siente por el antiguo pastor (en "La ruta de Niklashausen"). Y el "poeta del régimen" Walter Kranz, recibe su inspiración en la fuente monetaria de su admiradora Andréa (en "El asado de Satán"). Hermann quiere cambiar su identidad pagando 1.000 marcos a Félix en "Desesperación" y el carnicero Merkl y el peluquero Schafftaler pagan favores con solomo y peinados a la bella Hanni, la esposa de Bolwieser. Un préstamo al carnicero es el momento que desencadena todas las tragedias de esta película. Pero las escenas más sobrecogedoras son las del cadáver de Franz (Fassbinder), en "La ley del más fuerte". Se ha envenenado en el metro y dos niños de doce años le esculcan del cuerpo muerto las últimas monedas. "La ley del más fuerte" es una película cuyo protagonista es el dinero. Franz se había ganado una lotería que Eugen le exprime poco a poco hasta lo último. Y el pobre hombre se esperaba que el rico y cultivado homosexual le garantizaría respetabilidad y amor para siempre.

ARTIFICIALIDAD QUE LIBERA

El melodrama muestra los sentimientos en forma exasperada, más allá de todo control por parte del buen gusto. Presenta además, un mundo artificioso y encerrado en sí mismo, que se presta a las mil maravillas para un análisis de la naturaleza de la emoción, del sufrimiento, del condicionamiento social de las relaciones humanas, de los deseos. Douglas Sirk supo, en sus años de Hollywood emplearlo en este sentido y Fassbinder, a su vez, lo convirtió en el instrumento ideal de su sensibilidad y de su comentario sobre la realidad. Es la distancia, la convención que este género le confiere, lo que hace que sus películas no se hundan en un penoso psicoanálisis, en un exhibicionismo insoportable de sus propias obsesiones y deseos, de sus relaciones personales. Esas obsesiones y deseos, esas relaciones, están incorporadas a un cuerpo muy



DICK BOGART en DESPAIR.

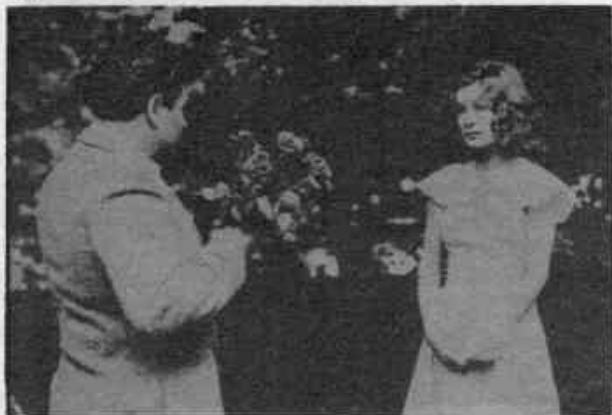
grande de películas diversas, pero que llevan, indefectiblemente, el sello de su autor. Fassbinder mostró desde siempre su predilección por la expresión artificiosa, sea en el género melodrama, sea en la estilización de motivos de otros géneros, particularmente los del cine de gangsters. En Josef von Sternberg, Fassbinder admiraba la "posibilidad de no contar historias de modo directo sino por medio de rodeos... la extrema artificialidad". Porque, en su opinión "mientras más 'hechas' y preparadas y puestas en escena sean las películas, tanto más libres y liberadoras son".

LA UTOPIA FRATERNAL

Las películas de Fassbinder podrían, con un poco de esfuerzo, ser agrupadas temática y estilísticamente. Hasta se podría decir que hay una evolución notoria desde los ambientes secos, minimalistas, deprimentes, de suburbio, de sus primeras películas, hasta la elaborada maquinaria de las últimas. Pero esta evolución no le quita nada a la permanencia y a la continuidad de los temas y de las formas fundamentales. Entre esas primera películas, que en su aparición pudieron ser vista como juguetes cinéfilos de un amateur, y las últimas, reconocidas universalmente como el cine de un profesional impecable, hay conexiones mucho más profundas de lo que puede aparecer a primera vista. El tratamiento del terrorismo en "La tercera generación", por ejemplo, está íntimamente ligado a la descripción del mísero bajo mundo muniqués en que se mueven los personajes de "El amor es más frío que la muerte", "Dioses de la peste" y "El soldado americano". La serie "Berlín Alexanderplatz", una acumulación en la obra de Fassbinder, es la versión definitiva de unos personajes, de una temática que perseguía al director desde el comienzo. De hecho, "Berlín Alexanderplatz", la novela de Alfred Döblin, puede considerarse la obra clave de su vida. Las primeras películas son todas aproximaciones, variaciones, homenajes a esta novela. El personaje que sale de la cárcel e intenta hacerse una vida en la convulsionada república de Weimar, Franz Biberkopf, es interpretado en la serie televisiva por el admirable Günter Lamprecht. Pero ya en "El amor es más frío que la muerte", el primerísimo largometraje de Fassbinder, el director interpreta el papel principal con el nombre de Franz, un pequeño proxeneta que se niega a entrar a un sindicato criminal. Su amistad-amor por el gangster Bruno recuerda la de Biberkopf y Reinhold en la obra literaria. En "Katzelmacher" hay otro Franz, interpretado por Harry Baer y el mismo actor se llama Franz Walsch en "Dioses de la peste", el papel protagónico. Este Franz Walsch es completamente afín a Biberkopf. Como él, sale de la cárcel, intenta regenerarse, encuentra a los viejos amigos y la máquina

comienza de nuevo su ciclo fatal. En "El soldado americano" el personaje vuelve a repetirse con características muy similares, pero esta vez es de nuevo Fassbinder quien lo interpreta. Ahora, la amistad es con Ricky, el gangster a sueldo que le da el título a la película. Harry Baer se llama de nuevo Franz en "Coto de caza" y, si bien la película está basada en una pieza de Franz-Xaver Kroetz, el personaje asume claros rasgos fassbinderianos y döbblianos. Y, por fin, con el nombre ya expreso de Franz Biberkopf, Fassbinder encarna al más sufrido de los Franz, al homosexual explotado de "La ley del más fuerte". Es apasionante observar la continuidad de este nombre a través de diez años y de tantas películas. Es la marca de un personaje que reúne todas las ansias, todas las frustraciones, toda la necesidad de ternura de Rainer Werner Fassbinder. Por eso no es de extrañar que el nombre que aparece en el crédito de montaje de siete de sus películas y que coincide con el del personaje de "Dioses de la peste", Franz Walsch no sea más que un seudónimo del realizador.

En las primeras películas hay, con frecuencia, una amante que ama intensamente y después traiciona. Esto, que es un esquema con equivalentes muy claros en el cine de Hollywood, resulta siendo el portador de la temática más propia de Fassbinder, la de las relaciones que se desmoronan, la del amor que deja de existir antes de que se perciba. Lo hermoso de la evolución de las películas de Fassbinder es que existe una absoluta consecuencia desde el jugueteo con los géneros del principio hasta la exposición abierta del director ante su público. Muy pronto uno se da cuenta de que las mujeres traidoras son sólo una metáfora de las traiciones de cualquier amor, del de Petra y Karin, del de Eugen y Franz, del de las parejas de "La ruleta china", y de ninguna manera un toque de misoginia. Es característico que Hanna Schygulla, la traicionera de las primeras películas, se convierta en el símbolo mismo de la fidelidad, del agarrarse a un amor hasta las últimas consecuencias, como "María Braun". Ello no es una contradicción, sino un ejemplo del mundo de Fassbinder, que a sus reconocimientos pesimistas opone siempre el planteamiento de utopías, de toque amargo pero esperanzado, a través de toda su obra. Desde la pareja de amigos de "Río das mortes", que van en búsqueda del mítico tesoro peruano, hasta Emmi que se promete curar a su Ali con amor y paciencia en "El miedo devora el alma", pasando por la utopía desesperada y oscura de los terroristas de "La tercera generación" y por "Effi Briest", que en su lecho de muerte se esfuerza por comprender y perdonar a su cruel Instetten; así como la visión inesperadamente optimista de "El mundo en el cable" o las dos parejas, la de los ancianos y la de los jóvenes,



en "Ocho horas no son un día", que se oponen al aparato burocrático con iluminadora y vital anarquía. En todas las películas de Fassbinder hay hermanos y hermanas que con frecuencia se sienten cercanos, que se aman fuertemente o que se otorgan mutuamente lucidez y ánimo. Es un fenómeno muy dicente, en un artista que nunca tuvo un hermano, este planteamiento de la fraternidad como alternativa a la desesperación. Todas estas relaciones fueron vividas por Fassbinder a través de los escasos años de su vida. Y la fragilidad de las mismas fue experimentada también, con profunda amargura. Cuando Michael Ballhaus asistía a los rodajes con su esposa Helga, y a veces con sus dos hijos, Fassbinder sentía terriblemente el aguijón de la soledad. En una ocasión decidió que él también debería tener una familia auténtica, hijos y demás. Fue entonces cuando le pidió a su amigo El Hedi Ben Salem, el árabe protagonista de "El miedo devora el alma", que se trajera del Norte de África a los hijos que tenía allá, con el fin de que él, Fassbinder, los adoptara como hijos, les pagara los estudios y les ofreciera cariño y comodidades. Sobre decir que el experimento resultó una verdadera catástrofe.

Los hijos de Salem terminaron envueltos en enormes líos, con droga y otros asuntos, destrozados por el doloroso capricho del director alemán.

Salem, con quien Fassbinder intentó una relación estable, sucumbió al abrazo amoroso y letal de su amigo europeo. Su sencilla manera no resistió el ritmo, las complicaciones de un artista tan complejo. Fue encontrado muerto, tiempo después, en una cárcel francesa. La experiencia se repitió en términos igualmente trágicos con Armin Meier, a quien podemos ver en varias películas del último período y que hace su propio papel en "Alemania en Otoño", escenas tanto más electrizantes cuanto se sabe que son auténticas. Después de vivir un tiempo con Fassbinder, Armin se suicidó, incapaz al parecer de resistir esa presencia aplastante que todo lo exigía. Toda la carga de sentimientos frágiles, explosivos, de ternura imposible y mercantilizada que aparece en las películas de Fassbinder es, pues, parte de su propia vida. La muerte de Armin, por ejemplo, lo precipitó en la peor crisis de su existencia, lo mismo que las duras experiencias en una de las ciudades más crueles del mundo. Frankfurt am Main, en donde permaneció por un breve tiempo como director artístico del "Theater am Turm". Armin y Frankfurt fueron el material, la fuente que hizo posible una película como "En un año con trece lunas", tal vez la película sobre el sufrimiento más sobrecogedora de la historia del cine, una obra que, en el arte, es sólo equiparable a la música de Mahler.

LOS PRIMEROS CORTOS Y LAS PELICULAS DE GANGSTERS

Hoy puede afirmarse, sin lugar a dudas, que todo el interés y la pasión de Fassbinder estaban, desde el principio, dirigidos al cine. Cuando comenzó a hacer películas, a fines de los sesenta, los críticos pensaron que era una incursión indebida por parte de un hombre con una carrera interesante en el teatro. El "dilettantismo" de sus primeras películas fue tolerado, sólo porque se pensaba que era el capricho de un hombre extraño e inteligente. En realidad, Fassbinder no había comenzado trabajando en el teatro sino, directamente, en el cine. Desde niño los lugares de su emoción habían sido los cines y, si bien asistió a una escuela de arte dramático, su primera actividad creativa fue la realización de dos cortometrajes, en 1965 y 1966. Cuando llegó luego al grupo llamado "Action Theater" y comenzó sus originales y discutidas

puestas en escena, el cine estaba siempre en su mente. El guión de "El amor es más frío que la muerte" corrió de aquí para allá en su bolsillo antes de que su trabajo y el del grupo teatral (convertido ya en "su grupo", el "Antiteater") posibilitaron hacer la película independientemente.

Pocos saben que Fassbinder intentó ingresar a la escuela de cine de Berlín y que no pasó el examen de admisión (como tampoco Werner Schroeter). Los dos cortometrajes son ya, innegablemente, obras de Fassbinder. El primero es la pequeña historia de un vagabundo que se encuentra una pistola y está un tiempo con ella, entreteniéndose pensamientos de suicidio. Finalmente llega alguien que se la quita. Esta cinta es un homenaje directo a una de las películas que más influenciaron el cine de Fassbinder en su primera etapa: "El signo del león", del francés Eric Rohmer. "El vagabundo", tiene el color depresivo de las obras de suburbio de su autor y más todavía lo tiene el segundo corto, "El pequeño caos", en el que la temática de los pequeños delincuentes muni-queses es ya completamente semejante a la de las películas de largometraje. Lilo Pempeit, la madre de Fassbinder, hace aquí su primer papel. "El pequeño caos" demuestra que la influencia del cine americano en el primer Fassbinder pasa siempre por el filtro europeo. No "El pequeño César", "Enemigo público" o "Scarface" sino Melville y sobre todo Rohmer o el primer Godard ("Sin aliento" y, sobre todo, "Banda aparte") pueden llamarse influencias. Los personajes de Fassbinder (como los de "Banda aparte") no son gangsters reales sino gente de barriada, que exprese sus frustraciones y sus sueños imitando lo que ve en el cine. Ulli Lommel se viste, en "El amor es más frío que la muerte", como Alain Delon en "El Samurai" de Melville (que a su vez se calcaba en modelos del cine americano y japonés). No es pues, el movimiento, la acción del cine americano lo que le fascina a Fassbinder, sino, más bien, los comportamientos rituales. El estilo de estas primeras películas está caracterizado por el estatismo, la congelación de los planos, las frases cortas, lacónicas, pronunciadas con tono casi religioso. En ese momento las películas de Jean-Marie Straub son para Fassbinder el ejemplo. Straub usó en su película "El novio, la comedianta y el proxeneta" el registro de una puesta en escena de Fassbinder en el "Antiteater" y Fassbinder, a su vez, incorpora a "El amor es más frío que la muerte", un interminable travelling nocturno por la Landberg-strasse de Munich, una secuencia que Straub había descartado para su película. Las otras dos películas emparentadas estrechamente a "El amor es más frío que la muerte" son "Dioses de la peste" y "El soldado americano". Pero cada una de esas películas tiene su sabor y su estilo propio y diferente. "Dioses de la peste" es la primera película de Fassbinder con una clara voluntad estilística. La luz plana y grisosa de las primeras dos películas es reemplazada aquí por un uso expresionista de la luz, por una utilización consciente y aplicada de espacios y decoración. Además es una película en la que los elementos melodramáticos aparecen ya abiertamente, el clima mórbido y exasperado de las relaciones que va a culminar en períodos posteriores. En "El soldado americano", en cambio, hay un toque godardiano, una voluntad explícita de citas, una cinefilia elaborada. Los nombres de los personajes de esta película, como en Godard, son a su vez, programa, homenaje y aceptación abierta del juego al género. Uno de los personajes, por ejemplo, se llama Magdalena Fuller, y proviene directamente de "Pick up in south street". "El soldado americano" es, a su vez, la despedida de Fassbinder de este primer estilo y es, relativamente, tardía. No ha transcurrido sino un año largo desde "El

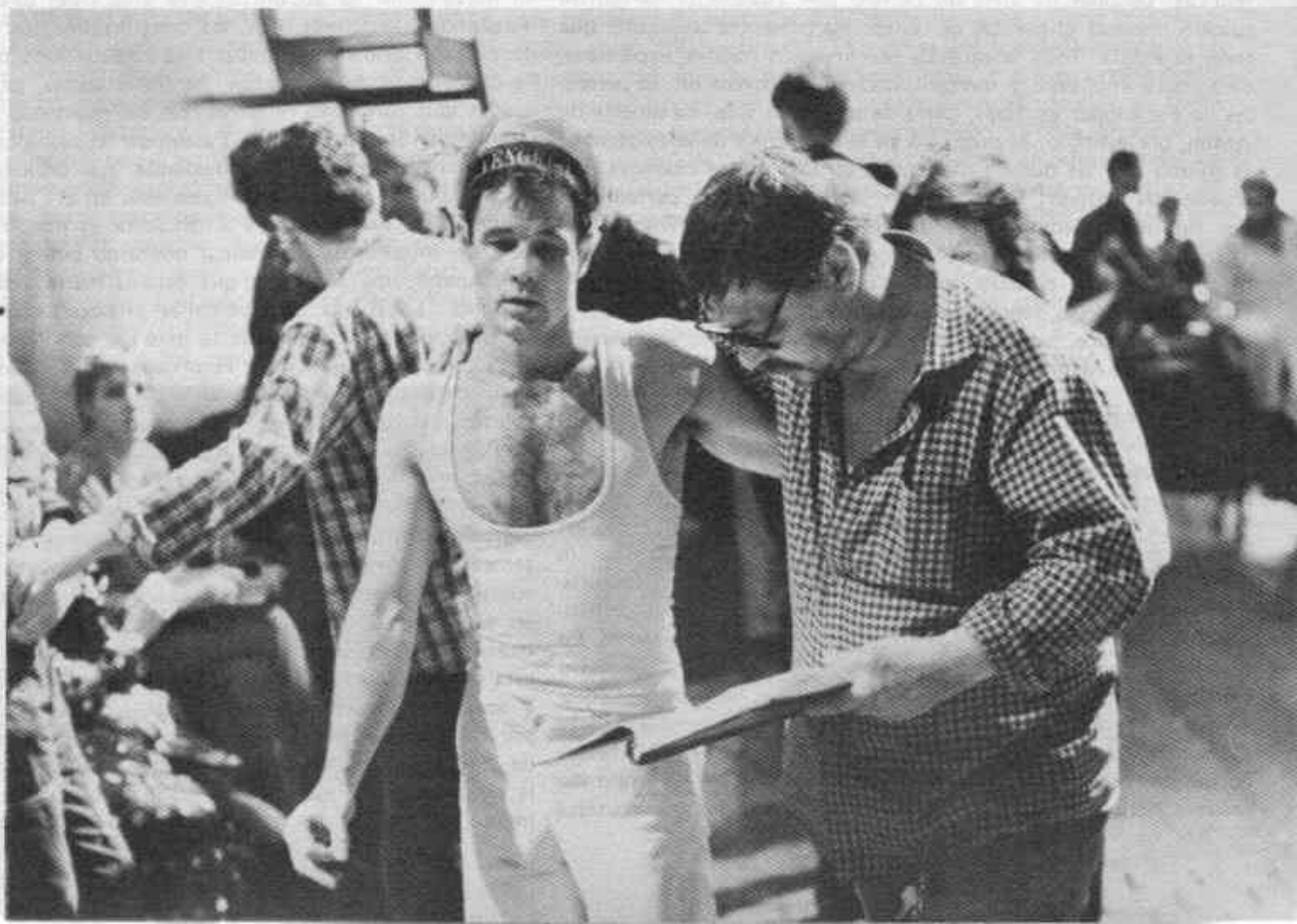
amor es más frío que la muerte", pero Fassbinder ha hecho ya siete películas entre las dos, ha planteado el esquema de renovación de su cine en "Whity" y está a pocos días de su toma de posición más importante como artista con "Cuidado con una santa prostituta". "El soldado americano" es una antología, un homenaje, una recopilación de historias sueltas, algunas de ellas profundamente fassbinderianas, Margarethe von Trotta hace en esta película un papel inolvidable: el de la sirvienta que se suicida ante la indiferencia casi caricaturesca de sus señores. Ese mismo personaje cuenta una historia muy hermosa, sobre el amor de un trabajador extranjero y una anciana, la historia que Fassbinder retomará más tarde en "El miedo devora el alma". Ecos de estas películas se encontrarán después en "El mundo en el cable" y, en una forma inesperada, en el amargo comentario sobre el terrorismo de "La tercera generación", en el que los guerrilleros urbanos parecen jugar al gangsterismo político como los muchachos de barriada múniquesa jugaban al delincuente de cine diez años antes.

LOS SOCIODRAMAS

Durante mucho tiempo "Katzelmacher" fue considerada como la obra típica del estilo Fassbinder. Curiosamente esta película, junto con "¿Por qué se enloquece el señor R.?" aparecen ahora como dos ensayos fuera de línea con elementos que nunca más se repitieron en la obra de Fassbinder y otros que se plantearon después de otro modo. "Katzelmacher" fue la ampliación de una pieza de teatro brevísimo y en ella, como en el "Señor R.", se nota una tendencia de teorema, de demostración simplificadora que no está presente en películas más complejas de Fassbinder. "Katzelmacher" es, sobre todo, la tesis de que las actitudes pequeño-burguesas, las frustraciones cotidianas, los egoísmos mezquinos del provincialismo (pueblo o suburbio), son el caldo de cultivo de

una agresiva brutalidad, del fascismo ordinario. La simetría absoluta con la que la película está concebida resulta fascinante si bien se agota muy pronto en sus posibilidades expresivas. El tema del trabajador extranjero, del "sureño" que despierta envidia sexual y que se convierte en chivo expiatorio es atrayente, pero encuentra en "El miedo devora el alma" una expresión más elaborada y profunda. Con todo "Katzelmacher" (el término es dialectal bávaro y designa a los trabajadores extranjeros, que se reproducen como gatos, según el comentario popular) es una obra más fassbinderiana que "¿Por qué se enloquece el señor R.?", la película más monótona y menos característica de su autor. En la cinta vive un naturalismo total, una reproducción penosa de todos los gestos cotidianos; aquí, más que en "Katzelmacher", al servicio de una demostración. En los diálogos improvisados sólo el momento en que Peer Raben y Kurt Raab hablan sobre su infancia en un seminario y cantan juntos canciones de entonces, tiene la dimensión humana y poética del cine de Fassbinder. Todo lo demás es un insoportable pero útil comentario sobre la realidad de la pequeña burguesía, llevada hasta el extremo de la banalidad para hacer comprensible el terrible desenlace final. También esta película tiene su equivalente posterior, que es una de las obras más duras y hermosas del autor, "El mercader de las cuatro estaciones", una película en la que los personajes no son denunciados sino mirados con solidaridad. En "El mercader" Fassbinder aplica, por primera vez conscientemente, la estética del melodrama. La estética naturalista aparece, una vez más, en "Coto de caza", la película que Fassbinder sacó de la obra del dramaturgo Kroetz y que tanto éste como la crítica impugnaron violentamente. Es una película dura, con un ambiente similar al de las primeras, pero tratado en una forma menos estilizada, casi exhibicionista, que se asemeja al cine de Peter Fleischmann. El plantea-

"Querelle",
de
Fassbinder



miento sociológico aparece de nuevo en la serie, televisiva "Ocho horas no son un día", el primer intento de la televisión europea de formar conciencia política en el marco del más reaccionario de los géneros, las series familiares. Por primera vez una de estas series se mueve en el mundo obrero y por primera vez el entretenimiento tiene la calidad del *Lehrstück* brechtiano, una narración que lleva al análisis, a conclusiones y a opciones de acción. Por desgracia la serie fue interrumpida antes de tiempo por la televisora, pese a que había sido acogida ampliamente por el público. "Ocho horas no son un día" es uno de los momentos más lúcidos de Fassbinder y una reflexión sobre la naturaleza del medio televisivo y de sus posibilidades.

HOLLYWOOD Y EL MELODRAMA

La primera aproximación directa a la estética de Hollywood en Fassbinder es *Whity*, que es, al mismo tiempo, una de sus películas más desconocidas. La fascinación con las posibilidades del medio, a través de cámara e iluminación, se había entrevisto ya en "Dioses de la peste". Con la llegada al mundo de Fassbinder del fotógrafo Michael Ballhaus, mucho más recursivo que Dietrich Lohmann, esas posibilidades expresivas comienzan a ampliarse y se van, poco a poco, constituyendo en un estilo. Las películas de Fassbinder con Ballhaus están en la tradición de Ophüls y von Sternberg; en ellas la extrema artificialidad que busca Fassbinder se realiza con complicados movimientos de cámara y con iluminaciones de atmósfera acentuadamente expresiva. "Whity" es la primera película de Fassbinder que no tiene que ver directamente con la República Federal de Alemania, aunque sus personajes son portadores muy claros del estado de conciencia de este país. El decadentismo fassbinderiano no se independiza jamás, siempre está ligado a la historia alemana. Esta película toma de nuevo elementos genéricos hollywoodianos, del melodrama esclavista sureño ("Lo que el viento se llevó", pero, sobre todo, "Band of angels" de Raoul Walsh). El Hollywood de Fassbinder no es un lugar geográfico. Por ello, nunca pudo plasmarse el que hiciera una película en los Estados Unidos. Hollywood es, para él, un modo de hacer cine. Y a ese modo se fue acercando gradualmente: al Hollywood que le permitía un estilo y unos esquemas para plantear sus inquietudes y sus propuestas, no al Hollywood superficialmente entendido como anti-conciencia y anti-empeño artístico. Para Fassbinder, Hollywood no era *Entertainment* o *Action* o *Showbusiness*, sino gran teatro del mundo, platea de expresión, precisión, profesionalismo. Lo mejor de este acercamiento está plasmado en "Martha", lo peor en "Lili Marleen", aunque esta última película no es, como se ha dicho, un intento deshonesto de buscar públicos internacionales sino, más bien, un experimento con la artificialidad total, el intento de un realizador alemán de contar en Alemania una película sobre Alemania, pero a la manera de Hollywood, con nazis de musical, de opereta, como los de Visconti o los de la Cavani.

LA EDUCACION COMO PODER

En Rainer Werner Fassbinder, que fue educado por la indiferencia, sin ningún tipo de constricciones ni sociales ni religiosas ni políticas, aparece continuamente el tema de la educación como poder. Así como el amor se expresa con frecuencia en términos de dominio, así también hay siempre quien pretende "educar" a otro para someterlo a su arbitrio. Tres películas muy emparentadas ejemplifican esta actitud. "Effi Briest", la novela de Fontane del siglo pasado, es la historia de una joven esposa, alrededor de



MAMAN KUSTERS

la cual un marido construye un refinado aparato represivo, utilizando el miedo, la dependencia, el reproche, con aparente delicadeza, pero con terrible efectividad, para controlar todo conato de independencia o de conciencia propia. "Martha" es, prácticamente, la misma historia, pero como variante grotesca, como una especie de caricatura genérica, como película de horror, "Martha", una de las películas formalmente más elaboradas de Fassbinder, se sitúa en la tradición del Cukor de "La luz que agoniza", del Hitchcock de "Sospecha de Rebeca", de "Bajo capricornio" y de la "La llamada fatal", del Chabrol de "La ruptura", retratos todos de mujeres que hacen posible una opresión terrible, debido a su actitud de entrega total y de disponibilidad para ser "educadas", para aceptarlo todo de sus "educadores". El cine de Fassbinder pulula de personajes para los cuales el amor y la ternura son trampas a través de las cuales reciben las más grandes humillaciones. De ahí que a Fassbinder le interesara "Casa de muñecas" de Ibsen, la obra en que una mujer se resiste a ser objeto de maquinaciones a su costa y se independiza. Desgraciadamente el director parece haber perdido el interés durante la realización, porque "Nora Helmer" es una de sus películas más indiferentes y descuidadas.

EL REENCUENTRO CON LA TRADICION

Notorio en Fassbinder, a partir de "Martha", es el reanudamiento con otra tradición, esta vez menos honorable que la de Hollywood, la del cine alemán de los años cuarenta y cincuenta. Hay varias razones para esta atención a un cine que los firmantes del manifiesto de Oberhausen rechazaron de plano y calificaron despectivamente de "cine de papá". Ante todo, este cine careció de grandes vuelos de inspiración, pero no dejó nunca de tener un respetable profesionalismo técnico e interpretativo. Al comenzar a integrar actores de esta época, ya envejecidos, Fassbinder afirmaba que los mismos (Karlheinz Böhm, Joachim Hanser, Barbara Valentin, Adrian Hoven) habían sido siempre buenos actores en malas películas. El vigor de sus actuaciones en las obras de Fassbinder demuestra que, una vez más, el agudo instinto del director alemán llevaba razón. Pero una causa más profunda es que, para Fassbinder, este cine representa una época fundamental, la de la constitución de la República Federal, la reconstrucción después de la guerra. En esta época se plantaron las semillas de toda la problemática actual de la nación: rearme, política de bloques, muro de Berlín, opción por el capitalismo, comienzo del bienes-



DESPAIR

tar y del consumo, triunfo de las actividades pequeño-burguesas. Es posible que Fassbinder no encuentre excelentes las películas de esta época, pero tiene que ver en ellas todo lo que lo mueve, todo el mundo en el que transcurrió su infancia y adolescencia y el origen de muchas frustraciones y deseos incumplidos. Si el cine de Fassbinder es, esencial e ineludiblemente alemán federal, esta "Era Adenauer" tiene que ser uno de sus momentos claves. La primera película hecha en Alemania que plantea una reflexión sobre estos años es "El mercader de las cuatro estaciones". En su período final, Fassbinder volvió a centrarse fuertemente en el tema, con la trilogía fundamental de "El matrimonio de María Braun", "Lola" (una versión libre de "El Profesor Unrath" de Heinrich Mann, la novela base de "El ángel azul") y "La nostalgia de Veronika Voss". Esta última película (la penúltima de Fassbinder) emprendió la tarea de reproducir la fotografía y la iluminación del cine alemán de los cuarenta y cincuenta, un sugestivo blanco y negro. Además es una evocación de la actriz Sybille Schmitz, que actuó en el "Vampyr" de Dreyer y que sucumbió a la morfina y a la falta de trabajo en los cinecuceta, víctima de la primera ola de drogadicción en la República Federal. Lo extraordinario en Fassbinder es que siempre está estableciendo relaciones entre el pasado y el presente, siempre interpretando las crisis actuales desde sus orígenes. Su propia drogadicción, por ejemplo, vista a la luz de esta película, hace patente que el director vivía sus propios problemas a plena conciencia y que seguía paso a paso su desarrollo. En una entrevista decía: "Se experimenta con drogas pero sin perspectiva. El hecho de que tantos jóvenes consuman drogas ya demuestra que la sociedad está corrompida. Pero las drogas —y también la agresión es una droga— no resuelven nada". Después del ensayo literario y estético de "Effi Briest", sigue un período en el que Fassbinder, poseedor ya, por completo, de todos sus instrumentos narrativos, hace películas maduras, serenas, llenas de comentarios lúcidos sobre su sociedad, a partir de su propia problemática. Es, sin duda alguna, el período más diáfano, el momento de películas comprensibles, precisas, inteligentes, películas que se discuten y alcanzan un público amplio, películas que tocan todas, nervios muy sensibles de la Alemania de hoy. Por esta misma razón comienzan, a raíz de estas mismas películas, los ataques más despiadados de parte de una porción de la crítica. Vienen entonces las respuestas violentas de Fassbinder, con nuevas películas abs-trusas y duras, viene lo más fuerte de su crisis personal.



DESPAIR.

Durante esta crisis, comienza su descubrimiento en el exterior, llega el éxito enorme de "María Braun" y comienza la situación esquizofrénica, de un director que se ha convertido en vedette internacional, mientras que busca desesperadamente situarse personalmente, como artista y como ser humano, en un lugar que no alcanzó a encontrar. Películas como "La ley del más fuerte" y "El viaje al cielo de la madre Küster" comenzaron a decir verdades muy duras, que son tan fácilmente situables en los esquemas tradicionales. Fassbinder, homosexual, no utiliza ningún halo glorificador ni martiroológico para sus congéneres en "La ley del más fuerte". "Algunos homosexuales se enojaron porque creen que son algo excepcional. Pero son igual de cabrones que todo el mundo. Quieren creer que les tocó la desdicha o la bendición de un destino finalmente trágico". Y añade: "Entre los artistas los homosexuales son peores aún, porque se consideran privilegiados, miembros de un club exclusivo". Y en "Madre Küster", ni comunistas ni anarquistas tienen un halo; su posición de explotadores de la miseria ajena, su oportunismo "estratégico", está presentado con tanta nitidez que muchos se escandalizaron.

EL ÚLTIMO PERIODO

El crítico Wilhelm Roth aventura una interpretación de "La ley del más fuerte", la película en la que Fassbinder realiza la actuación más importante de toda su carrera. Según Roth, más que una película sobre el amor, el dinero o el poder, Fassbinder intentó aquí una parábola de su propia situación frente al **establishment** cultural alemán. Como el artista de barraca Franz (llamado Fox), Fassbinder comenzó en la subcultura, en un grupo de teatro subterráneo. La cultura oficial comenzó a ocuparse de él con la misma mezcla de desprecio y entusiasmo que los ricos homosexuales Max y Eugen le muestran al personaje de la película. Así como éstos emprenden una sistemática explotación de Franz, así el talento de Fassbinder fue explotado por la industria cultural, con lo cual la libertad y la espontaneidad de la creación terminaron en pérdida. No es seguro que Fassbinder haya planteado la cosa así, pero, en todo caso, la lectura de Roth revela una situación real. El último período de Fassbinder es ambiguo porque en él se dan, al mismo tiempo, las obras más libres y personales de su carrera y las que lo caracterizarían como un talento adaptado por completo, resignado a ser parte de la cultura burguesa oficial. Una película con toques bergmanianos, llamada "Miedo del miedo",

presenta por primera vez a un Fassbinder con visos de desesperación personal. El esquema psicoanalítico de la película no muestra las razones del terror de la protagonista; parece estar sumergida en un *Angst* indefinido, irreconciliable, insuperable. "Yo quiero sólo que me amen" es, de nuevo, una situación patológica, que una entrevistadora busca en vano dilucidar. A partir de este momento Fassbinder se adentra en un barroquismo virtuoso en la forma y en la descripción de estados de ánimo desesperados, más marcados por lo patológico de lo que habían sido sus temas hasta ahora. "El asado de Satán" es un comentario muy personal a la situación del artista, una respuesta brutal a la crítica y a los gremios culturales alemanes de ese momento. Fassbinder ha emprendido la tarea no de satisfacer a su público sino de irritarlo y esto no se le perdona. Es un momento en que muy pocos personajes gozan la simpatía de Fassbinder. "La ruleta china", "Bolwieser", "Mujeres en Nueva York" y "Desesperación" son el culmen en la expresión estética fassbinderiana, sus películas más barrocas, las que tienen los movimientos de cámara más elaborados, las más formalistas, las más retorcidas. Son obras de una estética de reduplicación, llenas de espejos y de dobles. "Bolwieser" es la mejor de esta serie. Ópticamente un placer, la película recupera algo de la lucidez del mejor Fassbinder, posee momentos de elegante humor y, a pesar de ser una versión de una obra literaria, se integra perfectamente al mundo de Fassbinder. El final de la versión cinematográfica (la televisiva tiene otros acentos) es, naturalmente, lo que el infierno personal del autor en estos años exige: profunda desesperación. "Mujeres en Nueva York", la versión de una pieza teatral, filmada en 16 milímetros para la televisión, parece ser un momento brillante. "Desesperación" es la primera película internacional de Fassbinder, la primera con guión ajeno y con grandes estrellas (Macha Meril y Anna Karina en "La ruleta china" son glorias del pasado como sus "estrellas" alemanas). Por desgracia esta película, que probablemente es clave para este período, no he podido verla nunca, con excepción de algunos fragmentos por televisión. Es también el momento de la mayor crisis de Alemania Federal en sus últimos años. La escalada terrorista y la respuesta tremenda de un estado temeroso de perder lo que creía haber alcanzado, crean situaciones particulares de represión contra las cuales se alzan artistas e intelectuales. Fassbinder habla de abandonar a Alemania. El comentario al angustioso octubre de 1977, secuestro de Schlieyer y su asesinato, Mogadishu, los suicidios de los terroristas aprisionados en Stammheim, es "Alemania en otoño", realizada por un grupo de directores del nuevo cine alemán. De esa película en adelante la obra de Fassbinder es, abierta y conscientemente, un comentario sobre su país, sobre Alemania, sobre la República Federal. Los proyectos que tenía preparados eran también en la misma línea. Parece que se hubiera puesto como tarea realizar un análisis detallado y lúcido del ser alemán. Naturalmente que, vistas retrospectivamente, las 42 películas de Fassbinder nunca fueron otra cosa. Desde las revueltas campesinas medievales tratadas en "La ruta de Niklashausen" con distanciamiento godard-brechtiano, hasta la Alemania rígida del siglo pasado en la que se mueve "Effi Briest" y en la que la joven mujer Geesche Gottfried envenena a su esposo, a su madre, a sus dos hijos, a su amante y a otras personas más (Libertad en Bremen). Desde la estrecha vida de la monarquía austro-húngara y prefascista de "Bolwieser", hasta el tercer Reich de "Desesperación", y "Lili Marleen". Desde los indefinidos años veinte de "Petra von Kant" y los igualmente ambiguos de "Pioneros en Ingolstadt", hasta el futuro potencial y también ambiguo de "El mundo en cable" y el **no futuro** aterra-

dor de "En un año con trece lunas". Desde la República de Weimar de "Berlín Alexanderplatz", hasta la "Era Adenauer" de "El mercader de las cuatro estaciones", "María Braun", "Lola" y "Veronika Voss". Desde los desabridos sesenta de "Katzelmacher" y las primeras películas de gangsters, hasta los neuróticos y desesperados setenta de "Alemania en otoño" y de "La tercera generación". En la obra de Fassbinder tiene Alemania su más preciso documento cinematográfico, llevado a cabo por una de las sensibilidades más vibrantes de nuestra época, por un artista que habrá que continuar descubriendo, poco a poco, con mucha paciencia. El Bild-Zeitung, el periódico del magnate Axel Springer, que representa todo lo que Fassbinder y la joven generación de cineastas alemanes rechaza en su propio país (Schlöndorff documentó los manejos de esta prensa en "Katherina Blum" y Fassbinder en "Madre Küster"), anunciaba recientemente un ciclo que la televisión alemana está dedicando al fallecido director. Los términos del anuncio no pueden ser más despectivos. Algo así como: "Ya se esperaba que la televisión daría alguna película de este tipo que, nunca hizo nada que sirviera y que no logró nada ni en Alemania ni en el exterior". Con lo cual el periódico constata sin querer lo que Fassbinder siempre quiso expresar, la ceguera, la mezquindad, la infamia insoportable de ciertas estructuras. "En todas mis películas doy expresión a mi convicción de que determinadas instituciones ya no sirven en nuestra sociedad. No soy un filósofo, profesor o cura, pero opino que la tarea del artista es de alertar al público y no dejar que acepte a ciegas determinados valores. Hasta los valores positivos, cuando se los traga sin crítica, se convierten en valores negativos". Como Pier Paolo Pasolini para la italiana, el valor de Rainer Werner Fassbinder para la cultura alemana contemporánea sólo se irá reconociendo gradualmente. Yo considero que es fundamental. Además, su cine, esa obra de su vida, concentrada en sólo diez breves años de existencia, ocupará un lugar de necesidad en la historia del medio.



UN ADOLESCENTE OBSESIVO:

DENNIS CHRISTOPHER

HUGO CHAPARRO



DENNIS CHRISTOPHER en "Masacre en Hollywood"

Dennis Christopher es un tipo rubio, flaco, con mirada apasionada y enfermiza como la mirada de todos los tipos consecuentes de este mundo, que en un filme adora a James Cagney hasta el extremo macabramente saludable de cambiarse el nombre por el de Cody Jarret como Cagney en "White heat" y querer vivir la vida mafiosamente tempestuosa del típico Cagney en "White heat", tratando de trepar a la cima del mundo.

También Dennis Christopher, en otro de sus filmes, es un apasionado incondicional y desbordado por el ciclismo; y sus parámetros de comportamiento adolescente los conforman los integrantes del equipo italiano, patrocinado por los vinos Cinzano y quienes, en una carrera en Bloomington - Indiana, le enseñan que no todo el mundo es decente y limpio, y honesto, como lo es él con el suyo.

Así es Dennis Christopher y los filmes se llaman: "Breaking away" (Los muchachos del verano), dirigida por Peter Yates, la de ciclismo y, "Fade to Black" (Masacre en Hollywood), dirigida por Vernon Zimmerman, la de Cagney.

En ambas películas los personajes que interpreta este tipo, al cual uno le confiaría los secretos más profundos de la vida, viven una desafortunada obsesión que los arrastra hasta los extremos más exagerados, con lo cual todo se hace más llevadero y en donde se demuestra la clase y espesura de la sangre que corre por las venas de este adolescente en todo el sentido bueno y maravilloso de la palabra.

En ambas películas el muchacho Dennis soporta su soledad con una dignidad que no le exige nada a nadie, sobre todo en la de Cagney, pues en "Breaking away" toda su miseria abandonada se resume de manera brutal por la cachetada que al hombre le pega una ninfa que se termina considerando a sí misma engañada e imbécil, más aún, pienso yo, cuando le zampa el golpe al hombre en la cara.

En "Fade to Black", la película homenaje a Cagney y a muchas otras cosas, el amigo Dennis no se detiene en su obsesión y también, como Cagney en "White heat", tratará de llegar a la cima del mundo por medio de un fanático amor por el cine de talante cruel.

El patrón de su trabajo lo desprecia; sus compañeros de trabajo, repartidores de películas de una casa distribuidora de cine, lo engañan y le roban el dinero de apuestas miserables; su tía inválida le presta dinero pero le exige intereses sexuales elevados y desesperantes; un productor de cine hollywoodense, al cual cuenta una idea para un guión titulado "Alabama y los cuarenta ladrones", con la misma ingenuidad hermosa con la que compite Dennis con los ciclistas italianos en "Breaking away", le roba su idea y le enseña de la misma manera lo que aprendiera con los del equipo Cinzano; una mujer parecida a Marilyn Monroe, tanto por la figura como por la ingenuidad y ternura que tanto se le ha achacado a Marilyn, le incumple una cita y le propina de cierta manera la misma bofetada que le sellaran en la mejilla en la película de ciclismo. El mundo le enseña que para sobrevivir hay que andarse rudamente con el mundo. Se inician los asesinatos.

Las obsesiones cinematográficas de Dennis "Cody Jarret" Christopher empiezan a salirse de la pantalla para invadir la realidad que tanto se la ha jugado al noble rubio.

Está encerrado en su cuarto, mirando a Richard Widmark que asesina a una inválida en silla de ruedas cuando entra estropearle la película su tía como inválida verdadera en silla de ruedas tangible y con la cual Dennis interpreta su propia escena asesinando a ella: la bota con silla y todo, en medio de grandes alaridos de la víctima, de la misma manera como Widmark bota a su víctima por la escalera. Silencio después del crimen. Cody Jarret, desde lo alto de la escalera y mirando a su primer cadáver que inicia la larga serie de venganzas resentidas y de cierta manera justificadas, pronuncia el reparto de la película de la MGM que acaba de interpretar.

El homenaje al cine en blanco y negro se inicia en forma, y la venganza de muchos maltratados por el mundo toma cuerpo en el tormento de Dennis "Cody Jarret" Christopher, que asesina a los que se le atraviesan de mala manera en el paso.

Drácula aparece entre el público que asiste a la película de George Romero "The night of the living deaths" y come palomitas de maíz, impassible ante la pantalla mientras una pareja de punks se contorsiona horrorizada de las imágenes que ve en ella. El vampiro sale del teatro y encuentra a una prostituta que también se la jugó unas noches antes de la luna llena. La persecución de la dama se inicia como en las mejores películas del género. Un largo travelling describe la carrera desafortunada de Dennis "Bela Lugosi" Christopher tras la musa de su desesperación. Desgraciadamente la mujer tropieza y se entierra un madero precisamente en el cuello, muriendo instantáneamente. El vampiro bebe su sangre. Entra ahora en escena Hopalong Cassidy.

El vaquero emerge de las tinieblas de un callejón. Reta a duelo a uno de sus desalmados enemigos con quien apostara exactamente ochenta dólares a que no adivinaba cuál era el apellido de Rick, el personaje que interpreta Humphrey Bogart en "Casa blanca". (Solamente en la película se encuentra la respuesta... y en la cabeza obsesiva y memoriosa de Cody Jarret, no el interpretado por Cagney en "White heat" sino el del seudónimo de Dennis en "Fade to Black"). Cassidy, habilidoso y mañoso furioso, gana el duelo y aniquila a otra de las pestes que pueblan este mundo, como acostumbraba a hacerlo el viejo Billy Boyd.

Luego "La momia", interpretada por Boris Karloff en un filme de terror de la Universal, y ahora por este adolescente perverso y resentido, le produce un ataque cardíaco a su patrón y culmina el crimen con una carcajada que demuestra la enorme juventud de este engendro secularmente embalsamado y que ha resucitado para vengarse de los vivos. Después aparecerá un gangster que mata al verdadero ladrón de "Alabama y los cuarenta ladrones" y luego de una ráfaga demente de intermitente ametralladora, se marcha del lugar donde se estaba cortando el pelo y celebrando su cumpleaños el productor hollywoodense ratero, despidiéndose de un canario enjaulado que trina sin importarle los tiros: "Lindos gorjeos, amigo, lindos gorjeos".

El género de terror, del Cine Negro (Fade to Black), de vampiros, de vaqueros, ha sido representado macabra y violentamente con una gran dulzura por parte del solitario muchacho.

Se anuncia el ocaso del gran actor que morirá como Cagney en "White heat", trepado en la cima del mundo y en la gloria y disparando, luego de interpretar con la Marilyn Monroe, idéntica a Marilyn Monroe, una escena de la película de Sir Laurence Olivier y Marilyn Monroe "The Prince and the showgirl".

En la cima del mundo aparece frente a la policía que le dispara sin el menor remordimiento a este solitario obsesionado, que lleva hasta las últimas consecuencias su pasión cinematográfica sin haber tenido en cuenta una certera frase de Lauren Bacall, lúcida esposa de Humphrey Bogart, que tal vez le hubiera servido:

"Boggie era el símbolo del hombre de todas las épocas. Era simplemente un hombre, eso es todo. Era el individualista que los jóvenes quisieran ser, pero que nunca podrán ser mientras se rodeen de coartadas como el culto Bogart".

Sin embargo y de todas maneras, hago emocionado una venia a Dennis "Cody Jarret y muchos otros" Christopher, a quien uno confiaría los secretos más profundos de su vida. El ya nos otorgó el suyo y por él murió. Sí. Paso a la segunda película.

"Breaking away" (Los muchachos del verano) es otra película obsesiva, pero no en la línea macabra y desesperada de "Fade to Black". Un programa doble de prodigio se podría realizar con esta historia de "Los muchachos del verano" y "Verano del 42" de Robert Mulligan. Los elementos de cada cinta son similares: adolescencia arrebatada; amor desesperadamente arrebatado por mujeres aparentemente imposibles, obsesiones que calientan la sangre de los protagonistas en cada uno de los filmes: en la de Mulligan, el amor por una dama adulta de parte de un adolescente; en la de Yates, el amor por la dama bicicleta y la defensa de la honestidad y la ingenuidad a costa de toda decepción.

Ahora Dennis Christopher es un muchacho de Boomington, Indiana, que escucha óperas italianas y adora a Fausto Coppi, y aprende el idioma italiano, llevando así hasta el extremo su delirio juvenil por el ciclismo.

Su padre llega a pensar que se le ha olvidado el idioma inglés y protesta por la dieta "iti" a que es sometido por su mujer, condescendiente mimosa de los caprichos de su hijo. Regaña al gato de la familia por el cambio de nombre que su italianizado hijo ha operado en el animal: le cambia el juego de Jack a Fellini y el padre no lo soporta. Y el padre rabia por dentro porque defiende a su patria a toda costa, adoptando la postura simple de un vendedor de carros usados y desbaratados con los cuales engaña a los clientes norteamericanos ilusos. Y regaña a Dennis por hablar todo el tiempo en italiano y comérsele sus folclóricas papas fritas y por enseñarle a ser honrado con sus clientes cuando le van a devolver un carro en estado miserable y con garantía dudosa.

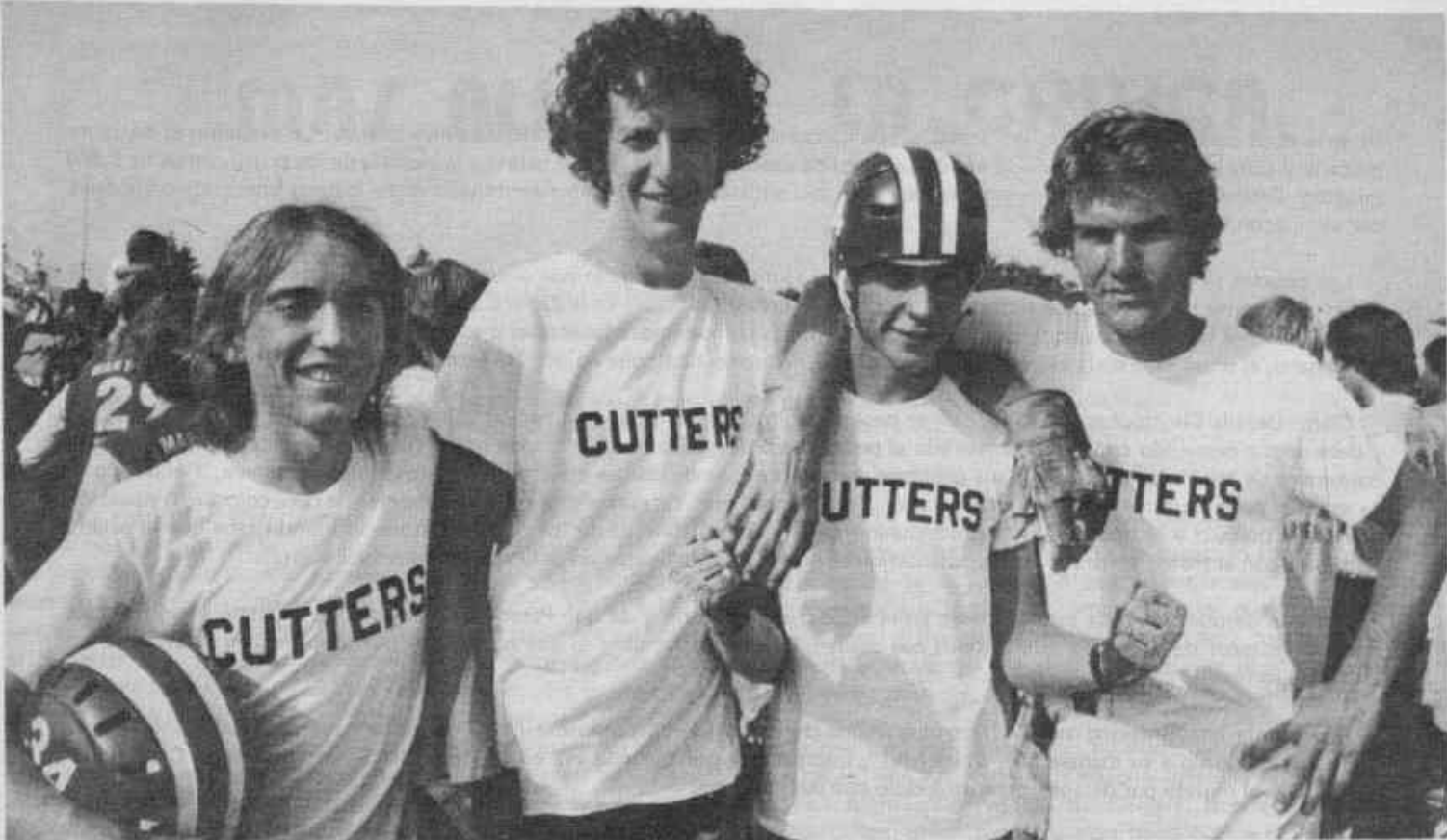
El padre es producto lógico de sus circunstancias e igualmente su sabiduría práctica: de forma hermosamente ruda le enseña a su hijo las cuestiones que uno podría agradecerle al mejor de los amigos.

Todo esto rodea al ciclista del grupo de muchachos que belicosamente disfrutan de un verano y unas vacaciones; y uno de esos momentos que Joseph Conrad describiera como una "línea de sombra": "Esos momentos en que los aún mozos propenden a cometer actos irreflexivos, tales como el matrimonio improvisado o el abandono de un empleo, sin razón alguna para ello".

Sabiduría de sangre, sabiduría fresca y libre y despreocupada de la adolescencia a la que a menudo se le han achacado estupideces y notas imbéciles un poco injustas, es la que viven estos cuatro tipos un verano en Bloomington, antes de decidirse por la universidad o el trabajo, o la vida de carretera como búsqueda itinerante de la felicidad.

Los cuatro pelados son: un tipo chiquito al que cada vez que lo llaman "shortie" se le enciende la sangre y empieza a reventar a puñetazos a todo el mundo, con una violencia que no le cabe en el pequeño cuerpo; un tipo igualmente hermoso y noble como su estatura; otro desmesuradamente peligroso, de una muy buena manera, que anda a la búsqueda de vengar a sus amigos así rompan la cara y a pesar de su hermano, policía del pueblo; y el ciclista Dennis Christopher y su obsesión italiana. Afortunadamente y como en matemáticas, el orden de presentación de los protagonistas no altera el bello producto que nos otorga la película de Yates.

La historia se inicia en una antigua cantera que está llena de agua y sirve de estanque de reflexión para los cuatro tipos que van allí a recostarse sobre una piedra enorme y a lanzarse de cabeza al agua y a contarse los proyectos adolescentes que cada uno tiene metido en la cabeza.



LOS MUCHACHOS DEL VERANO

ORANZELI, ENO, RA FUA UNO, RA Y ANZETA LCOO KINROU

Unas bellezas universitarias (bellezas masculinas engrafadas y con un sello de clase bastante marcado y supuestos dueños de las bellas mujeres de la universidad de Bloomington, a las que pasean en carros opulentos) se entrometen en la cantera con sus vestidos de baño que vuelan magistralmente al agua con ellos dentro, dando volteretas y haciendo figuras en el aire que privarían a cualquier ninfeta en busca de musculatura y bestialidad. Los cuatro amigos se amoscan con la invasión. La pelea entre los "cutters" (tunantes) y los bestias y mimados universitarios, se inicia así. El ciclismo obsesivo de Dennis Christopher lo definirá todo. El ciclismo obsesivo del muchacho rubio se anota un triunfo contra los mimados de la universidad, cuando a una estudiante se le cae un cuaderno de su moto y Dennis corre tras ella (como Cody Jarret tras la imagen de Marilyn en *Fade to Black*) hasta entregarle el objeto perdido a la musa en propia mano, lo cual le dará entrada en los jardines de la felicidad a Denis, enamorado que engatusa a la dama diciéndole que es italiano.

Ya está la historia montada. Falta un elemento que hará traspasar al Dennis adolescente de la película su línea de sombra: la competencia con el equipo Cinzano de ciclismo que viene a competir a su pueblo y que, de manera suciamente profesional, le enseña al pelado a desconfiar de las glorias fáciles de este mundo. Al colocarse a la altura del quinteto malévolos de italianos, éstos lo sacan de la carretera y de la competencia y de muchas otras cosas, metiéndole en una de las ruedas de su cicla la bomba de inflar las llantas, y Dennis cae, raspándose decentemente contra el cemento tieso de la vida, y aprendiendo. Ahí se parte la película y la pelea empieza contra los supuestamente duros del pueblo; y sus músculos, que atropellan a los "cutters" de Bloomington por demostrarles lo que ciertamente son.

La historia ya está montada y podríamos decir que con los elementos casi policíacos de la literatura y el cine negros: la mujer que a última hora se pone difícil y que tiembla al varón que la persigue (que es casi siempre el detective) para que se comporte a la altura; los rufianes a los que el detective debe vencer, ahora universitarios de Bloomington; el botín o Halcón Maltés que Dennis Christopher busca a través de la película y que resulta siendo un triunfo anhelado con el que poder demostrarle a la multitud que lo rodea lo que verdaderamente es y por lo que no ha cedido ni un poco. Al final de toda la investigación que Dennis Christopher realiza ante los rufianes y ante sí mismo, su detective triunfa y Peter Yates inteligentemente pinta un final rosa de un color que no destruye la sabiduría juvenil de la película, y todo termina quedando dentro de las posibilidades que otorga la adolescencia que, bien utilizada y con garra, termina triunfando, como Dennis Christopher.

La pelea se define en el espectáculo final que organiza Peter Yates: una competencia entre los mismísimos oponentes de toda la película, los "cutters" y las bellezas universitarias, camuflados entre los demás participantes, extras que agrandan la cosa.

Los "cutters" no tienen la bicicleta italiana que Dennis ha montado durante toda la película: el equipo Cinzano le estropeó el juguete al tipo. Se reparten un casco para cuatro y el combo es bastante deficiente para la competencia: el único que monta

en serio es el obseso adolescente; los demás sirven de bulto animoso contra las bellezas universitarias. La situación es bastante precaria y cada vez que la película se exhibe, el público espectador se carga con nervio a la victoria de los provincianos de Bloomington. Peter Yates se percató de esta ventaja que, mal utilizada, podría haber terminado como babosa concesión compasiva con el corazón simple del público.

Los pelados se caen y se levantan, le meten garra al asunto con el orgullo por delante y, a palazos, tratan de anular la gloria repugnantemente hermosa de los universitarios. Yates les crea dificultades en la carrera. El público, consciente de que el director pondrá trampas para que los adolescentes desconfíen de las comodidades fáciles de la vida, se goza a su costa y con el corazón en la mano, el dramonón de la carrera, a pesar de conocer el obvio final, que no por eso termina siendo simplón y poco lúcido.

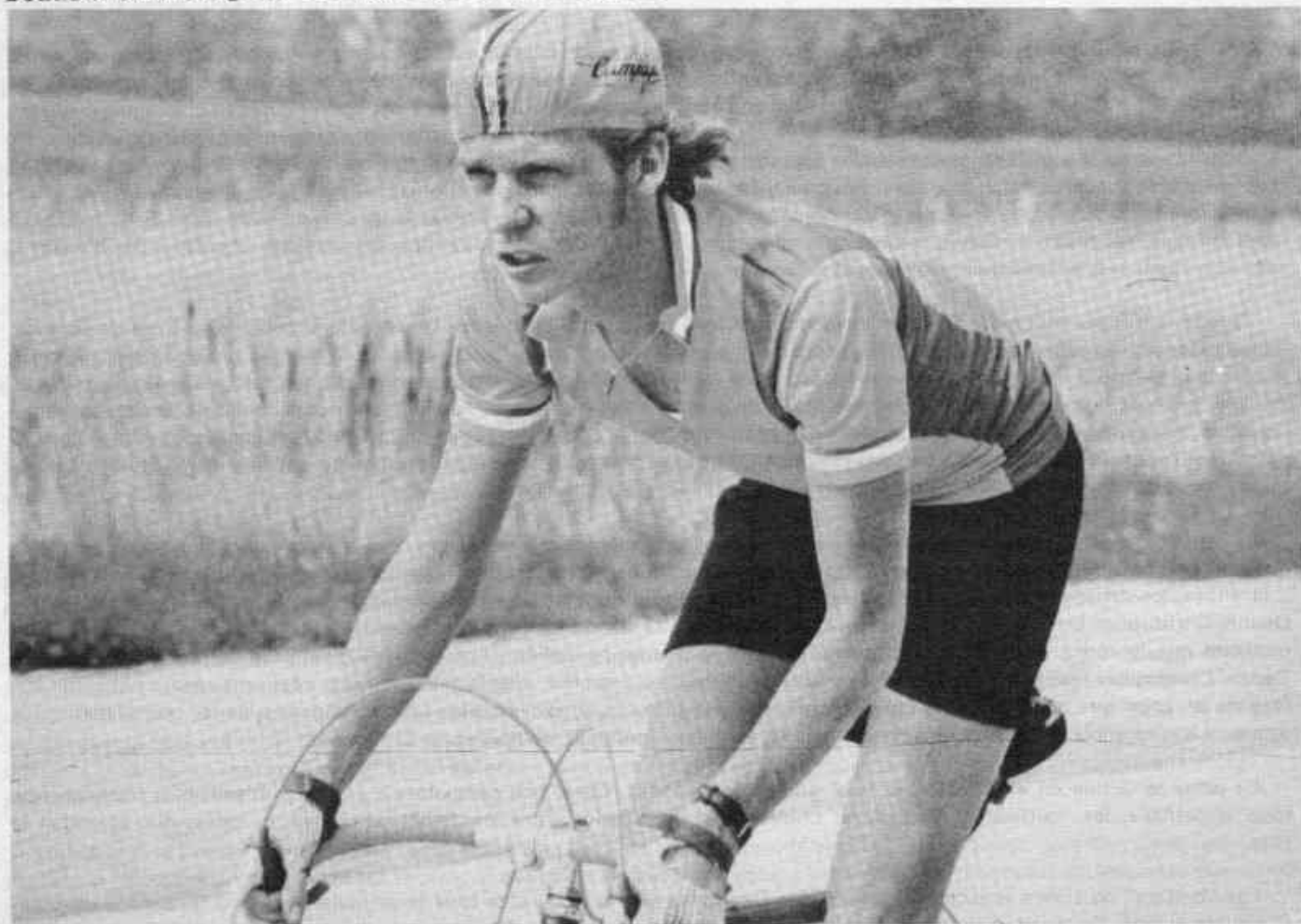
Claro, Dennis Christopher, luego de que se pega un golpe madre raspándose hasta el alma, luego de que se le rompe la cicla y debe seguir corriendo con un pie amarrado al pedal, luego de que lo ha abandonado una dama, prosiguiendo con la inveterada costumbre de las ninfas de azotar a sus prójimos malamente enamorados, se merece un triunfo de alguna manera. Y el pelado se da maña y pone bastante empeño para lograrlo; y el director Peter Yates organiza toda la competencia para colocar en situación azarosa al público y al tipo que está aprovechando su última oportunidad de forma difícil (todo el mundo sabe que el pelado terminará con el trofeo entre sus manos, la cuestión es que se percate de que no se le va a entregar fácilmente).

Así que después de toda esta aventura en el estadio universitario y de que Peter Yates muestra en su filme algunos de los primeros totazos de esta vida que a todos nos atañen, Dennis Christopher lo que ha logrado por propia mano es atravesar su "línea de sombra".

Sí. Triunfa en "Breaking away" (Los muchachos de verano) refrescándose así el alma estropeada, de igual manera como Cody Jarret triunfa a su manera en "White heat", interpretada por segunda vez en "Fade to Black" con un Dennis Christopher que se lleva al mundo por delante, demostrándolo con sus heridas.

Dennis Christopher en MUCHACHOS DEL VERANO

LOS MUCHACHOS DEL VERANO



MÁS ALLA DE LA CRÍTICA

FELIPE PRIETO

"La vida humana, ¡ay!, la vida en cualquiera de sus formas es fantasía".

Lou Andreas Salomé

"Para nosotros únicamente tiene valor la escala estética: lo grande tiene derecho a la historia, pero no a una historiografía icónica, sino a una pintura histórica creadora y estimulante. Dejamos reposar las tumbas, pero nos enseñoreamos de lo eternamente vivo".

Friedrich Nietzsche

Roma enero de 1882: la viuda del general Von Salomé llega con su hija enferma. El profesor emérito de la cátedra de Historia del Arte: Kinkel en Zurich, conocedor de su derrumbe físico, demacrada, con desvanecimientos y escupiendo sangre, por la tuberculosis, recomienda a su joven y brillantísima discípula un viaje al sur, a Italia, donde su amiga Malwida Maysenburg. Cuando Lou Andreas Salomé llega a Roma tiene veintidós años. En la Universidad de Zurich a más de Kinkel ha estudiado filología, filosofía e historia del arte con sabios de la talla de Biedermann en teología (este, cautivado por la joven rusa, le ha dedicado su última obra "Dogmática cristiana", y le ha escrito a la madre de Lou, diciéndole: "Su hija es una joven singular: posee la pureza y el candor de una niña, y, al mismo tiempo, una fuerza de voluntad y un temperamento nada infantiles, ni siquiera femeninos. Es diamantina"), y Baumgartner en historia.

Allí, en casa de Malwida, la activista política de la Revolución del 48, la combatiente de la causa feminista, la amiga del socialista Herzen, de Wagner el músico, de Mazzini el patriota, Lou conocerá a Paul Ree, y a través de éste al tempranamente jubilado profesor de Basilea: Fiederich Nietzsche. Lou-Ree-Nietzsche, el triángulo quedaba cerrado. ¿Cerrado?

No era la primera vez que Malwida cuidaba enfermos, ni iba a ser la última. Diez años antes, en los festivales de su amigo Wagner en Bayreuth, se ofrece para cuidar a un "wagneriano", Nietzsche, el joven filólogo que padece de horribles jaquecas e insomnios que lo atormentaban implacablemente. Carga con él y sus dos amigos, un estudiante de Derecho y Paul Ree, el abogado metido a filósofo en Halle. Su libro "Observaciones psicológicas" y su temprano, demasíadamente temprano Schopenhauerismo, lo pondrán en amistad con Nietzsche.

Pasarán todo el invierno de 1876 en Sorrento (Italia, Italia!). De allí saldrán dos obras: "Humano demasiado humano" de Nietzsche y "Origen de los sentimientos morales" de Ree. Dos obras y una amistad: la de Malwida por Nietzsche: le será fiel por casi treinta años. Todo el resto de su vida...

Lou relata su encuentro con Ree, en la casa de Malwida en Roma, en la Villa Della Polveriera, junto al Coliseo, diciendo: "Una tarde de marzo del año 1882, en Roma, mientras estábamos reunidos un par de amigos en casa de Malwida Von Maysenburg, sucedió que, luego de sonar con estrépito la campanilla de la puerta, entró precipitadamente en la sala Trina, la fiel *factotum* de Malwida, para susurrarle a ésta un agitado recado al oído, tras lo cual Malwida se apresuró hacia su *secretaire*, juntó rápidamente

algo de dinero y lo llevó afuera. Cuando volvió a entrar, y aunque venía sonriendo, revoloteaba todavía de agitación sobre su cabeza la fina pañoleta de seda negra. A su lado venía el joven Paul Ree: su viejo amigo, a quien amaba como a un hijo, que, habiendo llegado a trancas y barrancas desde Monte Carlo, tenía prisa por enviarle al camarero de allá el dinero que éste le había prestado para el viaje, después de haber perdido, literalmente, hasta el último céntimo".

Sólo que Lou en ese entonces no podía saber que las "trancas y barrancas" de Ree venían de mucho más allá de un juego de ruleta en Montecarlo; venían de Génova, donde se hallaba el Nietzsche-Colón, quien había partido hacia Sicilia el 29 de marzo de 1882 y llegado a Mesina el 1o. de abril. El Nuevo Colón, el "Columbus" liberador del género humano que había viajado a Mesina en un velero de carga solitario... Un Nuevo Colón que se marea por la travesía hacia su "borde de tierra", hacia su Nuevo Continente. Es entonces el Nietzsche de los "Idilios de Mesina", el que escribe la siguiente carta del 21 de marzo a Ree con motivo de la presentación misiva que éste le hacía de la "rusa": por favor, señores críticos, cierren aquí sus morales ojos...

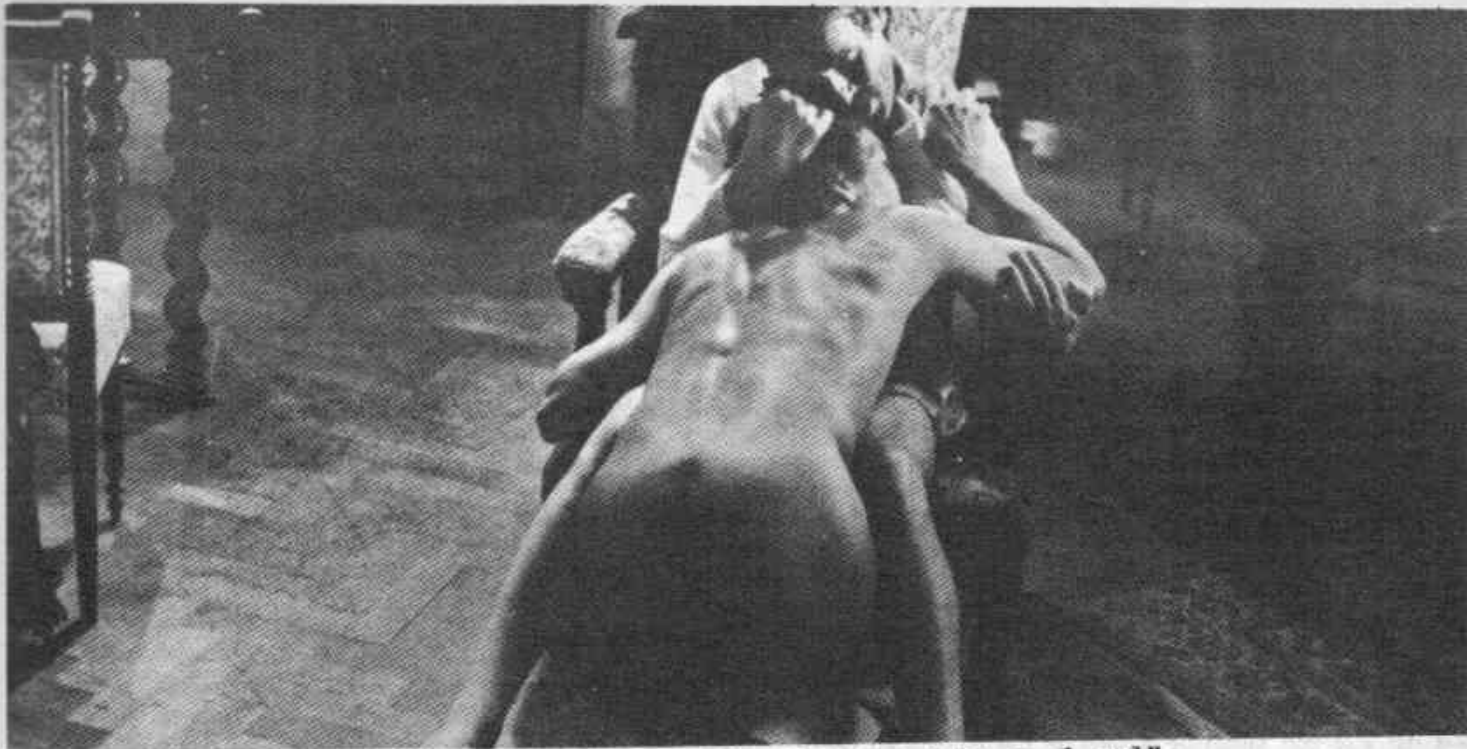
"Salude de mi parte a la rusa, si es que esto tiene algún sentido: ESA CLASE DE ALMAS EXITA MI CONCUPISCENCIA. Sí, dentro de poco saldré en correría en pos de ella, en pro de lo que tengo que hacer los próximos diez años; la necesito. Un capítulo completamente aparte es el matrimonio, cuando más podría acomodarme a un matrimonio por dos años, e incluso eso es atención sólo a aquello que tengo que hacer en los próximos diez años".

Nietzsche necesitaba diez años. Tuvo ocho para hacer lo que tenía que hacer.

Pensaba en dos años de "matrimonio"; tuvo apenas un año de "trinidad".

Pero el Nuevo Continente de Nietzsche no podía ser voceado a grito entero como el de Colón. La "Nueva Tierra", se la comunicará temblando y en susurro Nietzsche a Ree, esa Nueva Tierra se llamará: "El eterno retorno". Esas son las auténticas "trancas y barrancas" de Ree, es desde Génova y no desde Montecarlo que Ree corre hacia Roma, con los oídos doloridos por el susurro de Nietzsche y su eterno retorno.

¿Cuál era la "trinidad" de Lou? Era un sueño, un sueño que ella contó a Ree: "... ella compartía una casa con dos amigos. En el centro, había una biblioteca, llena de libros y flores, y, a los lados, dormitorios. Los tres vivían y trabajaban allí en perfecta



Erlend Josephson protagonista del film " Más allá del bien y el mal".

armonía, sin que importara que dos fueran hombres y uno fuera mujer".

Lou quería ese sueño. Tuvo una pesadilla. Una pesadilla que Liliana Cavani describió así: "En 'Más allá del bien y del mal' los tres personajes realizan una vida muy particular con el esfuerzo de ignorar y prescindir de la moral común, de ser y estar más allá del bien y del mal, tal como se entiende en la sociedad en la cual viven". Un sueño que se convirtió en pesadilla, pero una pesadilla de la que Nietzsche, nos gustaría creer, jamás se arrepintió de haberla vivido.

Mientras Nietzsche se "preparaba" en Génova para el encuentro, escribiendo cosas como, por favor, nuevamente, cierran los ojos:

"Aquí yazgo, enfermo de intestino
me comen los chinchos..."

o:

"La luna se hundía ya en el mar,
las estrellas están cansadas.
Ya llega el día gris...
Quisiera morir".

Lou y Ree tenían otra clase de "preparación": De la Vila della Polvoriera salían a recorrer la Piazza San Vietro en Vincoli, el monasterio de los monjes de Líbano, el Foro, el Coliseo, sólo que, ¡ah! escándalo de vosotros señores críticos, no lo hacían con intenciones "culturales" en el peor de los sentidos para ellos y en el mejor sentido para vosotros señores críticos, sino como lo escribió Peters:

"Un paseo seguía a otro; y en el curso de aquellas clandestinas salidas nocturnas, Lou tuvo ocasión para observar aspectos de la vida de Roma que, de otro modo, hubieran seguido desconocidos para una señorita de su clase. Así, por ejemplo, la vida nocturna

de una gran ciudad: elegancia y pobreza, virtud y vicio, envueltos en el manto de la oscuridad e impregnados de la fascinación de lo misterioso y de lo peligroso. Vendedores callejeros y mujeres de vida airada, bohemios de uno y otro sexo, soldados borrachos, parejas que se arrullaban en los bancos. Y, por doquier, monumentos de la antigüedad que hablaban de la gloria de la Roma Imperial; Roma eterna, capital de la cristiandad. O, si se leía al revés: amor, ciudad de amor".

Que pena no poder mostrar a Lou como una "señorita de su clase", como, que pena para otros señores críticos, será la Roma para Freud, el "arqueólogo" que en Roma no encuentra estatuas, sino... a su propia madre! Que pena tener que reconocer que Lou y Ree se hallaban envueltos "en el manto de la oscuridad e impregnados de la fascinación de lo misterioso y de lo peligroso".

Qué portentoso es el Día de Nietzsche, qué genial es la Luz de la obra de Nietzsche, pero quizás sea portentoso y genial esa claridad, porque Nietzsche con su Heráclito, a quien tanto amaba, sabía de la existencia de su contrario: la noche!

Una vez pasados esos "retiros espirituales" de Lou y Ree en Roma y de Nietzsche en Génova, la "comunidad" se realizó, por fin, en Roma.

Ree, trabajando en un confesionario de la Basílica de San Pedro, escribiendo sobre la existencia de Dios; Nietzsche con su "visión colombiana", como la llamaba Ernest Pfeiffer, y en el centro Lou y su sueño.

Sí, Lou en el centro. Qué atrevimiento el de la Cavani de colocar a Lou en el centro! Atrevimiento que ustedes, señores críticos, no perdonarán nunca: Cómo es posible que El Filósofo no esté en el CENTRO! Más aún, cómo es posible que El Filósofo no esté ARRIBA y en el CENTRO. Qué atrevimiento el de la Cavani de colocar en el centro a una... mujer! Y sin embargo, ese atrevimiento es caro a la filosofía y la estética Nietzscheana. Nietzsche,

el descentrado por excelencia! Pidiéndole que haga de centro! Presentiríamos desde ya la carcajada nietzscheana frente a tal "ofrecimiento". Un Nietzsche (cono: arriba y en el centro. ¡Qué ironía! El Nietzsche que atacó y combatió durante toda su vida la historia icónica, convertido en un ícono. Contra Nietzsche, contra el Nietzsche que escribió: "Se requieren fuerzas artísticas ingentes contra la historiografía icónica..." Contra el Nietzsche que dijo: "Nos hemos habituado excesivamente a la contraposición entre la verdad y la no verdad. Resulta cómico que los mitos cristianos tengan que ser totalmente históricos", contra el Nietzsche mismo se quiere hacer un Nietzsche manejable, tratable, administrable: ¡El Nietzsche Ícono!

Lenin, refiriéndose a la obra de Marx, decía que cuando no se puede combatir a alguien se lo engrandece para hacerlo inofensivo. Nietzsche, contra sus "defensores", escribió: "Si utilizamos como guías a las grandes individualidades, velamos muchas cosas de ellas, llegamos incluso a ocultar todas las circunstancias y azares que hacen posible su génesis, nos las aislamos para venerarlas".

Eso querían nuestros críticos: un Nietzsche "elevado", "aislado", para poder manipularlo. Elevarlo tan alto que desde el Olimpo, desde el altar que la crítica le edifica no alcancen a llegar-nos sus maldiciones: "Pretendemos transformarnos el mundo a base de imágenes; hasta el punto de hacernos temblar. Esto sí que está en nuestras manos. Si os tapáis los oídos, vuestros ojos verán nuestros mitos. Nuestras maldiciones os alcanzarán".

Cerremos nuestros oídos a la crítica entonces. Accedamos al mundo de las imágenes, de los mitos, y temblemos, si todavía nos atrevemos al temor y al temblor de las maldiciones de Nietzsche: no corramos a Montecarlo, no huyamos de Génova, en susurro y temblando miremos el eterno retorno de Nietzsche.

Si ello es así, frente al historiador iconográfico que se lamenta de que Nietzsche no pronuncie las "históricas" palabras del encuentro con Lou y Ree en Roma: "¿Desde qué estrellas hemos venido a caer aquí, uno frente al otro?", preferiremos la imagen místico-estética del diálogo con el perro, ese perro del cual Nietzsche escribió: "Basta acariciar el pelo del perro; enseguida se pone a vibrar y a lanzar chispas, como haría cualquier adulator, y, a su modo, es espiritual. ¿Por qué no lo habríamos de soportar?". La crítica al menos no lo soportó.

Si ello es así, frente al historiador iconográfico que se indigna porque a Nietzsche no lo ha mostrado la Cavani sentado escribiendo (¡Qué ironía! El Nietzsche que huye de todas partes, el Nietzsche del insomnio, el Nietzsche navegante sin reposo, lo quieren ver ahora un tranquilo y respetable profesor universitario...), sino por el contrario nos lo muestra ¡Oh atrevimiento! ¡Caminando!

A la crítica nuestra le chocó sobremanera este Nietzsche caminante (el Nietzsche con el invierno sobre su sombrilla y su maletín repleto de medicinas y libros, el Nietzsche con su abrigo en la tormenta!), pero quisieramos imaginarnos lo contento que el castísimo Gastón Bachelard se pondría, el que escribió sobre Nietzsche: "Zaratustra no habla sentado ni habla paseándose, como un peripatético. Ofrece su doctrina caminando enérgicamente, arrojándola a los cuatro vientos del cielo... con el pensamiento en el viento, hizo del caminar un combate. Más aún, LA MARCHA ES SU COMBATE... El abrigo, golpeado por el huracán, es también una especie

de bandera inherente, la bandera incontestable del héroe del viento". Frente al Nietzsche (cono de la crítica —nosotros oponemos el Nietzsche caminante— combatiente de Gastón Bachelard.

Pero la crítica no se detiene aquí. A un escándalo le sigue otro en inmarcesible cadena; ¿Nietzsche drogadicto? ¡Imposible! Cuánto darían nuestros críticos por hacer de su Nietzsche ícono un modelo de resistencia al dolor, de contención, de dominio de sí en el peor de los sentidos, no en la autarquía griega sino en la autosuficiencia de cualquiera de nuestros burócratas! Así que manos a la obra señores críticos. Suprimamos en Nietzsche sus dolorosos espasmos estomacales; hagamos de Nietzsche un hombre sin intestinos, un Nietzsche antiséptico, sin sus espantosas jaquecas (borremos ese Nietzsche tierno de la época de Bayreuth con su sombrillita verde y sus gafas grises, como bellamente nos lo describe Janz), sobre todo suprimamos de el Nietzsche ícono su insomnio laberíntico que lo obliga a tomar grandes dosis de cloral y veronal. Más aún, amables críticos, "defensores" de Nietzsche, corramos a destruir, ayudados por su hermana Elizabeth Foster Nietzsche, estas dos cartas: la primera, dirigida a su amigo Overbeck: "Si por lo menos, pudiera dormir! Pero ni los somníferos más fuertes, ni las seis u ocho horas de marcha me ayudan a conciliar el sueño. Si no encuentro la piedra filosofal para convertir esta... mierda en oro estoy perdido"; la segunda, dirigida a Lou y Ree: "... Mis queridos Lou y Ree: No os preocupéis por las explosiones de mi "delirio de grandeza" o por mi "amor propio lastimado" y si por cualquier motivo algún día llegare a quitarme la vida, tampoco sería muy lamentable. ¿Qué pueden importaros a vosotros mis quimeras?! (Ni siquiera mis "verdades" os han importado nunca). Considerad que, en realidad, no soy más que un pobre desequilibrado a quien la soledad hizo que acabara de perder la razón. He llegado a esta comprensiva actitud después de tomar una enorme dosis de opio, impulsado por la desesperación. Pero, en lugar de hacerme perder el juicio, parece que me lo ha hecho recobrar. He pasado varias semanas enfermo de verdad y con decir que aquí he tenido veinte días de "tiempo de ORTA"; está todo dicho". Ciertamente Nietzsche nunca podrá ser el filósofo de los marihuaneros, pero también ciertamente no se sentiría muy cómodo que digamos, al lado de los "puros" y "morales". Los "arios" del pensamiento nunca fueron de su agrado; tampoco para Lou. ¿Exagero? No lo creo. Si no, léase a Nietzsche cuando dice: "El mal olor, un prejuicio. Todas las secreciones repugnantes. ¿Por qué? ¿Por qué huelen mal? No son nocivas! Saliva, mucosidad, sudor,



semen, orina, barro, secreciones de la piel, mucosidad nasal, etc. Es inadecuado! El asco creciendo con el refinamiento. Los oficios que se relacionan con estas cosas también son repugnantes. Comprender el asco como emético: las secreciones excitan el estímulo; expulsar el alimento indigesto (como un veneno). Juicio desde el punto de vista del placer: ¡Esto no se come! Juicio fundamental de la moral". O a Lou, esa Lou que Peters nos describe así: "... un caballero de la vieja escuela cuyas relaciones con Lou habían tenido lugar medio siglo antes, confesaba en una charla confidencial: "Su abrazo era avasallador, elemental, arcaico. Con una expresión radiante de sus azules ojos decía: "Mi mayor placer es recibir el semen". "Cómo han cambiado los tiempos, ciertamente han cambiado, el hecho de que un anciano caballero, 'caballero de la vieja escuela', recuerde cincuenta años después de aquella anécdota sin indignarse por la "inmoralidad" de Lou, léase: su vitalidad, y que hoy nuestra respetable crítica se indigne, nos demuestra que ciertamente los tiempos han cambiado... Nuestro tiempo: un tiempo fofo, de mentes tofas, languidece púdicamente!.

Qué brutal tergiversación de la historia la que hace Liliana Cavani mostrando a un Nietzsche hundido en el barro de las pasiones!, él, el filósofo puro que adoraba su hermana, él, el filósofo que Elizabeth "defiende" hermanada con la "nueva" crítica, proclamándolo un santo! Elizabeth y la "nueva" crítica hermanados en santa cruzada! Primera escena: relatada por Pfeiffer: "... cuando entonces Lisbeth, en una conversación sobre su hermano en casa de los amigos de los Nietzsche, en Jena, lo elogia a éste como a un "asceta" y un "santo", Lou se ríe, y poniendo inocentemente las cosas en su lugar, cuenta lo que le han contado, lo cual provoca en Lisbeth no solamente las más violentas declaraciones en contrario, sino también vómitos, (contra los cuales hay que ponerle una cataplasma)...". Segunda escena: la nueva crítica, cuando ve el filme de la Liliana Cavani, tiene idénticas reacciones, sólo que ¡aquí no hay una cataplasma lo suficientemente grande para calmar sus explosiones de ira ante la caída de su ídolo: menos mal que la "crítica" no ha leído la obra que Lou escribiera tres años después de su encuentro con Nietzsche: "En la lucha por Dios" ¡Qué hubiese pasado con los herederos del pensamiento NO DE NIETZCHE SINO DE SU HERMANA ELIZABETH, cuando, coincidiendo con el lúcido análisis de Peters, hubiesen concluido con él que: "Lo más importante del libro es la exposición de la afinidad existente entre los estados de excitación religiosa y erótica. Insensiblemente, el clima del más puro amor espiritual va transformándose en las formas más groseras del goce físico. En el marco del más sublime idealismo se realizan actos de lujuria. Impulsadas por una gran tensión espiritual, los personajes femeninos de la obra cometen los mayores pecados: adulterio, suicidio y, casi, incesto. Y, en los hombres la pérdida de la fe se traduce en un hondo sentimiento de culpabilidad". ¿Alguien me puede decir qué cataplasma serviría para detener el vómito de los nietos de Elizabeth Foster-Nietzsche? Un hombre, un solo hombre lo comprendería: GEORGE BATAILLE. Pero su solo hombre provoca muecas de disgusto en nuestra respetable crítica.

Pero, se nos dirá, ¿y el Nietzsche que se acuesta con una prostituta?, y sobre todo, ¡oh escándalo! con una prostituta... siciliana! La historia nos cuenta la escena relatada por Paul Deussen a Janz: febrero de 1865 en Köln, hasta la escena del piano... todo es rigor histórico, pero de ahí en adelante la Cavani prosiga: atrevimiento infinito, brutal tergiversación de la historia! El propio Janz, la más

grande autoridad sobre la vida de Nietzsche, se opone frente al mismísimo Thomas Mann en cualquier intento de llevar más allá la cuestión. Para cerrar la discusión lanza un terrible latinazo: "Mulierem numquam attigit" (lo de recurrir al latín para hablar del sexo le pasa a cualquier persona, aun al mismísimo Freud en su correspondencia con Fliess!). ¿Pueden ustedes imaginarse la risita, no en su boca sino en sus bellos ojos azules de Lou, al escuchar este latinazo para referirse a Nietzsche? ¿O la carcajada de aprobación y de felicidad de un Wagner que acusaba a Nietzsche de practicar el onanismo? Dejemos la carcajada wagneriana para los wagnerianos; nosotros nos quedamos con la risita de Lou. Más aún, nos quedamos con... con Nietzsche! Ese Nietzsche que escribió, quizá pensando en nosotros: "De lo que se trata no es de abolir la prostitución sino de ennoblecirla".

¿Y el homosexualismo de Ree nos brama la crítica? El "homosexualismo" de Ree nos susurra la crítica con una mueca tan grande como la que hacía pronunciar con dificultad la palabra "masa" a Luis XVI en la obra "1789" del teatro du Soleil: El "homosexualismo" de Ree, nos dice hablando bajito la crítica, ¡qué atroz impertinencia la de la Cavani!

1900: ocho años después. Lo rigurosamente histórico: Pfeiffer, basado en Kurt Kolle, nos dice Ree: "... marchó a Celerina, en el Oberengandín, donde habitó la casa donde había pasado una temporada con Lou; allí siguió ejerciendo de médico de los pobres; por su "rostro grande, serio imberbe", su vestimenta y su modo de andar, se le tenía a menudo por un sacerdote. Durante una de sus excursiones por las montañas, sobre una cresta rocosa cuya ladera cae a pico sobre el Inn, sufrió, el 28 de octubre de 1901, un accidente mortal. Un obrero, que había visto el suceso desde la otra orilla (!), lo encontró en las aguas".

Curt Paul Janz comenta: "También Ree debió sentirse muy vinculado a Nietzsche. Su instalación y muerte en un lugar tan próximo a Sils María, como la Engandina, así parecen confirmarlo. Porque ningún recuerdo ni relación alguna de cualquier otro tipo podían llamarle desde Prusia Oriental precisamente a un lugar tan alejado como la Engandina. Un lugar en el que bien habría podido desarrollarse en Nietzsche y Ree, al nivel espiritual a ambos correspondientes, la relación ideal de amistad que la desgraciada aparición de Lou Salomé vino a destruir con violencia implacable".

De Stibbe bei Tutz a Celerina, atravesando Alemania, Ree va a morir en un "accidente", en una "caída" (para los que no se atreven o no pueden volar a las alturas, Nietzsche se había ofrecido a enseñarles a "caer más de prisa"), en una caída cercana, muy cercana a Sils María, donde Nietzsche hacía un año que había "muerto"!

El parco Janz se explaya en su interpretación, habiendo tenido tantos lugares para "caerse" Ree "cae" en un lugar estrechamente cercano a Nietzsche, precisamente un año después de la "muerte" de su amigo. De un amigo cuya "relación ideal de amistad" había destruido "la desgraciada aparición" de Lou!

Nietzsche "muere" en 1900, Ree "cae" en 1901, ¿y Lou? Lou ha seguido con sus "triángulos" con: Friedrich Carl Andreas (otro Friedrich!) y Ledebour; con Andreas y Rilke; con Andreas (siempre Andreas!) y Friedrich Pinels (otro Friedrich: como Freud

y sus "José"! ¿Y Lou entonces? La Lou de los cuarenta años también, un año después de la "caída" de Ree, "cae" perdiendo al hijo que espera de su Zimek!

Z la razón de Janz: Ree que corre a "caer", cercando a Nietzsche, hay que agregar, cosa inexplicable que Janz haya podido dejar pasar de largo; la razón de la propia Lou, quien en una carta a su amiga Frieda Von BÜLOW, con motivo de la muerte de Ree, le recuerda que aquel era el lugar donde Lou y Ree pasaban sus veranos... Pero sobre todo llama terriblemente la atención lo que sigue (preferimos la traducción en el texto de Peters a la traducción de la misma carta que se encuentra en el texto de Lou): "Yo reviví tan sólo una temporada, relejendo viejas cartas y pude ver claras muchas cosas; todo el pasado cobró vida fantasmagóricamente".

¿Qué fue lo que vio "claramente" Lou?

Las razones de Janz y de Lou no se excluyen; son las dos caras de una misma moneda: la moneda con que Ree pagó a Nietzsche y Lou su amor A AMBOS!

En 1919 el suicidio de Víctor Tausk arroja nuevas "luces": un mito se explica con otro mito, dicen Vernant y Levy-Strauss: Lou, por esa época, no había cejado en sus triángulos. ¡El triángulo era ahora: Freud-Lou-Tausk. En la madrugada del 3 de julio de 1919, Tausk, tal como lo relata Rozen en su libro sobre Freud, después de beber su "slivovitz" se ató un cordón de cortina al cuello, puso su pistola junto a su sien derecha y apretó el gatillo. Además de saltarse parte de la cabeza, se estranguló al caer". Doble suicidio entonces el de Tausk. Doble suicidio para dos destinatarios —escribió dos cartas, una a Freud, la otra a Hilde Loewi, la que iría a ser su esposa, o quizás, a ... Lou, la que fue su amante...

Doble "caída" la de Ree entonces: cae para Lou de sus paseos

de verano, cae para Nietzsche el "loco viviente" de Sils María!

Cierta vez Lou le escribió a Freud que lo que más lamentaba era que el psicoanálisis no hubiese existido unos diez años antes para poder "salvar" a Ree. La respuesta de Freud es ampliamente conocida. Pero lo que nos interesa es, ¿para qué el psicoanálisis en Ree?

En la década de 1890 el autoanálisis de Freud se radicaliza al extremo. Es la época de su correspondencia con Fliess. Durará hasta 1902. En 1903 Otto Weininger se había suicidado en la casa de Beethoven, después de haber escrito su obra: "Sexo y Carácter". El "caso" Swoboda es el centro de la controversia que une a Freud y a Fliess. Los une y los separa definitivamente. El tema del libro de Weininger es, en última instancia, la bisexualidad. Este tema se lo había comunicado Freud a Swoboda, que era su paciente. Tema que Fliess consideraba como su "descubrimiento", o mejor lo denomina Freud en sus "Tres ensayos de teoría de la sexualidad": "... la necesaria universalidad de la tendencia a la inversión en los psiconeuróticos". El tema era entonces, el papel desempeñado por la bisexualidad reprimida en la neurosis (Rozen). ¿Qué le había comentado Freud a su paciente Swoboda? "Freud comentó la idea favorita de los papeles múltiples desempeñados por la bisexualidad en la vida humana (por ejemplo, el hecho de que los hombres femeninos atraen a las mujeres masculinas y viceversa" (Rozen).

Retengamos el final, aquello de "por ejemplo, el hecho de que los hombres femeninos atraen a las mujeres masculinas y viceversa". Y leamos si nos atrevemos: "... y si bien es cierto que no es lo eterno femenino lo que lleva a esta muchacha (refiriéndose a Lou) a las alturas, quizá sí sea lo eterno masculino" (Nietzsche).

"Su señorita hija es un ser femenino de especie extramadamente poco común: de infantil pureza y salud de mente y, al mismo tiempo, de una dirección de espíritu y una independencia de la voluntad nada infantiles, casi no femeninas". (Carta de Alois Bie-



Escena de la película "Más allá del bien y del mal".

dermann a la madre de Lou).

"Pero lo que más llama la atención es su rostro de frente alta, enmarcada por cabellos rubios peinados hacia atrás, ojos azules y hundidos, que miran fijamente a la cámara, boca suave y sensual, y bien dibujado mentón. No es cara de gran belleza, ya que su frente alta más bien parece la de un muchacho... Decían que su vitalidad era demasiado cerebral y su voluntad demasiado varonil" (descripción de Lou por Peters).

Está claro que la crítica está tan demasiado indignada por la brutal tergiversación de los hechos de la Liliana Cavani que no se permitirá sacar la conclusión de todo esto. Como no hay cataplasma tan grande para calmarlos, saque la conclusión aquel que tome partido por la claridad que Lou tuvo al saber de la muerte de Ree.

Si hasta aquí nos han seguido, ahora sí comprendemos la escena final de la película en todo su dolor y profundidad...

Dejada de lado la historia iconográfica, el histórico rigor de la crítica pura, de la pura crítica, más allá de la crítica, comprenderemos las palabras de Lou a Nietzsche: "Nuestro siglo comienza". No, el siglo de Lou y Nietzsche no ha comenzado; los nietos de Elizabeth Forster Nietzsche se han ocupado de ello, como

se ocuparon de Lou y Ree las posaderas alemanas que los perseguían por vivir, ¡ahl odiosa palabra para la crítica pura; en... concubinato! Nietzsche ya lo sabía, era un filósofo "póstumo". Pero el hecho de que la "nueva" crítica se haya levantado contra el filme de Liliana Cavani muestra que esa época no ha comenzado. Que Nietzsche sigue siendo un incomprendido. El ya lo había dicho: "Yo no soy un filósofo para ser comprendido; soy un filósofo para ser oído". Entonces oigamos a Nietzsche, cerrando los oídos a la crítica pura, a la pura crítica, a la crítica que "defiende" el "espíritu" de la obra de Nietzsche, oigamos al Nietzsche que le escribe a la Lou que nos ofreció la Cavani, la Lou del Idilio de Orta, la Lou que no supo decirles a Pfeiffer si había besado allí en las alturas de Orta, junto a la Catedral de San Francisco de Asís, si había besado o no a Nietzsche ("divino es el arte de olvidar", escribió Nietzsche en sus poesías):

"... espíritu? ¡Qué me importa a mí el espíritu! ¡Qué me importa a mí el saber! No reconozco nada más que el impulso y quisiera jurar que en él está nuestro común destino. Contémele a través de esta fase en la que vivo desde hace varios años, mire más allá. No se deje engañar con respecto a mí. No puedo creer que el "librepensamiento" sea mi ideal. Yo soy... Disculpe! Querida Lou".

FUENTES

La crítica pura ha creído que las fuentes de la Liliana Cavani para su filme **SOBRE LOU**, son fuentes "apócrifas" como "Mi hermana y yo".

Nosotros creemos que Liliana Cavani tomó otras fuentes, sólo que algunas más de lo que la crítica pura, la pura crítica, le ha querido reconocer. Sugerimos las siguientes, de las cuales este artículo es completamente plagario:

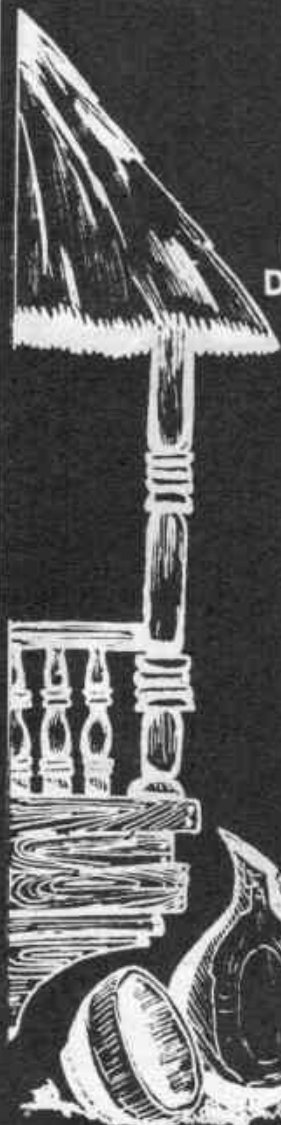
"Mirada retrospectiva" de Lou Andreas-Salomé.

No hemos podido confrontar el texto clásico sobre Lou: "Frau Lou: Nietzsche's Wayward Disciple" (Princeton University Press, 1968), pero consideramos que es de igual valor el libro de H.F. Peters "My sister, my spouse", disponible en español.

La más grande biografía escrita sobre Nietzsche es sin lugar a dudas la publicada por Curt Paul Janz, de los cuales los tomos I y II están disponibles en español.

Los textos de Nietzsche han sido sacados a propósito de obras anteriores o contemporáneas al encuentro con Lou: "Humano demasiado humano" y "Aurora", con dos o tres excepciones que el lector medianamente informado podrá notar: Más "El último filósofo", Otoño-invierno de 1872, y el tomo XII de las Obras Completas de Nietzsche. Los fragmentos de poemas están también disponibles en la Colección Hiperion, y hemos optado por las traducciones que se encuentran en los textos de Bachelard.

hostería los sauces



EN BOGOTÁ
LA MÁS TÍPICA
DE LAS TÍPICAS

CRA. 11 No. 69-37
TEL.: 550037

*COCINA CRIOLLA,
SHOW FOLKLÓRICO,
MÚSICA DE CUERDA,
JARDÍN,
SERVICIO DE 12 A 12.*

the most typical of the typicals
Regional music and dances
typical dishes
garden

INFINITAMENTE COLOMBIANA.!



BOGOTÁ - CALLES 100 Y 101
TEL. 550037

El hotel
con una nueva
dimensión ejecutiva



HOTEL COSMOS 100

Calle 100 No. 21A-41 Tels: 257 4000 - 257 9200

Apartado Aéreo: 88 852

BOGOTÁ - COLOMBIA



ARCADIA

Vã aL cine

Viaja por tu país:
es maravilloso.

Colombia

Si, está a tu alcance, es mucho menos costosa,
y descubrirás y disfrutarás los más bellos
lugares del mundo con las mayores facilidades.



Colombia está más cerca, disfrútala.

En la CNT le
proporcionaremos
toda
la información
necesaria sobre
rutas, hoteles, y
distintos atractivos.



Ministerio de Desarrollo Económico
corporación nacional de turismo-colombia

Turista satisfecho trae más turistas

BOGOTÁ Edificio Centro de Comercio Internacional Calle 28 No. 13A-15 Pisos 16-17-18 Tels.: 2839466-2839945 Télex: 4-1350 A.A. 240328 y 8400 • BARRANQUILLA Calle 72 No. 57-43 Tel.: 454458 A.A. 3616 • CARTAGENA Casa del Marqués de Valdehoyos Calle de la Factoría Tels.: 47017-46515 Télex: 37743 • CALI Calle 12 Norte No. 3-28 Tel.: 686972 • SANTA MARTA Edificio del Claustro del Seminario Cra. 2 No. 16-44 A.A. 1238 Tels.: 5773-3418 • EL RODADERO Calle 10 No. 3-10 A.A. 5064 Tel.: 7291 • TUNJA Casa del Fundador Tel.: 3272 • CUCUTA Calle 10 No. 0-30 A.A. 800 Tels.: 23395-28981 • SAN AGUSTIN Calle 5 No. 15-47 Tel.: 219 • SAN ANDRÉS (Islas) Avenida Colombia A.A. 110 Tel.: 6432 Télex: M-117