

Cine *mes*

Nº 1



el nuevo cine
latinoamericano
reflejo de un yugo que se apresta
a romper
las cadenas

para fausto canel:

el esfuerzo de cinemés número uno
está dedicado a ti.
espero que al menos una
de las siete mil copias de la revista
burlé el irracional aislamiento
y llegue a tus manos.
barti.



“... toda vida, la vida toda, es un reflejo, una película”.

De las escaseces que en estos días hemos soportado, ninguna tan negra como la del cine. Ya no podemos vivir sin la película. Con el maíz, el alumbrado y el combustible, ella entra en nuestras diarias necesidades. Pero, al fin, el agua santa del cielo y la empresa electricista fueron servidas de volvernos, por las pascuas, el bien precioso, envidia de los dioses. Ya oímos por las tardes esa charanga callejera anunciadora de tanta venturanza, y el corazón se ensancha y regocija con la expectativa de tan dulces emociones, y la multitud acude curiosa antes del toque de ánimas. Cuál será la más grata? La emoción de la economía, seguramente. En efecto: tres actos y “ñapa” de estética por unas lupias, es ganga inaudita en esta tierra de las cosas caras: es un caso para emocionar a cualquier corcho. Y con la esperanza de lograr todo eso por menos!...

Hermoso destino el del arte manufacturado! Eso de estar al alcance de cualquier fortuna y de cualquier apreciativa; eso de ser el arte para todos, es el verdadero socialismo. Es para desesperar a los filósofos el que la estética industrial haya resuelto, tan pronto y tan fácilmente, el peliagudo problema que rompe las cabezas de tanto sabio. Bien por la belleza! Bien por el comercio!

Cuál será el porvenir del arte caro, de ese que no puede fabricarse como ropa o enseres? Morir, según Sancho Panza, actual amo del mundo.

Cuentan y no acaban de cómo el cine va subrogando al teatro en la Europa moderna y modernista. Y nos reíamos aquí de una paisana que quitó en su casa el estudio del piano, porque habiendo pianola era más que inútil. Será esto lo más explicable y natural. Vulgo es todo el mundo, y mucho más en eso de apreciar el mérito o demérito de obras y ejecuciones estéticas. Con frecuencia se estima más la obra fabricada que la original. Hay gentes que gastan grandes sumas en oleografías y grabados de clisé, y no compran nunca, así se lo ofrezcan a precio de quema, un lienzo de firma respetable. Hay quién dé el oro y el morro por un ejemplar de estatua hecha en horma, y desprecie una buena escultura hecha a mano.

Tres cuartos de lo mismo acontece con respecto a lo contrahecho y a lo natural. En casas donde tienen en su jardín todas las galas de Flora, adornan los salones y los comedores con floreros de trapo o de papel. Ya conocemos aquella tendencia femenina de blanquear la azucena y de acarminar la rosa; ya sabemos de caras como alabastro, estucadas con blanquete.

Pero no es solamente en el arte bellissimo e indispensable del tocado femenino, en que todo es disculpable, donde se observan estos fenómenos: es en obras de arte mayor, valiente y duradera. En Facatativá, como quien dice, hay un templo con torre de piedra, cubierta con pintura imitando piedra. Y acá, en nuestra urbe, he visto zócalos con revestimiento de piedra quebrada, de sutura y mosaico primorosos, enjalbegados encima con sus buenas manos de ocre y bermellón.

En achaques de estética hay opiniones bastante peregrinas. Don Juan Valera, el colega Tomás Márquez y con ellos otros, sostienen que lo artificial es más bello que lo natural: que un paisaje es más hermoso pintado que visto; que el retrato de una beldad cualquiera es superior a la mujer en carne y hueso; que la ficción de la vida es más poderosa que la vida misma.

De todo esto, que son hechos cumplidos, generales y constantes, habrá que deducirse en buena lógica que ese amor a lo artificioso y contrahecho no lo inspira el mal gusto ni la cursilería, como muchos han creído, sino una inclinación o tendencia natural en la prole de Adán y Eva.

He aquí por qué nos atrae y cautiva el tal cine. Será este espectáculo de las cosas más mandadas a hacer y a las que más se les vea el "hechizo". La verdad de la mentira, tan apreciada en las artes imitativas de la realidad, entra muy poco en estas ficciones de lienzo fijo y fotografías voladoras. Ciertamente que los paisajes y fondos de los cuadros son la misma realidad; más, lo que es gente... será de otro planeta! Al artificio exagerado; a la "pose" de los cómicos que interpretan las representaciones, se agrega esa movilidad vertiginosa y oscilante, ese mariposeo fugitivo, dantesco, producido por la luz y el mecanismo. Acaso sea esto mismo lo que más nos embelesa. Estamos hartos de vivir en la realidad, de ser realidad nosotros mismos, y apetecemos por eso la mentira, la ficción inverosímil que se parece más al ensueño que a esto, real y efectivo, en que nos agitamos y yacemos.

Lo cierto es que el cine se ha hecho para lo que menos ha gustado a nuestro público: para lo fantástico e imposible; para cosas del otro mundo. Duendes, genios, hadas, diablos y diablesas, con toda esa policromía y esas magias; con aquellas transformaciones y aquellos movimientos, son una maravilla, una verdadera visión. "Las mil y una Noches" y todas las fábulas de encantamientos, tienen en el cine su mejor intérprete. Lo tienen, asimismo, las leyendas e historias clásicas, caballerescas o milagrosas de todas las naciones; lo tienen las cosmogonías y misterios de todas las religiones; lo tienen los grandes autores que han hechado la sonda en el abismo arcano de lo sobrenatural. Ignoro si Alemania habrá explotado a Hoffmann; pero ya Italia debe haber propagado la "Divina Comedia". Si el Dragón de América tuviese entrañas, ya hubiera enseñado al orbe mundo las visiones febriles de Poe, el genio, el hombre menos yanqui. A ser España nación de industrias y comercios mundiales, cuál nos encantáramos ahora con esas leyendas, tan deliciosas y latinas, de Bécquer y de Zorrilla.

Pero los empresarios conocen el gusto general de todo público, y cual lo hacen las casas editoras, se van al novelón romántico, de sucesos complicados y extraños, a lo Montepin, Ponson du Terrail, Gaborieau y sus secuaces, que son pacotilla de gran consumo. Estos dramotes, tales como "Blanco contra Negro", "La Historia de una Joven", y otros de la laya, que anuncian siempre en letras enormes como "películas colosales". En verdad que el calificativo no se les puede regatear: coloso y monstruo son similares.

Es el cine un espectáculo tan instructivo como se dice? Ni modo de dudarlo. Con todas las ficciones ramplonas e insignificantes como exhibe a menudo, enseña más de lo que cualquiera puede figurarse. El ojo es ventana por donde se asoma el entendimiento, y toda cosa real o figurada suministra alguna idea a la mente, alguna vibración al sentimiento. La fantasía, facultad creadora que abarca cabeza y corazón, se disciplina y selecciona con las contemplaciones objetivas y artísticas. La vida, que es la grande escuela, no puede aprenderse en la vida misma, que ni es larga ni ubícua. Pero se aprende en todo aquello que la refleje o copie, ya sea en este sentido, ya en el opuesto; ya en lo individual, ya en lo colectivo; ahora en síntesis, ahora en análisis. Es un error más craso el pensar, como lo suponen muchísimos, que en las ficciones solo mentiras y falsedades pueden adquirirse. Una mentira, un mito, puede tener tanta filosofía y trascendencia como el hecho histórico más significativo. En eso está, cabalmente, el mérito del arte; en eso se funda la estética: en la mentira significativa. Las ficciones, especialmente las literarias, enseñan más que la historia misma. La historia concreta, particulariza, hace estudios diferenciales y específicos; el arte, al contrario, toma de donde quiera, sintetiza, establece un concepto o un tipo, y formula en términos generales. El que quiera presentar, verbigracia, el concepto de la guerra, toma de las guerras reales que se le antojen, y le resulta, por síntesis y selección, la imagen fiel y universal de la guerra. Al que se le ocurra pintar un mártir, tomará rasgos de Giordano Bruno, de San Lorenzo, de Tomás Moro, de Servet, de Cristo, del que quiera, y resultará el martirio. Si la historia es la Aritmética, la ficción es el Algebra, y se me perdonará el autoplagio.

Prueba de ello serán los símbolos. Las más grandes verdades se han representado siempre, así en lo gráfico como en lo ideológico, por fábulas más o menos expresivas, más o menos comprensibles. Ese mundo mitológico de Roma la poderosa, de Atenas la sabia, sigue y seguirá significando cuanto piense y sienta este pobrecito rey de la tierra.

Cómo negar, entonces, que el buen cine, la invención objetiva por excelencia, pueda enseñar verdades con sus mentiras? Y si el error más vulgar y manifiesto trae a la mente por ley de oposición, de repugnancia y de contraste, la verdad o principio que se le contrapone, no habrá de traerla una película, con todas sus falacias? Sí, por cierto! Embusteros y tontos enseñaron siempre a verídicos y discretos. Benditos sean estos pedagogos gratis! Claro está que el cine pudiera dar enseñanza genuina y positiva en no pocas ciencias; claro que pudiera abrir cursos en muchas asignaturas; pero ni las empresas están por instruir a la gente, ni la gente por aprender. Desde que nos hablan de estudios, no asomáramos al cine, ni con perros ni sin perros. Estudiar cosas serias es lo más aburridor y tal vez lo más inútil. Lo serio es tan escaso en la vida!

Querrá decir que el cine será, en tiempos no muy distantes, un grande elemento en toda enseñanza. Bueno fuera que la sumita que vamos a coger en estos días nos diera para pedir una película de toda esa pelea grande de aquí. Sabríamos, entonces, quiénes fueron y qué hicieron todos éstos tan mentados, a quiénes solo conocemos de nombre. Porque, ah pereza que da saber lo de la casa!

Dicen que el cine es inmoral. Más no puede serlo! Ya se sabe, a ciencia cierta, que en la vida real y efectiva nada es inmoral; pero en el retrato de la vida, aunque le hagan favor como a las feas, todo resulta inmoralesísimo. Cosas y casos que la gente ve, que la gente conoce, palpa e indaga; que comenta ante niños y ancianos, entre señoras y señores, sin que tengan nada de particular ni de inconveniente, resultan un horror, un escándalo, en el libro, en la escena y en las películas.

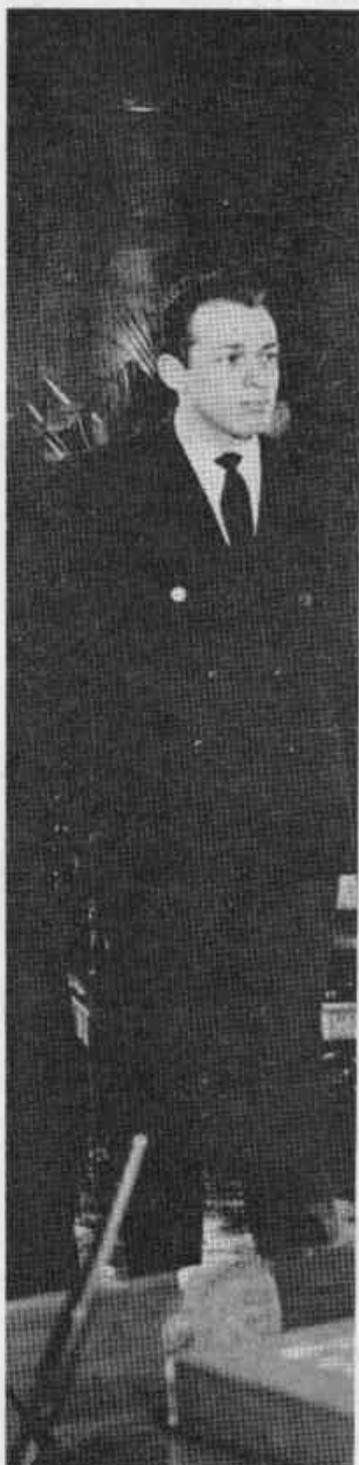
Sépanlo bien, para que no lleven a abrirles los ojos en ese cine a tanta niña inocente y a tanta señora ignorante del pecado, como abundan en esta ciudad de los candores y de las inexperiencias!

Y a los que temen la muerte de ese arte inenajenable, intransmisible, en que entran temperamento y alma, por esta otra de la mecánica, la óptica y la acústica, que se compra en cualquier tienda, será bien recomendarles que si Sancho el prosaico, el positivista, manda en los más, también impera en los menos don Alonso Quijano el bueno, el soñador; que si el progreso, la ciencia positivista y el análisis han dado muerte a muchos ideales, nada habrán de poder con la Quimera; que el Ensueño no puede eliminarse, porque el Ensueño es la vida.

Si: "La Vida es Sueño". Ya lo dijo Calderón, el magno. Si a él no se lo creemos, tendremos que creérselo al cine.

Ciertamente: aquel encanto, aquella atracción que en todos ejercen esas visiones instantáneas y mentirosas, es porque en ellas vemos, tal vez sin darnos cuenta de su enseñanza, la imagen fidelísima de nuestras propias existencias: toda vida, la vida toda, es un reflejo, una película.

tres realizadores



pepe sánchez

bogotano, 30 años, actor de TV; colaboración con J. Pinto en "Bellas Artes" (1962); "Chichigua", 16 mm. (1963); y para presentarse, "Tumaco, Asamblea Mágica" (1964).

jorge pinto

bogotano, 30 años. Ha realizado: "Bellas Artes" (1962); colaboración en "Chichigua" de Pepe Sánchez (1963); "Ella" (1964), y "Boyacá, Sexto Día", (1964).

colombianos

YA HAY
UN
GERMEN
DE CINE
NACIONAL

Es una definitiva concepción artística y un criterio técnico especializado lo que puede señalarse como pauta común entre todos los entrevistados: esto es, en verdad, lo que más nos importa a nosotros aparte de que son colombianos dedicados al oficio. (Ya es bastante que en medio de la desunidad exista un conato de integración para el logro de un cine propio). "Cine-mes" aspira a canalizar esa inquietud colombiana y continuará estas entrevistas directas para la definición de lo nuestro.

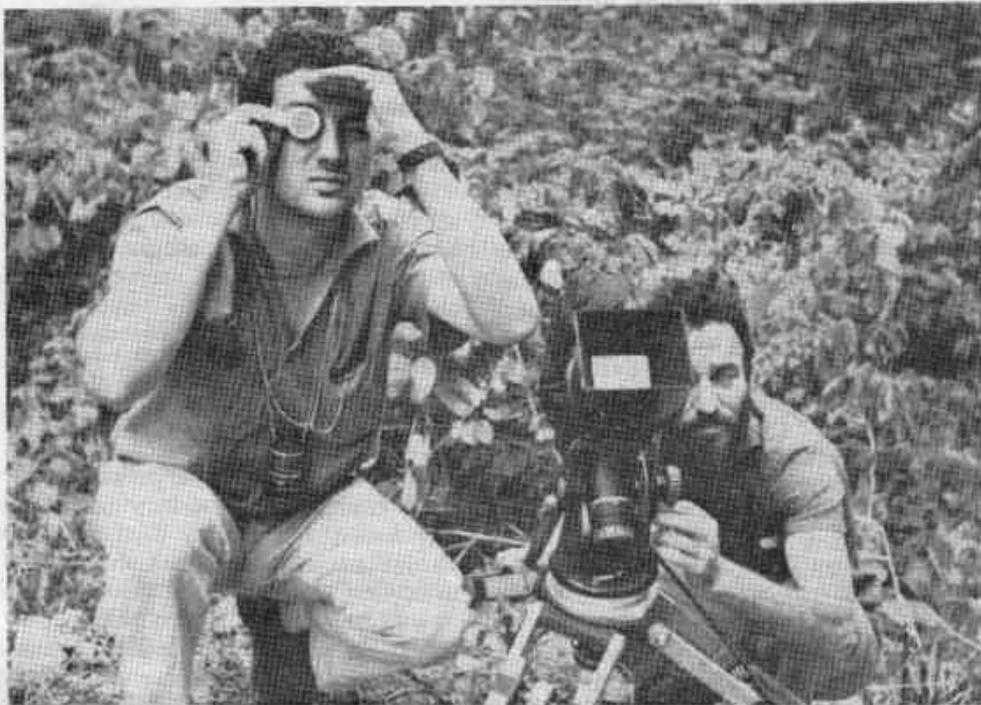
Fueron citados a la entrevista Guillermo Angulo, Alvaro González, Julio Luzardo, Alberto Mejía, Francisco Norden, Jorge Pinto, Gabriela Samper y Pepe Sánchez. No asistieron, inexplicablemente, ni Angulo, ni González, ni Norden. Se excusó Julio Luzardo y Gabriela Samper se encontraba entonces en USA. Hablaron, pues, Alberto MEJIA, Jorge PINTO y Pepe SANCHEZ.

Sitio y fecha: Club AEXANDES (gracias a la colaboración de Antonio Montaña), Junio 3, 1965. El texto de la cinta magnetofónica es el siguiente:

alberto mejía

32 años, de Aguadas (Caldas) (alguno dijo que los aguadeños son "los pastusos de Antioquia"); director de "Cine TV Films"; ha realizado los siguientes cortometrajes: "El Camino del Progreso" (1961); "Donde Nace la Elegancia" (1961); "Construyendo el Mañana" (1962); "La Industria del Progreso" (1962); "Petróleo Colombiano" (1963); "El Zorrero" (1964); sketch de "Tres Cuentos Colombianos"; y "La Patria en los Mares" (1965). Sin estrenar aún: "Al Servicio de la Infancia" y "El Mejor Alimento" (1965) para dos empresas de productos lácteos.

mejía con el camarógrafo helio silva



43 preguntas

NO DEBEMOS EMPEZAR HACIENDO PELICULAS DE AVENTURAS

—“Cinemes”: Una primera pregunta elemental, ¿existe ya un cine nacional?

—Pepe Sánchez: Un cine nacional, como industria desde luego, no podría decirse que existe; pero en cambio existen principios firmes para que esa industria pueda realizarse algún día.

—Jorge Pinto: Aparte de la respuesta de Pepe, yo quisiera saber qué entiende Cinemes por un cine nacional.

—“Cm”: “Cinemes responde en su primer editorial. Señor Mejía: ¿si hay ya un germen, qué posibilidades existen para que crezca y se desarrolle íntegramente una industria cinematográfica en Colombia?”

—Alberto Mejía: El germen ciertamente ya existe. Lo que no sé es cuánto se va a demorar la industria cinematográfica nacional porque cada día se hacen más complicados los costos, cada día la gente inventa más cosas para complicar la producción, etc.

—Cm: ¿Es el problema del financiamiento, señor Pinto?

—JP: Yo me muero de la pena pero vuelvo a insistir sobre lo mismo: yo no puedo contestar una pregunta si a mí no me definen exactamente qué es la pregunta. Yo quiero saber qué es lo que entienden ustedes por cine nacional y entonces les contesto si yo pienso que existe o no existe.

—“Cm”: Entonces el señor Pinto opinará sobre cine nacional cuando salga el primer número de “Cinemes”. Repitamos sin embargo la pregunta así: hay ya un germen de cine nacional y no vamos a definirlo de una vez. ¿Qué posibilidades existen entonces de que, por lo menos, crezca o se desarrolle algo que parezca una industria cinematográfica?

—JP: Bueno, las posibilidades de que crezca y se desarrolle una industria cinematográfica en Colombia yo creo que son evidentes. No quiero decir con eso que ya es un hecho la industria, ni que vaya a tener tropiezos la creación de esa industria: puede que todos estos comienzos de cine que hay en Colom-

bia llegue un momento en que no desemboquen en nada.

—“Cm”: ¿Cuáles son esos comienzos?”

—JP: Son los guiones que se están viendo en la pantalla.

—“Cm”: ¿Cuál sería, señor Sánchez, el género de mayor aceptación pública?

—PS: El público medio nuestro está acostumbrado a aquellas comedias ligeras de tipo norteamericano, comedias rosas, películas de aventuras, de suspenso, etc., que son las que en el mercado nacional han tenido mayor aceptación. Si hablamos de aceptación pública, ese sería el género que tendría mayor acogida dentro del público. Pero, desde luego, yo no creo que sea esa la clase de cine que se debe hacer aquí.

—“Cm”: ¿La comedia folclórica no constituye, acaso, una apertura de mercados en los inicios del cine?

—AM: Antiguamente sí; ahora la TV acabó con ella.

—“Cm”: Todas nuestras referencias en esta entrevista se hacen con respecto a nuestra situación de país subdesarrollado. ¿No es el melodramatismo o el populismo lo que le da éxito a un film en estos países, señor Pinto?

—JP: Yo creo que el día en que se sepa exactamente qué es lo que hace comercial una película, ese día, el tipo que lo descubra, se vuelve millonario.

—“Cm”: ¿Cuál cree usted, señor Sánchez, que es el papel del Estado en una industria filmica que comienza?

—PS: El papel del Estado es el “estado” ideal. Es el de prestar apoyo a cualquier industria y con mayor razón en el caso de cine por su doble carácter de industria y de arte.

—“Cm”: Señor Pinto: ¿Es la carencia de un Instituto de Enseñanza Cinematográfica la causa de cierta apatía por los resultados finales de esta industria?

—JP: Yo no lo creo. El día que exista una industria aquí, la necesidad de un instituto creador de técnicos y de artistas se hará sentir y tendremos ese instituto. Por el momento la apatía es la apatía de un gobierno completamente en crisis; es un estado social y económico totalmente en crisis en el país el que se refleja indudablemente en una cosa de principios como es la industria cinematográfica.

—“Cm”: Señor Mejía: ¿Cuáles serían los temas a explotar cinematográficamente en Colombia? ¿El de “La Manuela”, el de “La Voragine”?

—AM: Bueno, yo creo que lo que más se está vendiendo en el mundo actualmente, en el cine, es violencia y sexo. Yo creo que inventar otra cosa sería muy difícil, ¿no?

—“Cm”: La solución que da un film al final, señor Sánchez, ¿es para tranquilizar a nuestro subdesarrollado espectador, para quitarle sus dudas, su inseguridad acaso?

—PS: Ni para tranquilizarlo ni para quitarle esas dudas; precisamente es para suscitarle ciertas inquietudes frente a los problemas que debe o está en la obligación de plantear el cine.

—“Cm”: ¿Es esta la manera de hacer cine en estos países, señor Pinto?

—JP: Bueno, yo no me atrevería a dar una respuesta total a esa pregunta. Yo creo que el cine —es un pensamiento mío— no solo para este país sino para cualquiera, no debe plantear problemas ni hacer pensar a la gente en qué forma deben solucionarse sus problemas ni para que la gente solucione los problemas que el cine plantea.

—“Cm”: Señor Mejía: ¿Puede decirse que ya hay profesionales, técnicos de cine? No me refiero, desde luego, a los directores o productores sino al equipo general.

—AM: Vamos a hablar francamente: yo creo que todavía hay muy poco. No se puede conformar un equipo rápidamente, y completo, para hacer una película de largo metraje: hay que hacer muchos sacrificios y muchas concesiones técnicas. Pero, en fin, dentro de mi mentalidad, estoy dispuesto a hacer todas las concesiones posibles, porque creo que solamente trabajando se llegará a obtener la seguridad en los técnicos.

UN ESTADO EN CRISIS SE REFLEJA EN LA CRISIS DE
SU INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

"ella" de Jorge Pinto

R4



"LA MARIA" NO SERA FILMADA

—**"Cm"**: ¿Cree usted que haya mercado nacional para el cine colombiano?

—**AM**: Una película que se da en Colombia, con un costo mayor de \$ 200 mil, ofrece pérdidas. El mercado nacional es muy relativo. Tres cuentos colombianos, se vendió para España por 600 dólares y para Venezuela la van a llevar con porcentaje; el cine está en crisis, de manera que yo creo que en Venezuela dará 200 dólares como máximo.

—**"Cm"**: Señor Pinto, ¿usted filmaría "La María"?

—**JP**: No.

—**"Cm"**: Señor Sánchez: "Tumaco, Asamb'ea Mágica" es su último corto metraje, patrocinado por Bellas Artes de la UIN. ¿Qué nos dice de él?

—**PS**: De él no podría decir más que el concepto que nos remitió por escrito el laboratorio norteamericano donde se está procesando (por-

que es una película a color); que la fotografía técnicamente está bien. Por dilaciones burocráticas no ha sido posible traerle todavía de los Estados Unidos para el montaje; en esto llevamos cerca de unos cuatro meses y las respuestas a Bellas Artes son sumamente dilatorias: nadie sabe qué papel falta para que sea posible traerla aquí. El cónsul de New York, o algún empleado de esa oficina, se negó a enviarla por valija diplomática y esto tuvo como consecuencia un demorado trámite de aduanas. En fin, las respuestas que me ha dado la Escuela de Bellas Artes no han sido concretas: siempre falta un papel, una firma o consultar a alguien para poder traerla. El copión ya debería estar en Colombia desde hace cuatro meses. Por todo eso no ha sido posible exhibirla.

—**"Cm"**: ¿Cree usted, señor Pinto, que las coproducciones son una

solución al presunto estancamiento del cine colombiano?

—**JP**: Si es presunto, no vale la pena entonces pensar en este problema. Si es real, indudablemente cualquier forma de financiación es válida y una coproducción no solamente garantiza el mercado nacional sino el extranjero. Yo estoy de acuerdo con las coproducciones siempre y cuando sean económicas y no artísticas.

—**"Cm"**: ¿Qué es para usted la coproducción, señor Mejía?

—**AM**: Las coproducciones son muy buenas, un buen principio para entrenar personal y fomentar el cine nacional. Lo que pasa es que las coproducciones hay que hacerlas con este último sentido: no es que vengan y se "lleven todo el paisaje", como dicen, y no dejen nada.

—**"Cm"**: Señor Sánchez: Si el Estado fundara un banco cinematográfico, como el mexicano digamos, ¿po-

"chichigua" de pepe sánchez



OBJETAMOS EL INTERVENCIONISMO IDEOLOGICO

dria decirse que esta modalidad de intervencionismo beneficiaría el cine nuestro?

—PS: Indudablemente que si, en cuanto facilitaría las condiciones económicas para que se produjeran películas. Lo peligroso está en que el intervencionismo se extienda al campo ideológico, donde necesariamente se va a meter el Estado. En todos los países sucede. Queda el "chancecito" de salirse por el otro lado y hacer algunas cosas con cierta libertad.

—AM: Yo creo que la solución no es el banco: hay institutos, ya formados en otros países, como el grupo de estudios de la industria del cine en el Brasil. Este instituto plantea el problema del cine como industria y como arte. Entonces yo creo que se necesita por medio de una ley de la república, un Instituto Autónomo del Cine Colombiano con representantes de toda la gente que tiene que ver con esta cuestión y ese instituto, a su vez, va a crear el tal banco cinematográfico. El instituto ve los argumentos y el banco va a prestar la plata; interviene el I.A. C. C. en la importación de las pelí-

culas extranjeras; va a encargarse de enviar jóvenes a estudiar al exterior, a traer técnicos cuando ciertos productores no los tengan, a mandar las películas a los festivales, etc. Es un instituto autónomo con recursos propios, que tenga anualmente de 20 a 30 millones de pesos, con lo cual se puede hacer fuerte para desarrollar la industria del cine rápidamente, ya que en esta etapa de los satélites no podemos seguir esperando.

—"Cm": ¿Qué dice usted a eso, señor Pinto?

—JP: Estoy totalmente de acuerdo con Mejía. Sin embargo, quisiera plantear como plataforma una cosa más factible, puestos ya a considerar el dinero del Estado, cuando el Estado está en ruina. Quisiera que el Estado protegiera a la industria, sin que eso le cueste un solo centavo: que dejara importar películas, y la maquinaria necesaria; que dejara sacar fácilmente películas al exterior, cuando son de color, por ejemplo. Es decir, simplemente que no nos ayude —porque yo sé que un Estado en ruina como el nuestro no nos puede ayudar en na-

da— sino que no obstaculice nuestra labor.

—"Cm": ¿Qué opina Roberto Peña sobre esta plataforma de acción del señor Pinto?

—JRP: Los productores colombianos que hemos tenido el valor de producir una película, a sabiendas de las trabas que se imponen en este país; a quienes nos proponemos, en una u otra forma, hacer una Colombia grande, nos hemos lanzado a todas las incomodidades que un Estado en peor decadencia nos proporciona. No necesitamos, pues, ni misericordia ni caridades, sino que sea retribuido nuestro esfuerzo. No pediríamos otra cosa distinta a que se legisle sobre nuestros derechos, a los que nos hemos hecho acreedores toda vez que estamos en una empresa de magnitud y dificultades. Lo que necesitamos los productores cinematográficos subdesarrollados, los productores colombianos, bien puede ser sintetizado en lo siguiente: 1) exención absoluta de impuestos y de gravámenes aduaneros sobre material y equipo; 2) libre importación de toda clase de elementos que necesita la industria cinema-

tográfica; 3) reciprocidad comercial con los países que durante tanto tiempo han explotado su cine en Colombia; dentro de esa reciprocidad nuestras películas, producidas tan buenas o tan malas como las extranjeras, gozarían de un mercado seguro; 4) gravamen a las películas extranjeras, explotadas en nuestro país, con un impuesto de subvención al programa que pueda fijar el gobierno como estímulo a las producciones nacionales; 5) obligación de que todas las salas de cine del país exhiban, con prioridad, las películas nacionales cuando salgan al mercado. Estas serían soluciones para el desarrollo de un cine nacional que daría, además, ganancias económicas y culturales sin cuento. Esto es, en el fondo, lo que más necesita nuestro cine nacional: lo dice un productor ya experimentado.

—“Cm”: Señor Sánchez: ¿qué papel juegan los cineclubes en el crecimiento de la industria cinematográfica?

—PS: En general, como orientadores de la opinión del público que asiste a las salas cinematográficas, juegan un papel definitivo. Habría que esperar los resultados que puede dar esa orientación en cuanto alentar la producción cinematográfica: aquí estamos un poco distantes de que eso se produzca.

—“Cm”: ¿Cuál es la mejor publicación especializada en cine, en Colombia?

—JP: Existía “Guiones”: ahora ya no veo ninguna. Espero que “Cinemes” sea una revista de mucho alcance.

—“Cm”: También nosotros esperamos eso. Señor Pinto: ¿el bajísimo nivel del festival de Cartagena puede deberse a uno de estos dos puntos: carencia de cineclubes especializados o falta de una publicación especializada en cine?

—JP: No lo creo: el festival es una empresa privada, un negocio —no sé exactamente las cifras para probarlo y si no lo denunciaría— de uno, dos o tres señores muy simpáticos (yo he estado invitado allá), muy gentiles, pero no pasa de ser un negocio que nada tiene que ver ni con el cine colombiano ni con el extranjero.

—“Cm”: ¿Qué cabida tiene la industria privada en el desarrollo de nuestro cine colombiano?

—JP: Creo que el cine en Colombia se ha desarrollado única y exclusivamente por la iniciativa privada; no hay ningún instituto oficial que lo esté apoyando, ni siquiera la televisora oficial que tiene un departamento de bastante costo. Así que simple y llanamente los productos de cine —yo no lo soy, pero estoy en total acuerdo con ellos— puesto que, al fin y al cabo, si trabajo es con ellos— no piden sino lo que el gobierno y la Constitución otorga a cualquier industria: protección. Aun más: aquí existe la legislación de proteger lo que aquí se produce y, si estamos produciendo cine, ¿por qué no protegemos eso?

—“Cm”: Señor Mejía, usted tiene una empresa para la realización de cortometrajes para la industria privada...

—AM: La iniciativa privada sí ha desarrollado el cine pero de una manera muy romántica; no ha habido una fuerte inversión de capitales sino inversiones empíricas, poco profesionales, poco técnicas, poco planeadas. Mientras la industria en Colombia es especulativa, de ganar mucho dinero, si el cine no es este negocio no lo hacen y entonces hay que recurrir al Estado. Aquí exclusivamente están pensando que la gente medio coma, medio aprenda a escribir; pero no se piensa en el intelecto, en las inquietudes del hombre colombiano. Este hombre colombiano está perdido: el cine sería una de las válvulas de escape superiores para llegar al encuentro consigo mismo.

—“Cm”: Volvemos a la pregunta inicial: ¿existe, pues, un cine colombiano?

—JP: Existe el intento, por lo menos, puesto que hay producciones colombianas, hay capital colombiano invertido en cine, hay talento colombiano invertido en cine y esfuerzo también. Sin embargo yo creo que, desgraciadamente, el esfuerzo económico no va a la par, es decir, la inversión económica no va igual con la inversión intelectual en el cine colombiano. Cuando hay una fuerte inversión se hacen películas extranjeras.

—“Cm”: Esta pregunta engloba varias: ¿puede el Estado por medio de sus agentes o funcionarios fijar las pautas morales de un pueblo? (Queremos decir, si no se está vi-

EL INSTITUTO DE CINE NACIONAL, UNA NECESIDAD

viendo un periodo revolucionario). ¿Está representada en la censura cinematográfica —teníamos que llegar a ella!— la sociedad y al mismo tiempo el Estado?

—AM: De ninguna manera, por lo menos en Colombia.

—“Cm”: Señor Pinto, ¿es necesaria la censura?

—JP: Yo creo que la censura de cine es necesaria. No sé que opinan los de “Cinemes”, pero la creo necesaria en todos los países. Lo que pasa —y en eso estoy en desacuerdo con la censura en Colombia— es que ella no representa a la sociedad colombiana sino una pequeña minoría; representa intereses creados pero no los intereses de la sociedad. Abogo pues por la eliminación de la censura en Colombia; abogo porque la censura en Colombia tenga un sentido y no simplemente el de señoras que nada tienen que hacer por las tardes.

—AM: Yo creo que la institución de la censura es el peor crimen que puede haber contra el individuo como animal mismo. Si debe haber censura que sea un control de calidad mínima para una película. Creo que el cine es tan grande, es un elemento de lenguaje tan importante que cuando hay censura se acaba la persona, está cohibida.

—JP: En cuanto a la censura mínima de tipo técnico, yo sería el primero en abogar por eso. Pero creo también, como el director de la Cinemateca francesa, que uno no tiene derecho de criticar la forma de expresarse, el estilo; pueden aparecer algunos con falta de técnica pues el día de mañana todo será revalorado. En cuanto a la censura intelectual no la llamaría yo en esa forma sino simplemente ver cuáles son los intereses predominantes en una sociedad para orientar la industria cinematográfica por ese lado. Lo que pasa, es el caso de Colombia, es que yo no creo que los intereses de la sociedad nuestra estén representados por el gobierno actualmente en el poder.

EL FESTIVAL DE CARTAGENA ES EL NEGOCIO DE UNOS POCOS.

—“Cm”: Hay pues dos opiniones encontradas: que la censura no es necesaria en un sentido universal por la limitación que ella significa para el artista; y que, en cuanto a Colombia, la censura existe, no puede negársela y cualquier opinión realista sobre este asunto, querámoslo o no, obliga a pensar en ella.

—AM: Ya lo dije antes: la censura es un adhesionismo contra el individuo, y aquí en Colombia, cada día el hombre pierde sus libertades. La censura en Colombia es un elefante blanco, es ejercida por gente que no tiene nociones de esto llamado el lenguaje cinematográfico y, al no saberlo, la censura no entiende lo que es una película, lo que quiere decir ella. La censura se debe acabar, que el público juzgue...

—JP: Hay muchas cosas en la organización social que a mí no me gustan. Cuando salgo a la calle y encuentro una serie de niños desarrapados, realmente a mí no me gusta encontrarlos pero es un hecho que existen. Creo que debe haber una organización social que impida que los gaminos estén en la calle. Creo también que en una organización social donde exista un gobierno, este no tiene derecho a dejar el derecho inalienable de la censura. Y no es propiamente por censura por lo que estoy abogando sino por orientación; es decir, creo en una orientación. Lo que pasa es que en Colombia la censura no representa los intereses de la sociedad puesto que el gobierno que nombra la Junta de Censura no representa los intereses de la sociedad colombiana. Abogaría en Colombia por una junta de censura que estuviese reglamentada en forma tal que la compusieran personas idóneas,

que se les exigiera una serie de cualidades completamente diferentes a la falta de ocupación en los medios días de las señoras que la componen actualmente entre nosotros.

—“Cm”: ¿Qué opina usted, señor Mejía, de “Ella”, de Jorge Pinto?

—AM: “Ella” me parece un ejercicio cinematográfico muy importante como cine de vanguardia, como cine de ensayo en Colombia.

—“Cm”: Pero no nos explicamos por qué Julio Abril la ha visto cinco veces! Miremos a América Latina: ¿han oído ustedes hablar de una crisis en el cine mexicano?

—JP: He oído que tienen problemas —yo nunca he trabajado en México— como los que tiene todo el cine mundial, problemas de tema. Ya nos cansamos, el público ya se cansó de charros.

—“Cm”: ¿Hay, pues, deficiencia estética y populismo en el cine mexicano?

—JP: Perdone que me salga por las orejas: lo que a mí me interesa es el cine que se está haciendo en Colombia, el cine colombiano. Aquí han traído directores mexicanos y las películas que ellos han hecho prueban que en México existe un cine pues estas películas siguen siendo mexicanas.

—“Cm”: ¿Cuál es a su juicio, señor Mejía, el mejor director de cine mexicano?

—AM: Ahora Alcoriza; Corona Blake también hace cine nuevo y, desde luego, el Indio Fernández. Aquí a Colombia trajeron uno muy bueno también que se llama René Cardona Jr!

—“Cm”: Actualmente, ¿México o Brasil?

—AM: Para hablar del cine bra-

silero ahora es necesario quitarse el sombrero porque la revolución latinoamericana de cine está saliendo de allí. Ya el padre Sadoul lo dijo hace seis años, que esa revolución iba a salir del Brasil. Entonces, cuando México acaba los otros empiezan.

—“Cm”: Si se puede hablar de alguna influencia en el cine colombiano, ¿cuál es esa?

—JP: Si se refiere a la producción cuantitativamente, creo que la influencia número uno dentro de la gente que hace cine es el noticiero.

—“Cm”: ¿Hay una influencia más predominante, digamos del cine norteamericano, francés o del realismo italiano?

—AM: No creo que exista en el mundo entero un individuo que haga cine que no esté influenciado por el realismo italiano. En cuanto a los trabajos de ensayo en Colombia sí creo que son totalmente europeos.

—“Cm”: ¿Y la nueva ola?

—JP: La nueva ola ya se superó.

—“Cm”: Volvamos al cine colombiano. Tratemos de remendar un poco esta importante colcha de retazos.

—JP: Yo opino lo siguiente del cine nacional, de lo que se ha visto en pantalla, lo que se ha proyectado, lo que está acabado. Por una parte hay una serie de documentalistas colombianos que, sin excepción ninguna, hemos demostrado tanto comercial como artísticamente el valor de nuestras obras. Quiero decir con ello que hoy en día, aun las compañías extranjeras están llamando a los directores nacionales para que les produzcan sus obras; además, documentales colombianos han ganado premios internacionales. En cuanto a los largo metrajes, creo

LA CENSURA ES NECESARIA CON UN SENTIDO ESPECIFICO

EL CINE COLOMBIANO ESTA INFLUENCIADO POR LOS NOTICIEROS

lo siguiente: existen compañías productoras colombianas que tienen una política diferente: por ejemplo, la "Julpeña" tiene una política de tipo nacionalista en cuanto el tema pero, mientras no se demuestra lo contrario por parte de técnicos extranjeros, a pesar de todos los premios internacionales ha demostrado una baja calidad técnica; también "Cofilms" que, con extranjeros, ha demostrado gran calidad técnica, pero calidad artística bastante discutida; además, "Cine TV Films",

en que esos señores hicieron una producción para aparecer, para actuar; esos señores no respondían ni a voces españolas, ni francesas, sino colombianas. Así en una forma más concreta, llegamos al punto de que el cine nacional se debe hacer dentro de esa política que señala Pinto a "Cine TV Films", para que mañana tengamos a'go que represente un patrimonio nacional. Finalmente, puedo decir que "Julpeña" ha dejado de existir con el ensayo que hizo en Colombia.

—"Cm": Del movimiento italiano, ¿cuál le gusta a usted señor Mejía?

—AM: Fellini.

—"Cm": ¿Qué opinión le merecen los ingleses, señor Pinto?

—JP: Modesta o inmodestamente, ese sería el cine que quisiera hacer!

—"Cm": ¿Cuál es, señor Mejía, el mejor de los productores?

—AM: El mejor productor se llama Guillermo León Valencia!



productora que trata de hacer una política nacionalista, una política de directores colombianos: nosotros, aunque como en el caso mío no hemos trabajado con ninguna de estas tres productoras, debemos apoyar la política de "Cine TV Films", dentro de las posibilidades colombianas, porque está tratando de realizarlas con colombianos.

—RP: Sobre lo dicho sobre "Julpeña", yo respondo por ella. La película que hizo "Julpeña" fue en una época, fue un respirar del cine; hoy estamos a cinco años de esa época

pepe sánchez dirigiendo

entrevistó:

jaimé lopera

un festival católico de cine latinoamericano

espejo de un yugo que el cine nuevo brasileño

La quinta reseña de cine latinoamericano promovida por el **Colombianum**, ha confirmado también este año su gran interés y la inteligencia y amplitud de visión de los animadores. La iniciativa es una inspiración del padre Arpa, quien a los problemas sociales y culturales del tercer mundo, concede una atención vivaz y abierta al diálogo, con quien quiera intente concurrir al evento de una comunidad mundial, en la que los pueblos todavía oprimidos, alcancen una plena libertad "en el respeto —citamos las palabras del jesuita— de la persona como realidad individual completa, y de la relación entre personas que viven juntas, bajo el aspecto intelectual, económico y social". Reconozcamos gustosamente al padre Arpa ser un convencido seguidor de las enseñanzas de Juan XXIII y de haber entendido que la defensa de los intereses espirituales de la Iglesia tiene un sentido profundo y claro, en la medida en que no se confunde con la protección del privilegio y de la injusticia, sino que presta oído a las instancias de renovamiento social y se asocia a todas las manifestaciones del pensamiento y de la humana convivencia, tendientes a extirpar los gérmenes del dolor histórico y a restituir al hombre a la dignidad y a la responsabilidad. De aquí su valor, que no brilla solamente por el rechazo al veto discriminatorio y por la disponibilidad al coloquio aún con quien no profesa una fe religiosa, sino que se evidencia en una toma de conciencia de la realidad latinoamericana y africana, que sería ligero y tonto clasificar como puramente instrumental y consecuencia de un cálculo transformístico.

Cuando una nidada de diplomáticos, indignados y coléricos, abandonó en señal de protesta la sala donde se proyectaba un film que pone en la picota la miseria del Brasil; cuando la autoridad de ese país amenazó retirar el film de la competencia cinematográfica y envió a Génova un coronel para disuadir al padre Arpa de presentarlo y estar listo a incautarse las "bobinas galeotas", comprendimos que en la obstinada intransigencia del sacerdote, en su querer participar a la solución de los dramas representados en la pantalla, hay una actitud que mancomuna a los hombres libres y penetra los contenidos de la cultura moderna: por cuanto le basta establecer un terreno de lucha y verifica que, sin anular

diferencias y respectivas autonomías de juicio y de acción, es susceptible del desarrollo del que depende la suerte de un futuro mejor.

Pasando a examinar los films admitidos en concurso o programados en la sección informativa, observaremos que mercedamente la parte del león le correspondió a los brasileños, mientras las muestras argentinas, colombianas, mejicanas y cubanas no satisficieron nuestra expectativa.

Méjico envió **El gallo de oro**, de Roberto Gavaldón, mezcla de desahogos melodiosos y peleas de gallos, fructo podrido de una cinematografía en la que, durante la postguerra, se tuvieron muchas esperanzas, rápidamente desvanecidas. Argentina nos reservó **Paula cautiva**, de Fernando Ayala, lánguida imitación de las búsquedas caras a Antonioni, y el presuntuoso **Circe**, de Manuel Antin, retrato —con pretensión vagamente pirandelliana— de una mujer sin posibilidad de amar por su desenfrenado narcisismo, y devoradora de pretendientes condenados a muerte y a asediarla con su presencia obsesiva en la memoria: montón de conjugaciones formales, robadas al **Resnais de Marienbad**, y de oscuridad que cubre la confusión del autor.

Al intelectualismo humoso y veleidoso de **Circe**, preferimos un film como **El venado de las siete rosas**, de Marcos Madanes, que del conjunto mitológico de las poblaciones atrasadas borra leyendas y supersticiones, ligadas a un tipo arcaico de experiencias, y que se ha privado de un halo de poético hechizo y, pobre de encantos en la composición figurativa, conserva ingenuidad, limpieza y frescos sabores. Atributos estos que regresan en **Tres cuentos colombianos**, de Julio Luzardo y Alberto Mejía, que describe algunos aspectos de la vida colombiana con cadencia ya amarga, ya cordialmente irónica, manteniéndose en el espacio de una visual bocetística pronta a percibir las penas de una humanidad desheredada.

El tema de la magia vuelve aún en el cubano **Combite**, de Tomás Gutiérrez Alea. Sobre el hilo de aflorantes remembranzas cinematográficas, ambientadas en Haití, fluye una historia que ve nacer y explotar el conflicto entre la supervivencia de creencias primitivas, y la

EL ZORRERO
película colombiana
que participó
en el "colombianum"

***se apresta a romper las cadenas,
anuncia una tempestad***



...en la que se reconocen los pueblos

necesidad de someter la naturaleza mediante la unión de los trabajadores y transformaciones audaces. Correcto y eficaz en la ejecución, el film se impone por la fidelidad a la urdimbre etnográfica y por la discreción con que el director injerta notas novelescas; nos molesta y corta el respiro una entonación didascálica demasiado pronunciada.

El nuevo cine brasileiro tiene una fisonomía bien marcada: con amor, entusiasmo, sacrificio, espíritu combativo de solidaridad, lo han creado algunos jóvenes directores cuya edad, en promedio, gira sobre los 25 años. Las influencias que se distinguen tienen diversos orígenes y revisten otras fases de una evolución en curso. En la confluencia de múltiples sugerencias, el neo-realismo italiano ha desarrollado también una función estimulante, requiriendo el descubrimiento de la realidad brasileira a través del filtro de modos expresivos impresionísticos y la búsqueda de un ángulo nacional-popular. Búqueda esta que ha sido ardua, se deduce por la exhaustiva retrospectiva— y que no ha evitado deslizamientos en el populismo, en el subrayamiento de textos elogiosos, en una vena sentimental de protesta y en el melodrama de denuncia. A pesar de todo, los últimos films brasileiros prueban que, si bien a costa de un sincretismo peligroso, los directores del **nuevo cine** intentan desprenderse del anclaje neo-realístico, para abrazar una basta área de sondeo, adoptando las ganchos de la antropología y las instrumentaciones filosóficas y simbólicas de marca europea.

Al reconocimiento de las penalidades proletarias lo reemplaza un viento de revuelta, que saca su fuerza de un interior denso de rebelión campesina, en el que contenidos religiosos, anhelos revolucionarios, herejías, reencarnaciones del mensaje cristiano y ofensas convertidas en bandolerismo, se amalgaman. La violencia es el signo de reconocimiento de los más importantes films, de **Selva trágica** a **Os Fuzis**, de **Ganga Zumba** a **Dios y el diablo en la tierra del sol**. Violencia que, en las historias contadas, es generada por el hambre, por una insuperable penuria; violencia que en las imágenes tiene la fuerza de un puño; violencia que conduce a una tragedia que, aún cuando parece ahogar la voz de la esperanza, pugna por la liberación del hombre y el predominio de la racionalidad.

A este detalle distintivo generalmente acompaña una concitación formal y una redundancia a la que corresponden fragmentos contemplativos, ritmos deshilvanados, refinamientos y partes de regodeo en las que se posa y se complace la mirada de los directores, insinuando la sospecha de que el esteticismo no es extraño al **nuevo cine**, continuamente trastornado por un lenguaje escabroso, nervioso y revestido de oropel, pleno de barroquismo y de debilidades decadentes. Es así como surge la duda de que el recurso a la mitología campesina y su relación en grado crítico, están corroidos por una fría erudición y un intelectualismo que transforma los personajes populares en símbolos y personificaciones de entidad conceptuales y de categorías abstractas.

Queremos, aún, sacar del nudo de contradicciones una férvida inquietud creativa que las formulaciones neo-

realistas no estaban en capacidad de contener; el ansia de alcanzar una verdad más alta, en una más compleja dimensión representativa; el propósito de no desperdiciar al respecto la ocasión de un conocimiento penetrante.

Incurren, de todos modos, los films que hemos visto, en los esquemas populistas, las fachadas paternalistas y maniqueas de la narrativa populachera; y la literatura, cuando se infiltra en las redes invisibles de la película, es tenida a debida distancia por un lenguaje que no abdicó en favor de la prevalente peculiaridad visual.

Las influencias italianas de los inicios, fueron sustituidas por otros puntos de referencia: los japoneses Akira Kurosawa y Kenji Mizoguchi, el Eisenstein de **Que viva Méjico**, y **Lo viejo y lo nuevo**; maestros incompatibles y también próximos, con su lección, al **humus** campesino del que Diegues, Rocha, Farias, Nelson Pereira dos Santos y Guerra, extraen sus raíces, y al grupo de discípulos brasileiros, atraídos por el empeño de extraer de las vísceras de la tradición una materia viva y renovada a la luz de un imperativo polémico.

La modernidad del resultado está inserta en una universalidad que surge de situaciones históricamente determinadas, cuyo significado trasciende los pretextos circunscritos. En **Selva trágica**, de Roberto Farias, más que la odisea de tres abusivos recogedores de mate, obligados a pagar la infracción cometida, trabajando en un régimen esclavista, se impone la suerte que une a víctimas y perseguidores a la tiranía de una empresa frutera, monstruo cruel e imparable al que son sacrificados los vencidos y los vencedores del momento. Roberto Farias une un infernal círculo, roto solo por la ilusión de una libertad inalcanzable, por la que vale la pena arriesgarse.

un artículo de

La primera gran película de
cine brasileiro
"El pagador de promesas"
de Anselmo Duarte

que muerden el freno de la tiranía

morir y perder la partida emprendida, porque representa el triunfo de lo humano sobre la alienación, simbolizada por el código despiadado de una compañía convertida a los ojos de sus propios servidores en una divinidad distante, por los salvajes guardianes, por el viejo patrón —el boss—, encanallecido y próximo a la ceguera, y, por lo demás, no diferente de otras, aunque más civilizadas, formas de explotación.

En *Los fusiles*, de Ruy Guerra, un puñado de soldados se instala en un pueblo del nordeste, se sumerge en el aburrimiento, inspira temor, lleva en sus momentos de ocio sus fusiles; asediados por la soledad buscan el encanto femenino, matan a un pastor, y esperan a que los campesinos entreguen el trigo a los patrones para volver a casa. La seguridad de que hacen gala se finca en el poder de las armas que portan. La burla a un camionero que ha sido rechazado del servicio militar, y la visión del lancinante espectáculo de una niña muerta de hambre, lo impulsan contra el opresor y muere en un atroz duelo.

También en este film serpentea la causa de la libertad en vano comprometida, entretrejida en un corte de planos retrospectivos: el recuerdo de un anciano pastor que revive la gesta de un bandido y la cacería que desplegó una patrulla de policías para capturarlo, y la evocación que se trasmuta en hechos presentes; una colectividad prosternada a los pies de un santurrón que predica la devolución a los pobres de los bienes prohibidos y arrebatados; un grupo de soldados en cuyo seno comienza a fermentar la impaciencia; el disgusto por un oficio tan infame, que prelude, en un integrante de la partida, la infracción de la discip'ina, ante el ejemplo suministrado por el camionero revoltoso, su ex compañero de cuartel.

La sinuosa, atrayente y electrizante dirección de Guerra, quien ha asimilado la lección de Kubrick, Aldrich y del *new american cinema*, no despierta solo emociones raramente provocadas por films de marca mayor: eleva los personajes a símbolos de una condición socialmente calificada, aunque no por esto circunscrita al ambiente local. Particularidad esta que hace distinguir el espléndido, poético y atinado *Vidas secas* (condecorado en Génova con el máximo premio), de Nelson Pereira dos Santos, en el que aparece una familia de vaqueros que, a las condiciones insoportables de los trabajadores agrarios, a una tierra árida y calcinada, a las provocaciones de los policías, opone la magra consolación de unos gramos de harina, arrastrando la cruz de una existencia miserable y el peso de un sufrimiento declinante y de un respeto por el orden constituido que, se presume, será roto.

Espejo de un yugo que se apresta a romper las cadenas, el cine nuevo brasilero anuncia una tempestad trastornante, en la que se reconocen los pueblos que muerden el freno de la tiranía, pero en la que se identifica cada salto, cada impulso que lanza al consorcio humano siempre más hacia la historia, siempre más lejos de la prehistoria.

Es verdaderamente una lástima que tanta pasión civil y moral, que una cosecha tan generosa de calidad artística, no salga de los estrechos confines de una reseña cinematográfica. La cinemateca francesa programará un ciclo de cine brasilero para el público de París. E Italia? Cuando dejaremos de ser, en el ámbito de la cultura cinematográfica, una entre las naciones más ignorantes, un mercado a nivel semi-colonial? La respuesta nos concierne también a nosotros, a las asociaciones cinematográficas, a la prensa, a nuestra incapacidad para ofrecer una alternativa a las obras perniciosas y corruptoras del cine comercial.

mino argentieri



Argentina



No se hagan ilusiones.

No es el resultado de un partido entre Boca y River. Fue el nombre con que se designó a la última ley de protección al cine argentino, que parece ser uno de los puntos neurálgicos de la ya crónicamente tambaleante industria porteña.

Todos los años, desde que hizo irrupción el llamado nuevo cine argentino y más que nada desde la caída del régimen peronista, se barajan nuevas posibilidades y nuevos campos de desarrollo, se grita, se planea y se acaba a la larga por seguir el mismo camino.

La historia

La primera parte, desde la casi época prehistórica, presenta un año sintomático en 1940, cuando en su producción de 49 películas resume las tendencias que marcaban el cine argentino del momento y la importancia de la influencia en el público de habla hispana, al imponer lo que la industria hizo llamar "una aceptación del habla y del modo de ser argentinos", con todas las distorsiones evidentes que exigía la industria para hacerlo calar dentro del sentir popular.

El cine mexicano era el único competidor, pues los españoles se desangraban en la guerra civil y para el gran analfabetismo latinoamericano no eran plato fuerte las películas de Hollywood con subtítulos escritos, que el público no podía leer. Además, el cine argentino llevaba al mexicano, que luego acaba por imponerse, una ventaja en edad que le permite que sus cómicos como Luis Sandrini, Pepe Arias, Libertad Lamarque, Nini Marshall sean conocidos mucho antes que Cantinflas o Chaffán aunque más tarde se repartan entre todos los que se ha mal entendido por comicidad latinoamericana. De este próspero período, borbotan todavía sus execrables obras, directores como Luis César Amadori.

Es a partir de 1943 con la revolución militar que derrota al gobierno

conservador de Castillo, que se comienza a palpar en forma clara la decadencia de la industria, ayudada de cerca por la restricción de mercados debida a la segunda guerra mundial. Los productores piden la protección del estado y este se la brinda, pero impone una constitución de hierro para: "la defensa y exaltación histórica, de la cultura y de los valores morales y espirituales del pueblo argentino"; cosa que el gobierno de Perón, al poco tiempo, ratificó con más rigidez sobre cuestiones ideológicas. Lógicamente que estas medidas de protección no alcanzaban a las obras que de alguna manera "exhibiesen, problemas sociales o alguna manifestación que pueda afectar el elevado nivel moral y cultural alcanzado por el pueblo". Lo que en muchas formas parecía un calco de cualquier postulado fascista.

En ese momento el cine argentino se viene abajo y el mexicano toma las riendas del mercado de habla hispana. Entre el 44 y el 55 casi todo el cine fue hecho por la misma gente de antes y los productores buscaron por todos los medios la comedia fácil y aséptica, el lugar común, los intérpretes ya famosos en otros medios de difusión, la personalidad uniforme, y un realismo pedagógico que a'ejó al mismo público argentino de sus salas y perdió al latinoamericano.

Trataron de inspirarse, como se ve claro, en un cierto tipo de cine hecho en Hollywood, sin poder ofrecer, por supuesto, las amplitudes técnicas de este.

Solo quedan de este período, según algunos, no más de ocho títulos recordables y solo dos o tres realmente importantes como **Pelota de Trapo** de Leopoldo Torres Ríos y **Las Aguas Bajan Turbias** de Hugo del Carril.

La quiebra de la industria, de la que todavía hoy no ha podido recuperarse, viene de ese momento, debido a la pérdida de los mercados extranjeros y la desconfianza de los mismos argentinos.

Escena final de la primera encuesta social filmada en la Argentina. **ES TIRE DIE** dirigida por Fernando Birri con la colaboración directa de los alumnos de la Escuela de Cinematografía de la Universidad del Litoral en Santa Fé. Ha ganado el Gran Premio en el IV Festival Internacional de cine del S. O. D. R. E. en Montevideo.

Un paso adelante

A partir de 1955 con el derrocamiento de Perón ocurren cambios importantes dentro de la desorientación general. Previamente se había creado el Instituto Nacional de Cinematografía al que se le confió la reglamentación de una ley de fomento sancionada a fines de 1956. Esta, previa la obligatoriedad de la exhibición sobre la base de clasificaciones previas, la concesión de créditos, la otorgación de primas anuales de calidad y la creación de un Fondo de Recuperación Industrial.

Dentro de estas estructuras se formaron y realizaron su obra Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala sobre los que recae la responsabilidad de darle otra categoría a un medio de expresión que estaba en completo desprestigio. Ayala y Torre Nilsson tenían sólida formación cultural y profesional lo que era un gran paso adelante dentro de realizadores que, o eran adocenados o habían tenido que serlo para vivir.

Al encontrar por lo menos a dos realizadores que pudieran materializar esperanzas, todos los jóvenes se agruparon alrededor de un fuerte movimiento cineclubístico y con las uñas comenzaron a hacer cortometrajes como única forma de realización.

Esta, la verdadera importancia de Ayala y Torre Nilsson además de sus obras particulares que, revirando contra el sentido completamente comercialista de todos los demás, intentaron un examen sistemático de la realidad argentina más profunda.

El Candidato y *El Jefe* son tal vez las obras más importantes de Ayala, como *La Casa del Ángel* y *La Mano en la Trampa* ganadora del premio Fipreci, en Cannes, de Torre Nilsson.

Las realizaciones

A partir de la aparición de Ayala y Torre Nilsson, este cine sufre un proceso de maduración, que se concreta con el surgimiento de tres o cuatro obras de otros tantos realizadores, entrando en un periodo de completa adultez.

Simón Feldman es el primero en iniciar ese camino ascendente, que solo llega a un nivel de gran altura con obras como *Los Inundados* de Fernando Birri y *Alias Gardelito* de Lautaro Murúa.

Feldman hace primero *El Negoción*, una fina sátira que cuenta la historia de un medroso recolector de excrementos equinos en un país cuya industria básica eran esos excrementos empleados como abono. Está situada en una república Latinoamericana, estructurada sobre

"el negoción"
de simón feldman.



negociados, coimas y dictaduras de mandatarios gordos y alegrones. Luego, adentrándose en los problemas de la burguesía ciudadana, hace **Los de la mesa 10**, con inseguridades palpables, pero también con momentos de verdadero acierto.

Aparece, en esos momentos David José Kohón, que con **Prisioneros de una Noche y Tres veces Ana** se demuestra como un irracionalista poseedor de un sólido conocimiento cinematográfico. También Rodolfo Khum, que con **Los Jóvenes Viejos** logra emocionar a la pequeña burguesía y a la falsa izquierda, sin pasar su película de ser un enfoque romántico y repleto pero de una crítica twistera, que hace furor dentro del snobismo de los cine clubes porteños. Diletantismo del que no son culpables los cine clubes, que desarrollan labores de difusión amplísima.

También se menciona mucho a José Martínez Suárez que había hecho **El Crack**, sobre los negocios sucios en el mundo del alto fútbol y más tarde, sobre la novela de David Viñas: **Dar la Cara**. Esta resulta una película gritona que no penetra realmente en los mecanismos internos, que hicieron sentirse y siguen siendo válidos, completamente desorientados a los jóvenes, después de la caída de Perón.

"el negocio"
de simón feldman.



Son obras sinceras, algunas valientes otras, pero no apasionantes; sin llegar a obtener la altura de **Los Inundados** o de **Alias Gardelito**.

Al menos dentro de lo que he visto, el año pasado, según las crónicas, **Pajarito Gómez** de Khum es un tiro. Es una incisiva de alusión a los jóvenes nuevaoleros y casi directamente a Palito Ortega, el idolo mayor, con los avarates de su vida impuesta a la estocada y el dechado de virtudes y perfecciones que presenta la publicidad. Pero esto es producción del año pasado.

Alias Gardelito está situada como una de las máximas muestras de un tipo de realismo impregnado de una aguda posición crítica. Murúa después de desarrollar una vasta labor como actor hace **Shunko**, un drama rural de una gran sencillez sobre los problemas de la educación en los campos. Pero es luego, cuando al presentar **Alias Gardelito**, comienzan los problemas. La censura, que por allá también hay, aunque sin la misma periodicidad y fruición de los censores colombianos, pone las manos sobre el film. Luego, también una buena cantidad de la crítica especializada de la prensa pesada, la gran prensa, arrinconó la película y alega que ese joven que se muestra no existe, que es producto de falaces mentes corruptoras. Toribio Torres, alias Gardelito, es un muchacho que de jugar al fútbol pasa de intermediario en negocios ilícitos de importaciones y contrabando y de ahí como buen arribista al querer alcanzar algo más alto es sacrificado por los de arriba, que no toleran intromisiones molestas. Más ampliamente deja traslucir el film a una sociedad basada por una parte sobre elementos como egoísmo, escepticismo, desesperanza como corolario y por la otra el encontrarse ante la imposibilidad de un progreso material y moral en forma palpable. Producido, claro, en una sociedad alie-

"el negocio"
de simón feldman.



Esta escena no le gustó a un fiscal y ordenó su cercenamiento. Pertenece a **ALIAS GARDELITO**. Lo que realmente no le debió parecer bien fue el profundo significado interno del film.

nada sobre el concepto del dinero, del éxito personal basado en el dinero, de la felicidad del dinero, de la importancia del dinero para ser hombre importante. Aun a costa, como lo hace Gardelito, de la amistad. La amistad del barrio, la de café que en una ciudad tan grande como Buenos Aires toma visos de una coraza contra la urbe desintegradora.

Además Gardelito es una película de factura sencilla, sin los despliegues estilísticos de Kohon o Khum, innecesarios para un tema apretado y justo, como este.

El otro caso es Fernando Birri, tal vez la figura mayor dentro de todo el cine argentino. Con una cultura funcional y una exacta claridad de visión crítica ha hecho, entre lo que he visto, **Tire Dié**, **Pampa Gringa**, **Los Inundados**, que van mucho más allá de tanto blablablá de buenas intenciones, que en otros realizadores no hace más que de-

notar una acendrada deformación romántica y por lo tanto ingenua.

Birri estudia en Italia y gana dos premios internacionales con cortos hechos allí; luego regresa a la Argentina y en Santa Fé funda la Escuela de Cinematografía para la Universidad del Litoral, la primera escuela de su género en aquel país.

Inmediatamente inicia **Tire Dié** experiencia en que participan los alumnos de la Escuela en forma activa.

Por primera vez se establece una verdadera coyuntura dentro de una forma y una temática completamente dejada de lado por los anteriores directores argentinos: el documental. La encuesta directa, el interrogatorio frente a frente. Este es un importante rezago de la formación neo-realista de Birri en Italia. Lo mismo que la participación de los alumnos de la Escuela de Cinematografía, que fotografiaron e interrogaron a cientos de familias de

esa zona negra, de esa villa miseria a donde fueron a buscarlos. El nombre viene de los niños que salen a una peligrosa pasarela por donde va el tren a Buenos Aires y donde los pasajeros hechan monedas a los niños. Una especie de Bocachica con niños expuestos en forma más peligrosa.

En todo caso lo más importante es la forma documental, que por primera vez devolvía una imagen dura de la Argentina más allá de la avenida General Paz.

Más tarde hace, lo que en boca de muchos es la obra más acabada del cine argentino, **Los Inundados**, aún y los defectos que tiene el film.

Allí los habitantes del bajo santafesino, sobre el río Salado, saben que todos los años en tiempo de la crecida del río, sus terrenos son inundados y ellos trasladados a Santa Fé, y reciben la ayuda espontánea de la caridad a juro. En esta ocasión se los aprovecha como muletilla para las próximas elecciones municipales ya que su situación de "inundados" los coloca en cierta ventaja. Pero también de ellos se cansan y los desalojan de su sitio momentáneo, al que ellos llaman "Villa Piojo", menos a don Dolorcitos Gaitán, un viejo pícaro, que por no salirse ese día encuentra al siguiente, por equivocación, enganchado el vagón donde lo tenían viviendo, en un tren y viajando hacia el norte. Ahí se desarrolla todo un juego de burocracia en que cada estación no quiere de ninguna manera a estos lumpen, mientras que ellos encuentran en todo lugar amigos que les brindan un pedazo de pan o una palabra amable. Al final cuando por fin Dolorcitos es devuelto a Santa Fé y ha vuelto a su bajo ya no inundado, no se siente el mismo, ha conocido nuevas cosas. Dice: "Yo no sé... No es por pretensión... No sé lo que me pasa, pero no me ayo... No me ayo". Todo un proceso ha comenzado, aunque él sea ya un viejo. Luego vuelve a decir: "Todos somos argentinos pero algunos nos han tomado de tontos".

Esto es apenas un boceto del argumento que como película está llena de indicaciones marginales y de significados no encontrados antes en otros films argentinos. Un distanciamiento brechtiano, que tampoco se había intentado antes, aun-

que esté insertado dentro de una casi comedia, una farsa de pícaros.

Se adscribe, y es para mí, su más grande valor, dentro de esa estrecha lista de los Films de la Ternura, junto con **Sin Aliento**, **Los 400 Golpes** y **Lola**. Tiene una hermosura interior que no se encuentra en casi otra realización argentina, y profundiza dentro de una realidad, con elementos parejos a esa realidad, hurgando en un tono efectivísimo que a muchos disgustó.

Los Inundados no deja de tener defectos, y bastantes de factura técnica, cosa que en otros directores menores es problema superado, pero como obra entera, sin desmembramientos no tiene igual en cuanto a la totalidad de expresión cinematográfica.

Estas son las realizaciones más importantes y de mayor valor hasta comienzos del 64. De ahí para acá se mencionan dos o tres como **Pajarito Gómez de Khum e Intimidad de los Parques de Manuel Antin**.

Yo soy Dolores Gaitán, nombrado comúnmente Don Dolorcito. Es verano, son las seis y media de la mañana, llueve en mi boca del Tigre. Esta es la historia de mi familia, de mi mujer, la gorda Optima, y de mis hijos. Y también la del amigo Funes, mi compinche, y la del viejo traperero don Martín Orellano, fundador del barrio, y la de Casal, que tiene un carro de alquiler, y la de Zabala, el pescador, y Bustos. En fin, centenares de familias santafesinas, argentinas digamos. Cuando esta película termine, yo, casi todos nosotros, volveremos al bajo inundado, al barro.

Como les digo, yo les voy a contar mi propia pícaro historia con palabras que a lo mejor no serán muy floreadas, hasta imperfectas, pero sinceras, eso sí. (Palabras de presentación de **LOS INUNDADOS** de Fernando Birri).



En la forma como actúa el Instituto parece estar el ojo de la crisis. Para esa época los realizadores que habían demostrado excelentes valores se vieron conminados a callarse o a emigrar. Kohon se fue para Israel, Birri para Europa, Khum tuvo que hacer una serie para la TV. Lautaro Murúa después del crítico **Alias Gardelito** nadie le ha querido dar apoyo; Feldman, más golpeado que antes, también fue a Europa, mientras que el iconoclasta Martínez Suárez tampoco conseguía como dirigir más películas.

Todas las peleas se han centrado sobre el Instituto Nacional de Cinematografía, por las "trenzas" que permite y en la forma como no hace cumplir lo que son decretos de ley en apoyo al cine. Por ejemplo desde el 57 hay uno sobre los impuestos de los exhibidores a toda película, que estos pagan a su antojo; y de la obligatoriedad de exhibir películas clasificadas como "A", lo que si hacen, pero en la forma más subtersticia posible, para probar que el público no va a ver cine argentino y quitarla pronto de cartel. Otro truco, que es copiado de España, es estrenarla en verano cuando la ciudad se halla casi desierta y alegar lo mismo anterior.

La piedra de escándalo mayor es la entrega de los premios. Hasta ahora siempre lo ha sido así, se mueven son las trenzas internas y no la real calidad de los films. Por eso se afirma, que en Argentina no existe industria, solo Atilio Mentasti el dueño de la Argentina Sono Films y otros individuos que hacen la película y ni siquiera se interesan por su estreno, ya que saben que tienen asegurados los premios del Instituto. Ellos mantienen un grueso bloque de hierro que siempre vota a su favor, con lo se malea la elección de entrada. Y esto no es ningún secreto, todo el mundo lo dice, incluso en los diarios, pero recuérdese que Argentina es un país democrático, que la libre empresa...

Debido a esto, los productores independientes, los que no están en ese trust de hierro no pueden sobrevivir y en este momento el único que demuestra un valor, dicen, excepcional, es el ingeniero Manuel Giménez, productor de **Pajarito Gómez**.

Pero es el Instituto sobre el que recaen las mayores acusaciones, so-

bre todo por la incompetencia de sus funcionarios. Existe una anécdota, no confirmada sobre Gastón Víctor Nogués, el interventor que vino a reemplazar a Goti Aguilar el promotor del decreto 6 a 1. En una reunión de cortometrajistas, el señor Nogués dejó deslizar ingenuamente esta pregunta: "¿Qué es eso de 35 y 16 milímetros? ¿El tamaño de la pantalla?"

Por ejemplo ese régimen de clasificaciones previas a la exhibición es casi paradójal. El Instituto concede un préstamo a un guión y luego clasifica la película en "B" lo que es prácticamente prohibirle la exhibición y la exportación. ¿Cómo espera recibir el préstamo concedido? Estos puntos, son los que en boca de algunos, son mortales.

El propio 6 a 1

En vista de que las anteriores reglamentaciones, en realidad, no protegían al cine argentino, se volvió a gritar y Juan Carlos Goti Aguilar, el presidente del Instituto y un hombre que positivamente defendió, dentro de lo que pudo, al cine argentino, promovió abiertamente este decreto.

Debe su nombre a que se exige que por cada 6 películas extranjeras que los exhibidores proyecten, deben hacerlo para una argentina. Mientras el número no pase de 50, y más de 70 deben ser en una proporción de 5 a 1.

El decreto fue recibido con beneplácito por casi todos, pero por parte de las empresas extranjeras hubo violentas protestas. La Motion Pictures Association of America mandó especialmente a un representante, el señor Harry Stone, para oficializar la queja. Dijo en tono agresivo que si este decreto se ponía en práctica, las compañías norteamericanas cancelarían todas las operaciones cinematográficas en todo el país.

El ojo de la crisis

En el invierno de 1963, la crisis del cine argentino, que es una enfermedad crónica desde hace mucho tiempo, se volvió a agravar.

El mercado interno en ninguna forma devolvía la inversión en el film, los precios de producción con la devaluación de la moneda habían subido escandalosamente, no habían mercados extranjeros y solamente se esperaba un día de abril lleno de sudor y furia en que el Instituto Nacional de Cinematografía repartía los premios a la calidad, que nunca era un tipo de calidad muy clara.

**por
carlos**



Ricardo Alventozza es un acertado cortometrajista. UNA HISTORIA NEGRA es un dibujo animado muy satírico sobre la historia del petróleo. Y en SIN MEMORIA va más allá, en el ahondamiento del olvido de nazismo en un país como Argentina, con visibles predisposiciones en ciertos sectores desorientados de la juventud.

Esta foto pertenece a su primer largometraje LA HERENCIA, basado en la obra del mismo nombre de Guy de Maupassant. El hermano de la muerta y el yerno se dan la mano ante su cadáver, les legará una gran fortuna si antes de determinado tiempo el hogar de su sobrina es alegrado con la presencia de un niño. Pero el esposo resulta impetuoso, y resuelven pedir la ayuda de un amigo de la familia.

Una vez que el hijo nace, reciben la fortuna y todos quedan felices. En un tono acremente satírico —según la novela— un camarero llama a la mesa de la nueva y rica residencia de los millonarios: "La señora está servida", dice.

Lo más importante de Alventozza es su sólida y continua coyuntura ideológica. Este film ha estado mucho tiempo secuestrado por el gobierno.

Muchos defendieron y apoyaron la idea, pero los distribuidores y exhibidores, unidos a las compañías americanas y otras extranjeras, lucharon denodadamente por imponer sus puntos.

Las cosas siguieron y Goti Aguilar fue despedido de la presidencia del Instituto y cuando intentó volver, la Cámara de la Industria Cinematográfica, que agrupa muchos de los círculos de la industria, sobre todo técnicos y a la entidad que agrupa a los productores pesados, advirtió en un telegrama al Presidente de la nación que su regreso "significaría una verdadera catástrofe" ¿Qué habrá detrás de todo?

El famoso decreto del 6 a 1, después de todos estos avarates ocurridos para fines del 63, no ha sido reglamentado. Por lo tanto no ha entrado en vigencia y es como si nunca se hubiera propuesto.

En esta ocasión también han ganado los elementos disociantes de la industria argentina. Los productores que van tras ese populismo de **La Cigarra no es un Bicho**, cuando Luis Sandrini dice "qué pelotudo que soy".

¿Hasta cuándo ocurrirá esto?

Mientras, este cine con importantes valores individuales, se debate entre la agonía y la muerte, esperando un día en que definitivamente alguien o algo lo haga salir de ese marasmo de intereses comerciales que lo ahogan intermitentemente.

álvarez

“El próximo 20 de julio me propongo presentar —al iniciar las sesiones ordinarias del parlamento—, un proyecto de estímulo a la industria cinematográfica nacional. En mi concepto, ella será el mejor vehículo de conocimiento de Colombia en el exterior; por lo tanto necesita un régimen legal de defensa de esta iniciativa, y del capital que se aplique a la misma”.

—Cinemes.—Qué lo movió a elaborar este proyecto?

—Hemos tenido en cuenta que actualmente el único importante vehículo de que disponen los Estados para el conocimiento de su realidad cultural, de sus paisajes, de su vida, de su realidad socio-económica, es la cinematografía. Hoy día, precisamente a través de películas de corto metraje para televisión, se está cumpliendo la más vigorosa demostración de lo que es un pueblo, y de lo que puede llegar a ser, también. Hoy, cuando hay muchos sectores en el exterior empeñados en desfigurar la realidad colombiana, nada es más adecuado que estimular la industria cinematográfica, porque ella será verdaderamente el vehículo para el conocimiento cabal de nuestro país en el extranjero, ya sea de nuestros valores culturales, o de nuestra realidad geográfica; el cine colombiano será una invitación permanente a los extranjeros para visitarnos, para vincularse a nuestro país, y fundamentalmente, será un testimonio ante el mundo entero, de cómo Colombia, en 150 años de vida independiente, ha forjado un perfil cultural y democrático del cual nos podemos todos enorgullecer.

—C.—El cine que vemos es un cine extranjero; cómo cree usted que ha golpeado al público colombiano, la mentalidad colombiana?

—El pueblo colombiano es en verdad cineasta, pero el mayor interés al favorecer la industria cinematográfica colombiana, es más que todo poder llevar más allá de nuestras fronteras, aquellas cosas dignas de verse y admirarse. Respecto al público colombiano, en verdad esto contribuiría no solamente a crear un nuevo factor de cohesión y solidaridad nacional, sino que ahorraría muchas divisas de las que actualmente se están gastando en la importación de películas.

—C.—El cine italiano llamado neo-realista, es decir todo el cine realista no solamente italiano sino europeo, que presenta casos de superpoblación, miseria o necesidad de educación, etc., lo considera usted constructivo, o destructivo por lo que presenta casos tan graves?

—En mi concepto, el cine se semeja a la novela. El cine es un testimonio de la vida; es, como lo ha dicho un escritor, un espejo que recorre los caminos, de tal manera que no puede señalarse a la cinematografía italiana o francesa como introduciendo un elemento extraño al mismo arte. En mi concepto, el cine ha de ser testimonio veraz, y en ese sentido, mucho han alcanzado tanto los franceses como los italianos. En cuanto a nosotros se refiere, ese realismo debemos aplicarlo no solamente a nuestras costumbres y a nuestros paisajes, sino también a todo el proceso de nación libre como es Colombia.

—C.—Un cine colombiano comercializado, para arrancar; le parece bueno?

—En mi concepto, hay que favorecer al capital extranjero que quiera vincularse a la industria cinematográfica. Pero más aun es indispensable estimular el capital colombiano que quiera también contribuir a ella. Y al

**«en
partes d
el cine
ha sido sub
por el**



das mundo cional encionado tado»



hablar de cosas colombianas, no solamente el capital que debe tener un estímulo, sino también los actores, los directores, los libretistas, etc. De esa manera yo creo que podemos crear no solamente ante nosotros mismos una imagen real de lo que es la patria sino ante el exterior la fisonomía auténtica de un país en vigoroso proceso de desarrollo y avance.

—C.—Usted sería partidario de que el gobierno apoyara el cine colombiano aunque fuera al nacer, por medio de financiación en la producción de la película?

—Precisamente el proyecto que se está preparando, prevé el establecimiento de un Instituto Cinematográfico que, con recursos propios, no solamente estimule a los actores, a los directores, a los libretistas, como dije antes, sino que también constituya un verdadero instrumento de difusión y de colaboración con las gentes vinculadas a la industria del cine.

—C.—Usted ha visto cine en el exterior, y más o menos ha conocido ese ambiente; se parece al nuestro?

—Yo creo que en Colombia en el cine se han dado pasos, muy pocos pero importantes; yo no menoscabo ni le sustraigo importancia a los esfuerzos realizados especialmente en corto metrajes hasta ahora en Colombia. Pero en materia de cine tenemos casi que volver a comenzar; tenemos que volver a comenzar pensando en que el cine es el mejor instrumento para dar a conocer a nuestro país en el exterior; y como tal guía que es, debemos contribuir todos los colombianos a que sea eficiente, a que sea eficaz, y a que se creen en Colombia las condiciones necesarias para obtener dentro del mercado general de películas, en el continente americano, o por lo menos en los países hispanoamericanos, un verdadero impulso, basado en una calidad de las cintas que nos permita ofrecer no solamente un producto de importancia sino un testimonio real de nuestra vida, de nuestro pensamiento y de nuestra acción en el terreno de los valores culturales.

—C.—Del cine se dice lo mismo que de la televisión: que es una formidable arma política; usted qué opina?

—Yo no he considerado así al cine; no se puede desconocer que por muchos aspectos que vinculan al cine y la televisión, se ha convertido en uno de los más tremendos instrumentos de proselitismo no solo político, sino también religioso, cultural, etc. Pero ese no es el cine que nosotros necesitamos; necesitamos un cine de los valores colombianos, un cine para mostrar cómo somos, un cine para robustecer nuestra cohesión y nuestra solidaridad nacional. Por esa circunstancia, a mi modo de ver, la orientación del Instituto de Cinematografía y de los esfuerzos del Estado deben encaminarse fundamentalmente a una serie de películas que al mismo tiempo que le ahorren divisas al país, sea un verdadero instrumento para la divulgación de Colombia en el exterior.

—C.—La gente dice que el cine es una distracción, puramente una distracción, y por eso le quita importancia y no se ocupa de él.

—En cuanto al concepto de si el cine es o no solo una distracción, no puede discutirse hoy que al lado del aspecto exclusivamente espectacular o divertido, existen factores educativos y culturales importantes, que es necesario relieves y estimular. Claro que existe una cine-

matografía exclusivamente orientada a las diversiones, pero también puede haber un cine orientado como medio audio-visual para muchas labores culturales y fundamentalmente un cine-testimonio, que viene a constituir un instrumento indispensable para la diplomacia colombiana, para el conocimiento de nuestro país en el exterior en pleno siglo XX.

—C.—Usted ha considerado alguna vez la necesidad de llevar el cine, la cultura cinematográfica, a la universidad colombiana?

—El cine en la universidad constituye en verdad una urgencia, una urgencia que ha dado ya frutos muy importantes, muy promisorios, en universidades del exterior; pero ese es un plan para el futuro; hoy todavía nuestra universidad no ha podido acoplarse a los nuevos métodos de enseñanza, entre los cuales el cinematógrafo es quizá uno de los más importantes. En el futuro, ese Instituto de Cinematografía deberá pensar también en filmar y en ser un auxiliar valioso para los centros de investigación científica, y particularmente para la universidad colombiana.

—C.—Qué razones le daría usted a un amigo suyo, a un profesional, para que se interesara a fondo en el cine?

—Yo creo que el cine, desde el ángulo del productor, es un arte, y está bien que dedique la vida a cultivarlo; ahora, si el Estado crea condiciones favorables para que al lado de la cuestión artística o estética, exista también un incentivo, y le pueda servir a Colombia dándola a conocer y ahorrándole divisas, yo creo que ese es ya un buen propósito para cualquier joven productor.

—C.—Cómo ve la pobreza de nuestros críticos y de los cine clubes, con relación a lo que ha visto en otros países?

—Los comentarios a las películas, los foros cinematográficos y los cine clubes, tienen actualmente en Europa y los Estados Unidos un auge bastante notorio. En Colombia algunos han comenzado a funcionar con relativo éxito, pero no puede juzgarse aisladamente; el problema de la cinematografía es un problema de conjunto. En el momento en que tengamos una legislación que la estimule, cuando comiencen a proliferar los autores, los libretistas, los artistas, en fin, todo ese mundo de la cinematografía, muy posiblemente vayan también surgiendo los críticos, los intelectuales que la juzguen, y se cree una verdadera conciencia en torno no solo del valor artístico sino del valor social del cine.

—C.—Cómo considera el proyecto de ley sobre la ayuda a los productores y realizadores de cine?

—Debe pensarse que el cine, en el cual están interesados tantos factores del desenvolvimiento y del prestigio de un país, necesita una serie de subvenciones del Estado que en los primeros años hagan por lo menos rentable en una forma media, toda la inversión que se realice en esta materia. Una vez que en Colombia exista ya un verdadero movimiento en favor del cine, que exista un personal capaz de producirlo en condiciones óptimas, y cuando el país tenga ya la plena conciencia de que estimulando el cine nacional está sirviéndole también a los mejores ideales de Colombia, estoy seguro que estas subvenciones podrán ir desapareciendo. En todas partes del mundo, el cine nacional ha sido subvencionado por el Estado en una forma directa y eficiente.

cuestiones de stanleynismo



cine Visto

Primera parte

Según *Cahiers du cinema*, Jerry Lewis es un norteamericano de origen poco sajón, nacido el 26 de marzo de 1926 en Newark, New Jersey, y bautizado Joseph Levitch; que resultó miope en la Irvington High School, al punto de dejarla y meterse a cantante y enrolarse primero en la orquesta del muy conocido Jimmy Dorsey y después en la de Ted Floriga; que llegó a los cabarets del brazo de otro cantante, Dean Martin, hasta deteriorar en pareja de excéntricos y entretenedores de intermedios, primero en *nightclubs* y luego en *shows* de televisión; que llegó a cotizarse de tal modo que los intereses que se movían a su sombra no vacilaron en hacerlo elegir la "most promising male star in TV", en el ya lejano año de 1950; que mucho antes de su consagración en la pantalla casera había entrado en tratos con los amos de la pantalla gigante y trabajado en *My friend Irma*, pensando por un tiempo alternar medios mientras se decidía a abandonar uno, sin conseguirlo y echando raíces en los dos; que logró popularidad mundial a través de 16 películas haciendo de bobo sin suerte al lado del simple Martin, hasta que ganó y guardó dinero suficiente si no para ser enteramente libre al menos para intentarlo; que ante la elección de las cadenas hecha por su cerrado socio de tablas, rompió con ellas y con él y abandonó el papel de bobo sin suerte —por completo ajeno a la condición humana— para iniciar el difícil trabajo de ser él mismo; esto fue en 1956.

jerry lewis en
"el ingenuo"
de jerry lewis.



Durante los tres años siguientes y —dejamos de lado a **Cahiers**— el señor Lewis se impuso una exigente tarea que cumplió con fervor: se metió a los archivos cinematográficos, vio una y muchas veces la filmografía conservada de la época muda; entabló extenuantes conversaciones con quienes eran sus viejos amigos, los artesanos de los estudios de Hollywood; analizó con ellos —como lo había hecho consi-

go mismo— su trabajo anterior de comediante; recurrió a la fuente de los pioneros que quedaban en pie por esos días, incluyendo al mismísimo Mack Sennet —hoy desaparecido—; entonces no tuvo dudas: sería un autor de cine, y como había visto y oído lo necesario, se embarcó en su primera película, **El botones**.

El botones se llama Stanley. Es un muchacho recién desempacado en

el actor alemán peter lorre y su último director jerry lewis.

el medio artificial de los hoteles de lujo, punto cero al que parece acudir la alta sociedad, metódicamente, como parte de su ostentoso y vacuo ritual. Esta película es una especie de examen rendido por Lewis a sí mismo y al grupo de artesanos que lo habían ayudado en el inicio de su carrera, y que siguen siendo hoy sus más cercanos colaboradores. Por estar basada en **gags** ambientales, sin hilación ni argumento, **El botones** —un film escrito, actuado, dirigido y producido por Lewis— disgustó al público y lo alejó de las taquillas.

El terror de las chicas, su segunda película, fue otro fracaso. El fino olfato permitió a la gente reconocer que a pesar de la trama, había allí y de cuerpo entero cosas serias expuestas con el pretexto de una comedia contemporánea, que en lugar de divertir, dejaban un acre sabor. Lewis se desconcertó. Había utilizado la carnada del color, para lo que aceptó la ayuda financiera de un tercero; la historia había sido redondeada para colmar a los sentimentales; pero el público fue más listo que él, advirtió sus intenciones y lo dejó plantado.

De esta película, en buena parte frustrada por las concesiones, o por la impericia de Lewis, se salva su fabulosa sátira a Gene Kelly y la despiadada burla al lumpen aristocratizado, hecha en la figura de Georges Raft, sobre la que ha hecho una variación en **El ingenuo**.

Estos dos chascos financieros obligaron a Lewis a aceptar, ya no por amistad, como lo había hecho, sino por necesidad, papeles en películas ajenas, hasta ahora exclusivamente en las de Frank Tashlin. La participación suya en estas cintas se limita a su trabajo de comediante, aunque Tashlin admite los aportes puramente mimicos, que Jerry introduce al personaje; sobre el argumento, Lewis solo revisa su sentido.

Estos ingresos extras le han permitido persistir en su carrera independiente. Su tercera película, **De golpe en golpe**, es la respuesta corajuda de un artista consciente, seguro y decidido, al público que le ha vuelto las espaldas. Y es justamente contra lo que ese público venera, el mundo falso de Hollywood, contra lo que Lewis arremete.

Si bien no es de nuevo el botones, como tampoco lo fue en su película anterior, el oficio de muchacho recadero no es otra cosa que su ligera variante.

En **De golpe en golpe**, los esquemas sociales comienzan a nitidizarse. Aunque el medio es la meca del cine, su preocupación por destruir los cartones en presencia de quienes los creían muros de mármol y oro, lo hace olvidar a los pioneros, de quienes tuvo tiempo de acordarse en **El botones**, rindiendo allí homenaje a Stan Laurel. "el flaco" y a los que volvió a tener en cuenta en **El ingenuo**, para dedicarles dos escenas: la del vago convertido en caballero, y la del bai'e en la pista de basquetbol, esta última dedicada a Charles Chaplin.

Detrás de la ficción y de los romances del celuloide, de las historias tiernas y las estrellas idolatradas, hay un sistema enérgico que nutre esa fantasía de consumo universal; un sistema industrial cuyo engranaje lo componen hombres sencillos como el recadero Lewis, especie de robot que debe estar a mitad de camino cuando se pronuncia la primera palabra de la extensa orden.

Su cuarta película **El profesor distraído**, es un paso tan audaz como **El botones**. Lewis se jugó todo en esta cinta, invirtió sus haberes, aceptó nuevamente co-producción, regresó al color, y cerró los ojos. No hubo más remedio que aceptarlo; si **De golpe en golpe** era un trabajo cinematográfico sin errores, sin concesiones, había algo de experimental en él que impedía llamarlo comple-

to; pero **El profesor distraído** no dejó dudas: es la obra madura de un autor de cine cabalmente formado. El trabajo consagratorio de un artista al que le bastaron tres escalones para alcanzar la maestría.

El profesor distraído es un ataque a granada contra el corazón del espíritu nacional norteamericano: la universidad. El sacro templo ante el que se postra su país, es otro mundo de cartón regentado por simuladores.

Así, una comedia satírica se convierte en un drama. Sus compatriotas jóvenes, dice Lewis, no reciben ejemplos constructivos de la sociedad. Los universitarios, el grupo social que tiene a su alcance la más alta instrucción posible, sigue el ejemplo de los héroes modernos, los atrabiliarios a los que se concede la gran publicidad; y dentro del alma mater, encarna el **rugby** el espíritu de violencia y rapiña, al que todo otro queda sometido.

Esta es la juventud que estamos formando, grita Lewis; esta es la flamante cultura universitaria que nuestros hijos están recibiendo, la que a ningún padre desvela.

Cómo puede esperarse así que la "nueva" Norteamérica contribuya sensatamente a la transformación de un mundo del que sus mayores son líderes? Su papel en la historia —y no queda otra deducción del trabajo de Lewis—, será contribuir con energía a conservar los factores que la han maleado. El ostentoso jugador de **rugby** se convertirá en rampante **marine**. Y por segunda ocasión se ganará —si vuelve— la admiración de los suyos.

La universidad, según Lewis, está destinada a adiestrar a los brutos en la utilización de su fuerza. Y a inculcarles que esa es la razón que debe prevalecer. Qué lejanas e irreconocibles han quedado las palabras de Lincoln.

Con el quinto trabajo de Jerry Lewis comienza lo insólito. Otra vez es Stanley, el botones.



jerry lewis repasando el guión
de
"de golpe en golpe".

el país celebra 100 años de libertad con 100 años de anticipación

Buscamos en vano una fotografía para la portada de este número; queríamos que correspondiera a una película colombiana. En señal de protesta, fotografiamos a la primera muchacha que se facilitó y la pusimos allí, seguros de que el lector, antes de llegar a estas líneas, habría de preguntarse "y esta vieja, en qué película trabaja?".

Lo más cercano a una película nacional es *Tierra amarga*. Parece que el dinero fue puesto por colombianos, que el argumento, el guión y los diálogos son obra de colombianos, y que a colombianos pertenece la fotografía. Pero el autor de la película, Roberto Ochoa, nació en Cuba. El trabajo es suyo, y bueno o malo, no podemos apropiárnoslo.

Nos dicen que Ochoa quiere considerar *Tierra amarga* como cine colombiano, porque hace varios años reside entre nosotros. Quienes lo conocen, nos han dicho que raramente un cubano se ha conservado más fiel a la formación que recibió en su patria; que su manera de ser es la de un cubano íntegro, y que así será por mucho tiempo.

Es uno de los pocos extranjeros que no han podido colombianizarse.

Tierra amarga tiene todos los defectos de las películas que se filman aquí: sonorizada con los pies, revelada en la alberca, vocalizada por principiantes. A diferencia de lo anterior que hemos visto, filmado aquí, esta película tiene enfoque ci-

nematográfico. Es una historia con alma. Un auténtico reflejo de la vida.

Su calor humano es acentuado por la naturalidad del actor Lorenzo Miranda, y por la letra y la música de la canción del minero ("Aunque mi amo me mande, a la mina no voy: yo no quiero morirme en un socavón...").

De Ochoa no puede decirse que sepa para qué sirve un actor —de donde deducimos que Miranda actuó por su cuenta—, pero sí sabe que la historia sobre un lugar alejado de la unidad nacional, extraño y desconocido, tiene que ser presentada a manera de documental; y así lo ha hecho. El Chocó se encuentra

frente a la mirada de un extranjero al que no son ajenos ni la provincia abandonada, ni el trato inhumano acordado al negro, ni la resignación y la servidumbre que agobian a estos seres perdidos.

Pero sabe también que debajo de esa sumisión todavía arde una llama, que los negros explotados la avivan a solas, en un acto de fe en un futuro distinto.

Tierra amarga pertenece también a ese cine en que se encuentran empeñados los más conscientes directores contemporáneos, mezcla de testimonio e investigación social. No solo es el lugar y las condiciones materiales que cercan el ambiente lo que Ochoa muestra; pregunta a



"tierra amarga"

aunque mi amo me mate

*Aunque mi amo me mate
a la mina no voy*

*Yo no quiero morirme en un socavón
El blanco es tu amo no mi señor
El blanco es tu amo él te compró
se compran las cosas a los hombres no
Aunque mi amo me mate
a la mina no voy*

*Prefiero morirme al aire y al sol
prefiero morirme al aire y al sol
aunque mi amo me mate
a la mina no voy
yo no quiero morirme en un socavón
aunque me aten cadenas
esclavo no soy
aunque mi amo me mate
a la mina no voy
yo no quiero morirme en un socavón
en la mina brilla el oro
al fondo del socavón
el amo se lleva todo
y al negro le deja el dolor
el amo vive en su casa de ventanas
y balcón, el negro en rancho de pajas
con un solo paredón
aunque mi amo me mate
a la mina no voy*

*Cuando vengo de la mina
cansado del barretón
encuentro a mi negra triste y abandonada
de Dios, y a mis negritos con hambre
por qué esto? pregunto yo
aunque mi amo me mate
a la mina no voy.*



**lorenzo
miranda**

los lugareños, a través de una norteamericana perpleja, qué explicaciones pueden dar a esa vida. "Nosotros no somos hombres; somos negros" le dice Lorenzo Miranda.

El negro chocoano sabe que se encuentra mal y que no tiene solución inmediata su dolorosa existencia. Sin embargo, no es pesimista. Cuando le dice a la blanca que por ese camino se va al interior, pero que ellos no avanzan por ahí porque saben que allá hay más jefes, y que como aquí los jefes son los que hacen la vida dura y difícil, pues habiendo menos están mal pero no peor, no está haciendo gala de "una gran capacidad de consuelo".

Señalando un grupo de chocoanos que no pasan de los ocho años, Miranda le dice a la gringa: "Ellos no son negros; son niños". Algún día podrán crecer sin perder su mi-

litanza en la especie humana.

Le faltó a **Tierra amarga**, nos parece, una conversación entre Miranda y los niños. Porque si bien el negro queda definido como esclavo, el blanco queda sin identificar. Y él también, de manera distinta, está sometido. Una frase como la que cierra la carta de James Baldwin —escritor negro norteamericano— a su sobrino, hubiera dejado el asunto aclarado. "Tú sabes —escribe Baldwin—, y también lo sé yo, que el país celebra cien años de libertad con cien años de anticipación. Nosotros no seremos libres hasta que ellos sean libres".

Sobre la escena final —el patrón yanqui, interpretado por Francisco José Restrepo, abandonando al Chocó y diciéndose que si no hubiera venido hasta ese sitio no hubiera

sabido nunca qué grado de miseria puede soportar el hombre—, se ha dicho que es un doblar la cerviz con relación al resto de la película; puede que esa sea la impresión del momento, pero si se piensa otra vez en el asunto no queda duda que se trata de la escena más directa: es la muestra viva del cinismo: el hombre que prolonga la serie de patrones voraces ante la riqueza e inhumanos ante quienes se la proporcionan, se consterna, al partir, reflexionando sobre la miserable existencia de los mineros; lo que no obsta para que acomode mejor las bolsas repletas de platino que se alejarán de la tierra colombiana donde yacían, para jamás regresar.

No es solo al minero chocoano al que mutilan poco a poco. Es toda Colombia la cercenada.

si

mi fuhrer

Cuando Stanley Kubrick, el ex fotógrafo de "Look", hizo *Lolita*, quienes admiramos su obra inicial nos cariacontecimos. En otras partes, otros a los que les pasó lo mismo, lo pusieron sobre el tapete, y un buen día, el joven autor de *La patrulla infernal* amaneció caído.

Con *El Dr. Insólito*, Kubrick se ha recobrado. Contra él se había hecho el cargo de cobardía. Ahora lo contesta con una hazaña difícilmente borrable de la memoria y de la historia cinematográfica: hacer que el inglés Peter Sellers, interpretando al jefe de Investigación y desarrollo nuclear estadounidense, dispare el brazo, con la palma de la mano rígida y tendida, hacia el mismo Peter Sellers que, en un segundo papel, encarna al presidente de Estados Unidos, y le grite: "Sí, mi fuhrer!"

De esta película nos ocuparemos en *Cinemes* número dos. Mientras tanto, he aquí alguna información:

Stanley Kubrick es el autor de los siguientes films: *Miedo y deseo*, hecha en 1953 (no recordamos haberla visto programada en Colombia); *Marcado para morir* (1955); *Casta de malditos* (1956); *La patrulla infernal* (1958); *Espartaco* (1960); *Lolita* (1962), y *El Dr. Insólito*, o "cómo aprendí a no preocuparme y amar la bomba" (1963).

Su única salida en falso —una salida en falso no exenta de brillantismo— ha sido *Lolita*. Jean-Luc Godard, para nosotros la figura más importante del cine actual, dice acerca de Kubrick: "...Kubrick no debe abandonar el cine, siempre y cuando filme personajes que existen, y no ideas que so'lo existen en los cajones de los viejos guionistas que creen que el cine es el séptimo arte".

Cineasta completo, solo le falta actuar. En sus primeras películas, fue productor, argumentista, guionista, director de fotografía, director de rodaje y montador. Antes de ingresar al cine como profesional, hizo películas cortas en 16 milímetros, algunas de ellas consideradas obras maestras.

Le fascina la acción, el despla-

zamiento físico, y cuando no puede desplazarse a velocidad de un lugar, el espectador no deja de ignorar que en otra parte están aconteciendo cosas vertiginosas que modifican segundo a segundo la situación limitada que la pantalla nos muestra. Pero aun así, por estrecho que sea el sitio en que se encuentran

las cámaras, Kubrick se las arregla para movilizar la escena energicamente. Esto puede verse bien en *El Dr. Insólito*.

Stanley Kubrick nació el 28 de julio de 1928 en Nueva York. Los datos los hemos tomado del único diccionario en nuestra mano: *Cahiers du cinema*.



los discípulos de goebbels

Parece que Kubrick reside en Inglaterra. Aunque es difícil decir dónde vive un hombre cuyo oficio lo lanza de un día para otro —e incluso dentro de la misma soledad— de un extremo al opuesto del mundo. Hay razones para creer que por lo menos tiene la misma intención de Orson Welles: conservarse lo más alejado posible, y por tiempo indefinido, de su país.

En Estados Unidos, ningún estudio grande quiso prestar sus equipos y sus técnicos para que Kubrick rodara su mejor película hasta hoy: La patrulla infernal. Entonces se fue para Alemania y allí la rodó. Se trataba de una obra abiertamente antimilitarista, un no! rotundo a la guerra, y poderosos e influyentes sectores quisieron impedir que la filmara. En cambio, cuando se propuso hacer Lolita, tanto la Production Code Administration, y la Legion of Decency, le dieron luz verde. Nosotros creemos que Stanley Kubrick hará cosas buenas otra vez; el autor de La patrulla Infernal es un maestro del lenguaje cinematográfico, un corajudo luchador por el derecho a la vida y la dignidad del hombre, y eso es suficiente. El ha dicho que sueña con hacer una película sobre la guerra de secesión, la guerra civil norteamericana que terminó hace exactamente un siglo, basado en las fotografías que de ella tomó Mathew Brady.

Las fotos de Brady forman parte de la historia de los Estados Unidos, se consideran tesoro de la incipiente cultura yanqui, no faltan nunca en un anuario fotográfico, y, como si faltara algo, fueron también parte de la inspiración que recibió uno de los más vívidos prosistas norteamericanos, el autor de La insignia roja del valor: Stephen Crane.

Para atenuar el impacto que produciría en el público **El Dr. Insó-ito**, se pasó primero un corto titulado: **Cinco ciudades de junio**.

1.—En Roma, ha muerto un Papa de ingrata recordación —para los autores de la película— cuyo rostro no merece ser mostrado otra vez al mundo; felizmente sus días han concluido, y otro Papa, éste sí de la vieja escuela, ocupa la sede espiritual de 400 millones de mundanos; Juan XXIII, el progresista, al ostracismo; Pablo VI, el restaurador, a la primera plana.

2.—En un lugar de no se sabe dónde, los rusos envían al cosmos una pareja de astronautas: la primera y hasta hoy única mujer viajera del infinito, Valentina Tereshkova, y Valeri Bicoski; el autor del documental se duele porque los rusitos, como los llama Stanley Kubrick, no remiten al Pentágono un minucioso informe cinematográfico del lanzamiento; "siempre mandan la misma copia borrosa!" La carrera comenzó cuando los rusitos enviaron el primer ser humano al espacio, a Yuri Gagarin, y no terminará —por el momento— hasta que se alcance a fines de esta década el descenso en la luna.

3.—En Vietnam, los vietnamitas luchan por la posesión de su territorio: son "los malos" porque no tienen armas modernas; los norteamericanos, "los buenos", aplastan a los vietnamitas —según la película—, y estos, que son unos cobardes —según la película—, se entregan uno a uno, sin la menor resistencia. Aún quedan varios diablos de estos por ahí, pero —según la película— es cosa de poco tiempo su "exterminación total" (palabras de Himmler, amo de los campos de concentración nazi).

Dios mío! Para cuántas cosas infames sirve el cine.

4.—En el sureste norteamericano, se lincha a los negros; no se los considera seres humanos ni para sus necesidades elementales. El gobernador de uno de los estados racistas, George Wallace, ordena a los fotógrafos de la prensa libre que se arrodillen frente a él, para lucir en las gráficas alto, altivo y altanero; y en la pantalla vemos a los reporteros de la prensa libre, postrados ante el que todos llaman a hurtadillas "little George". Para evitar un desastre colosal que le dañe el caminado, el enano mandatario permite el ingreso de una muchacha negra a la universidad; el mundo debe agradecer a este cínico su tolerancia.

5.—Berlín recibe —y aquí sí cabe la expresión "apoteósicamente"— al entonces presidente de Estados Unidos, John F. Kennedy, el mismo al que hasta la revista "Life" llama ahora simple príncipe romántico, como parte del coro antikennedista que muge por todas partes. Kennedy dice a los berlineses que si alguien desea saber qué diferencias existen entre los dos sistemas en que se haya dividido el mundo, "que venga a Berlín". A nosotros esto nos interesa mucho, pero como no tenemos dinero para ir a Europa central, podemos responderle, post mortem, que a los latinoamericanos nos basta con conocer lo que pasa en nuestros pueblos, y que si alguien quiere saber qué clase de mundo es este, que venga aquí.





una sociedad seducida y abandonada

Hay una moral en uso, con notorias contradicciones. De aquí y ahora.

También en otros sitios más adelantados, lo que le priva de ser una característica en países subdesarrollados, aunque ese subdesarrollo no sea solo factor económico. También educacional, cultural y sobre todo religioso.

Religioso en el sentido ideológico, en el aspecto más alienante de las relaciones humanas y sociales; que es lo mismo.

Es claro, casi se podría afirmar que la moral es producto de la ideología; por eso, para este caso, las estructuras sociales de la familia construidas alrededor de un núcleo estrecho y oprimiente, se demuestran en sus más claras contradicciones, cuando un acto disolvente viene a turbar la falsa paz en que vive estabilizada. Una estabilidad equivocada; de lo contrario no se darían esos *cracs* desnudantes.

Para demostrar el conflicto hubiera podido tomarse una ciudad colombiana, o como en *Seducida y Abandonada*, una alejada población de Sicilia, la región más atrazada de Italia. El problema para el caso es lo mismo en la triangular isla, o en Bucaramanga, Manizales o Tunja.

¿Por qué?

Porque son condiciones adheridas a una ideología, no a un sitio en particular, ni a una raza especial. El error se universaliza.

También tiene atenuantes. Al lado de Sicilia está Roma o Milán, y al lado de Tunja está Bogotá, en cierta forma. El discurso preventivo, la férrea tutela, el dedo acusador del pecado deja de ejercer tan primeriza influencia a medida que la ciudad se agranda. No es, como se puede objetar, que el círculo familiar se disuelva; se da, simplemente, el derecho a asumir responsabilidades, de andar sin que lo lleven de la mano con el inacabable bla bla del demonio.

Lo más importante, es que se ha comenzado a ver claro el engaño. Este tipo de películas dejan pasar alguna luz a través del oscuro paño ideológico que se ha utilizado desde niños para comprometer malamente los sentidos.

Lo que hace Pietro Germi, es una vivisección despiadada de una socie-

dad que se ampara en su moral, para exprimirla según las necesidades del momento. Por eso en esta película, el vivo estudiante de medicina alega para no casarse con la menor que ha seducido, qué como lo va hacer con una mujer que le ha permitido tal cosa. El desea una mujer virgen para llevarla al altar...

Hoy me sirve así, mañana en otra forma. Característica muy particular de una moral de notable flexibilidad y de notable poder de convicción para enternecer a sus practicantes de darle el espaldarazo a estos giros-imprevistos, por los cuales, más tarde, tal vez serán ellos los beneficiados.

Con estas ideas claras, es que Germi ha emprendido su enjundiosa crítica sobre esos puntos de su sociedad. La misma nuestra. Lo ha hecho a través de toda su obra, con *El Hombre de Paja*, *Un Maldito Embrollo*, etc., pero solo ha encontrado el medio justo a partir de *Divorcio a la Italiana*. Ha dejado un tono serio y poco convincente para utilizar por medio de la comedia, de la carcajada, que el espectador baje su guardia defensiva y poco a poco se torne más permeable a sus amargas reflexiones.

En Italia como en Colombia, no existe el divorcio. La única solución para que uno de los cónyuges pueda volver a casarse, es que el otro muera, como lo planea Fefé (Marcelo Mastroianni) en *Divorcio a la Italiana*, o, que dejen de vivir en la misma casa y cada cual se junte con quien quiera, como ocurre en Colombia.

Lo primero da pie para que Germi construya una película minuciosa, girada sobre tics, sobre miradas de soslayo, sobre la certeza de que el vecino está hablando mal de uno mientras le larga un saludo con profunda inclinación de cabeza, sobre la misa dominical con los vestidos nuevos y las orejas listas a captar el último chisme.

La mayor puntilla la coloca Germi en *Divorcio a la Italiana*, explicando la actitud cinica y premeditada de Fefé al planear el asesinato de su esposa. Su tremenda lucidez, su completa claridad sobre la forma como él obrará, y cómo la sociedad, a la que conoce perfectamente, recibirá este acto.

Esto, entre el bigote de Chichí y

el pelo abrigantado de Fefé, es uno de los ataques más organizados del cine italiano a la falsa moral, a las siempre prosperantes buenas conciencias.

En *Seducida y Abandonada* Germi ha proseguido su crítico camino, introduciendo dos nuevos e'ementos: la mujer como objeto, no como sujeto, y la importancia de la buena imagen ante los demás.

A estos personajes no les importa sus íntimos sentimientos, solamente, lo que de ellos puedan pensar o decir los amigos, o los simples conocidos.

Dentro de la estabilidad de la familia y del pueblo, representados por una hora de siesta de completa paz, ocurre un hecho que hace tambalear su modorra habitual. Una muchacha es seducida.

Da pie esto para que todo se venga abajo. El padre hace todo lo posible para arreglar el desarreglo sin intervención de la justicia, sin que se entere nadie. Al fin y al cabo, lo que le interesa no es la integridad moral y física de su hija; solo la reputación de él. Por eso, para sarcasmo, en el mausoleo, Germi ha hecho colocar el lema de "Honor y Familia" por el cual vivió y pereció.

Volviendo a la historia, como todo el mundo vive tras las intimidaciones de todo el mundo, muy pronto se enteran, y entonces es el trinar de dientes. Es el momento en que la caridad cristiana, tiene más opor-

tunidad de manifestarse en estos celosos padres de familia siempre dispuestos a brindar sus mejores lirras a las prostitutas de turno que visitan el pueblo, o entre los jóvenes que se ahogan entre café y café en su onanismo sospechoso.

Pero como lo que importa es mantener la fachada, aunque la casa por dentro esté derruida, se organiza un rapto, porque también la justicia está dispuesta a coartar la moral en uso. La ley dice que todos los actos de corrupción de menores, quedan automáticamente subsanados con el matrimonio, con lo que se refuerza el concepto de la mujer como objeto. Acaso a ella le han preguntado su opinión? Le parece bien? Quiere en realidad al hombre que le va a tocar toda la vida? Recuerdese que estamos en Italia y allí como acá, no existe el divorcio.

Del rapto tiene que enterarse todo el mundo, todo el pueblo; es la única forma en que la mancha sea olvidada. Por eso, se escoge la hora de la procesión, que los reúne a todos, y se lleva a cabo. Luego solucionada la apariencia se visten con sonrisas y con gestos de aprobación.

En fin.

Seducida y Abandonada es una continua reiteración sobre estos copiosos puntos. Es un machacar continuo hasta que el espectador se dé cuenta, que es él mismo, al que están desnudando en la pantalla. De qué le están poniendo de frente todas sus contradicciones y falseda-

des, sobre las que tiene asentada su vida por imposiciones de educación o lo que sea.

Con todo, triunfa la apariencia; el matrimonio se lleva a feliz término. El honor ha quedado salvado, el padre muere con cara de contento. La muchacha se aguantará su marido, porque la omnipotencia del hombre y su intocabilidad es otra de las prerrogativas de esa moral, de esa ideología; y, la otra hermana, a la que le han quitado el novio ahogará sus facultades de mujer en un convento, porque le habrán dicho que esos golpes se presentan en el duro camino de la vida.

Seducida y Abandonada no está tan bien hecha como *Divorcio a la Italiana*, algunas escenas se dilatan demasiado. Germi no ha trabajado sobre tantos detalles, sino que ha acumulado contradicción tras estupidez, para llenar la copa y ganar por cansancio. Son pequeños puntos que no perjudican el conjunto; en cambio tiene a su favor una opulenta imaginación para buscar rostros representativos, o personajes que en su ridiculez, como el conde venido a menos, muestren en toda su pobreza, en su miserable abyección a una familia, a una sociedad que se ha investido el derecho de representar los aspectos positivos del hombre. Siendo que en su juego solo pone de manifiesto su incongruencia, su ya sospechoso y melancólico olor.

Carlos Alvarez



pietro germi

business are business

Dir. Edward Dmytryk; Prod. Joseph E. Levine. De la novela de Harold Robbins; Guión de John M. Hayes. Fot. Joe MacDonald. Con George Peppard, Carrol Baker, Alan Ladd, Bob Cummings, Martha Hyer, Elizabeth Ashley, Lew Ayres, Martin Balsam. Película de Embassy Pictures, Distrib. por Paramount.

Jonas Cord Jr. se ve arrojado a un mundo hostil, pervertido, el de los negocios. Este mundo ha sido creado por su padre desde principios del siglo, cuando el imperio norteamericano comenzaba a formarse y ya no importaba capital sino que era acreedor del mundo. Pero esa entrada del hijo Cord, súbita y desgarradora, no quiere decir que él vaya a convertirse en una víctima, de las circunstancias: desde el primer momento ha decidido su que hacer con respecto a ese mundo dado: insertarse en él, recrearlo, desarrollarlo para imponerse una satisfacción individual, la de hacerlo suyo.

La escuela institucionalista americana nos habla del espíritu empresarial en el crecimiento de la economía; no es tanto el hedonismo el que juega papel primordial en el adelanto de las instituciones cuanto los objetivos prácticos de la eficiencia técnica o "instinct of workmanship". Jonas Cord Jr. es el empresario de los años veintes, encumbrado al alto mundo de la industria por su comportamiento dinámico y su readaptación continua a las innovaciones. Es el oligopolio su meta principal y la guerra su mercado más útil. Es la audacia de las altas ganancias la que expande o costrañe su vida y este empuje el que da calor a sus ideas. El diseño de este hombre norteamericano que empuja el imperialismo expansionista y que atraviesa relativamente ileso las crisis de postguerra, parece ser el propósito de Dmytryk. La novela de Robbins, en primera persona, es la autobiografía de un empresario.

Rina, en cambio, es un poder primitivo, la fuerza del trueque. Se entrega porque tiene una esfera de influencia sobre el hijo Cord, la maestra sensual, la advenediza que finalmente aprende a rechazar las cosas que le impone la dinámica soberbia de su hijastro. Ella parece cambiar besos por acciones hasta su ascenso al estrellato de Hollywood; en últimas, se cambia al alcohol por la imposibilidad de sucumbir al trauma dominante del empresario. Para Cord, sin embargo, todas sus relaciones son utilitaristas y, en el empeño de hacerse poderoso, apenas conoce la amistad y el amor. Pero juegan con sus pasiones porque nadie tiene más flaquezas que él: el productor Norman lo engaña con su asistente personal; Nevada Smith ya en ascenso, lo engaña con el recuerdo de aquel hermano loco que parece justificar la insensibilidad de Cord.

Débil, paranoico, millonario, Jonas Cord Jr. encuentra un oasis: Mónica. Ella trata de sujetarlo con un matrimonio improvisado, pero fracasa en el intento consciente de lograrlo; su egoísmo es inferior al de Cord y la separación se hace necesaria. Para el empresario, para el hombre de negocios, toda conquista es un arrebato y todo éxito en ella, una decepción. Conserva el poder sobre las cosas, sobre los bienes, pero lo pierde frente a las personas. Jenie, la prostituta de valor depreciado que él encumbra, es también de carne y hueso y rehusa permanecer en condiciones de "objeto". La gran debilidad de esta monarquía monopólica de Jonas Cord es su contradicción irresoluble con los que lo conocen.

Pero como sus propósitos personales son marginales a sus propósitos económicos, el hombre de negocios resuelve esta contradicción en su enajenación al capital. Solo ella le da la seguridad que necesita. Es una vocación materialista a la que sujeta su vida y en su falta de comunicación con los hombres y las mujeres que pasan por ella, se va quedando solo, irremediablemente solo en aquella jungla de la competencia libre y del mercado expansionista que deshumaniza sus relaciones afectivas. El final feliz de hombre colérico que se reforma, para satisfacer a las buenas conciencias, es el

colorcillo rosado que sirve de sedante a dos horas y media de proyección.

Alan Ladd, en su última caracterización antes de morir, es un "cowboy" gris y cansado que ya no podría repetir a "Shane, el desconocido"; Carrol Baker se introduce en el papel de una "vamp" de los años veintes para justificar su nuevo papel como la Harlow; pero su compañero del "Actor's Studio", George Peppard, resuelve que sí ha aprendido los ademanes enfáticos de los Strasberg y es el hombre duro y despótico de Jonas Cord uno de sus mejores logros. Todo lo demás es Madison Square, la calle de los publicistas, recibiendo lecciones del sensacional Levine.—J. L.



la insaciable

... de la insaciable...

caroll baker

"la insaciable".

la rumba

En estos centros urbanos, más tarde unidos por la línea del ferrocarril a los puertos de La Habana y Matanzas, surge la Rumba, que ya no es música de campesinos ni música ritual. "La Rumba es el género o especie folclórica capaz de agrupar a todos los sectores de la población", dice Argeliers León.

En la mansión residencial de algún potentado le pagaban a unos cuantos rumberos, que la mayor parte de las veces los buscaba José Benito Serna. Pepe Serna, que era artista del Alhambra y como blanco era gran bailar de Guaguancó y Columbia. Y una de las Rumbas a las que fuimos con Pepe, fuimos los Rumberos siguientes:

Tumbador, Dionisio el tabaquero del coro de Paso Franco; Repiqueteadores y cantantes; Cafuanda el albañil de Pueblo Nuevo y Fermín Reyes, que fue el que sacó a una niña que se estaba ahogando en uno de los muelles, no sé exactamente qué muelle era. Y esta Rumba fue en las faldas del Castillo del Príncipe, en una finquita de Pepe el isleño y era la fiesta de los señores Magistrados de la Audiencia de la Habana. (Flor de Amor).

El negro para poder divertirse, para poder "rumbear", se armó de los instrumentos que tenía a su alquilar: una vieja silla, una gaveta de un escaparate, y un par de cucharas bastaban en la habitación del solar, o quizás un simple cajón de bacalao y una pequeña cajita de velas "Sabatés". Luego se utilizaron tambores del tipo tumbadora en dos tamaños diferentes.

La verdadera Rumba, como el Guaguancó, se tocaba y se tiene que tocar con cajón, que es como antes. (Flor de Amor).

Entonces todo está listo para asimilar elementos de música occidental. En contradicción a la música ritual traída del África, el plano sonoro grave se mantendrá con figuras rítmicas constantes y el plano agudo se transformará en rico, segmentado y variable. A semejanza de las orquestas occidentales, por su sonido agudo, el cajoncito de velas, la gaveta o el tambor más pequeño

se llamará **quinto**. En el canto, el negro no abandonará su tradición dialogada, alternando coro y solistas sin dejar de incluir una parte narrativa en décimas, cuartetas o prosa.

Estudiosos como Argeliers León y Odilio Urfé, sitúan dentro del llamado **Complejo folclórico de la Rumba**, a los géneros Guaguancó, Columbia y Yambú. Sin embargo, algunos informantes, el mismo Flor de Amor, se empeña en llamar Rumba solamente a esa parte dialogada,ailable, un poco "por la libre" que inicia el solista en un momento de la fiesta. Gonzalo, Rumbero viejo como Flor, me pone un ejemplo:

—**Qué le gusta a la negra prieta?**

—**El ñame con manteca** —responde el coro.

El Guaguancó, se dice, es cosa de La Habana. Comienza en un **lalaleo**, que continúa con la parte narrativa hasta culminar en la Rumba, donde la pareja puede salir a bailar. El baile es mimético: ella tratará de protegerse —moviendo su amplia falda, un pañuelo o sus manos— de la persecución sexual del macho. La habilidad de él consistirá en lograr "vacunarla", gesto simbólico de la pelvis.

El Yambú es cosa de negro viejo. En el Yambú no se "vacuna". Su ritmo es lento y acompasado. Un conocido Yambú es ese que dice: **Ave maría morena!**

La Columbia es cosa de gente de campo, no tiene lalaleo. El cantante emite unos gritos o lamentos al que llaman **llorao**. La Columbia suele tener un texto elegiaco o disparatado, absurdo, simplemente por aquello de vivir el disparate y nada más.

Una Columbia puede hablar de una vieja en una esquina empinando un papalote. La Columbia es un baile para hombres; no por casualidad sus pasos suelen recordar a los del **Ireme Abakuá** de los ñañigos.

Hace algunos años una mujer, Andrea Baró, bailó Columbia. Desde entonces no es raro escuchar a algunas mujeres que argumentan que "hace ya años que las mujeres tienen derecho al voto y que Andrea Baró bailó Columbia".

La Rumba es la música que crea el negro para divertirse; es música, no ritual; música profana. El negro deja a un lado sus dioses, siente la necesidad de expresarse como individuo dentro de una sociedad, necesita reunirse y hacer su fiesta, hacer su música. Entonces es cuando crea, cuando "arma" la Rumba.

Ya desde el siglo XVII aparecen en América una serie de vocablos emparentados fonéticamente con la palabra Rumba. **Samba, Tumba, Macumba, Tango, Tambó**, se integran en el vocabulario americano y designan a las fiestas con carácter urbano creadas por el negro. Sobre esto ha escrito Alejo Carpentier en su libro "La música en Cuba".

A fines del siglo XVIII se inicia un proceso de urbanización en la región occidental de la isla como consecuencia de la naciente expansión azucarera. Estos centros urbanos son los pequeños caseríos y bateyes cerca de los ingenios. El azúcar reúne gran cantidad de negros esclavos y mano de obra asalariada.

“Quiero aprovechar esta oportunidad para decirles a ustedes como una pequeña historia del Guaguancó, que a través de los años, el que les habla a ustedes, un servidor, Agustín Pina, que desde muy pequeño me dicen mis amigos, cariñosamente, Flor de Amor. Como primer punto de partida para conocimiento de todos ustedes, soy Rumbero de Fundamento, y digo esto porque desde pequeño no he hecho otra cosa que cantar y tocar Rumbas y Guaguancós y Claves. Por mi casa han desfilado todos los grandes Rumberos de la República”.

Se conocen como **Rumbas del tiempo de España** a una categoría más mimética de la Rumba, en la que podemos imitar desde los quehaceres del hogar hasta un desfile militar.

Durante la inspiración, el solista a veces repite textos de origen Congo, Lucumí o Abakuá. En la Columbia es común escuchar alusiones a los dioses Sarabanda o Chola. A esto le llaman **virar pa'Rumba un canto**. Estos y otros elementos son los que hacen pensar en la influencia de la Columbia en figuras como la del desaparecido cantante Benny Moré. Quizás solo baste recordar su **llorao**, sus conocidos gritos interrumpiendo un son.

Muchas veces, cuando presenciamos en el espectáculo de un cabaret habanero a una pareja de Rumberos, no podemos menos que entristecernos y pensar que es un género que está degenerando en simples movimientos convulsivos, acompañados de percusión. Pero entonces recordamos la Rumba que **arman** los niños del barrio golpeando sobre los guardafangos de los autos estacionados en la cuadra. Entonces recuerdo que entre las Columbias elegiacas hay una dedicada a “Malanga”, Rumbero de Unión de Reyes, y otra dedicada a la memoria de Chano Pozo, y también una para Patricio Lumumba:

*Que se pare mi cuero,
que no suene mi Rumba,
que no bailen el mambo
porque allá en Katanga
mataron a Lumumba.*

Hace apenas un año, en un café cerca de los muelles, se armó una Rumba sobre este motivo:

—Qué le pasa a los cambios cuantitativos?
—Se convierten en cambios cualitativos —respondía el coro.

Y Flor, en su pequeña casa de la esquina de Municipio y Atarés, continúa sus memorias.

En ese tiempo yo tenía 18 años y de ese tiempo a la fecha actual todavía rumbeo en mi casa y trabajo en el Consejo Provincial de Cultura y tengo 75 años.



sara gómez yera

repasando



***un lenguaje sencillo
y directo:
la primera
gran cualidad
de cualquiera
que desee
narrar algo***

En este artículo, Héctor Valencia Henao se refiere al contador de historias japonesas Akira Kurosawa, regresando a dos películas suyas vistas en Colombia: "Sanjuro" y "Yojimbo". Como todavía andan por las salas de segunda y en teatros de provincia, el lector tiene ocasión de miraras de nuevo y constatar lo que Valencia alaba al nipón: su lenguaje.

Kurosawa, como todos los grandes narradores de hoy, en el cine y la literatura, sigue la recomendación que dió Cervantes en "El Quijote" a quien quisiera contar algo:

"procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración... dando a entender vuestros conceptos, sin intrincarlos y obscurecerlos".

Al igual que en los Estados Unidos un Ford o un Anthony Mann, el japonés Akira Kurosawa ha escogido un género determinado: el oeste. La afinidad se debe a los ingredientes comunes al género que se encuentran tanto en Texas como en el terreno japonés. Para los Estados Unidos, el oeste se emparenta con la historia de los pioneros que colonizaron el *far west*, estereotipando el espíritu pujante de la joven nación. Para el Japón la historia es más vieja y sus motivos socio-económicos más asentados. El pistolero gringo es en el fondo un hombre al servicio de una clase social, ya actúe como *sheriff* o como punta de lanza de un propietario, y cuando este héroe se desclasa, sus hazañas individuales retratan netamente la descomposición de un mundo anárquico en vía de adquirir un orden.

Igual cosa ocurre con los legendarios *samurais* japoneses: al servicio de castas económicas que basan su honor en la eficacia de las espadas y llega a confundirse con la habilidad guerrera. Cuando los poderes se estratifican y otras situaciones crean diferentes modos de competencia, el *samurai* se queda sin trabajo y con espada, a la deriva de las nuevas relaciones sociales y con su carácter guerrero como único escudo. El *pistolero* y el *samurai* ensayan a vivir en la nueva situación social haciendo cotizar su única arma: la habilidad.

Sobre estos presupuestos, se asienta una leyenda: el *sumarai* y el *pistolero* son los nuevos caballeros armados que reeditan las hazañas de los héroes de gesta en un mundo donde se terminaron las cruzadas religiosas y las relaciones económicas no vienen envueltas en los lios de la doncella raptada o el escudo de un feudo ofendido.

Para ambos héroes, el japonés y el gringo, existe en el cine un género que armoniza plenamente con las audacias en boga. El género oeste, con sus duelos y el suspenso que precede a la violencia, ha determinado una manera especial de hacer cine. Los maestros de este cine en los Estados Unidos han encontrado en Akira Kurosawa un discípulo adelantado. Luego de su *Sanjuro*, Kurosawa hace un segundo tomo de

su obra. *Yojimbo* continúa la historia del *samurai* mercenario que en lugar de afirmar el dominio de un grupo económico, obedece a su sentido de lo justo, y como un vengador de excepción, se dedica a provocar el exterminio de los bandos en lucha. *Yojimbo* coloca su destreza al servicio de una poda violenta como si quisiera borrar la mala yerba de la tierra. Su conducta se presenta como maléfica: su espada quiere ser la de Jehová cortando la mala semilla. Así, un pueblo en guerra por intereses mezquinos, es víctima de sus intrigas y ánimo, quedando convertido en una aldea desolada, como si hubiese sido sometido a un diluvio universal sin un Noé que guarde la semilla.

En medio de estas luchas se vislumbra una posición ética de Kurosawa. No importa que su héroe sea un poco mítico; él lo hace actuar en el terreno de lo posible, le pone los pies sobre la tierra y lo utiliza como un Sansón que despeja el espíritu filisteo de los comerciantes en guerra. Se repite el encuadre del oeste: la conducta individual del héroe que impulsa el desarrollo de la trama y el fondo social que se resquebraja con esa conducta. Las hazañas que remueven el estrato social y que si no producen un cambio prominente, al menos indican una parte del proceso.

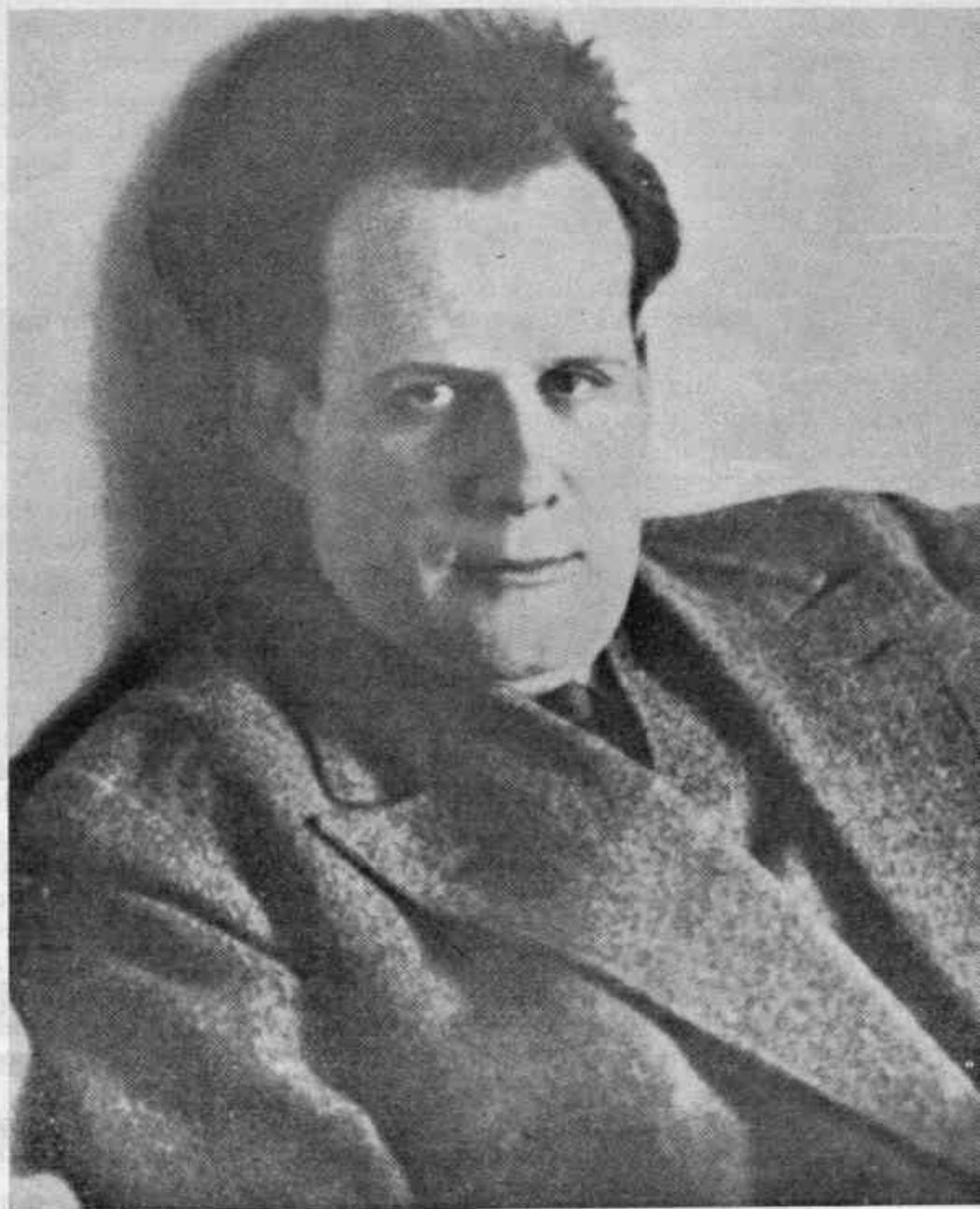
La virtud de Kurosawa —parte de la ingeniosa escogencia del tema— en su manera ágil de contar su historia. *Yojimbo* es un oeste de principio a fin: asentado en la acción, Kurosawa demuestra un conocimiento acertado de los encuadres y el tiempo que debe comunicar a las imágenes. Un film hecho con un cuidado que rehuye lo académico y sin embargo es una muestra de lo correcto en el cine. Piénsese en un oeste: el héroe astuto y sobrio, la polvareda de las calles en donde se anuncia la fatalidad de los duelos, la espera angustiosa que prepara el combate, todo está allí con un tono que responde a la tradición japonesa y sin embargo borra toda frontera. *Yojimbo* es una lección de cine que patentiza cómo un lenguaje sencillo y directo sigue siendo la primera gran cualidad de cualquiera que desee narrar algo.

héctor valencia henao

libros

repasando

“yo no puedo enseñarles nada,



Sergio Eisenstein

pero, eso si, ustedes pueden aprender”

V. Nizhny fue un discípulo de Sergei Mijailovich Eisenstein. Murió, joven aún, dice una nota en su libro **Lecciones de cine de Eisenstein**, editado en castellano por Seix Barral, de Barcelona, España, y a la venta en algunas librerías locales.

El señor Ivor Montagu dice, en partes de su introducción:

"Eisenstein como director cinematográfico es conocido por todo el mundo. Eisenstein como teórico, es respetado dondequiera que las personas reflexivas presten atención al cine. Queda Eisenstein como profesor.

"Sus films: **La huelga** (1924), **El acazado Potemkin** 1925, **Octubre** 1927, **Lo viejo y lo nuevo** 1926-29, los fragmentos mejicanos, **Alexander Nevsky** 1938, la primera parte de **Iván el Terrible** 1944, representan un conjunto de realizaciones que no envejece y no tiene parangón con el trabajo de ningún otro director.

"Sus escritos publicados —el pequeño trozo a flote del iceberg que constituye la totalidad de lo que dejó— han sido traducidos a muchos idiomas. Se han publicado tres volúmenes en inglés. En este orden, los rusos lo califican de científico. No es un término impropio, puesto que su actitud frente a la estética convertía a ésta en una rama de la sicología netamente materialista. Se aplicó, por el análisis de la causa y el efecto, a descubrir los inseparables nexos entre el cine, todas las demás formas del arte y los fenómenos culturales del pasado y el presente, y a descubrir y fijar los métodos específicos peculiares al cine.

"Ese tercer aspecto es aquel en que la mayoría de las personas han tenido hasta ahora menos ocasiones de conocerlo. Al fin y al cabo, hace doce años que murió, y muchos que se sentaban a los pies del gran hombre como discípulos, han encanecido ya o se han quedado calvos. Muchos saben que en-

señó en el VGIK —el Instituto Cinematográfico Nacional de Moscú— pero pocos se dan cuenta de en qué medida su vida y su personalidad estaban dedicadas a una estricta e íntegra labor de enseñanza. Yutkevich, en su prefacio a la edición rusa de este libro, dice:

...Eisenstein era un maestro excepcional, no solo poseedor de un saber realmente enciclopédico, sino un artista del enseñar, que puso en la tarea de adiestrar nuevos directores no menos talento y entusiasmo que en sus films y sus producciones teatrales.

Personalmente, no separó jamás sus actividades científicas, teóricas y docentes de su trabajo creador.

"Escribe perspicazmente uno de sus discípulos:

...era un maestro para todos. Todos aprendían de él, quisieran o no. Algunos aprendían incluso cuando discutían con él, pues era tanta la influencia de su trabajo, tan cortante el modo en que abría nuevo terreno, que impulsaba a todos —las más diversas clases de personas, en tanto que tuvieran una chispa de talento y no estuvieran pagadas de sí mismas— a aprender algo de su arte.

La verdadera alma de Sergei Mijailovich, según yo lo recuerdo, o, en otras palabras, su supremo objeto en la vida, era: buscar, encontrar, y compartir con otros lo que encontrara.

"Pero, cuáles eran en realidad sus métodos de enseñanza? Qué significaba ser su discípulo? Eisenstein hablaba a menudo de un gran volumen que sobre **Dirección cinematográfica** había de escribir. A su muerte, quedó sin terminar: una entre montañas de notas y detalles, pues Eisenstein era uno de los grandes emborrionadores de papel. Quedan algunos estenogramas de conferencias, pero son solamente secos esqueletos de la hoja viva. Sin embargo, Nizhny, primero alumno y luego profesor en el VGIK, nos ha

puesto a todos en deuda con él al combinar lecciones e interpelaciones de una manera que realmente hace revivir aquellas jornadas. Porque las lecciones de Eisenstein no eran un monólogo sino esencialmente un coloquio. No eran algo que se hubiera de aprender de memoria, o en que tuviera que aceptarse leyes establecidas por la autoridad del disertante. Tomaban la forma de exploraciones, en las que maestro y discípulos se embarcaban para un viaje de común descubrimiento de verdades, cuyo imperativo lógico, una vez alcanzadas, las imprimía en la mente del discípulo. Por supuesto, estas exploraciones requerían una formidable preparación, y una sutil habilidad en la ejecución, para alcanzar el éxito.

"Era eficaz el método? Sería bobo hacer listas de ex alumnos que luego han sido eminentes, como para el prospecto de una escuela. Volvamos al estudiante que ya hemos citado:

En esta primera conversación, Sergei Mijailovich dijo: "Yo no puedo enseñarles nada, pero, eso sí, ustedes pueden aprender". Fue una observación extraordinariamente eficaz para despertarnos de un pinchazo, y para poner en marcha su inspiración de maestro.

El punto decisivo es que Sergei Mijailovich no era exactamente un instructor, en el sentido de los que estudiaban con él y así cada uno de ellos, valiéndose de su propia capacidad, energía y formidables esfuerzos, podía sacar de él todo cuanto le permitiese su propia habilidad.

"Sea como fuere, lo cierto es que sus alumnos lo idolatraban.

"Pero no es solamente evocando las clases de Eisenstein que Nizhny ha prestado un servicio. Las lecciones que ha escogido gráficamente representan lo esencial de lo que Eisenstein enseñó".

CAPITULO I

La hermana mayor, que estaba casada con un comerciante y residía en la ciudad, fue a la aldea a visitar a su hermana menor, mujer de un campesino. Mientras tomaban el té, la mayor no hacía más que elogiar la vida de la ciudad; vivía allí con sus hijos en una casa limpia y espaciosa, comía dulces, bebía lo que le gustaba y solía ir de paseo y frecuentar los teatros.

La hermana menor, sintiéndose dolorida, comenzó a despreciar la vida de los comerciantes, realizando la de los campesinos.

—No cambiaría mi vida por la tuya. Nuestra existencia es gris, pero no conocemos el miedo. Bien es verdad que ustedes viven mejor; sin embargo, si unas veces venden mucho, otras están expuestos a arruinarse. Bien dice el refrán: "Las ganancias y las pérdidas, hermanas gemelas". A veces suele suceder que uno es rico hoy, y mañana tiene que mendigar. La vida de los campesinos es más segura; nunca seremos ricos, pero siempre tendremos qué comer.

—Pero cómo! En compañía de cerdos y terneros! Viven ustedes sin ninguna comodidad, y, por más que se afane tu hombre, morirán entre el estiércol que los rodea. Y sus hijos tampoco verán otra cosa —replicó la hermana mayor.

—Qué le vamos a hacer! Nuestro oficio lo exige. En cambio, no tenemos que doblegarnos ante nadie y a nadie tememos. En la ciudad, ustedes viven entre una serie de tentaciones. Hoy están bien, pero quizá mañana tiene el diablo a tu marido con las cartas, el vino o cualquier otra cosa por el estilo. Entonces todo irá manga por hombro. Acaso no suceden estas cosas?

Pajom, el marido de la hermana menor, sentado en la estufa, escuchaba la charla de las mujeres.

—Es la purísima verdad —exclamó—. Cuando uno se acostumbra desde pequeño a trabajar la madrecita tierra, ninguna tontería puede sorberle el seso. Lo único malo es que tenemos pocas tierras. Si tuviésemos todas las que queremos, no temeríamos ni al diablo.

Después de tomar el té, las mujeres hablaron de trajes, recogieron los cacharros y se fueron a acostar.

El diablo estaba tras de la estufa y había oído esa conversación. Se alegró de que la mujer del campesino indujera a éste a jactarse de que, si tuviera tierras, no temería ni al diablo.

"Está bien; te daré mucha tierra y así podré apoderarme de ti" pensó.

CAPITULO II

Junto a los campesinos vivía una propietaria, dueña de ciento veinte desiatinas de tierra. Trataba bien a los campesinos, y nunca los había perjudicado. Pero un día tomó a un soldado retirado como administrador; y este empezó a poner multas a diestra y siniestra. Por más cuidado que tuviera Pajom, tan pronto se metía un caballo en un campo de avena, tan pronto una vaca entraba en el hureto o las

terneras se internaban en los prados, constantemente tenía que pagar multas.

Pajom las pagaba; pero luego reñía y pagaba a los suyos. Aquel verano sufrió mucho, por culpa del administrador. Cuando llegó la época de encerrar el ganado, sintió un gran alivio, a pesar de que tendría que procurarle el pienso. En invierno circuló el rumor de que la propietaria quería vender sus tierras y que las iba a comprar el posadero del camino real. Al enterarse de ello, los mujiks se desanimaron. "El posadero acabará con nosotros, a fuerza de multas. Estaremos mucho peor que con nuestra ama. No podemos vivir sin esta tierra", se dijeron. Fueron, pues, a ver a la propietaria para rogarle que no vendiera la tierra al posadero, y le dijeron que estaban dispuestos a pagarla más cara. La propietaria accedió. Los campesinos se reunieron en consejo, para tratar de comparar la tierra entre todos, pero no se pusieron de acuerdo. Era como si interviniera el diablo; no había manera de concretar el asunto. Entonces decidieron comprar parcelas por separado y que cada cual adquiriese la cantidad que pudiera. La propietaria accedió a esto también. Pajom se enteró de que su vecino había comprado veinte desiatinas, que había pagado la mitad y que la otra mitad la pagaría a plazos, en varios años; y sintió envidia. "Van a comprar toda la tierra y me quedaré sin una sola parcela", pensó. Entonces dijo a su mujer:

—Todos compran tierras; también nosotros deberíamos comprar unas cuantas desiatinas. No podemos continuar así. El administrador acabará con nosotros, a fuerza de multas.

Meditaron sobre la manera de comprar la tierra. Tenían cien rublos ahorrados, vendieron un potro y la mitad de las colmenas, colocaron de obrero al hijo y pidieron prestada una cantidad a su cuñado. Con todo eso reunieron la mitad del dinero necesario.

Entonces Pajom fue a examinar la tierra, eligió quince desiatinas que tenían una parte de bosque y fue a ver a la dueña. Después de discutir sobre el precio, llegaron a un acuerdo, y Pajom entregó una señal. Fueron a la ciudad, para hacer la escritura de venta. Pajom entregó la mitad del dinero, comprometiéndose a pagar la otra mitad en un plazo de dos años.

Así fue como adquirió aquella tierra. Compró grano y sembró. Tuvo tan buena cosecha, que en un año pudo pagar la deuda a la dueña y a su cuñado. Desde entonces fue propietario. Araba, sembraba, segaba, talaba árboles y llevaba a pastar a los animales a sus propias tierras. Cuando salía a dar una vuelta por los prados, se quedaba embalsado. Le parecía que hasta la hierba y las flores eran distintas en su tierra. Antes, cuando pasaba por aquellos lugares, le parecía que no tenían nada de extraordinario; en cambio, ahora se le antojaban con cualidades especiales.

CAPITULO III

Pajom estaba muy contento de su vida. Todo hubiera sido perfecto, a no ser porque los campesinos empezaron a hollar sus campos de mieses y sus prados. Pajom les suplicó que no lo hicieran; pero aquellos no se enmendaban: tan pronto los pastores dejaban entrar las vacas en los pra-

el hombre?

dos, como los caballos pisoteaban los sembrados. Al principio, Pajom los echaba de allí y perdonaba a los campesinos; pero llegó un momento en que se hartó y fue a quejarse a las autoridades de la aldea. Pajom sabía que los mujiks no hacían esto intencionalmente, sino por falta material de espacio; no obstante, se decía: "No es posible dejarlos; me echarían a perder toda la cosecha. Hay que darles una lección".

Dio la queja una y otra vez, y pusieron multas a algunos campesinos. Los vecinos empezaron a tenerle ojeriza, y, a veces, le hollaban los sembrados a propósito. Una vez, uno de ellos le robó diez tilos, para aprovechar la corteza. Al pasar por el bosque, Pajom advirtió que algo banqueaba en el suelo y vio unos troncos derribados. Si al menos hubieran cortado los tilos de los extremos, dejando algunos aquí o allá; pero no, los habían talado todos seguidos! Pajom se encolerizó. "Si me enterara de quien ha sido me vengaría con todas las de la ley", se dijo. Después de pensarlo mucho, decidió que no podía ser nadie más que Siomka. Se dirigió al corral de este pero no encontró ninguna prueba, y lo único que consiguió fue refirir con él. Entonces se convenció aún más de su culpabilidad. Presentó una denuncia. Formaron juicio a Siomka, pero salió absuelto, ya que no había pruebas en contra. Entonces Pajom se enfadó mucho y riñó con los jueces y con el starshina. "Ustedes están confabulados con los ladrones. Si vivieran honradamente no podrían absorberlo". Desde entonces Pajom vivía más holgadamente en la tierra, pero con más estrechez en el mundo. Por aquella época, corrió el rumor de que los campesinos emigraban para instalarse en lugares nuevos. "Yo no tengo por qué abandonar mis tierras, pero si se fueran algunos vecinos nuestros, estaríamos más anchos. Compraría sus tierras y viviríamos mejor. De otro modo estamos estrechos", pensó Pajom.

Un día en que se hallaba en su casa, entró un caminante. Pajom le ofreció de comer y cama para pasar la noche. Cambiaron unas palabras y Pajom le preguntó de dónde venía. El caminante contó que regresaba desde más allá del Volga, donde había estado trabajando. Dijo que algunos campesinos habían ido a instalarse allí. "Se han inscrito en el Municipio y les han dado diez desiatinas de tierra por persona. Es tan fértil, que el centeno es altísimo; no se podría ver a un caballo en pie; y tan grueso, que cinco puñados forman un haz. Uno de los campesinos que al llegar era muy pobre, cuenta ahora con seis caballos y dos vacas", terminó el caminante.

Pajom sintió que se le henchía el corazón de gozo. "Por qué había de penar aquí en estas estrechuras, si puede vivir a gusto en otro lugar? Venderé mis tierras y mis animales y con ese dinero, me construiré una casa y pondré una granja. Es un pecado vivir en estas estrechuras. Pero tengo que enterarme de todo personalmente", se dijo.

Preparó las cosas y, al comenzar el verano, emprendió el camino. Fue a Samará por el Volga, embarcado en un vapor, y luego recorrió cuatrocientas verstas a pie. Al llegar, comprobó que todo lo que le había dicho el caminante era cierto. Los campesinos vivían holgadamente, cada uno tenía sus diez desiatinas de tierra y el Municipio acogía de



León Tolstói

buena gana a los nuevos. Si alguno tenía dinero, además de la parcela que se le asignaba, podía comprar, con derecho a perpetuidad, la cantidad que quisiera. La mejor tierra costaba a tres rublos la desiatina y uno podía comprar toda la que le viniera en gana.

Enterado de todo, Pajom volvió a su casa a principios del otoño. Vendió sus tierras con beneficio, así como los animales, se dio de baja en el Municipio, y, al llegar la primavera, se trasladó con su familia al nuevo hogar.

CAPITULO IV

Una vez allí se inscribió en el Municipio de una gran aldea. Obsequió a los viejos con unas copitas y arregló los documentos. Para las cinco personas que formaban su familia, le asignaron cincuenta desiatinas de tierra, en diferentes campos, además de los terrenos de pasto, y Pajom se construyó una casa y compró animales. Solo en tierras concedidas tenía ahora tres veces más que antes. Además la tierra era muy fértil. Su vida en la aldea nueva resultaba diez veces mejor que la anterior. Podía mantener a todos los animales que quisiera.

Al principio, mientras construía la casa y se instalaba, estaba muy contento; pero no tardó en sentirse estrecho allí también.

El primer año sembró trigo en la tierra que le concedieron, y tuvo buena cosecha. Hubiera querido sembrar más cantidad, pero eran escasas las tierras que servían para ello. Allí se siembra el trigo en tierras de pan llevar. Se cultivan un año o dos y luego se las deja descansar hasta que están en condiciones de dar nueva cosecha. Son muchos los aldeanos que quieren tener tierras de pan llevar; y no hay bastantes para todos. Así, pues, surgen las disputas. Los más ricos las cultivan, pero los pobres las arriendan a los comerciantes para poder pagar las contribuciones. Pajom tomó tierras en arriendo por un año. La cosecha se le dio

bien, pero el campo estaba lejos de la aldea, a unas quince verstas. Advirtió que en aquella región los comerciantes y campesinos vivían en granjas, y se enriquecían. "Me vendría muy bien comprar aquí una parcela de tierra de perpetuidad, y edificar una casa de campo" se dijo. Desde entonces no hizo más que pensar en la manera de adquirir tierras a perpetuidad.

Vivió así por espacio de tres años. Tuvo magníficas cosechas de trigo, y esto le permitió ganar dinero. Pero le molestaba tener que arrendar las tierras porque dondequiera que hubiera una buena parcela también acudían otros campesinos, y si no llegaba a tiempo, se quedaba sin ella. Así, pues, al tercer año compró unos prados a medias con un comerciante; pero cuando ya los había labrado, tuvieron un juicio y perdió su trabajo: "Si la tierra fuese mía, no habría de rebajarme ante nadie, ni tendría disgustos", pensó Pajom.

Al informarse dónde podría comprar tierras a perpetuidad, se encontró con un mujik que vendía quinientas desiatinas, a precio muy barato, porque se había arruinado. Pajom entró en tratos con él. Tras de regatear mucho convinieron en mil quinientos rublos, pagaderos, mitad al contado, mitad a plazos. Un día, un comerciante se detuvo en casa de Pajom para dar pienso a los caballos. El le ofreció té y empezaron a charlar. El comerciante refirió que venía del territorio de los bashkires, donde había comprado cinco mil desiatinas de tierra por mil rublos. Pajom le hizo una serie de preguntas. El comerciante le dijo las siguientes palabras:

—Lo único que he hecho ha sido halagar a los viejos. Les he regalado vestidos, alfombras y té, por valor de cien rublos; y obsequié, con buen vino a los que bebían. Así pude comprar la tierra a razón de veinte copecks la desiatina.

Enseñó a Pajom el contrato de venta.

—La tierra está situada a lo largo de un riachuelo y es de pan llevar. No es posible recorrer ese territorio ni en un año. Pertenecen a los bashkires, que son inocentes como unos corderos. Se pueden conseguir sus tierras de balde.

"Por qué he de gastar mil quinientos rublos en quinientas desiatinas y contraer una deuda cuando allí, por el mismo dinero, podría ser propietario Dios sabe de cuánta tierra?", se dijo Pajom.

CAPITULO V

Después de enterarse del camino para ir a aquellas tierras, Pajom se dispuso a emprender el viaje. Dejó la casa en manos de su mujer, y se fue acompañado de un obrero. Al pasar por la ciudad, compró una caja de té, vino y todo lo que el comerciante había dicho. Recorrieron unas quinientas verstas, y, al séptimo día, llegaron al campamento de los bashkires. Todo era, en efecto, tal y como el negociante le había referido. Los bashkires vivían en la estepa, a lo largo de un riachuelo, en unas tiendas de campaña, de fieltro. No cultivaban la tierra ni comían pan. En las estepas pastaba el ganado. Los potros estaban atados junto a las tiendas de campaña, y dos veces al día llevaban allí a las yeguas, las ordeñaban y con su leche preparaban kumis. Las mujeres hacían quesos y los hombres no se dedicaban más que a beber kumis y té, comer carnero y tocar la flauta.

Todos eran sanos y alegres; pasaban el verano en continua fiesta. Los bashkires eran ignorantes y no sabían hablar ruso, pero se mostraban muy acogedores con los forasteros.

En cuanto vieron a Pajom, salieron de sus tiendas a recibirle. Había entre ellos un intérprete. Pajom le dijo que venía a comprar tierras. Los bashkires se alegrarían mucho. Llevaron a Pajom a una tienda muy confortable, donde lo invitaron a sentarse en alfombras y cojines de plumón. Luego, mientras se instalaba en torno a él, le ofrecieron té y kumis. También lo obsequaron con carne de carnero. Pajom sacó los regalos que había traído en el carro, y los repartió entre los bashkires. Estos, muy contentos, charlaron entre sí, ordenando después al intérprete que tradujera sus palabras.

—Me mandan decirte que te han tomado afecto y que tenemos por costumbre dar a un huésped cuanto le plazca y devolverle regalo por regalo —dijo éste—: Tú trajiste cosas; ahora vas a decirnos lo que te gustaría tener, para que te lo ofrezcamos.

—Lo que más me gusta es vuestra tierra —replicó Pajom—. En nuestro país estamos estrechos y, además, la tierra está agotada. En cambio, ustedes tienen grandes extensiones de buena tierra. Jamás he visto otra igual.

El intérprete tradujo las palabras de Pajom. Los bashkires discutieron entre sí. Pajom no entendió lo que decían, pero comprendió que estaban contentos, porque gritaban y reían. Finalmente, se quedaron mirando a Pajom, mientras el intérprete le decía:

—Me encargan de comunicarte que, por tus regalos, te darán, con mucho gusto, toda la tierra que deseas. No tienes más que señalar con un dedo la que te agrada, para que sea tuya.

Los bashkires volvieron a hablar entre sí, y Pajom preguntó qué decían.

—Unos dicen que es preciso consultar al starshina; creen que no pueden tomar esa decisión sin su consentimiento. En cambio otros opinan que no hay por qué hacerlo —explicó el intérprete.

CAPITULO VI

Los bashkires estaban en plena discusión cuando, de pronto, apareció un hombre con gorro de piel de zorro. Todos guardaron silencio y se pusieron en pie.

—Es el starshina —dijo el intérprete.

Pajom sacó el mejor vestido que traía y cinco libras de té y se las ofreció al starshina. Este aceptó los regalos y se colocó en el lugar de la presidencia. Acto seguido los bashkires empezaron a charlar con él. Tras de escucharlos largo rato, el starshina hizo un movimiento de cabeza, para que callaran; y dirigiéndose a Pajom, pronunció en ruso las siguientes palabras:

—Puedes coger la tierra que te agrada; poseemos mucha.

"Cómo hacer? Será preciso cerrar un trato, porque si no, tal vez puedan decirme un día que la tierra no es mía, y me la quitan", pensó Pajom.

—Les agradezco sus buenas palabras. Pero ustedes tienen muchas tierras y yo no necesito más que una parcela. Quisiera saber cuál sería la mía y para ello es preciso de-

el punto más alto de la literatura

limitarla y cerrar el trato en su debida forma. Porque nuestras vidas no dependen de nosotros, sino de Dios. Ustedes son buenas personas y me dan esa tierra, pero puede suceder que sus hijos me la quiten.

—Tienes razón —convino el starshina.

—He oído decir que los ha visitado un comerciante y que le han vendido ustedes tierras, firmando un contrato. Me gustaría hacer lo mismo —propuso Pajom.

El starshina comprendió lo que este deseaba.

—Podemos hacerlo. Tenemos un escribiente. Iremos a la ciudad a levantar un acta de venta y poner los sellos necesarios.

—Cuál será el precio? —preguntó Pajom.

—Nuestro precio es único: mil rublos por jornada.

—Qué medida es esa? Cuantas desiatinas tiene? —preguntó Pajom, sin entender.

—No sabemos hacer el cálculo. Vendemos por jornadas. El terreno que recorras en una jornada será tuyo; y su precio es de mil rublos.

—Se puede recorrer mucha tierra en un día —exclamó Pajom, sorprendido.

—Pues toda será tuya —replicó el starshina echándose a reír—. Pero con una condición: si no vuelves el mismo día al punto de partida, perderás el dinero.

—Cómo vamos a marcar los lugares por dónde pase? —preguntó Pajom.

—Nos colocaremos en el sitio que elijas como punto de partida y permaneceremos allí mientras des la vuelta. Además te llevarás un azadón para hacer señales donde quieras. Colocarás jalones en los extremos, y luego trazaremos un zurco, con el arado, de un jalón a otro. Puedes dar la vuelta que quieras, pero has de regresar al punto de partida antes que se ponga el sol.

Todo lo que hayas abarcado será tuyo.

Pajom se alegró de oír aquello. Decidieron que emprenderían la partida al amanecer. Después de hablar un rato, bebieron kumis, comieron carnero y volvieron a tomar té. Anochecido, acomodaron a Pajom sobre unos cojines de plumón y los bashkires se dispersaron. Conviniéron en que se reunirían de madrugada, para llegar al lugar señalado antes de que saliera el sol.

CAPITULO VII

Pajom se tendió sobre los cojines de plumón, pero no pudo conciliar el sueño pensando sin cesar en la tierra. "Recorreré una extensión muy grande. Probablemente cincuenta verstas en una jornada, ya que en esta estación el día es tan largo como la noche. Cincuenta verstas comprenden mucha tierra. Arrendaré la peor a los campesinos y cultivaré la otra con mis propias manos. Adquiriré dos yuntas de bueyes y tomaré dos mozos. Sembraré cincuenta desiatinas y dejaré el resto para pastos", se decía.

No pegó el ojo en toda la noche. Pero antes de amanecer se quedó adormilado. Soñó que estaba acostado en la tienda de los bashkires y que oía reír a alguien desde fuera. Quiso ver quién reía de ese modo. Al salir vio al starshina de los bashkires que, sujetándose la barriga con ambas manos, lanzaba estruendosas carcajadas. Pajom se acercó a él y le preguntó:

—De qué te ríes?

Entonces se dio cuenta de que el starshina era el negociante que había ido a su casa y le había hablado de esas tierras. Pero en cuanto le preguntó: "Hace mucho que estás aquí?", vio que no era él, sino el primer mujik desde más allá del Volga. Finalmente advirtió que tampoco era este, sino el diablo en persona, con sus cuernos y patas de macho cabrío. Se hallaba sentado, riendo a carcajadas, ante un hombre muerto que yacía descalzo y en mangas de camisa. Pajom examinó con gran atención al hombre muerto. Y entonces vio que era él mismo. Se despertó horrorizado. "Hay que ver las cosas que se sueñan!", se dijo. Por la puerta vio que comenzaba a clarear. "Es preciso despertar a las gentes, pues ya es hora de ponerse en camino", pensó. Se levantó, despertó a su obrero, que dormía en el carro, le ordenó que enganchara y se fue a despertar a los bashkires.

—Ya es hora de que vayamos a la estepa a medir la tierra, les dijo.

Los bashkires se reunieron para esperar al starshina. Cuando este llegó se pusieron a beber kumis y ofrecieron té a Pajom, pero este no quiso entretenerse.

—Si hemos de ir, partamos en seguida, que ya es hora —dijo.

CAPITULO VIII

Los bashkires se reunieron, unos montaron a caballo, otros en carros, y partieron. Pajom y su obrero se instalaron en su propio carro, armados de un azadón. Llegaron a la estepa cuando apuntaba la aurora. Subieron a una colina, se apearon de los carros, descabalgaron y se agruparon.

El starshina se acercó a Pajom, y designándole esa región con la mano, le dijo:

—Toda la tierra que abarcas con la vista es de nuestra propiedad. Elige la parte que quieras.

Brillaron los ojos de Pajom. Toda aquella tierra era de pan llevar, llana como la palma de la mano, y negra como la semilla de la adormidera. Los valles estaban cubiertos de hierba de diferentes clases, que llegaba hasta el pecho.

—Esta será la señal del punto de partida —exclamó el starshina quitándose el gorro y colocándolo en un lugar determinado. Tuya será la tierra que abarques en tu recorrido.

Pajom sacó el dinero, lo puso sobre el gorro del starshina y luego se quitó el caftán. Conservó solo la podiovka, se ciñó bien el cinturón, colgó de éste una bolsita con pan y una botella con agua, se arregló las botas, y, tomando el azadón de manos del obrero, se dispuso a partir.

Durante un ratito permaneció pensando la dirección que habría de tomar. Pero como la tierra era buena por doquier, creyó que daba igual y decidió ir hacia el levante. Se colocó de cara al lugar en que debía salir el sol y esperó a que apareciera. Se dijo que no debía perder un solo minuto. Además, sería más fácil caminar con la fresca. En cuanto surgió el sol, Pajom emprendió el camino, con el azadón al hombro.

Echó a andar con un paso uniforme, ni lento ni rápido. Al recorrer una versta se detuvo, cavó un hoyito, colocó los jalones de manera que fueran muy visibles, y prosiguió

por LEON TOLSTOI

su camino. Animado, aceleró el paso. Después de recorrer un buen trecho, cavó otro hoyo.

Luego volvió la cabeza y pudo ver perfectamente la colina, iluminada por el sol, y sobre ella a los bashkires, junto a los carros, cuyas ruedas lanzaban destellos. Calculó que habría recorrido ya unas cinco verstas. Tuvo calor, se quitó la podiovka, y, echándosela al hombro, continuó andando. Recorrió otras cinco verstas. El calor apretaba. Al mirar el sol, Pajom vio que era la hora del almuerzo.

"Ha transcurrido ya la cuarta parte de la jornada; aun es pronto para dar la vuelta. Me voy a descalzar", dijo. Se sentó para quitarse las botas; las colgó del cinturón y reemprendió la marcha. Así podía caminar más ligero. "Recorreré otras cinco verstas y luego torceré hacia la izquierda. Este lugar es magnífico; da lástima abandonarlo. Cuanto más avanzo, mejor me parece", pensó. Y continuó andando, en línea recta. Al volver la cabeza, apenas sí pudo divisar el cerro. Los hombres que estaban en él parecían hormigas y era imperceptible ya el brillo de las ruedas.

"He recorrido bastante por este lado, ahora debo torcer. Además estoy sofocado y tengo sed", se dijo Pajom. Y deteniéndose, cavó un hoyo un poco más grande y colocó los jalones. Luego, desatando la botella que llevaba al cinto, bebió agua y se dirigió hacia la izquierda. Después de andar mucho rato llegó a un lugar cubierto de hierba muy alta. Hacía calor.

Empezaba a sentirse cansado. Miró el sol y se dio cuenta de que era la hora de comer. "Es preciso descansar", se dijo. Se sentó, comió un poco de pan y bebió agua pero no se atrevió a acostarse por temor a quedarse dormido. Al cabo de un rato reemprendió la marcha. Al principio caminó a buen paso. La comida le había devuelto las fuerzas. Pero el calor apretaba y tenía sueño. Sin embargo, siguió andando. Se decía que se trataba de unas horas de sufrimiento, a cambio de muchos años de buena vida.

Había recorrido mucho espacio en aquella dirección y ya se disponía a torcer a la izquierda, cuando de pronto vio un valle y le dio lástima abandonarlo. "Aquí se dará bien el lino", pensó, siguiendo en línea recta. Tras de rodear el valle, cavó un hoyo y torció de nuevo formando de este modo la segunda esquina. Cuando volvió la cabeza, el cerro estaba envuelto en niebla y difícilmente pudo vislumbrar a los bashkires que habían quedado en él. Debía estar separado de aquel lugar al menos por unas quince verstas. "Los dos lados que he recorrido son demasiado largos; tendré que acortar el tercero", se dijo. Al emprender la nueva dirección, apretó el paso. Miró el sol; estaba declinando. Solo había recorrido dos verstas del tercer lado, y la meta se hallaba a quince. "Aunque mi finca resulte irregular, es preciso que emprenda una línea recta, no vaya a ser que me extienda demasiado. De todas formas, con esta tierra me bastará", dijo. Se apresuró a cavar un hoyo, y se fue derecho al cerro.

CAPITULO I X

Sentía un gran cansancio. Estaba sofocado; tenía los pies doloridos por haber caminado descalzo, y le flaqueaban las piernas. Le hubiera gustado descanzar, pero no podía

hacerlo porque no llegaría a la meta antes de la puesta del sol. Y el sol no esperaba; seguía declinando por momentos. "Dios mío, no me habré equivocado? Tal vez haya abarcado una extensión demasiado grande. Qué será de mí, si no llego a tiempo"? Volvió la cabeza hacia el cerro y miró de nuevo el sol. Aun faltaba mucho para llegar a la meta y el sol estaba muy cerca del horizonte.

Siguió andando, aunque estaba cansadísimo; cada vez apretaba más el paso.

Finalmente, al ver que todavía estaba lejos de la meta, optó por echar a correr. Arrojó la podiovka, las botas, la botella del agua y la gorra, conservando tan solo el azadón. "Oh! He sido demasiado ambicioso! Lo he echado a perder todo; no podré llegar antes de que se ponga el sol", pensó y el miedo le cortó el aliento. La ropa, empapada de sudor, se le pegó al cuerpo; se le reseco la boca. El pecho se le dilataba, semejando un fuelle de fragua; el corazón le golpeaba, como un martillo; ya no sentía sus propias piernas. Tuvo miedo. "No vaya a morirme de cansancio", se dijo. Temió caer muerto; pero no era capaz de detenerse. "Si me detengo ahora, después de lo que he recorrido, dirán que soy un tonto". Siguió corriendo y cuando ya estaba muy cerca, oyó silbar y gritar a los bashkires. Esos gritos lo enardecieron.

Reunió sus últimas fuerzas, continuó su carrera mientras el sol que descendía hacia el horizonte se volvía grande y rojo. No tardaría en desaparecer. Pero Pajom estaba muy cerca de la meta. Ya veía a los hombres que lo animaban, haciéndole gestos. Ya divisaba el gorro de piel de zorro y el dinero que había depositado encima; ya veía al starshina que, sentado en el suelo, se sostenía la barriga con las manos. En aquel momento recordó el sueño que había tenido. "He adquirido mucha tierra, pero no sé si Dios me permitirá vivir en ella. Ay! Creo que todo está perdido; no podré llegar", se lamentó.

Miró el sol que había llegado al horizonte; uno de sus bordes empezaba a desaparecer ya. Hizo acopio de fuerzas y corrió tan de prisa que apenas si le obedecían las piernas. Cuando llegaba al cerro, advirtió de pronto que había oscurecido. Volvió la cabeza; el sol se había ocultado ya. Pajom se horrorizó. "Todos mis esfuerzos han sido vanos", pensó.

Estaba dispuesto a detenerse, pero vio que los bashkires lo animaban silbándole. Entonces comprendió que, aunque no viera el sol desde abajo, aún estaba visible desde el cerro. Tomó aliento y subió. Allí era aún de día. Lo primero que vio Pajom fue el gorro. Junto a éste se hallaba sentado el starshina, que reía sujetándose la barriga. Pajom recordó el sueño que había tenido y fue tal su horror que le flaquearon las piernas. Cayó de bruces, alcanzando el gorro con las manos.

—Eres un valiente! Qué cantidad de tierra abarcaste! —exclamó el starshina.

El criado acudió corriendo para levantarlo, pero Pajom sangraba por la boca; había muerto.

Los bashkires chascaron la lengua para demostrar que sentían la muerte de Pajom. El obrero cavó una fosa de tres arshines, aproximadamente la longitud del cadáver, y enterró a su amo.

esta revista:

se publicó en Bogotá, Colombia,
en el mes de julio de 1965,

mediante Licencia 0354
del ministerio de Gobierno
y bajo la dirección y gerencia
de **Roberto Peña;**

la subdirigió **José Joaquín Salcedo,**
y la secretarió **Flor María Pérez;**

sirvieron de comunicación
el apartado aéreo 12320,
el teléfono 438372,
y de sede las oficinas de
la avenida Caracas número 8-57;

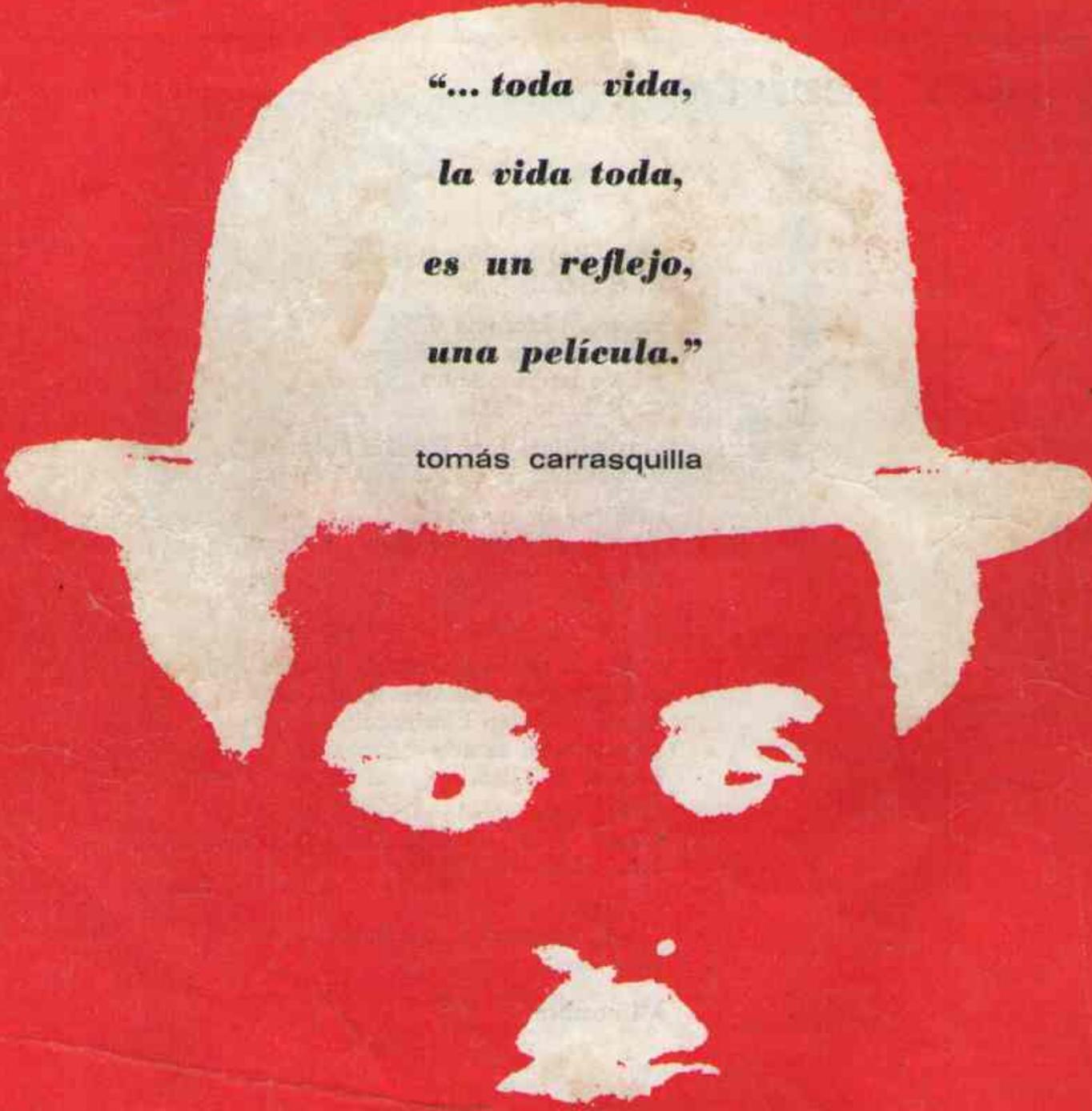
la diseñó **Manuel Ignacio Vargas Peña;**
la editó **Cine - Editores Limitada;**
tradujo **Giorgio Florinacci;**
la impresión estuvo a cargo de
Miguel R. Díaz.

colaboraron, desde el exterior:
Héctor Valencia Henao, Mino Argentieri y
Sara Gómez Yera;

en el interior:
Carlos Alvarez, Jaime Lopera,
Ugo Barti.

Mi nombre es





*“... toda vida,
la vida toda,
es un reflejo,
una película.”*

tomás carrasquilla

suscripción anual (12 números): \$33