

CINE LIBRE →

Año 1, N° 6

BERTOLUCCI
productor:
un padre caníbal

**CINE
BOLIVIANO:**
la cámara
y la historia

Reportaje
a **FERNANDO
BIRRI,**
el inventor
incansable

LUMIÈRE
entrevistado por
SADOUL

GARCI:
un Oscar
al conformismo

MÉXICO:
crisis
y perspectivas



NELSON PEREYRA DOS SANTOS:
la conciencia del CINEMA NOVO

Reclame la primera entrega de la
HISTORIA DEL CINE ARGENTINO
en fascículos

Sa 15.—
\$ 150.000



**LA PROTECCION COMO UN TODO,
EN TODO LUGAR Y MOMENTO.**

GALENO

Previsión Médica S.A.C.

Proteger su salud es una empresa seria.

Central: Paraguay 1571 - Capital
Tel. 41-3118 / 42-9909 / 44-0834 / 41-3258

Zona Norte: Av. Belgrano 126, local 35
Tel. 743-5689 / 747-2406 - San Isidro

Zona Oeste: Av. de Mayo 492 - Ramos Mejía
Tel. 658-3618 / 654-5185

Zona Sur: Av. Meeks 204 - Lomas de Zamora
Tel. 244-6683

Mendoza: Av. España 784/90
Tel. 24-7159/0359.

Bariloche: Pasaje Juramento 146
Tel. 22246 - San Carlos de Bariloche



TAPA: Ulises Dumont y Nelly Prono en *Los enemigos*, de Eduardo Calcagno (foto de Alfredo Suárez).

2 EDITORIAL

4 ULTIMA ENTREVISTA CON LOUIS LUMIERE

Un *flashback* conmovido en el que Georges Sadoul registra las últimas confesiones del fundador del Cinematógrafo.

7 UN CINE DE OPOSICION

Así podría caracterizarse la cinematografía boliviana, cuya historia Peter B. Schumann reconstruye a la luz de una sobresaltada trama de experiencias políticas.

14 FERNANDO BIRRI: EL INCANSABLE INVENTOR

Entrevistado por Dolly Pussi en Mérida (Venezuela), el autor de *Tire Dié* se exhiba largo y tendido sobre su último invento: el Laboratorio de Poética Cinematográfica.

20 HACIA UN NUEVO REALISMO

Dos textos de *Le Monde Diplomatique* esbozan una aproximación al cine turco a partir del triunfo de *Yol*, film de Yilmaz Güney, en el Festival de Cannes de 1982.

22 FESTIVAL DE LOS ANGELES: FILMEX '83

Recién llegado de L.A., el cineasta Bebe Kamin reseña no sin entusiasmo la prodigiosa actividad de esta importante muestra no competitiva.

24 EL CINE EXPERIMENTAL EN PROCESO DE EXPANSION

Vinculado desde hace años con el *National Film Board* de Canadá, Norman McLaren es uno de los motores más activos del desarrollo del cine experimental.

30 GARCÍ: ENTRE EL CONFORMISMO Y LA NOSTALGIA

Vicente Battista reflexiona sobre algunas trampas ideológicas que recorren la obra del cineasta español premiado por la Academia de Hollywood.

32 ENTREVISTA CON BERNARDO BERTOLUCCI

Fatalmente jaqueado por la censura local, Bernardo Bertolucci es, además del estupendo autor de *El conformista* y *El último tango en París*, un productor heterodoxo que apadrina films de cineastas ignotos y asume su condición de padre canibal.

36 EL DISCURSO DE LA CIENCIA-FICCIÓN

El crítico Jorge Ayala Blanco discurre profusamente sobre este género polimorfo.

40 ENCUESTO CON NELSON PEREIRA DOS SANTOS

En fecundo diálogo con Agustín Mahieu, el cineasta brasileño pormenorizó un balance del *Cinema Novo* y caracterizó el presente de su situación cinematográfica.

46 A PROPOSITO DE LOS TOTOS

Premiado con una mención en las últimas Jornadas de Gesell, este mediometrage de Marcelo Céspedes retoma la tradición testimonial inaugurada por *Tire Dié*. Uno de los colaboradores de Céspedes relata aquí algunas peripecias del rodaje.

49 LA MARCHA Y LA MARCHITA

Cine Libre evalúa los magros resultados de la segunda marcha por el cine nacional.

50 AGENDA

53 CINELECTURAS

Un crítico literario ruso teoriza sobre lenguaje y cine. Godard y el Grupo *Kino Pravda*. La "política de los autores" en una recopilación de las entrevistas más importantes de la primera época de *Cahiers du Cinéma*.

55 EL DEDO EN LA LLAGA

Las páginas de esta sección se abren a las propuestas culturales de los partidos políticos. En este número toman la palabra los democristianos.

58 DOCUMENTOS: EL CINE MEXICANO

Tomás Turrent desmenuza el estado de la cinematografía mexicana a partir de las presiones de la industria y las sucesivas políticas gubernamentales.

64 HUMOR

FUERA DE PROGRAMA

Primera entrega de la Historia del Cine Argentino en fascículos (por J. A. Martín).

Director editor

Mario Sábato

Consejo de dirección

Raúl de la Torre

Alejandro Doria

Alberto Fischerman

René Mugica

Sergio Renán

Ricardo Wulicher

Peter B. Schumann (Alemania Federal)

Guy Braucourt (Francia)

Luis G. Berlanga (España)

Lino Micciché (Italia)

Asesor de dirección

Salvador Sammartano

Secretario de redacción

Jorge Lafforgue

Redactor

Alan Pauls

Colaboradores

Dolly Pussi

Ignacio Ramonet

Onat Kutlar

Bebe Kamin

Estanislao Klimaszewski

Vicente Battista

Graciela Rava

Jorge Ayala Blanco

Agustín Mahieu

Pascual Massarelli

Tomás Turrent

Jorge A. Martín

Arte

Jorge Bagnolo

Fotografía

Andrés Suárez

Alfredo Suárez

Humor

Sendra

Coordinador

Carlos B. Fernández

Departamento de publicidad

P y M

Gerente

Hugo Merlo

Director comercial

Enrique Celis

Gerencia administrativa

Juan Carlos Ugerman

Redacción y administración

Rawson 17 A (1182) Buenos Aires, Argentina

teléfonos 983-2492 y 983-2494

La Dirección de la revista no se responsabiliza por las opiniones vertidas en los artículos firmados.

Copyright Cine Libre

Prohibida la reproducción total o

parcial (ley 11723).

La revista CINE LIBRE es publicada mensualmente por EDITORIAL LEGASA S.R.L., con domicilio comercial en Rawson 17 A (1182), Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite. La impresión se realiza en IMPRECO GRAFICA, Viel 1448, Capital. Fotocomposición y armado en FOTOTIPIA LINFOSETER S.A., Pasaje El Maestro 168, Capital. Distribución exclusiva para la Capital Federal: DISTRIBUIDORA RUBBO S.R.L., Garay 4228, Tel. 923-1709.

Réprobos y elegidos

El dolor del país lo hemos padecido todos. La humillación, las postergaciones, el asco, nos envolvieron, y muchas veces nos paralizaron. A todos.

La persecución de la cultura provocó muertes y exilios. Muchos tuvieron que irse ante la amenaza de perder la vida. Otros se fueron, porque no soportaban la falta de libertad. Muchos pudimos quedarnos, algunos con mayor facilidad, otros con riesgos ciertos. Pero en todos los casos hubo exilio. Exilio hacia afuera, exilio hacia adentro. El exilio era común en la postergación de proyectos, la humillación de sentirse sin patria, el dolor por los que no estaban. Muy pocas veces aparecían, tanto para los de afuera como los de adentro, esas lucecitas de esperanza que nos levantaban el ánimo.

Esto produjo resentimientos y provocó acusaciones mutuas. Algunos, desde el exterior, señalaban a los que se habían quedado como cómplices de la dictadura militar. Desde la Patria invadida, algunos que se habían podido quedar denostaban a los que se habían ido como cobardes que estaban comiendo el amargo caviar del exilio. Se generalizaron, con una injusticia sólo justificable desde el sufrimiento, los escasos ejemplos de traición.

No queremos ser excesivamente candorosos. Hubo traiciones, cometidas por quienes acusaron desde afuera a los que aquí se estaban jugando la vida, y por los que aquí se recostaron sobre el poder militar, señalando nombres y provocando con sus alcahueterías prohibiciones y muertes. Pero aún la confusión es mucha, y no nos creemos lo suficientemente justos como para arrojar las primeras piedras.

Todo lo demás es —debe ser— comprensible. Las vacilaciones, las agachadas, algunos resentimientos. Muy pocos podrán mirarse en el espejo de aquellos años sin sentir vergüenza. Pero todos podemos aprender de aquel tiempo del desprecio, crecer desde el dolor que nos ha provocado.

Frente a ese juez implacable que suele ser la conciencia, tenemos que examinar los errores cometidos. Los que creyeron en la violencia deben mirar el país que la violencia nos ha dejado. Los que convalidaron con su silencio moral las persecuciones y las muertes pueden advertir que su conciencia ha sido perseguida y que su moral fue lastimada.

Entre todos podremos recuperar como preceptos la paz y la democracia, retomar la solidaridad que determina que ninguna herida ni dolor son ajenos. Nuestra misión, el trabajo que nos está reservado a quienes nos ocupamos de la cultura, es fortalecer la libertad de expresión y el respeto al disenso. Así estaremos colaborando con la fundación de la democracia.

Todo lo escrito hasta aquí no tendría sentido (no debería haber tenido sentido) si no fuera por las nuevas heridas que nos estamos infiriendo. Tememos que estas heridas auguren la aparición de otros resentimientos, provoquen divisiones que no son las reales.

Por eso, aunque sea doloroso, creemos que debemos aclarar algunas confusiones, con la esperanza de que hayan sido involuntarias.

Un talentoso escritor, que se fue del país porque no se bancaba la falta de democracia como él mismo lo reconoció, pudo volver hace unos meses. Nos alegró su retorno, porque creímos (y seguimos creyendo) que su inteligencia debía cooperar con aquella fundación de la democracia que reclamamos. Nos conmovió también su éxito, por justo y merecido. Pero desde su regreso aquel escritor se empeñó, lastimosamente, en señalar, cual profeta implacable, a réprobos y elegidos. Todavía hoy, en algún reportaje o mesa redonda, dictamina quién puede salvarse y quién merece ser condenado.

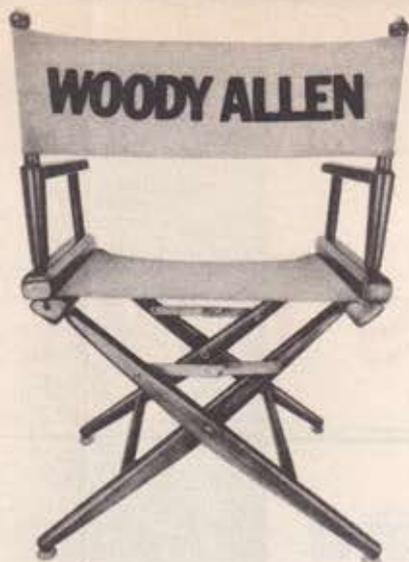
Inventamos una fábula: Durante una epidemia de viruela, un médico capaz sabe que no podrá tolerar los granitos, y huye a otro país, libre del flagelo. Tiempo después, finalizada la peste, retorna. Se dedica entonces a dictar conferencias sobre la mejor manera de combatir la viruela, acusando a los médicos que se quedaron para acabar con la enfermedad de haberse contagiado, ya que en sus rostros aparecen los granitos.

Repetimos enfáticamente que nos alegra el retorno de todos los que se tuvieron que ir. Pero que quede bien claro: estos espacios de libertad que encuentran, que les permiten publicar sus libros y expandir sus opiniones, fueron conquistados con riesgos y esfuerzos por los que nos pudimos quedar en el país.

Estos fragmentos de libertad reconquistada nos enorgullecen y nos alientan. Nos permiten reconocer nuestras heridas, aquellos granitos de la fábula, con menos asco y mayor comprensión. Podemos, entonces, exigir respeto por nuestras heridas y reconocimiento por el combate que las ha provocado.

Esperamos haber despejado esta dolorosa confusión. Ahora podremos dedicarnos a lo verdaderamente importante. Los fragmentos de libertad que ya tenemos nos pertenecen a todos. Entre todos, los que ya estamos y los que puedan volver, intentemos que esa libertad triplemente proclamada por nuestro himno se convierta, en nuestro amado país, en una realidad total, sin fisuras ni vacilaciones.

EL DIRECTOR



Su mejor película



es Kodak

Ellos han hecho mucho por el cine. Y el cine ha hecho mucho por nosotros.
Emocionarnos, alegrarnos, hacemos pensar...
Ellos saben que ninguna otra técnica puede reemplazar la calidad de la película. Por eso confían en Kodak.
Por eso cada año, en el mundo, se procesa tal cantidad de películas Kodak que, si se empalmara, podría dar la vuelta al mundo 15 veces.
Mientras el talento y las películas Kodak sigan combinándose tan bien, siempre habrá una nueva silla junto a las de los grandes.



ULTIMA ENTREVISTA CON LOUIS LUMIÈRE

Georges Sadoul

No tenía el honor de conocer al gran inventor, recientemente desaparecido, cuando recibí de él, en agosto de 1946, un manuscrito de doce páginas titulado *Observaciones sugeridas a Louis Lumière por la lectura del libro de Georges Sadoul: "L'invention du cinéma"*. En estos apuntes, Lumière había querido rectificar algunos errores del primer volumen de mi *Histoire Générale du Cinéma*, y completar en numerosos puntos mis informaciones.

Louis Lumière me recibió algunas semanas más tarde en Bandol. En el transcurso de una larga entrevista —y de las que siguieron— me suministró importantes precisiones acerca de su *Cinematógrafo*, lo que me permitió preparar una edición, ampliamente aumentada y corregida, de *L'invention du cinéma*, que saldrá en algunas semanas más.

En el pasado enero, Louis Lumière, cuya salud estaba decayendo desde 1946, me autorizó a entrevistarlo para la *Télévision Française*.

Esta entrevista fue grabada en discos y filmada por Bocquel. Fue necesaria una larga tarde de trabajo. Louis Lumière, que por entonces no abandonaba la cama, tenía que hacer esfuerzos considerables para leer, con gran dificultad, el texto que tenía ante sus ojos casi ciegos. Pero bajo los reflectores y ante el micrófono conservó la sonriente afabilidad que era su costumbre. Era la última vez que se encontraba frente al aparato que él mismo había bautizado: el cine...

La entrevista fue transmitida por televisión en el pasado marzo, como apertura de la notable serie de emisiones dedicadas por George Charensol, con la colaboración de Pierre Brive, a la historia del cine. Gracias a su iniciativa, los archivos del cine pueden conservar una última imagen —y qué conmovedora— de Louis Lumière.

Georges Sadoul (1948)

—Señor Lumière, ¿en qué circunstancias comenzó a interesarse por la fotografía animada?

—Mi hermano Auguste y yo empezamos nuestros primeros trabajos durante el verano de 1894. En esa época las investigaciones de Marey, Edison, Démeny, habían dado ciertos resultados, pero aún no se habían hecho proyecciones en pantalla.

El principal problema a resolver entonces era encontrar un sistema de tracción de la cinta sobre la cual las imágenes del film habían sido estampadas. Mi hermano había pensado en utilizar a tal efecto un cilindro ahuecado, parecido al que propuso León Bouly en otro aparato. Pero ese sistema era brutal. No podía andar y no anduvo.

—¿El señor Auguste Lumière propuso luego otros sistemas?

—No, mi hermano dejó de interesarse por la parte técnica del Cinematógrafo apenas yo encontré un dispositivo de tracción correcto. Y si la patente del Cinematógrafo quedó bajo nuestros dos nombres, la razón está en el hecho de que firmábamos siempre en común los trabajos y las patentes que depositábamos, hubiésemos participado o no en las investigaciones. En realidad, yo solo fui el autor del Cinematógrafo, así como él, por su parte, era el realizador de otras invenciones siempre patentadas bajo nuestros dos nombres.

—¿Cuál fue entonces el sistema de tracción que usted propuso?

—Yo estaba un poco indispuerto, y me veía obligado a permanecer en cama. Una noche en que no dormía, la solución se presentó a mi espíritu con claridad. Consistía en adaptar a las condiciones de la toma el mecanismo conocido bajo el nombre de *ped de biche* (pata de ciervo) del dispositivo de tracción de la máquina de coser, dispositivo que realicé primero con la ayuda de una excéntrica circular, reemplazándolo luego por el mismo instrumento, pero triangular, conocido en distintos usos bajo el nombre de *excéntrica de Hornblowe*.

—¿Entonces hizo construir un aparato experimental según los principios que usted había descubierto?

—Fue el mecánico principal de nuestra empresa, Moisson, quien construyó el primer aparato en base a los esbozos que yo le daba a medida que la realización avanzaba. Como en Francia era imposible conseguir el film sobre celuloide transparente, hice mis primeros intentos con películas de papel fotográfico fabricado en nuestras oficinas. Yo mismo las cortaba y perforaba, y los primeros resultados fueron excelentes, como usted ha podido ver.

—En realidad tuve en mis manos, no sin emoción, esa larga tira de papel que usted donó al Musée de la Cinémathèque Française. Y esas imágenes son de una nitidez perfecta.

—Eran películas puramente experimentales. Las imágenes negativas sobre papel no podían proyectarse por su excesiva opacidad. Pero sin embargo logré animarlas mirándolas a través, en el laboratorio, iluminadas por una fuerte lámpara de arco. Los resultados fueron excelentes.

—¿Esperó mucho hasta poder utilizar películas sobre celuloide análogas a las que utiliza el cine moderno?

—Hubiera usado inmediatamente las películas de celuloide si hubiese podido conseguir en Francia un celuloide flexible y transparente que me satisficiera. Pero no se fabricaba ni en Francia ni en Inglaterra. Tuvimos que enviar a Estados Unidos a uno de nuestros empleados principales para que comprara celuloide en pliegos no sensibilizados en la *New York Celluloid Company*, y luego los trajera a Lyon. Los cortamos y perforamos con ayuda de un aparato cuyo movimiento derivaba de la máquina de coser, y que Moisson puso a punto.

—¿En qué fecha pudo rodar su primer film en celuloide?

—Hice mi primer film a fines del verano de 1894: *La Sortie des Usines Lumière*. Como usted habrá advertido, los hombres llevaban sombreros de paja y las mujeres vestidos de verano. Por otra parte, necesitaba un gran sol para rodar aquella escena, porque disponía sólo de un objetivo poco luminoso, y no hubiera podido hacer una toma como



ésa en invierno o en otoño. *La Sortie des Usines Lumière* se proyectó por primera vez en París, rue de Rennes, en la *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*. Fue el 22 de marzo de 1895. Concluí aquella proyección con una conferencia que me solicitó el ilustre físico Mascart, por entonces Presidente de la Sociedad. También proyecté sobre una pantalla la formación de una imagen fotográfica en desarrollo, lo que presentó ciertas dificultades en las que no insistiré ahora.

—¿Su aparato tenía ya el nombre de "Cinématographe"?

—Creo que todavía no lo habíamos bautizado. Nuestra primera patente, depositada el 13 de febrero de 1895, no había adoptado un nombre particular. Se hablaba solamente de un "aparato para la obtención y la visión de pruebas cronofotográficas". Recién muchas semanas después elegimos el nombre de *cinematógrafo*.

Pero mi padre, Antoine Lumière, consideraba que el nombre *cinematógrafo* era imposible. Se dejó convencer por su amigo Lechère, representante de los champagnes Moët Chandon, para que adoptara el nombre de *Domitor* para nuestro aparato.

—¿Qué quería decir?

—No lo sé bien, era una palabra que Lechère había fraguado, probablemente del verbo *dominar*: *Dominador*... *Domitor*. Pero ni yo ni mi hermano aceptamos el nombre, de modo que no lo usamos más.

—¿La puesta a punto del *Cinematógrafo* le planteó problemas técnicos difíciles de resolver?

—Lo que más atrajo mi atención fue la resistencia de las películas. Los films de celuloide eran entonces, para nosotros, un producto nuevo del que ignorábamos la calidad o la propiedad. Me aboqué, pues, a experiencias metódicas atravesando las películas con agujas de distintos diámetros, de las que pendían pesos crecientes. Así llegué a conclusiones interesantes, como la de que el agujero podía, sin inconvenientes, ser más grande que el alfiler que lo atravesaba y resistir igualmente

bien que si se le daba la dimensión exacta del alfiler mismo.

—¿Sus oficinas emprendieron la fabricación industrial del *Cinematógrafo*?

—No. Por otra parte, no fabricábamos ningún aparato, y no estábamos equipados para emprender semejante fabricación. Inmediatamente después de la conferencia que se hizo en París, a principios de 1895, el ingeniero Jules Carpentier, que se convierte en uno de mis mejores amigos y seguirá siéndolo hasta la muerte, se ofreció para ser el fabricante de nuestro aparato en sus laboratorios, que poco antes habían lanzado un excelente aparato fotográfico. Hasta entonces tuve que contentarme con el aparato que habíamos construido en Lyon.

—Dado que en 1895 disponía de un solo aparato que servía para la filmación y para la proyección ¿en ese año era usted el único operador de cámara para su *Cinematógrafo*?

—Exacto. Era el operador de todos los films proyectados en 1895, ya en el Congreso Fotográfico de Lyon, en el mes de junio, ya en la *Revue Générale des Sciences de Paris*, en julio, ya, por fin, en París, en el subsuelo del *Grand Café*, a partir del 28 de diciembre de 1895. Una sola excepción: *Les Bruleuses d'Herbes*, rodado por mi hermano Auguste durante las vacaciones, en nuestra propiedad de La Ciotat. Agregaré que no sólo había rodado esos films, sino que también revelaba las primeras películas proyectadas en el *Grand Café*, en palanganas de metal esmaltado que contenían el revelador, el agua de lavaje y el fijador. Impresionaba los positivos utilizando, a modo de fuente luminosa, un muro blanco iluminado por el sol.

—¿Puede hablarme de la "Partie d'écarté"?

—Los jugadores son: mi padre Antoine Lumière, que enciende un cigarro. Frente a él su amigo Trewey, prestidigitador, que reparte las cartas. De allí en más, Trewey fue el organizador, en Londres, de las representaciones de nuestro *Cinematógrafo*, y figura en muchos de mis films: *Assiettes tournan-*

ULTIMA ENTREVISTA CON LOUIS LUMIÈRE

tes, por ejemplo. El tercer jugador, el que vuelca la cerveza, es mi suegro, el cervecero Winckler, de Lyon. El servidor, finalmente, es el de casa, nacido en Gonfaron: un meridional pura sangre, lleno de alegría y de espíritu, que nos divertía con sus salidas y sus bufonadas.

L'Arrivée du train en gare la filmé en la estación de La Ciotat en 1895. En el andén se puede ver a una muchacha que retoza, agarrada de una mano por la madre, y de la otra por la gobernanta. Esa muchacha es mi primera hija, que luego pasó a ser la señora Tarrieux, y actualmente es cuatro veces abuela. Mi madre, la señora de Antoine Lumière, que la acompaña, es reconocible por la capa escocesa.

—¿Qué puede decir del famoso "Arroseur arrosé"?

—Aunque mis recuerdos no son precisos, creo poder decir que la idea del guión me fue sugerida por un esbozo de mi hermano menor Edouard, un aviador al que desgraciadamente perdimos en la guerra mundial del 14-18. Era entonces demasiado joven para desempeñar el papel del muchacho que pone el pie sobre la caña para regar. Lo reemplacé por un aprendiz del laboratorio de carpintería de la oficina, Duval, muerto después de haber trabajado en el cargo de expedidor principal durante cuarenta años. En cuanto al regador, su papel fue interpretado por nuestro jardinero, Clerc, que todavía vive, después de haber sido, también él, empleado de nuestras oficinas durante cuarenta años. Ahora vive en los alrededores de Valencia.

—¿Cuántos films realizó en 1895?

—Debo haber rodado unos cincuenta. En este punto, mis recuerdos no son precisos. Todos estos films tenían 17 metros, y su proyección duraba cerca de un minuto. Esta longitud puede parecer singular, pero era impuesta por la capacidad de recepción de las cajas en

las que reponía el negativo después de la toma.

—¿Puede citar algún título de film realizado en 1895?

—Pusimos en escena algunos films cómicos en los que participaron parientes, amigos, empleados, como *Chez le Photographe*, una pequeña farsa donde recitaban mi hermano Auguste y el fotógrafo Maurice, que luego se convertiría en el concesionario de nuestra cinematografía en el *Grand Café*. Luego *Charcuterie Américaine*, en el que mostrábamos una máquina de hacer salchichas. Se metía un cerdo por un lado, y por el otro salían las salchichas, y viceversa. Nos divertimos mucho, mi hermano y yo, fabricando esa supuesta máquina en nuestra propiedad de La Ciotat, y habíamos hecho escribir sobre el instrumento: "Crack, carnicero de Marseille..."

Es preciso hablar, luego, del *Débarquement des Congressistes à Neuville sur Saône*, que de algún modo es el primer "noticiero" porque lo filmé en ocasión del Congreso de Fotografía de junio de 1895, y lo proyecté al día siguiente frente a los congresistas.

—¿Rodó otros films después de 1895?

—Pocos. Delegué ese trabajo a los operadores que había formado: Promio, Mesguich, Doublier, Perrigot, y otros más.

En pocos años inscribí en nuestro catálogo más de 200 films realizados en las cinco partes del mundo.

—¿Desde hace cuánto tiempo no se ocupa del cinematógrafo?

—Mis últimos trabajos son de 1935, época en la que concluí un cine en relieve que fue presentado, en forma particular, en París, Lyon, Marseille y Nice. Pero mis trabajos siguieron siendo de investigación técnica. No volví a hacer lo que se llama *mise en scène*. Y no me encuentro a gusto en un estudio moderno. Por otra parte, hace mucho tiempo que estoy inmovilizado, sin poder moverme de Bandol. ♣

UN CINE DE OPOSICION

Peter B. Schumann



"Bolivia es parte del continente latinoamericano del hambre. Aquí la mayoría de la población vive bajo las condiciones más miserables. Nosotros, los cineastas, el pequeño grupo en cuyo nombre hablo, hacemos películas entre personas que, en promedio, no llegan a vivir más de treinta años, como ocurre con los mineros, por ejemplo, que sufren de silicosis. Frente a la terrible realidad de este país, que el año pasado ha perdido un diez por ciento de su población debido a la desnutrición y a enfermedades que habrían sido curables, frente a esta situación, los cineastas no podemos permanecer indiferentes.

Debemos concentrar nuestros esfuerzos haciendo un cine que muestre estos problemas, esta miseria y a los culpables de ella. El nuevo cine revolucionario en América latina, del que nosotros somos una pequeña parte, surge de esta conciencia, del reconocimiento de la responsabilidad para decir la verdad, para combatir la confusión, para desenmascarar a los culpables y develar las estructuras de la explotación. El pueblo no está interesado en que se le informe sobre la miseria. El pueblo la conoce mejor que nosotros los cineastas, puesto que él la sufre cada día. Al pueblo le interesa más bien saber quiénes producen esa miseria. Creo que la lucha por la liberación latinoamericana no solamente es una lucha





Jorge Ruiz y el cine documental (1947-1960)

por lograr la libertad, sino también para definir la identidad de los pueblos, para encontrarnos a nosotros mismos, para renovarnos. Pero el tiempo que queda en esta lucha es demasiado corto, si queremos sobrevivir como pueblos y como hombres y si queremos evitar la destrucción de nuestra cultura."¹

Esto decía Jorge Sanjinés en 1970, pero sigue teniendo validez para sus trabajos posteriores, así como la mayor parte de la cinematografía boliviana, cuyo surgimiento y evolución están marcados por el signo propio de las condiciones generales del subdesarrollo en que se debate este país.*

El cine mudo: comienzos tardíos (1909-1936)

La guerra ruso-japonesa ofreció a los bolivianos las primeras imágenes cinematográficas que dos italianos, De Voto y Margary, mostraron en 1909 con un proyector Pathé en el pueblito de Guaquí, sobre las márgenes del Lago Titicaca, antes de llegar con la novedosa "sensación" del cine a uno de los teatros de la ciudad de La Paz. Tuvieron que pasar algunos años más hasta que un boliviano, Luis G. Castillo, tomara una cámara en sus manos para fijar con ella algunos acontecimientos locales.

Con la proyección de sus primeras películas inauguró el 13 de agosto de 1913 el primer cine del país. En 1918 fundó "Andes Film", la primera empresa productora, con la que empezó a realizar films de encargo para empresarios privados e instituciones estatales. Muy pronto el Estado descubrió la efectividad propagandística de este nuevo medio y se convirtió en uno de los principales financiadores de películas documentales.

José María Velasco Maidana realizó en 1923 la primera película de ficción: *La profecía del lago*, que dio motivo a escándalo, porque describía la relación amorosa de una mujer rica con un sirviente indio, basándose, además, en un hecho real. La censura prohibió la película "por razones morales". En 1926, Luis G. Castillo realizó, junto con Arturo Posnansky, *La gloria de la raza*, un cortometraje de ficción que recibió muchos elogios por la calidad de su fotografía. La anécdota gira en torno de un arqueólogo, al que un indio del Lago Titicaca le narra la

historia de su pueblo y especialmente la de la destrucción de Tiahuanaco, el centro de la cultura aymará.

Los indios, su pasado, su cultura y sus condiciones de vida, constituyen hasta hoy uno de los temas centrales del cine boliviano. También de este tema se ocupó Pedro Sambarino, un inmigrante italiano, primero con algunos documentales que rodó, desde 1924, para el gobierno y luego, en 1925, con *Corazón aymará*, de cuyo contenido solamente se sabe que se trataba de una historia de venganzas basada en un pieza de teatro.

José María Velasco Maidana logró realizar aún otra película de ficción en 1929: *Wara-Wara*, una leyenda romántica de la época de fines del Imperio de los Incas. Después del triunfo de los españoles, la joven Nitaya hereda el trono incaico. Pero un buen día, un español se enamora de ella. El galán se llama Tristán. Artistas, poetas, gente perteneciente a la "crema" de la sociedad de La Paz participaron como actores en esta exitosa producción.

Una dramática historia de amor, pero sin trasfondo indigenista, es el tema de la narración en *Hacia la gloria* (1931), un trabajo en codirección de Durán Crespo, José Jiménez y Mario Camacho. Fue un primer intento de utilizar el sonido con la ayuda adicional de discos y sonidos improvisados durante la proyección.

La Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay, que ya se anunciaba, aparecía insinuada en el tema general de esta película. Fue tratada como tema central en el largometraje documental *La Guerra del Chaco* (1936). Luis Bazoberry logró rodar un abundante material, que luego compaginó en Barcelona durante largos meses de trabajo. Se trata de una obra totalmente sonorizada y es considerada, por lo tanto, como la primera película boliviana perteneciente a la era del cine sonoro.

Su aparición atrasada muestra que la utilización de esa nueva técnica encontraba todavía grandes dificultades, sobre todo de orden económico, las mismas que no pudieron ser solucionadas en una época de creciente inflación, durante la guerra del Chaco, ni siquiera por realizadores como Luis G. Castillo y Arturo Posnansky, que producían con una relativa continuidad.

Sólo a finales de los años cuarenta empezó a perfilarse paulatinamente el surgimiento de la cinematografía boliviana.

Tres fueron los factores determinantes para ello: el trabajo cinematográfico de Jorge Ruiz, el cambio de la situación política y la creación de un instituto nacional de cine.

Con Jorge Ruiz aparece en 1947 un cineasta que ejercerá una gran influencia en la creación cinematográfica de tipo documental a lo largo de los años cincuenta, siendo uno de los pocos directores que continuarán trabajando hasta en los años setenta. El trabajo de Ruiz se extiende a lo largo de más de tres décadas.

Su quehacer cinematográfico fue favorecido por el hecho de que con el MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) surgió una alternativa política que transformó el clima cultural del país. Después de la Revolución de 1952, el MNR tomó el gobierno y siguió una línea progresista de contenido nacionalista-burgués. Los indios obtuvieron los derechos civiles, la gran minería fue nacionalizada, se instituyeron la cogestión y un nuevo derecho laboral, se inició la Reforma Agraria y el ejército tradicional fue reemplazado por las milicias de obreros y campesinos. En 1953, además, fue creado el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), cuya dirección le fue encargada a Jorge Ruiz en 1956.

Ya en 1947 Ruiz había fundado su propia firma, "Bolivia Films", junto con Augusto Roca y el norteamericano Kenneth Williams, y en 1948 empezó a estructurar un trabajo de cine documental continuado con la realización de *Virgen India*, un estudio sobre un escultor nativo. Sus siguientes trabajos se caracterizaron, sobre todo, por sus logros técnicos: *Donde nació un Imperio* (1949) es la primera película boliviana en colores, y en *Bolivia busca la verdad* (1950), documental sobre un censo nacional, rodó por primera vez una escena con sonido sincrónico. Su producción siguiente, *Vuelve, Sebastiana* (1953), que realizó —como casi toda su obra— junto con Augusto Roca, se ubica totalmente en la línea de la política indigenista del MNR, vale decir, el rescate de la identidad cultu-



ral. Es la historia de una muchacha chipaya (etnia de origen preincaico) que abandona su medio nativo y vive durante un tiempo en una comunidad urbana más desarrollada, hasta que es recogida por su abuelo. Con este planteamiento, Ruiz quería llamar la atención sobre el peligro de desaparición de una de las comunidades indígenas más antiguas de Bolivia. Las extraordinarias cualidades estéticas de este corto documental motivaron al crítico John Grierson a catalogar a Ruiz entre los "seis mejores documentalistas del mundo".²

Otra de sus obras importantes es *La vertiente* (1958). En un principio, Ruiz solamente quería documentar la construcción en trabajo colectivo de un canal de irrigación en una comunidad indígena, pero luego combinó este proceso solidario y sus personajes reales con una historia amorosa, a la que añadió otras figuras ficticias. Fue la primera vez que el escritor Oscar Soria hizo un guión para una película de ficción.

Jorge Sanjinés y el cine del pueblo (1960-1971)

El retorno al país de Jorge Sanjinés, luego de haber estudiado filosofía y letras y de formarse como cineasta en la Universidad Católica de Santiago de Chile, así como su amistad con Oscar Soria, significaron, a partir de 1960, el comienzo de la etapa más importante en la evolución de la cinematografía boliviana. Primero realizaron cortos publicitarios: *Sueños y realidades* (1961), sobre las ilusiones que crea la lotería nacional, fue rechazado por los patrocinadores debido a la crítica social contenida en el film; *Un día, Paulino* (1963), sobre el plan de desarrollo del gobierno para el siguiente decenio; *Bolivia avanza* (1964), una serie de cortos de dos minutos cada uno, sobre los logros de la política social del gobierno.

Poco antes de este último trabajo realizaron *Revolución* (1963). Fue concebida según el mismo método semidocumental de las dos primeras y con imágenes realmente impresionantes mostraba la miseria, el analfabetismo, el hambre y las enfermedades que destruyen a los hombres. Pero también describía —por vez primera en una película

boliviana— la protesta de los trabajadores, la represión militar y la necesidad de continuar la lucha. Con esta producción independiente, Sanjinés introducía una nueva calidad política en el cine boliviano, la misma que se expresaba a través de una nueva estética, similar a la del cine mudo soviético.

En noviembre de 1964, el gobierno civil de Paz Estenssoro fue derrocado por el golpe militar del general Barrientos. Los mineros se declararon en huelga y fueron violentamente reprimidos por la fuerza militar. En medio de esta situación, Jorge Sanjinés se hizo cargo de la dirección del Instituto Cinematográfico. Además de seguir haciendo los Noticieros semanales del ICB, realizó un nuevo corto: *Aysa* (1965). En él se refería a la situación de los mineros que, arriesgando su vida, sacaban el mineral de socavones y galerías que ya habían sido abandonadas debido a su escasa rentabilidad. Esta obra semidocumental no llegó a tener la perfección de factura ni la claridad política de la anterior película.

Estos trabajos estaban marcados por el compromiso social del sector burgués progresista al que pertenecían Jorge Sanjinés, Oscar Soria y Ricardo Rada, quienes ya conformaban el grupo de cine que, más tarde, adoptaría el nombre de su primera película de ficción, *Ukamau*. Sus raíces ideológicas estaban en el programa reformista del MNR. Sanjinés había documentado las conquistas sociales del partido gobernante en los cortos publicitarios del ICB. Pero ante las masacres cometidas por el régimen de Barrientos contra los trabajadores mineros, el grupo de cineastas comprendió que ya no era posible seguir creyendo en soluciones reformistas, habida cuenta de que el MNR había agotado ya sus perspectivas incluso antes de ser derrocado por el golpe militar. El primer largometraje de ficción realizado por el grupo, *Ukamau* (1966), producido con el financiamiento del ICB, es una expresión de ese lento proceso de politización. El film ilustra la situación de los campesinos en base al tratamiento de un destino individual: se trata de la historia de la venganza de un campesino indio, cuya mujer ha sido violada y asesinada por un mestizo. El campesino persigue al asesino, hasta encontrarlo a solas en el Altiplano y consumir

su venganza. La anécdota tiene el sentido de una parábola: el indio encarna a la clase más explotada y oprimida, y el mestizo, el intermediario que le compra sus productos a bajo precio, es el último eslabón en la cadena del sistema de explotación. El acto de violencia con el que el indio venga la violencia perpetrada contra su mujer, aparece como una acción revolucionaria contra los opresores. Pero hasta que ello suceda, el espectador deberá acompañarlo a lo largo de una paciente búsqueda cargada de símbolos y en la que no se percibe una intención, por parte del indio, de eliminar la dependencia económica. Por lo demás, los dos personajes centrales están algo desfigurados en tanto que prototipos ideales: el indio personifica lo bueno y el mestizo lo malo, sin matices ni condicionamientos de ninguna índole. El indio persigue al asesino como un ángel vengador, estilizado por un ropaje negro y una composición estática de la imagen; rechaza la ayuda que le ofrece su comunidad para esclarecer el crimen, lo que implica un rechazo a una solución colectiva, y permanece fijado en la idea de satisfacer sus deseos personales de venganza. Esta concepción individualista de una tradicional estructura parabólica dificultó la identificación y, con ello, la politización de los destinatarios —y así lo confirmó, más tarde, el propio Sanjinés.

Su segundo largometraje de argumento, *Yawar Mallku* (*Sangre de Cóndor*, 1969), transformó el carácter ficticio de la trama en una ficción parcialmente documental y reforzó las estructuras colectivas de la historia narrada: Ignacio Mallku descubre que la infidelidad de las mujeres de la aldea se debe a la esterilización secreta practicada por "voluntarios" norteamericanos; la comunidad decide defenderse y castra a los esterilizadores; Mallku es responsabilizado por la policía, intentan ultimarlo, pero éste logra sobrevivir, aunque gravemente herido; a pesar de que su hermano vende hasta sus últimas pertenencias, no consigue el dinero necesario para comprar el plasma para la transfusión y Mallku muere.

Esta historia se desarrolla sobre el fondo de la colectividad indígena que Mallku preside y conduce a la acción contra los culpables de su miseria. Aquí no se trata de una tragedia individual; es una comunidad la que

En pág. 7 (arriba): *Sangre de Cóndor* (1969), de Jorge Sanjinés; (abajo) del mismo director, *El coraje del pueblo* (1971). Pág. 8: *El enemigo principal* (1973/74), de Sanjinés. Pág. 9: *Ukamau* (1966), de Sanjinés. Aquí: *Sangre de cóndor* y *Al grito de este pueblo* (1972), de Humberto Ríos.



sufre bajo un sistema que pretende eliminar un mal, creando otros peores. Este sistema aparece en una doble dimensión: como potencia extranjera de intervención (los miembros del Peace-Corps norteamericanos) y como sus aliados criollos (la policía, un mestizo que hace ejecutar a los indios, así como la burguesía blanca que deja morir al herido Mallku porque no tiene dinero para pagar por su vida). Ignacio Mallku, el jefe de la comunidad indígena, es una víctima ejemplarizadora de los sufrimientos de los indios. Pero esta historia de sacrificios no aparece como algo invariable, no demuestra un destino o una fatalidad inmutables, y tampoco es algo que puede ser reparado por una rebelión individual; más bien aparece como algo que puede ser influenciado, como algo contra lo cual se puede estructurar una lucha colectiva. Los campesinos no están totalmente solos, los obreros de la ciudad les prestan su ayuda, ocupan el lugar de los victimarios: en un acto demostrativo, el hermano de Ignacio se vuelve a poner la ropa de campesino indígena y retorna a ocupar el sitio que dejaron los que han caído en la lucha.

La película fue prohibida por el régimen el mismo día del estreno, porque hacía "quedar mal a una potencia amiga", pero finalmente pudo ser exhibida, poco más tarde, gracias a la presión de la opinión pública boliviana.

El próximo film debía ser un paso nuevo en el camino hacia un cine popular auténtico. *El coraje del pueblo* (1971) fue rodado en una época de breve apertura democrática, cuando el general Juan José Torres condujo el gobierno por escasos diez meses, en una línea de populismo de izquierda; era la época de la Asamblea del Pueblo, en la que la movilización de las masas bolivianas alcanzó un punto culminante. *El coraje del pueblo* era un intento de aprovechar esta situación, para mostrar la increíble capacidad de resistencia de los trabajadores bolivianos que, a pesar de los enormes sacrificios a los que siempre han sido sometidos, continúan la lucha contra la opresión.

Para reducir aún más el carácter ficticio del argumento, Sanjinés prescindió aquí de toda anécdota individualizante y emprendió la tarea de reconstrucción de hechos históricos, vale decir, la masacre de la Noche de

San Juan, en junio de 1967, en el centro minero de Siglo XX. Los protagonistas de esos acontecimientos, como por ejemplo la conocida dirigente minera Domitila Chungara, informan sobre esos sucesos que luego son ejemplificados con situaciones determinadas. Pero siempre permanecen como piezas que conforman una totalidad social; cada caso es expresión de una experiencia colectiva. Las situaciones han sido elegidas de tal manera que, por un lado, quedan reflejadas las acciones de la solidaridad y las formas de la organización sindical, y por otro lado, el carácter brutal del sistema es desenmascarado sin atenuantes. Los responsables de la masacre, indetectables en base a fotografías, son mostrados con nombre y apellido: los asesores norteamericanos y las marionetas del sistema, cuya identidad no debe ser olvidada (algunos de ellos formaron parte del siguiente régimen golpista-militar).

Es una gran asamblea de trabajadores mineros, los obreros expresan sus propios intereses, fundamentan la necesidad de la lucha y exteriorizan su solidaridad con otros grupos de la resistencia común, con el movimiento guerrillero, y también reciben la solidaridad a través de los representantes del movimiento universitario. Queda así claramente documentada la amplitud social de la lucha. Pero Sanjinés está obligado a mostrar una derrota, a describir una masacre, pues no habría sido realista presentar un triunfo, cuando sólo hubo una lucha por conquistar ese triunfo.

La película acababa de rodarse cuando el gobierno progresista fue derrocado por un golpe de militares de derecha. Una parte del grupo tuvo que exiliarse y terminar el film fuera del país. Antonio Eguino, el camarógrafo, y Oscar Soria, el guionista, se quedaron en Bolivia y fundaron su propio grupo de cine también bajo el nombre de *Ukamau*.

Antonio Eguino y la Tercera Vía (1973-1980)

No fue por oportunismo que se quedaron e intentaron seguir realizando películas bajo las condiciones impuestas por la dictadura de Banzer. También Sanjinés había trabajado con ellos bajo una dictadura militar,

pero su evolución hacia posiciones cada vez más radicales hacía imposible que se quedara en el país, pues ello habría significado una especie de suicidio. Eguino y Soria eligieron la tercera posibilidad, ya que no querían dejarse acallar, pero tampoco podían emigrar.

Pueblo chico (1974), película en la que Eguino por primera vez se encargó de la dirección, aborda el tema de un joven que regresa a su país luego de haber terminado su estudio en la Argentina, y se enfrenta con los problemas de su patria, entrando en conflicto con su padre, un mestizo latifundista, así como con la pequeña burguesía local, de la que él mismo procede. Busca a sus aliados entre los campesinos, pero sin conseguirlo. Todavía tiene mucho que aprender en su largo camino de toma de conciencia.

Esta historia eminentemente política y la crítica contenida en ella frente a la reforma agraria quedan demasiado escamoteadas detrás de las relaciones sentimentales del protagonista. También desde el punto de vista cinematográfico, este primer trabajo de dirección resulta demasiado convencional. Sin embargo, la película se convirtió en un notable éxito de taquilla.

En su segunda película, *Chuhiago* (1977), Antonio Eguino se mantuvo consecuente. Cuatro historias ofrecen un perfil social de La Paz, la principal ciudad del país. Arriba, en los bordes marginales del profundo valle, viven los indios más pobres. Allí está, por ejemplo, el pequeño Isico, que no sabe leer ni escribir, porque desde muy temprana edad tuvo que ganarse la vida con trabajos eventuales. Algo más abajo, pero en un nivel social superior, se debate Johnny, hijo de obrero, en el desesperado intento de cambiar su vida sin futuro. En ese mismo intento fracasa Carlos, un empleado público perteneciente a la clase media urbana y cuya historia comienza con su muerte. Sólo Patricia, la joven estudiante de la alta burguesía que vive allá abajo, donde florece la vegetación, tiene la posibilidad de realizarse, pero no la aprovecha.

Eguino no edulcora nada ni muestra una salida o una solución fácil; aquí no hay *happi-end*. No se borran las fronteras que separan a las clases sociales, cuyos representantes se cruzan permanentemente en el camino.



Tampoco hay posibilidad de conciliación. Pero en el interior de cada grupo existen oportunidades, al menos se anuncia esa vaga esperanza. Debemos reconocernos tal como somos, para que podamos cambiar —nada más ni nada menos eso es lo que quieren decir Antonio Eguino y Oscar Soria, el autor de esta historia.

Chuquiago se convirtió en un sorprendente éxito de taquilla, el mayor de todos los largometrajes en este país. Más de medio millón de bolivianos, una décima parte de la población, vio esta película en las salas cinematográficas. Un récord que no ha sido alcanzado ni siquiera por una película extranjera. Trece semanas estuvo en cartelera en La Paz, donde se encuentra una cuarta parte de las 120 salas de exhibición de todo el país.

Sin embargo, los precios de ingreso son tan bajos que las ganancias no alcanzan a cubrir los costos de producción. Pero la aceptación del público le ha dado la razón a Eguino: también la vía que él eligió conduce hacia un cine del pueblo.

Las condiciones de trabajo se hicieron más difíciles a partir de 1980, cuando la mafia de la cocaína derrocó al gobierno democrático mediante un sangriento golpe de estado. Sólo dos años llegó a durar la corta etapa de tranquilidad política interior, durante la cual todas las películas de Sanjinés pudieron exhibirse en un ciclo organizado por la Cinemateca de La Paz, con proyecciones colmadas de público durante varias semanas. Pero el régimen militar, que se carac-

terizó por una brutalidad y corrupción sin parangones en la historia de América latina, terminó derrotado en 1982 por la resistencia popular. En la etapa de transición hacia la nueva apertura democrática surgió **Mi socio**, una producción de Ukamau Ltda., bajo la dirección de Paolo Agazzi y con un guión de Oscar Soria. Desde el punto de vista temático, la película sugiere alguna similitud con **Iracema**, de Jorge Bodanzky y Orlando Senna, una conocida película brasileña. En el film boliviano, un camionero de la región de los Andes, vale decir un colla, y su socio y ayudante, un camba del oriente, la zona baja y tropical del país, realizan un viaje entre el altiplano y la cálida tierra oriental, enfrentándose a las diferencias sociales y culturales de ambas regiones y a los problemas relacionados con la difícil integración nacional. La película, que ofrece un perfil social del país similar a lo presentado por **Chuquiago**, ha tenido un éxito comercial sólo comparable al de esta película de Eguino.

En el nuevo espacio de libertad política reconquistado a fines de 1982 con el advenimiento del gobierno progresista de Hernán Siles Zuazo, Eguino ha reiniciado la realización de un antiguo proyecto: **1879** (tal el título del trabajo), un film histórico que reconstruye los acontecimientos de la Guerra del Pacífico entre Bolivia y Perú, por un lado, y Chile, por el otro, y cuya intención es la de hacer un análisis crítico de los entretelones de aquellos hechos del siglo pasado.

El cine en el exilio

Simultáneamente con el trabajo de Eguino y Soria, Sanjinés realizó sus siguientes películas en el exilio, primero en Perú con **Jatun Auka (El enemigo principal, 1974)**. Se trata de una síntesis y continuación evolucionada de los mejores elementos contenidos en sus anteriores trabajos. No hay un argumento, en el sentido estricto del término, sino sólo una situación aparentemente sin salida, un intento de encontrar una solución revolucionaria y sus consecuencias. La situación es la siguiente: un campesino indígena es asesinado por un latifundista; la comunidad arresta al asesino y lo lleva ante el juez, pero la justicia clasista lo pone en libertad. La solución: a la aldea de indios llega un grupo guerrillero en busca de alimentos; los guerrilleros se enteran de lo sucedido y proponen juzgar al asesino y sus secuaces ante un tribunal popular; los culpables son condenados a muerte y fusilados. Las consecuencias: el sistema —que aparece bajo la forma del aparato represivo del Estado y sus asesores norteamericanos— interviene con toda la fuerza de su poder, luego de que los guerrilleros hubieron abandonado la zona. La represión ocasiona un sinnúmero de muertes. Sanjinés ha elaborado aquí aún más el carácter colectivo de los acontecimientos. Ha prescindido de toda figura representativa o simbólica, de protagonistas centrales, ubicando la acción en personajes colectivos: los guerrilleros y los campesinos. Y ambos

pasan por un proceso de aprendizaje: tienen que superar sus propios prejuicios y establecer una confianza mutua. Los indios deben aprender que las acciones espontáneas de nada sirven contra el sistema. La película apunta a un mensaje para la acción resultante de una evolución como la descrita.

Para ello se incluye en el argumento una estructura didáctica: el narrador indio, exponente de la tradición oral que transmite experiencias y representa un elemento de identificación, que anuncia lo que está por advenir y resume lo acontecido, que extrae lecciones de los hechos narrados, provoca razonamientos y, finalmente, insiste en la necesidad de desarrollar la lucha colectiva contra el enemigo principal, el imperialismo y sus lacayos internos.

El lenguaje del film es sobrio y convincente. Las secuencias son largas y sencillas (de una a otra película se han ido despojando de toda complicación formalista); han desaparecido virtualmente los grandes primeros planos, notándose una predominancia de los encuadres totales y semitotales, a fin de que los espectadores, la masa de campesinos indios, puedan identificarse mejor con la mirada de la cámara y con lo que acontece en la pantalla.

Más tarde Sanjinés pasó a Ecuador para continuar allí, de manera consecuente, su trabajo filmico, en un país cuya tradición cinematográfica es una de las más modestas de América latina. *Lloksy Kaymanta* (*Fuera de aquí*, 1977) es el primer largometraje importante que no solamente se realiza en territorio ecuatoriano, sino que además trata los problemas del país, sobre todo de la población campesina.

Una comunidad indígena es arrojada de sus tierras porque un consorcio multinacional ha encontrado en ellas ricos yacimientos de cinc. El ejército se moviliza contra los campesinos y los desplaza hacia una región de suelo infértil. Pero otras comunidades se solidarizan con los campesinos despojados. La lucha se agudiza cada vez más, el ejército golpea cada vez con mayor violencia, reprime y fusila a muchos campesinos. Pero los comuneros no se dejan desmoralizar y encuentran apoyo y ayuda solidaria entre los obreros y estudiantes.

Al igual que en *El coraje del pueblo*, los

auténticos protagonistas reconstruyen los hechos, viviéndolos una vez más ante la cámara. Repiten sus propias palabras y no frases contempladas en un guión prefabricado, pues éste sólo contenía algunas indicaciones sobre temas centrales. Los protagonistas deben improvisar, dando expresión a sus sentimientos e ideas. La cámara tuvo que adecuarse a la espontaneidad de los gestos y las acciones, debió moverse también de manera espontánea. Casi toda la película fue realizada con cámara en mano. Las secuencias se hicieron aún más largas que en *El enemigo principal* y los encuadres totales son más abundantes. En la concepción del montaje, Sanjinés se preocupa más del ordenamiento que de la originalidad creativa, prescindiendo de todo artificio, en una total ausencia de planos y contraplanos.

Pero el lugar del narrador indio ha sido ocupado ahora por el propio autor, que interviene con su voz en *off* en lo que vendría a ser un comentario del intelectual sobre las acciones del pueblo: la vanguardia política predica, como si los campesinos todavía no supieran cuál es el camino que debe seguir la lucha. Esta debilidad, que va en detrimento de las cualidades del film, ha sido superada por Sanjinés en su siguiente trabajo.

El material de *Como un solo puño* (1982) fue filmado en Bolivia, donde el realizador había retornado en 1978, durante la corta "primavera" democrática que vivió ese país. Pero el golpe militar de 1980 lo obligó nuevamente a optar por el exilio, donde terminó el montaje del film. Originalmente había planeado un ambicioso proyecto sobre la Guerra del Chaco, pero finalmente decidió realizar este documental en colores. En él describe la resistencia popular contra el golpe militar del general Natusch en noviembre de 1979, siguiendo la evolución de los hechos hasta la caída de la presidenta interina Lidia Gueiler en julio de 1980. En las declaraciones de los dirigentes políticos y de los indios campesinos se transmite el ambiente de tensión existente en el país y las opiniones sobre la Reforma Agraria de 1953, una evaluación de la política del gobierno de Lidia Gueiler, representante de la "democracia de los ricos" —así lo expresa uno de los entrevistados—, de la cual el

pueblo también tuvo que defenderse. Además queda registrada la época de terror y de persecución de las fuerzas progresistas bajo la tiranía del general García Meza; algunos camarógrafos amigos le cedieron escenas auténticas que habían rodado subrepticamente durante la represión.

Lo más impresionante en este largo documental es cómo se expresan los indios y sus dirigentes, que utilizan el mismo lenguaje de *El coraje del pueblo*: un lenguaje que, en su ocasión, había sido considerado como ficticio por más de un espectador. Ningún comentario adicional interviene para aclarar lo ya expresado. La imagen de una situación política desolada, de débiles partidos burgueses, y de un poderoso, consciente y combativo movimiento obrero, esa imagen surge por sí sola a través de los propios protagonistas y sus testimonios. ♣

Notas

¹ Citado en: "Kino in Opposition" (Cine en la oposición), documental televisivo de Peter B. Schumann.

² Cita tomada de: Alfonso Gumucio-Dragnón, "Bolivia", en: Guy Hennebel, Alfonso Gumucio-Dragnón (Editores), "Les cinémas de l'Amérique latine", p. 76. Paris 1981 (la más confiable presentación de la historia del cine boliviano).

Traducción al español de Oscar Zambrano. Tomado de: Peter B. Schumann, *Handbuch des lateinamerikanischen Films* (Manual del cine latinoamericano). Ed. Klaus Dieter Vervuert, Frankfurt/M. 1982.

Otras fuentes:

Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau: "Teoría y práctica de un cine junto al pueblo"; p. 250, México 1979.

Marcos Kavlin: "Historia del cine y su desarrollo nacional"; Edición especial de la revista "Khana", Nros. 31/32, p. 16, La Paz 1958.

Carlos D. Mesa G. (Editor): "Cine boliviano, del realizador al crítico"; p. 298, La Paz 1979.

Jorge Sanjinés/Oscar Zambrano: "Kino für das Volk - die bolivianische Erfahrung" (un cine para el pueblo— la experiencia boliviana); en: Schumann: "Kino und Kampf in Lateinamerika", (Cine y lucha en América latina), pp. 144-167, Munich-Viena 1976.

**"Elegí
Rexina.
Y nunca me
abandonó."**

Daniel Castellani

**Nueva variedad.
Nuevas fragancias.**



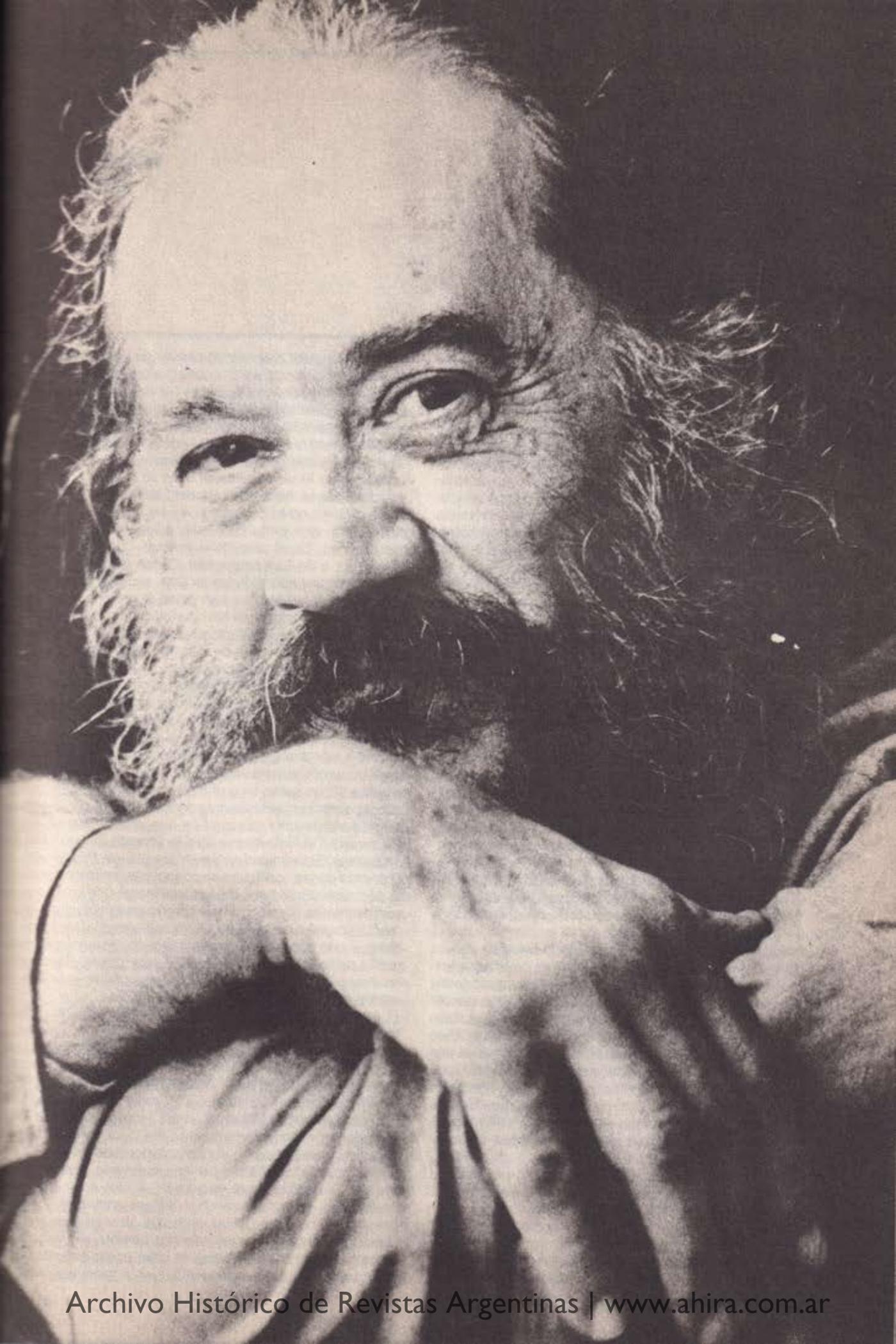
Rexina
no lo abandona

Entrevista con
Fernando Birri

EL INCANSABLE INVENTOR

Dolly Pussi

Como hace 25 años en Sante Fe, Fernando Birri vuelve hoy a reinventar el cine. Esta vez es en Venezuela, y su nueva criatura se llama Laboratorio de Poética Cinematográfica. Pero la geografía y los nombres son contingentes. Los discípulos santafesinos y los venezolanos pueden jactarse de haber compartido un mismo maestro, sus vehemencias, sus sabidurías y su profunda vocación cuestionadora. La autora de este reportaje lo entrevistó en Mérida, en noviembre de 1981, y puedo comprobar que sigue tan infatigable como siempre.



¿En qué consiste tu trabajo aquí, en Mérida, y cuál es la tarea del Departamento de Cine de la ULA?

Fernando Birri: La ULA es la Universidad de Los Andes, una de las más activas en Venezuela, que además tiene una larga tradición. Dentro de esa tradición está el Departamento de Cine (que lleva ya 12 años de existencia), cuya función es, fundamentalmente, la de hacer películas en todo el espectro del cine: desde el cine documental hasta el argumental, desde el corto hasta el largometraje. Entre las últimas producciones figura *La rosa de los vientos*, de Patricio Guzmán, realizada en coproducción con el Departamento.

¿Se podría decir, entonces, que la actividad del Departamento es básicamente la producción?

FB: Sí, es un Centro de Producción que trata de responder a las exigencias fundamentales de las propuestas del nuevo cine latinoamericano. En este sentido, es un Departamento de vanguardia que en 12 años ha hecho más de cincuenta películas, y ha tenido que luchar con grandes dificultades. No sólo de orden cultural-ideológico, sino también económico. El proyecto que subyace a este Departamento corre por cuenta de un equipo dirigido por Tarik Souki, una figura que desde hace muchos años es algo así como mi hermano.

¿Se conocían de antes?

FB: Sí, Tarik hizo su aprendizaje en Roma, en el Centro Experimental de Cinematografía, y trabajó en *Sierra Maestra*, la película de A. Genarelli en la que yo fui guionista y después coprotagonista. Y esta antigua amistad desembocó en la invitación a que yo viniera a trabajar al Departamento con el cargo oficial de asesor. Yo prefiero decir más sencillamente que he venido a poner el hombro. Este año se ha producido una serie de películas en las que he intervenido cumpliendo una función múltiple: desde discutir, analizar y estudiar el guión hasta participar en el momento de nacimiento de la película y acompañarla en el curso de su proceso, o verla ya en moviola. Eso es lo que estuve haciendo antes de venir a Mérida: trabajando en una bellísima película de dibujos animados que incorpora la línea de los petroglifos venezolanos como una respuesta antidisneyiana. La película fue discutida y analizada en moviola en la etapa del pre-mixage. Esto explicita bien el concepto general del Departamento. Pero por otra parte me parece que nuestra experiencia señala una nueva vía dentro de las posibilidades que ofrece la Universidad en América latina: en poco tiempo más el Departamento se transformará en empresa, y adquirirá realmente todas las connotaciones de una empresa de producción cinematográfica. La Universidad presta su apoyo hasta que el Departamento consiga su autonomía económica.

Dentro del panorama general del cine latinoamericano, ¿qué línea enfatizan las producciones del Departamento?

FB: Sí aceptamos que el cine latinoamericano se mueve en lo que yo llamo una nueva **tensión** entre dos polos, el Departamento se sitúa en el polo de **lo regional**, trabajando fundamentalmente en un filón de películas que llamaremos **andinas**. Son películas que tienen que ver directamente con este

entorno, con este maravilloso paisaje que podemos ver desde esta ventana, con estos Andes maternos y paternos y este bellissimo verde tocado por el sol de la mañana... Este entorno es realmente un imán, una piedra-imán que nos ata a la tierra no sólo en una dimensión telúrica, sino también histórica, porque éstos son los Andes de Bolívar. Es en Mérida donde Bolívar recibe de la población, por primera vez en la historia de América latina, el título de Libertador. Este filón del cine que se hace a través del Departamento, entonces, es un cine ya no sólo nacional, como hubiésemos dicho en otra época, sino profundamente regional, que toma temáticas andinas. Es el caso de la película *Los nevados*, o de *Miguelón*, o de *Las promesas*. Todos estos films giran en torno a temas y necesidades locales, a esos momentos de la vida de una localidad que van desde lo social a lo antropológico, pasando incluso por las connotaciones folklóricas. Esta es la línea en la que estamos trabajando.

¿Cuál sería el otro polo de esa nueva tensión que caracteriza al cine latinoamericano?

FB: El otro polo es **lo continental**. Creo que lo dije por primera vez hace unos meses, cuando presentamos *Tiré Dié* y *Los inundados* en una muestra que se hizo en la *Cinemateca Francesa*. Allí sostuve que con el cine latinoamericano estamos, por primera vez en la historia del cine, frente a una cinematografía que se produce a nivel de continente, y no de un país, de un autor, o de una escuela cinematográfica. Porque a pesar de todas nuestras diversidades histórico-culturales nos expresamos a través de una unidad (pienso, pensé entonces en el título de ese libro de Ernesto Sábato: *Uno y el universo*). Esta unidad se da en dos planos. Por un lado, en el campo de las condiciones económicas, en la infraestructura económica que hace de este continente una sola cosa, un solo problema. Y por otro lado porque en esa unidad hay una tensión de un cine que, en última instancia, y con todos los riesgos que supone la esquematización, es una **cinematografía de la liberación**. Y entiendo esta última palabra como un concepto económico, pero también cultural y por qué no, espiritual.

¿Cuándo volviste a América latina, y cómo llegaste a Mérida?

FB: Había vuelto varias veces a América latina: dicté un curso en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de México), estuve en los Festivales de La Habana, y fui invitado a la primera edición del Festival de Mérida. Cuando llegué a Mérida en 1980, invitado por el Departamento de Cine y por Tarik Souki para trabajar como jurado en el Festival, descubrí que había una nueva cinematografía venezolana que tenía más films que "imagen". Tú sabes que en general, el cine es un arte tramposo, que funciona con muchos "fuegos artificiales"; a veces bastan dos o tres películas para que se promueva una escuela o se lance una cinematografía. La *nouvelle vague*, por ejemplo, nació sobre la base de unas pocas películas. Una vez construida como movimiento, fueron naciendo nuevas y

muy buenas películas. Aquí sucedió todo lo contrario. Cuando llegué estaban Julio García Espinoza, Patricio Guzmán, y había otros compañeros venezolanos: Rodolfo Izaguirre, Alfredo Chacón, Pablo Antillano y muchos más... Los latinoamericanos no venezolanos estábamos sorprendidos por esta cinematografía que no sólo era rica en cantidad de films, sino también porque representaba un proceso decididamente encaminado.

En la propuesta de Tarik Souki encontré la posibilidad de volver a ésta, nuestra patria grande, a esta patria ancha de América latina. Volví por la ventana, exactamente del mismo modo como tuve que irme. Tú sabes bien que abandoné América latina por una ventana que ni siquiera fue Buenos Aires, sino el noreste de la Argentina. Pero ésa es otra historia que algún día contaremos y quizá podamos contarla juntos.

¿Cómo fue tu reencuentro con América latina después de los años de exilio?

FB: Es un reencuentro de una fuerza extraordinaria. Todos los duros años del exilio no han hecho más que profundizar en mí este hambre de América latina, que en última instancia es un gran deseo, el deseo de concretar un enorme proyecto en el que hemos trabajado desde los orígenes y seguiremos trabajando juntos mientras las condiciones lo permitan (creo, de todos modos, que lo permitirán: en estos últimos tiempos se están produciendo cosas realmente extraordinarias en América latina). Durante el periodo de exilio, América latina fue mucho más que un sueño: **fue mi conciencia**. Mis raíces pasaron por debajo de los viejos barrios del Trastevere de Roma, pasaron por debajo del Capitolio, de los viejos monumentos y del foro romano, por debajo del Mediterráneo, pasaron por debajo del mar y siguieron alimentándose acá, en América latina, en Santa Fe, en Rincón; siguieron bebiendo de las aguas dulces del Paraná aunque hubiera tanta agua salada de por medio. Ahora estas raíces están creciendo, están fuertes y duras, pese a esos cientos de años que siento tener encima. Todavía me parece que queda una pequeña reserva de energía para seguir peleando. Y la seguiremos mientras los "güesos" aguanten.

¿Cuál es el futuro del Departamento?

FB: Actualmente estoy embarcado en un nuevo proyecto, algo aparentemente muy loco, pero ésto no es infrecuente en mí. He hecho cosas igualmente locas otras veces, pero después el tiempo y la historia las pusieron en su justo lugar. Tú, que has sido partícipe, protagonista y testigo de todo eso, sabes muy bien cómo fueron las cosas. Y me parece muy importante que como cineasta argentina veas lo que está pasando en otras partes de América latina, también en Europa, en Roma e incluso en Alemania. Porque eso también va a ayudarnos a los compañeros argentinos que estamos trabajando por una cinematografía nacional dentro y fuera del país. Otros compañeros que he encontrado en Pesaro, Mario Sábato, Alejandro Doria, Anibal Uset, y muchos otros con los que mantenemos contacto, saben lo que estoy queriendo de-

cir. Saben bien que el cine latinoamericano es una presencia muy fuerte en el panorama internacional, y que el cine argentino, aun con todos los problemas que ha atravesado en los últimos años, no ha dejado de estar presente. Pesaro, Biarritz, Bahía, Bilbao (donde se proyectó la retrospectiva más completa de toda mi obra) son puntos que demuestran la presencia de la cinematografía argentina. Un cine que, como el amor, no muere.

Volvamos de la digresión. Tu nuevo proyecto en el Departamento...

FB: Sí, volvamos. Más que proyecto es, bueno, una **invención**, como la hubiera llamado el querido Saulo Benavente, de cuya muerte me he enterado aquí. Quiero aprovechar que estoy contigo para rendirle un homenaje, el homenaje del cariño y no el de la retórica, al que fue nuestro compañero en la construcción del nuevo cine argentino. Saulo nunca decía: "Estoy trabajando", sino: "Voy a inventar tal cosa". Y yo, un poco siguiendo su ejemplo, acabo de inventar una cosa que se llama **Laboratorio de Poética Cinematográfica**. Voy a darte dos explicaciones para intentar definir este proyecto. Una es la explicación verdadera, que quizá sea la más difícil de entender. La otra, la más sencilla, es la que se da a nivel de difusión de prensa.

Empecemos por la verdadera.

FB: Yo pienso que así como se puede **revelar** el material fotográfico cinematográfico, así es posible también **revelar la materia del cine**: lo que yo llamo la **intuición cinematográfica**. Creo que podemos acceder a ella a través de un profundo trabajo sobre nosotros mismos, y llegar a entreabrir así la penúltima cámara oscura de la creación cinematográfica. Y en este sentido uso la palabra **laboratorio**, porque así como a lo largo y a lo ancho de este continente existen laboratorios donde se revela el material fotográfico, ha llegado ahora el momento de que exista también un laboratorio para revelar la intuición cinematográfica. Este es el concepto. Este laboratorio tiene una cámara oscura que es la de la conciencia; y tiene haces de luz, que son los de la intuición. Y este laboratorio está intentando trabajar, digamos así, con los fantasmas de la estructura psíquica de la persona, e introducir elementos de análisis y calificación en ese proceso que va desde la intuición cinematográfica, esa mariposilla blanca, hasta la **red** con que se la caza, que en la terminología utilizada en la Escuela Documental de Santa Fe denominábamos **metodología**. Este fue el principio que rigió todo nuestro movimiento. Esa red es lo que estamos tratando aquí de fabricar: una operación que consiste en analizar el proceso cinematográfico, desmontarlo, y entender que una buena película se realiza, por un lado, con la intuición cinematográfica, y por otro con las **herramientas de un oficio**.

¿Esta concepción es válida para todo el cine latinoamericano?

FB: Quizás habría que hacer aquí una distinción. Por una parte está, dentro del cine latinoamericano, el cine documental, un campo en el que tenemos un microcosmos propio y

EL INCANSABLE INVENTOR

donde podemos decir que hemos logrado películas de enorme importancia y también un buen promedio de calidad. Pero por otra parte está el cine argumental, y aquí las cosas son distintas por razones fácilmente explicables. El cine argumental está por debajo de ese nivel, porque por ejemplo todavía no hemos construido los guiones con toda la ciencia (además del arte), la técnica de construcción con que se confecciona un buen guión. Y esto no es un misterio; esto se analiza, se aprende. Y lo mismo sucede con la dirección de actores. Estos dos, son, a mi juicio, los problemas fundamentales del cine argumental latinoamericano. No existen defectos de temas, de historias. Basta pensar, en ese sentido, en la riqueza de la inmensa producción novelística latinoamericana de este último cuarto de siglo. No tiene defectos de paisajes, de ambientes, de personajes, todos aquellos elementos que componen, digamos así, el núcleo dramático de un film. Incluso estamos en buenas condiciones (en determinados países) de producir un cine bueno técnicamente; no hay mayores problemas en los laboratorios, en el revelado de las películas, en el color y el sonido. Pero en esas dos carencias hay que levantar la puntería. Y el problema de la dirección de actores no responde a una supuesta ausencia de buenos actores latinoamericanos, sino a una ausencia de técnicas de dirección, de orientación de actores. Sin embargo, últimamente me vengo cuestionando mucho este déficit. ¿No será que lo que falla es la construcción del personaje que el actor debe interpretar? Y de esta manera volvemos una vez más al problema del guión. Por bueno que sea un actor, y por capaz que sea un director, los dos esfuerzos fracasan si no cuentan con la buena construcción de un personaje. Un buen actor y un buen director nunca conseguirán un personaje verdaderamente fascinante si ese personaje no está construido e intuido en el guión.

Habría una falta de rigor.

FB: Exactamente. Y se debe a que este cine, que nació hace 20 o 25 años, no profundizó el trabajo de laboratorio. Pero ya no podemos justificar los defectos de un film apelando a sus intenciones. Estamos ya en el principio de una situación de madurez; el cine latinoamericano es como una mujer joven que tiene a sus espaldas toda una historia genética y cultural, y que todavía tiene gran parte de su productividad para ofrecer. De modo que esta "edad madura" requiere esa palabra que tú hay mencionado con justeza: **rigor**, un rigor que tiene que ver con una metodología. Y la metodología es el punto de partida del **Laboratorio de Poética Cinematográfica**.

Pasemos ahora a la segunda explicación.

FB: La verdad pública del Laboratorio es que es un lugar donde se aprende a hacer cine, donde el cine se discute y se piensa. Estas son las condiciones para que el cine se haga y se divulgue. Esa ha sido nuestra posición de siempre, tú lo sabes bien, más allá de todas las renovaciones que puede haber sufrido con el tiempo. Y Dios nos libre si esa posición no hubiera cambiado contradictoriamente. Acuérdate de

aquello tan hermoso que decía Neruda: "El mundo ha cambiado. Y mi poesía ha cambiado". Retomo, pues, la cita: el mundo ha cambiado, mi cine ha cambiado, mis posiciones frente al cine han cambiado. Pero no en contradicción o negación respecto de mis posiciones de origen. Ha sido un cambio que tiene que ver más bien, digámoslo así, con una expansión de esa conciencia que empezó a alimentarme a orillas del bajo del Tíre Dié.

¿El Laboratorio podría convertirse en una escuela de cine?

FB: No aspira a serlo, pero tampoco se puede negar la posibilidad si es que el medio la considera necesaria. Pero el Laboratorio es sobre todo un momento de elaboración teórica. Un momento de análisis o, si lo prefieres, de autoanálisis; un momento de crítica o, si lo prefieres, de autocrítica. Un momento de autorreflexión colectiva sobre el estado actual del nuevo cine latinoamericano, teniendo en cuenta sus 25 años de trayectoria, analizando sus autores, sus obras, sus tendencias, sus movimientos. Esta mirada retrospectiva sobre el pasado —que no es nostálgica, sino todo lo contrario— servirá para que veamos dónde estamos parados y hacia dónde podemos seguir avanzando. Es decir, concretar una necesidad bastante sentida en todo el cine latinoamericano, con el cual estoy permanentemente en contacto en los festivales y los viajes. Tú sabes que soy santafesino, pero en estos momentos creo en una nueva nacionalidad: **la nacionalidad latinoamericana**. No soy un ciudadano del mundo, como alguien ha dicho por ahí; soy un ciudadano latinoamericano. El Laboratorio pretende, entonces, investigar el pasado en función crítica y creativa con respecto al futuro. Es decir, una vez más, como una máquina con un espejito retrovisor: manejar, conducir este proyecto de un cine latinoamericano hacia adelante mirando por el espejito simplemente para saber mejor dónde estamos.

¿Qué sentido le atribuis al término "poética"?

FB: Desechemos desde ya un cine poético en el sentido de una poética literaria. Más bien es todo lo contrario. Es una operación que tiende a autonomizar al cine respecto de la novela y el teatro. Una operación que tiende a luchar y a trabajar cada vez más en la creación de un **lenguaje cinematográfico específico** y de un cine auténticamente latinoamericano. ♣

FISCHERMAN producciones

córdoba 392 7° C y 6° D
312-1721 312-0536

RAUL DE LA TORRE

Producciones Cinematográficas S.A.

Talcahuano 1293 2° C
42-4942 42-5758
Télex 18417 DELAT Argentina

CINETAURO S.A. **PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS**

Berutti 2770
84 6572 84 0922



La Turquía del silencio y la esperanza

HACIA UN NUEVO REALISMO

Onat Kutlar*

Cuando **Yol**, el film de Yilmaz Güney, conquistó la palma de oro en el Festival de Cannes de 1982, Europa debió rendirse a la evidencia: el nuevo cine turco era capaz de atravesar sus fronteras nacionales e instalarse sin complejos de inferioridad en el marco de la cinematografía internacional. El éxito de **Yol**, sin embargo, puso sobre el tapete la problemática y las apuestas de un cine que sólo recientemente ha encontrado el lenguaje para hablar de la sociedad en la que se genera. El dilema entre Occidente y Oriente y el puesto del Tercer Mundo; la dicotomía ciudad-campo y sus resonancias culturales (la ciudad como apertura pero también como lugar de pérdida de la identidad; el campo como sede de las raíces tradicionales pero también como espacio del mito y del atraso); la dictadura actual que somete al pueblo turco, los límites de la vieja "época liberal" y la posición de los cineastas turcos frente a estas coyunturas: todas estas líneas atraviesan la producción cinematográfica de Turquía y contribuyen a dibujar la originalidad y la importancia de su experiencia.

En los años sesenta, Turquía producía más de 200 films por año (una cantidad mayor que la de Estados Unidos): obras a menudo de pacotilla, destinadas al mercado interno; melodramas, dramas musicales y series de baja calaña. Ninguna medida de orden fiscal protegía la cinematografía nacional. El cine seguía entonces bajo el dominio de los magnates de la calle Yesilcam (calle del Pino Verde) de Estambul; sus films sólo le ofrecían al público las imágenes de un universo irreal. Sin embargo, la visión realista del mundo había encontrado en la literatura representantes ilustres como el poeta Nazim Hikmet, o los novelistas Yachar Kemal y Orhan Kemal. Pero los jóvenes cineastas de los años cincuenta, que habían podido realizar películas de crítica social gracias al clima político liberal de entonces, ya no lograban vencer las constricciones comerciales y políticas. Ahora bien: con la Constitución de 1961, la tolerancia estaba a la orden del día, y el país conocía una excepcional efervescencia de ideas. Sólo el cine no alcanzaba a ponerse a tiro.

Algunos realizadores célebres (L. Akad, M. Erksan, A. Yilmaz, M. Un, H. Refig, E. Görec) habían impresionado al público con películas moderadamente críticas, algunas de las cuales recibieron premios en el extranjero (en especial **El árido verano**, de Metin Erksan, gran premio en el Festival de Berlín de 1964). Pero esa corriente se disolvió rápidamente. En aquella época, otros autores pregonaban en sus films un nacionalismo limi-

tado, enfurruñado, inspirado en las ideas del novelista Kemal Tahir; formaban la escuela llamada del "cine nacional", cuyo jefe de fila era Halit Refig. Aparecida después de 1965, esta escuela giraba sobre todo alrededor de un problema que atormenta a Turquía desde hace 150 años: el de la elección cultural entre Oriente y Occidente. Las películas más representativas de esta corriente son **Cuatro mujeres en un harén**, de Halit Refig, que describe la vida en el pabellón de un pachá otomano en tiempos de los Jóvenes Turcos, y **El tiempo de amar**, de Metin Erksan, que narra el amor de un joven prendado de una imagen, según los cuentos orientales.

La reacción de los realizadores del "cine nacional" frente a la penetración de los valores occidentales se reducía a una lacónica invitación a volver a las fuentes de tradición turca —invitación que suscitaba la hostilidad de la izquierda, para la cual la occidentalización es el resultado de las relaciones económicas y sociales establecidas entre Europa Occidental y el Estado Otomano. Negar esta perspectiva era envalentonar al campo conservador, religioso y racista que sigue siempre vivaz en Turquía.

Cuando en los años sesenta se desarrolla el movimiento obrero y se refuerzan los partidos de izquierda, numerosos intelectuales se aprovechan de la situación para denunciar las duras realidades de la sociedad tur-

* Guionista, autor de **Los chicos de Estambul**.



Dos escenas de Yol, el film de Yilmaz Güney que ganó la palma de oro en Cannes 1982.

ca semi-feudal, semi-burocrática y semi-capitalista. Por detrás de todos los cambios sociales y económicos, el dilema Occidente-Oriente persiste como problemática capital para el cine. Es en este contexto que Yilmaz Güney, y los jóvenes cineastas que lo siguieron, se forman y reflexionan en la elaboración de un cine diferente. Particularmente hacia 1965, jóvenes cineastas y nuevos realizadores se plantean la misma pregunta: ¿por qué las realidades del país no se ven reflejadas en las obras cinematográficas nacionales?

EL APORTE DE YILMAZ GÜNEY

El primer film que responderá a esta preocupación será **Umüt**, realizado por el actor Yilmaz Güney, una gran **vedette** del cine comercial. En un estilo punzante y sin adornos, **Umüt** narra la historia de un pobre cochero de fiacre en Adana, ciudad principal de la región de Cukurova que Yachar Kemal describe de un modo magistral en sus novelas.

Esta película anunciaba el advenimiento de un nuevo cine realista y despejaba el terreno para una nueva generación de realizadores. Cuando llegó a Estambul a los 20 años, Yilmaz Güney ya había publicado relatos en los que evocaba las duras realidades de las tierras que lo habían visto nacer y crecer, en un estilo cercano al de Orhan Kemal y Yachar Kemal, oriundos —como él— de Adana. Antes de realizar su film, tuvo que vencer mil dificultades y conoció la cárcel por sus generosas ideas. Convertido en el actor más célebre y popular de Turquía, sin embargo había preservado su dignidad de escritor.

Algunos críticos de cine descubrieron en **Umüt** la influencia del neorealismo italiano. Si se define esa escuela a la manera de Bazin (**una ética y una estética de la realidad**), sin duda aquel juicio no es incorrecto. Con todo, **Umüt** va más allá. El film expresa valores nacionales específicos, posee un contenido político y revela un estilo personal. Por ello representa un recodo en la historia del cine turco.

Después de 1970, durante los breves periodos en que no estaba en la cárcel, Yilmaz Güney realizó **Elegía**, **Dolor** y **El amigo**, películas importantes que obtuvieron un éxito

considerable. En un entorno tan poco favorable, en el seno de un sistema de distribución dominado por productos de baja calidad basados en canciones, sexo y violencia, este logro alentó a cineastas de distintas generaciones a rechazar los facilismos y las concesiones. Es en la huella de **Umüt** donde el gran maestro del cine turco de los años cincuenta, Lüftü Akad, filma su importante trilogía: **La nuera**, **Las bodas** y **El rescate**; y en la misma pista Atif Yilmaz filma **Mi bienamada del pañuelo escariata**.

En cuanto a los jóvenes cineastas, todos trabajan junto a Yilmaz Güney como realizadores, guionistas o asistentes; los más notables son Zeki Okten, Ali Özgentürk y Sérif Gören, realizadores, respectivamente, de **Rebaño**, de **Hazal** y de **Yol**.

Esta reconquista del realismo se ve reforzada por la obra de jóvenes realizadores como Yavuz Ozkan (**La mina**, **Ferrocarril**), Omer Kavur (**Los chicos de Estambul**, **Mi bella Estambul**), Erden Kral (**Sobre tierras fértiles**, **Una temporada en Akkari**), Korhan Yurtsever (**Los djins del Eufrates**, **Cabeza negra**), Feysi Tuna (**Tierras ardientes**), Ozcan Arca (**Salud**), Sinan Cetin (**Crónica de una jornada**), Tunc Okan (**El ómnibus**), Tuncel Kurtiz (**Hazan la rosa**).

La presentación en Europa de estos films, o de otros menos conocidos de esos mismos cineastas, tiende a demostrar que Yilmaz Güney, su obra y su éxito, no se deben al azar, sino que participan hoy de la múltiple eclosión de una nueva escuela: la del nuevo realismo turco.

CAMPESINOS Y CIUDADANOS

Ignacio Ramonet

El rebaño que, en **Sürü**, de Zeki Okten, desciende de las montañas y lleva a sus pastores a través de Turquía, hasta la gran ciudad moderna, en este caso Ankara, marca en su recorrido metafórico uno de los temas permanentes del nuevo cine turco: el de la oposición ciudad-campos, ilustrada también, aunque de modos distintos, por **Hazal**, de Ali Özgentürk, **Tú aplastarás la serpiente**, de Türkan Soray, **Los chicos de Estambul**, de Omer Kavur, o **Yol**, de Yilmaz Güney.

Mientras que la emigración hacia las ciudades se ha acelerado fuertemente durante el último decenio, y ya la mitad de los turcos viven en las ciudades, los cineastas describen cada uno de estos dos universos, campo-aglomeraciones urbanas, de manera contradictoria: el poblado es ya el lugar de las tradiciones y del arraigo cultural, la matriz de la personalidad colectiva y el recurso a las fuentes, ya aparece como sinónimo de arcaísmo y de atraso, lugar de las supersticiones, de las prácticas discriminatorias feudales, del machismo más implacable y de interminables vendettas. Esta visión pendular, algunos realizadores la proponen en un mismo film; así, en **Yol**, la aldea sigue siendo para el permissionario kurdo una exaltante fuente de identidad; en cambio, para aquel que se ve obligado a matar a su esposa infiel, constituye el infierno de las tradiciones.

La ciudad sería el envés mítico de los campos, especie de faro de una modernidad ex-céntrica y recargada; a menudo se la propone como un refugio contra el universo rural de violencia, de explotación y de misticismo. El marco urbano disuelve el fervor supersticioso y laiciza las tensiones. Pero, en contrapartida, constituye una trampa para la identidad: su modelo occidental fractura la especificidad cultural que los valores rústicos preservaban.

Deseada e infame, refugio y trampa, la ciudad atrae y asusta a la vez a aquellos que son rechazados por el campo. En **Los chicos de Estambul**, los niños campesinos Yusuf y Kenan acceden, a costa de sí mismos, al conocimiento de esa atracción-repulsión doblemente mutiladora: en el pueblo, por razones aún feudales, su padre es masacrado; y en la gran ciudad donde los huérfanos acuden en busca de protección, sólo encuentran la violencia, la delincuencia, la injusticia, y acaban en prisión.

En muchos films la ciudad aparece como el lugar posible de otras solidaridades, fundadas ya no en el origen regional, sino en la comunidad de las desgracias, en los lazos de clase. Proponen el espacio urbano y el tiempo moderno como marco virtual de una sociedad más justa hacia los desheredados, lo que volvería caduca su engañosa nostalgia hacia el pasado rural, y vana su familiaridad con las violencias ciudadanas. ♣

(Copyright Le Monde Diplomatique, Noviembre de 1982)

Film exposición '83

Bebe Kamin

El **Filmex '83** que se desarrolló en Los Angeles entre el 14 de abril y el 1° de mayo ya tiene una tradición de más de diez años y se caracteriza por ser, más que un festival, un lugar de encuentro de cineastas y películas febrilmente interrelacionados.

Así lo promocionan sus organizadores: para ir al **Filmex** no basta con gustar del cine, hay que volverse loco por él. Algunas estadísticas nos indican que desde su comienzo en 1971 se han exhibido unos 1.800 largometrajes y más de 3.000 cortos en 201 días, a un promedio de 24 películas por día, a los cuales han concurrido más de 1.200.000 espectadores.

Al **Filmex** concurre una gran diversidad de films difíciles de encontrar en exhibiciones convencionales. Películas de diferentes países, producciones independientes, documentales y largometrajes experimentales conforman un universo riquísimo.

Este año los films se agruparon en series. Los films del año, ciclos de films prohibidos, ciclo de homenaje a James Mason, documentales políticos, etc.

Otras de las atracciones (locuras?) fue una maratón cinematográfica —este año dedicada a películas clase B, films de bajo presupuesto que permitieron el crecimiento de cineastas contemporáneos— que se inició a las 7 de la tarde del viernes 29 de abril y continuó hasta las 10 de la noche del domingo 1° de mayo, donde se proyectaron sin interrupción 37 largometrajes. Algunos títulos fueron **La bella y la bestia**, **Los hijos de Hitler**, **Dillinger** y **The cat people** (que hace poco tuvo una **remake** dirigida por Paul Schrader y que sirvió de inspiración a Manuel Puig para el relato de uno de los personajes de **El beso de la mujer araña**, base del próximo film de Héctor Babenco).

Varias decenas de personas permanecieron todo el tiempo en la Sala de Variety Arts Center, un lugar que conserva lo mejor de los artistas de variedades y circenses americanos.

En el ciclo de films prohibidos (que incluyó una película nacional: **La Patagonia rebelde**) se destacó un film húngaro **El testigo**. Realizado en 1969 por Peter Bacso, trata la historia de un humilde trabajador que vive una serie de peripecias dentro del régimen stalinista de su país y se ve involucrado in-

voluntariamente en toda la maquinaria infernal de un Estado omnipotente y arbitrario. Lo que llama la atención es el estilo elegido, la sátira, que alcanza momentos surrealistas absolutamente delirantes.

La película estuvo prohibida durante 12 años debido al "irreverente trato de la política húngara y a la «frivolidad» con que se trataban los hechos".

El film relata la historia de Pelikan, que conserva ilegalmente un cerdo para chacinarlo, crimen por el cual es encarcelado. Pero por ser amigo del "Ministro", su amigo de la niñez, es liberado. Al llegar a Budapest para agradecerle el gesto encuentra que el ministro ha "desaparecido", pero allí encuentra al camarada Virag, un increíble agente de seguridad quien obliga a Pelikan a ocupar distintos puestos oficiales: director de una pileta de natación, encargado de un centro de diversiones o gerente de una plantación de naranjas.

En cada una de las circunstancias Pelikan lleva hasta sus últimas consecuencias los principios del régimen y por lo tanto siempre se equivoca. Abre las puertas del natatorio al pueblo cuando en realidad sólo estaba reservado para los grandes jefes, construye un tren fantasma en homenaje a las figuras oficiales con sus propias imágenes, lo que provoca un terror incontrolable en los usuarios. Finalmente debe ser testigo en el juicio público de su amigo desaparecido.

Pelikan no es sólo un testigo de ese juicio sino de la historia de su propio país, y se transforma en el representante del espíritu humano que resiste al despotismo riéndose tanto de sus detractores como de él mismo. Vale la pena transcribir un fragmento de un reportaje al director Peter Bacso:

"Estoy convencido hoy, como lo estaba en 1969, cuando hice el film, que para entender nuestro presente debemos analizar con sumo cuidado nuestro pasado.

Es cierto que resulta extraño que un tema tan serio se trate en tono de comedia, pero sentí que no había otra forma de aproximarme al tema. Un abordaje serio hubiera requerido un contexto mayor que hubiera sido imposible realizar en Hungría por razones, digamos, geográficas. Pero no intenté con este film sustituir a aquellos que hablan seriamente de ese

mismo periodo. Yo mismo hice uno sobre el tema llamado **El verano en la Colina**. En **El testigo** intenté mostrar ese pasado como divertimento, debido a que si algo se muestra como increíblemente ridículo, no puede volver a repetirse. Fue difícil hacerlo porque el tema no congeniaba con la comicidad. Hubiese sido más fácil hacer un drama que un film cómico, debido a que los hombres de Estado se ponen muy nerviosos con la comedia. Es que no tienen sentido del humor."

Otro film, éste del ciclo principal, fue **Una historia egipcia**. Su director, Youssef Chahine, tiene una larga filmografía que incluye 26 largometrajes. **Una historia egipcia** (1982) cuenta la vida de un director de cine que al sufrir un infarto revé su propia historia y la de su país. Son interesantes las declaraciones del propio Chahine:

"Hace algunos años descubrí que tenía una deficiencia cardíaca. Este hecho imprevisto me sumió en un estado de increíble violencia interna. Todo cineasta está convencido de que no puede dejar este mundo sin haber dejado en él una marca, así como Keops dejó la Pirámide, así como cualquier persona cree que seguirá viva a través de sus hijos. Un precepto árabe afirma que quien tuvo hijos no muere jamás. ¡Yo no tuve hijos ni construí pirámides! ¿Cuál es mi legado? Algunas películas... La respuesta que me surgía fue: ¡no es suficiente! Si hay algo que debes dejar, es tu propia verdad, tu propia vida. ¿Mis films reflejan esta idea? Hoy, a mis 56 años, no tengo que inventar una historia."

Otro film, **Bus II**, del norteamericano Haskell Wexler, relata el viaje de un grupo de militantes antinucleares desde California a Nueva York. El trayecto muestra la relación de los distintos protagonistas con su país, y culmina en la manifestación por la paz más grande que se haya realizado.

Wexler, un director de fotografía que, entre otros trabajos, hizo **Quién le teme a Virginia Woolf**, **La conversación** y **Al calor de la noche** (que le valió un Oscar a la mejor fotografía cinematográfica) opina:

*Pra Frente Brasil (R. Farias),
exhibida en el Filmex 83.*

"No creo que haya una «realidad» determinada. Lo que existe es lo que la gente percibe de esa realidad. Cuando alguien realiza un documental, debe cuidarse de lo que lleva consigo de su historia individual. Cuanto más cuidado se ponga en evitar prejuizar un hecho, tanto más cerca se estará de tomar ese hecho como valor universal. Yo propondría evitar la palabra «verdad»."

El clima diverso, rico y hasta contradictorio del **Filmex**, también incluyó debates públicos con los realizadores, conferencias sobre la problemática de distribución y paneles de cines marginales. Entre ellos interesó la conferencia que congregó a los participantes latinoamericanos. Bajo el título de **El Nuevo Cine en Latinoamérica: Proyectos para la década del 80**, se reunieron los siguientes realizadores: Roberto Farias de Brasil, Pastor Vega y Humberto Solá de Cuba, Marcela Fernández Violante de México, Jesús Treviño, realizador Chicano, Edmundo Arai de Venezuela, Luis Antonio Romero de Puerto Rico, Denise de la Rosa de El Salvador, David Lipszyc y el autor de esta nota por Argentina.

La mesa se inició con la lectura de una carta enviada desde Roma por Fernando Birri en la que, con su habitual poesía, recordaba el valor que se necesita para llevar adelante un proyecto cinematográfico latinoamericano y exhortaba a continuar esta pequeña gran historia que con sobresaltos venimos recorriendo desde hace 25 años.

Luego cada representante sintetizó la situación de su país, convergiendo poco a poco en los temas comunes a todos. Así se concluyó que la lucha es múltiple y se da en diversos frentes: desde el realizador, que debe nutrirse de sus condiciones profesionales, éticas e ideológicas para lograr productos dignos, hasta el sistema de distribución y exhibición, que limita la capacidad de recuperación. Desde los problemas de la dependencia del Estado hasta el cuestionamiento de los centros de distribución internacional que condicionan los mercados.

Algunas de las reflexiones expuestas:



Roberto Farias:

"Llegar al público no es sólo hacer películas que le gusten sino, y fundamentalmente, conquistar el espacio de pantalla que está dominado por las grandes compañías."

Pastor Vega:

"En los EE.UU. el problema no es la distribución sino la exhibición. El presupuesto para una publicidad mínima que se necesita para lanzar una película asciende a 150.000 dólares y esa cantidad posibilitaría realizar, en nuestros países, un nuevo film. ¿Qué hacer?"

Marcela Fernández Violante:

"Hoy en México nosotros mismos ocupamos los cargos de dirección de la cinematografía. Pero no tenemos un centavo y por lo tanto la industria atraviesa una de sus peores crisis. ¿No deberíamos cambiar nuestra forma de producción?"

Edmundo Arai:

"El cine venezolano ha crecido en los últimos años, pero sólo tendrá futuro si toda América latina se desarrolla conjuntamente."

Luis Antonio Romero:

"Para realizar mi película hube de engañar al gobierno de mi país. Fui juzgado y la Corte me dio la razón. Si ése es el camino, pues recorramoslo."

Bebe Kamin:

"No se puede hablar de un cine argentino en el exilio. Existen, sí, distintos cineastas en varios países que trabajan y producen. Este fenómeno ha sido beneficioso ya que permitió a los argentinos conocer mejor a sus hermanos de Latinoamérica y a su vez aportar todo lo que podían a las cinematografías locales."

Lo sucedido en la mesa no fue sino uno de los innumerables intercambios, individuales y grupales, que se sucedieron entre los realizadores del continente en el marco del **Filmex**.

Estos intercambios demostraron de alguna manera que el cine latinoamericano continúa su camino de búsquedas y necesita renovar sus esquemas de producción, distribución y exhibición para lograr objetivos mayores. Si bien cada país tiene sus propias formas de actividad, y hasta se hace difícil hablar de un cine mexicano o un cine argentino, hay determinados problemas comunes que pueden y deben ser abordados conjuntamente.

La vieja idea de un mercado latinoamericano de films, la creación de empresas distribuidoras interrelacionadas, los proyectos de co-producción, las políticas unitarias respecto a la exhibición fuera de nuestras fronteras, el acercamiento al fabuloso mercado de la televisión mundial, son, entre otros, temas necesarios para reflexionar y debatir de modo que el conjunto de cineastas latinoamericanos pueda llevar adelante sus proyectos. ♣



El espectador se encuentra cómodamente sentado en la butaca de una sala —no necesariamente imaginaria— viendo el film de su elección. En el mejor momento de la trama, la película se traba en la guía del proyector y la nítida imagen que venía contemplando da lugar a figuras borrosas: la tira comienza a vibrar en vez de avanzar. Luego el cuadro se detiene. Aparecen unas burbujas sobre la superficie de la película y su color natural es reemplazado por un tono amarillento, poco después marrón y finalmente negro. El calor de la lámpara de proyección ataca el celuloide, que pierde su consistencia. Las luces se encienden y el público debe esperar que se enhebre de nuevo el rollo.

Si esto sucediera con un film de la habitual cosecha de Hollywood, Cinecittá o Pinewood Studios, lo lógico sería que cortaran y empalmaran la película. No sucede así con la producción del National Film Board o —más específicamente— con un corto de Mc Laren. El realizador se detendría a mirar cómo el calor afecta la rigidez de la cinta, cómo

el celuloide se abulta y cambia su tonalidad, cuarteándose y cediendo bajo la tensión de los carretes guía. El accidente sería el punto de partida de una nueva experiencia estética.

El **National Film Board** de Ottawa, Canadá, centro de operaciones de Mc Laren desde 1941, es un lugar donde un film puede realizarse con un rodillo, un cepillo de dientes, una gillette y también con una cámara.

En 1949, Evelyn Lambart y Mc Laren preparaban el corto **Begone dull care** (Adiós tristeza) aplicando pintura sobre ambas caras de una tira de celuloide mediante rodillos y pinceles. La tira cayó al piso, y partículas de polvo se adhirieron a la pintura fresca. En lugar de descartar el pedazo decidieron proyectarlo para ver su aspecto. Encontraron que la suciedad de que estaba impregnado le daba una textura especial y sumaron esta nueva técnica a las ya experimentadas en el NFB. Al ver la película, Picasso declaró: "al fin veo algo nuevo en cine".

LIBRE ALBEDRIO

En 1939, al llegar a Nueva York, Mc Laren comienza a realizar sus trabajos más representativos, es decir, aquellos que efectúa directamente a mano. Había nacido en Stirling, Escocia, en 1914. Su padre tenía un negocio de decoración y su madre era hija de una familia de granjeros. Sus cortos reciben la influencia de **Drame Chez les Fantoches** (Emile Cohl, 1909), **Hungarian Dance N° 5** (Oscar Fischinger, 1932) y **Colour Box** (Len Lye, 1935).

Permanece dos años en Nueva York, donde realiza algunos cortos para el museo Guggenheim. **Allegro, Loops** y **Boogie-Doodle** son todos films con elementos abstractos, mientras que **Stars and Stripes** es una fantasía sobre la bandera norteamericana.

En 1941 el documentalista John Grierson lo invita a trabajar en el **National Film Board**, que acababa de fundar en lo que, antes era un aserradero. Mc Laren realiza allí **Fiddle-Dedee** (1947), un cortometraje con fondo musical de



Sobre Norman Mc Laren

EL CINE EXPERIMENTAL EN PROCESO DE EXPANSION

Estanislao
Klimaszewski

violín de Eugene Desormaux. En la pantalla aparecen líneas, firuletes y franjas de color rojo y amarillo. La película fue pintada directamente sobre el celuloide, que fue posteriormente esgrafiado (raspado con gillette).

A **phantasy**, comenzada en 1948, quedó a medio terminar cuando Mc Laren fue invitado por la UNESCO a difundir normas higiénicas en China por medio de sus filmes. El avance del comunismo determinó su regreso, de modo que recién terminó el corto en 1953.

De concepción surrealista, este film emplea como fondo las imágenes dibujadas con pastel rosa sobre una pizarra. La escena es fotografiada cuadro a cuadro, y en cada caso se introducen pequeños cambios que dan como resultado una serie de movimientos. Aparecen plantas trepadoras, esferas amarillas y rocas de formas insólitas. En un momento dado, las esferas son recibidas por las plantas como si fueran polen. A comienzos de la década del 50, películas como **El Museo de Cera** y **Los crímenes de la Rue Morgue** ponen de

moda el cine tridimensional. Aprovechando esta técnica, Mc Laren prepara dos films para el Festival de Inglaterra de 1952.

Now is the time presenta, sobre fondo verde, recortes de papel que representan islas, nubes y soles animados fotograma por fotograma. **Around is around** muestra diferentes curvas en constante movimiento, logradas con un osciloscopio.

En 1955 aparece **Blinkity blank**, que juega con las imágenes subliminales. Durante breves instantes aparecen figuras de pájaros y huevos. Una de las aves se aproxima a un espiral cuadrado y cada vez que lo toca recibe un shock eléctrico.

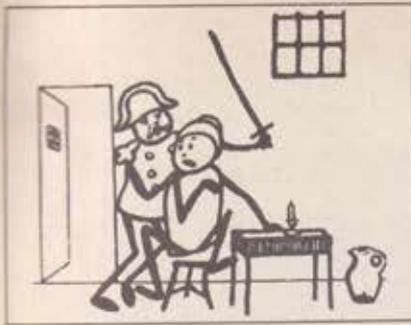
Entre 1960 y 1965, Mc Laren realiza varias experiencias con elementos geométricos simples. En **Lines vertical** traza líneas sobre un trozo opaco de celuloide; su inclinación va variando de modo de producir un cierto vaivén que recibe el acompañamiento musical de Maurice Blackburn. **Lines horizontal** surge cuando, con un prisma, se giran

en ángulo recto los trazos del film anterior. Por último, el entrecruzamiento de **Vertical** y **Horizontal** da como resultado **Mosaic**.

Ya en la década del setenta, después de presentar **Spheres**, el NFB hace un documental, **Pinscreen**, donde Alexandre Alexeieff explica el uso de su pantalla de alfileres en películas de animación. Esencialmente se trata de un panel iluminado lateralmente por una luz, que se atraviesa con alfileres para que creen sombra. Utilizando un buen número de alfileres, y reuniéndolos en grupos más o menos numerosos, se pueden hacer imágenes con luces y sombras muy detalladas.

EL MEDIO ES EL MENSAJE

La carrera cinematográfica profesional de Mc Laren se inicia en 1936, cuando Grierson le ofrece trabajo en la unidad filmica de la Oficina Central de Correos (GPO) de Londres. Ya lo había conocido cuando el escocés estudiaba en la



En esta página, Drame chez les fantoches (izq.) y Hungarian Dance Nº 5. En página de la derecha, Ballet Adagio (1972).

Escuela de Artes de Glasgow, y presentó un film suyo (**Colour Cocktail**) en el Festival de Cine Amateur de esa ciudad en 1935.

Ya en su lugar de trabajo, Mc Laren recibe la instrucción de Evelyn Spice y cuenta entre sus compañeros a Alberto Cavalcanti, Basil Wright y William Auden. Los miembros de esa unidad debían efectuar films que publicitaran la labor de la oficina de correo; sólo después quedarían en libertad de realizar las películas de su preferencia.

News for the navy (1937-38) es un documental que muestra a un marinero lejos de su hogar que recibe una carta de sus seres queridos, mientras que **Mony a pickle**, realizada en la misma época, publicita al Banco de Ahorros del GPO. Se trata de un trabajo en conjunto al que Mc Laren contribuye con una sección de dos minutos. Basa su nombre en un dicho escocés que también habla del ahorro.

Por su parte, **Love on the wing** (1938) presenta abejas, flores, llaves y cerraduras pintadas en verde y marrón directamente sobre el celuloide. Verdaderos símbolos fálicos aparecen para recalcar la "productividad" del correo aéreo.

Los 300 dólares con que Mc Laren llega a Nueva York no habrían de durarle mucho; sin embargo consiguió rápidamente nuevos trabajos. El primer encargo fue un saludo que la NBC debía irradiar el 14 de febrero con motivo del día de San Valentín o día de la Amistad. El corto en blanco y negro presenta corazones y flechas, y sobre el final inserta la pregunta **Will you be our Valentine?**, que alude a los regalos típicos de esa fecha. La NBC pide al televidente que le haga el "regalo" de ver su programación. Ya en Canadá, Mc Laren aprovecha lo que aprendió en el GPO y realiza **Mail early** (1941) para el servicio de correos canadiense. El corto, que trata del envío de correspondencia en tiempo de guerra, comienza con las palabras **A tidal wave of post** (una ola inmensa de correspondencia) parodiando los films de terror. **Mail early for Christmas** (1959), por su parte, se

refiere a la saturación del correo en Navidad.

Jack Paar Credits (1959), para la televisión canadiense, sirve como introducción para un popular show. Con letras de papel recortadas, el corto presenta a las personas que participarán del espectáculo. Los recortes danzan, se agrupan para formar nombres y se mezclan para cambiar su significado. Un antecedente remoto es **Seven till five**, que Mc Laren hace en su época de estudiante en Glasgow. La película documental, que presenta las actividades realizadas en su escuela, termina con una lista de créditos armada con letras recortadas sobre una mesa.

En 1961 filma **New York lightboard**, una película con simples trazos negros que insta a la gente de esa ciudad a hacer turismo en Canadá. Aparecen canoas, pinos y un ciervo, pero cuando el desprevenido transeúnte es atrapado por lo original del mensaje, un irreverente anuncio lo conmina: **Stop looking at this sign... and go to Canada** (deje de mirar este cartel y vaya a Canadá). Otro documental, **New York Lightboard Record**, registró luego la reacción de la gente frente al anuncio.

HAGAMOS EL AMOR Y NO LA GUERRA

Mc Laren tuvo su primer contacto directo con la guerra en 1936, cuando ofició de ayudante de cámara de Ivor Montagu en España. Montagu realiza allí **Defence of Madrid**, un documental sobre la Guerra Civil. Ese mismo año, en Glasgow, Mc Laren hace **Hell Unlimited**, un alegato contra la carrera armamentista. En Canadá, el realizador decide colaborar indirectamente con el esfuerzo bélico preparando algunos cortos para el gobierno. "Estaba suscribiéndome a la guerra en la forma más leve que me era posible" —confiesa a Maynard Collins en un reportaje para el **Canadian Review**.

V for Victory (1941) insta a la población a mantenerse optimista; **Five for four** (1942) publicita los bonos de guerra, y **Dollar dance** (1943) describe el

control de precios durante la contienda. Ya después de la Segunda Guerra Mundial, Mc Laren realiza **Neighbours** (Vecinos, 1952), por el cual recibe el Oscar. El codiciado premio no pareció, sin embargo, figurar entre sus principales preocupaciones: se dice que cuando recibió el telegrama con la noticia, Mc Laren, imperturbable, envió su respuesta preguntando quién era ese señor Oscar.

El corto presenta a Grant Munro y Jean-Paul Ladouceur, dos amables vecinos que leen sus diarios en el jardín. Sentados en sus reposeras, un vecino le ofrece al otro sus fósforos para que encienda su pipa. Todo parece paz y quietud aunque el diario de uno diga **Guerra asegurada si no hay paz** y el del otro **Paz asegurada si no hay guerra**.

Repentinamente, una flor crece donde "debería" haber una medianera y la discordia comienza. Uno de los vecinos construye una tapia con la flor de su lado y el otro lo amenaza con una estaca a modo de espada. Se pelean y comienzan a destruir sus propiedades. En el colmo de la ira, cada uno mata a la esposa de su contrincante y arroja su bebé por la ventana. Una vez muertos, los vecinos son enterrados en dos tumbas contiguas; sobre ellas brotará una flor similar a la que causó el enfrentamiento. En 1953, Mc Laren parte en viaje a la India invitado nuevamente por la UNESCO. Conoce allí a Ravi Shankar y le pide que musicalice uno de sus films: **A Chairy Tale** (Un Cuento Sillezco, 1957), una parábola sobre la intolerancia que usa, como **Neighbours**, la técnica de la pixilación: la acción se filma a una velocidad inferior a la normal y se les pide a los actores que se muevan en cámara lenta. Cuando se proyecta el rollo a una velocidad de 24 cuadros por segundo, los objetos parecen moverse solos y la acción transcurre a un ritmo vertiginoso. **A Chairy Tale** muestra a Claude Jutra que lee un libro parado. En su deambular encuentra una silla, pero ésta, dotada de voluntad propia, se opone a que la usen. Sobreviene una persecución; la silla se escapa. No obstante, cuando el lector decide sentarse en el piso, la



silla regresa. Ahora el personaje trata por todos los medios de complacerla, danzando para ella y acunándola, pero todo es en vano. A punto de desistir, decide dejar que la silla se siente sobre él, a lo que ella accede gustosa. Con este gesto, el lector conquista su simpatía y puede sentarse en ella todas las veces que quiera.

En su idea central, **A Chairy Tale** ostenta cierta afinidad con **Opening speech** (1960), un corto de Mc Laren que se usó para presentar el Festival Cinematográfico de Montreal.

AL COMPAS DE LA MUSICA

Uno de los aspectos más novedosos de los films de Mc Laren es que no sólo la imagen puede estar hecha a mano, sino también el sonido o la música.

Las películas modernas tienen en su costado una franja con forma de sierra sinfín que contiene toda la información sonora. Cuando la luz de una lámpara la atraviesa, una célula fotoeléctrica dentro de la unidad proyectora transforma el haz en corriente eléctrica que

luego hará funcionar los parlantes. El ancho de la franja regula el volumen; el número de dientes, la altura y la forma de los dientes, el timbre.

Mc Laren reproduce este efecto trazando líneas con tinta china junto a los fotogramas. La longitud, grosor y cantidad por unidad de espacio controla las tres variables antes mencionadas.

Synchromy (1971) es un film que explica con imágenes cómo se logra el sonido sintético. Distintas franjas de color presentan trazos que cambian de longitud ante nuestros ojos y se multiplican, mientras los parlantes irradian el efecto acústico logrado. Por la forma en que se encuentran distribuidos los colores, esta película parece un cuadro de Mondrian en movimiento.

Son varios los films de Mc Laren que tienen un acompañamiento de sonido sintético. **Blinkity blank**, uno de ellos, tiene una banda sonora que sugiere un partido de frontón en un gimnasio cerrado, o bien los latidos de un corazón escuchados a través de un estetoscopio.

Como jefe del departamento de animación en el NFB, Mc Laren dirige durante la guerra a un grupo de artistas que debe recrear sobre celuloide distintas canciones del folklore franco-canadiense. Las películas fueron usadas luego para fomentar el espíritu de participación, pues debían cantarse en grupo.

Mc Laren colabora con tres cortos para la serie. **Alouette** (1944) exhibe un pájaro que va perdiendo distintas partes de su anatomía; **C'est l'aviron**, del mismo año, tiene un río por tema, y **Là-haut sur ces montagnes** (1945) alude a una pastora.

En sus films de ballet, Mc Laren condensa su interés por las formas, el movimiento y la relación entre éstos y la música.

Recientemente, el cineasta se confesó a su asistente, Lorna Brown: "Si hubiera conocido antes la danza, me habría dedicado a ella cuando todavía era lo suficientemente joven".

Mc Laren realiza la primera película sobre el tema en 1967: **Pas de deux**. Filma a Margaret Mercier y a Vincent



Warren bailando este paso con música folklórica húngara ejecutada con flauta y arpa. En algunos casos llega a introducir en las imágenes hasta 12 tomas superpuestas.

Ballet Adagio (1972) muestra a David y Anamaria Holmes bailando el adagio de Albinoni en cámara lenta.

Hace poco Mc Laren acaba de realizar otro film sobre ballet que se llama **Narciso** e ilustra la historia del héroe mitológico. La película ya ha sido filmada, pero al parecer se declaró una miniepidemia en el NFB que demoró su presentación.

En una carta del 5 de febrero al investigador cinematográfico Victor Iturralde, Mc Laren informa: "**Narciso** todavía no ha sido completado. Debido a mi mala salud y a muchos problemas técnicos difíciles de resolver, ha habido muchas demoras. También tuvimos que detenernos por la enfermedad y hospitalización del compositor de la música. Esperamos que esté listo al final de la primavera o a comienzos del verano". O sea, en nuestras latitudes, a mediados de año.

Narciso presenta al bailarín Jean-Louis Morin como actor principal, a Sylvie Ki-

nal Chevalier como la ninfa Eco y a Sylvain Lafortune como Amenio, el cazador amigo de la figura mitológica. La acción fue filmada contra un fondo negro y Mc Laren introducirá luego figuras pintadas a mano.

MC LAREN EN LA ARGENTINA

Mc Laren visitó el país en 1954, con motivo del Festival de Mar del Plata, y diez años más tarde, en Córdoba, participó del Festival de Cine Experimental y Documental.

Víctor Iturralde, maestro de cine infantil y autor de **El ojo oye, El oído ve**, un volumen sobre la vida y obra del realizador, tuvo oportunidad de conocerlo en 1954. "Lo estimo mucho. Es una persona respetable y, además, un indudable creador. Me hice muy amigo de él, y allí descubrí a una persona muy sensible, muy muy tímida. Absolutamente tímida. Es una especie de bichito chiquito que no se quiere meter en nada. De repente apunta alguna observación y te aseguro que es como si tirara oro. Cada cosa que dice viene acompañada por una intensidad especial" —explica Iturralde.

Su amistad con el realizador parece haber rendido sus frutos, ya que Iturralde elaboró también una presentación sistemática de la obra de Mc Laren. Con el patrocinio de la Embajada de Canadá, el ciclo fue exhibido por primera vez a fines de 1981 en el Centro Cultural San Martín y en Promúsica. Este mismo programa fue presentado también en Punta del Este, Montevideo, Bahía Blanca y Mar del Plata durante 1982. En mayo del año pasado, el ciclo iba a ofrecerse en Salta, pero se suspendió debido al conflicto de las Malvinas.

Un conocido de Iturralde publicó en el principal diario de la provincia que el programa estaba dedicado a un realizador británico, y la gobernación telefonó pidiendo que el ciclo fuera levantado. Paradójicamente, la película **Carrozas de Fuego** —de origen inglés— podía verse por aquel entonces sin ningún problema.

Durante 1983, el ciclo posiblemente pueda verse en La Plata y Buenos Aires. "Tengo mucho interés en hacer dos o tres funciones en Buenos Aires porque la gente se quedó con muchas ganas. Vamos a estructurarlo (con la embajada) a partir de mayo porque ahora viajo nuevamente a Salta", precisa Iturralde.

Mientras tanto, merece destacarse que durante la entrega de los Oscar 1983, otro miembro del National Film Board, Edward Le Lorrain, recibió el premio al mejor cortometraje por su trabajo **If you love this planet**. ♣

BIBLIOGRAFIA

El ojo oye, el oído ve, de Víctor Iturralde (publicado por la Embajada del Canadá, Buenos Aires, 1981).

Mc Laren, del National Film Board, Montreal, 1980.



Los vinos finos de Salta

Cepas del Cigarral Blanco Torrontes y Tinto Cabernet, dos nuevos productos de una bodega centenaria. Pruébelos, son un orgullo de nuestra tradición. Un sabor difícil de olvidar.



Suc. Abel Michel Torino S.A.

Vicente López 201 - 4400 - Salta - Prov. de Salta - Tel. (087) 219109
 Montevideo 494 - 5° Y. - 1053 - Buenos Aires - Tel. 512-9181/1128/8826/5802



GARCI: Entre el conformismo y la nostalgia

Vicente Battista

Vicente Battista, un escritor argentino afincado en Barcelona, decidió interrogarse sobre el fenómeno José Luis Garci. Dos acontecimientos lo precipitaron a enviar esta colaboración espontánea a Cine Libre: el Oscar obtenido por Volver a empezar, última obra del director español, y la repercusión que sus films vienen consiguiendo en nuestro país, donde se intenta hacer de Garci un cineasta presuntamente "comprometido". Battista desmenuza esta enigmática atribución política, reinscribe la obra de Garci en el contexto social español de los últimos años, intenta delimitar su función en esa estructura, e insinúa algunas de las trampas ideológicas que sostienen su estética, doblemente riesgosas cuando se trata de descifrarla a la luz de la historia reciente de los argentinos.

Gobernó cuarenta años. No permitió una sola línea, un solo gesto, una sola imagen, sin el control de los maestros inquisidores. Filmar exigió la invención de un lenguaje connotativo que burlase a la censura. O irse del país. El intimismo de Saura, el cáustico humor de Berlanga o las crónicas de Bardem acaso ejemplifiquen lo mejor del cine que se quedó. Buñuel, del que se fue. Cuatro décadas y apenas unos mínimos títulos para rescatar.

El resto ha sido condenado, masiva y justamente condenado, a la piedad del olvido.

Una madrugada lo abatió la muerte y, por fin, el caudillo abandonó España. Fue un magnífico despertar: se entrecruzaron lenguas y culturas. Se hizo prioritario recuperar los años de oscuridad, conocer las escuelas prohibidas; crear otras. El cine plasmó como nadie esa espléndida época. La sola mención, a vuelamemoria, de algunas de las muchas películas —**El crimen de Cuenca, Maravillas, Las Truchas, Opera prima, A un dios cotidiano**— indican la genuina importancia de aquel entonces. En el N° 1 de **Cine Libre**, Agustín Mahieu (**Perspectivas del actual cine español**) se detiene en su historia y análisis y señala, entre otros directores, a José Luis Garci. **Volver a empezar**, la última película de Garci, consiguió el Oscar de la Academia de Hollywood.

Es el primero que se brinda al cine español y el primero, además, que se otorga a una película en lengua castellana. Buñuel obtuvo un Oscar con **El discreto encanto de la burguesía**, pero ese film representaba

a Francia. Hubo otros españoles que también conquistaron la estatueta —Néstor Almendros, Gil Parrondo, Antonio Mateos, José Castillo y Juan de la Cierva—, pero en todos los casos por sus aportes en películas extranjeras. Nueve veces estuvo España en la antesala del premio: **La venganza** (1958), de Bardem; **Plácido** (1961), de Berlanga; **Los tarantos** (1963), de Rovira Beleta; **Tristana** (1971), de Buñuel; **Mi querida señorita** (1972), de Armiñán; **Ese oscuro objeto del deseo** (1977), de Buñuel; **Mamá cumple cien años** (1979), de Saura; y **El nido** (1980), de Armiñán. Debí aguardar a una película que, paradójicamente, había tenido poco éxito de público y crítica para lograrlo. El adverbio no es gratuito. José Luis Garci es un director que conectó muy bien con el gusto español. Se jacta de producir un cine de mayorías: "No hago films —afirma—, hago películas". Y hasta **Volver a empezar** todas sus películas habían sido verdaderos éxitos de taquilla. "Toda mi vida, desde que era un niño, soñé con este momento", confesó sobre el escenario del Dorothy Chandler Pavillion al recoger el premio. Tiene treinta y nueve años y ha cumplido su sueño. Desde pequeño le atrajo el cine. Gastaba —o invertía, según se mire— horas y horas en los salones de la Gran Vía reviviendo las jugaretas de Tyrone Power, los gestos de Bogart o el desparpajo de Marilyn. Es autodidacta. Jamás pasó por academia alguna, pero aún confiesa que se "pasaría el día viendo películas". Simultaneaba su puesto de empleado bancario con el de crítico cinematográfico. Quería ser

escritor, pero escritor de cine. Se hizo guionista, para estar del lado de acá de las cámaras. Sus guiones, la mayoría olvidables, se enmarcaron en el llamado "destape español", en lo que —con justicia— se denominó "la tercera vía". Ensayó, sin éxito, algunos cortos. Finalmente uno de ellos, **Mi Marylin**, le brindó seis premios y le señaló el camino del que ya no se apartaría. Es heredero de la gran época de Hollywood, del cine-industria por excelencia. Discipulo directo de Frank Capra, su producción —la de Garci— apunta hacia la ingenuidad y la nostalgia. Así Antonio Albuja, el viejo profesor de **Volver a empezar**, con cuarenta y cinco años de exilio en Estados Unidos, pasará unos días en Gijón, su ciudad natal, de regreso de Suecia, a donde ha ido para recoger el Nobel de literatura. La melancolía parece la única herencia de todos esos años. Una charla telefónica entre el rey Juan Carlos y Albuja nos informa que vivimos en la España democrática; la otra, la de la dictadura, ya está superada, apenas se menciona un par de veces y sin darle importancia. Hay que mirar hacia el futuro, aunque no exista para Albuja: sabe que un mal incurable lo derribará en menos de seis meses. Esos pocos días en su tierra natal serán su milagro secreto: revivir el primer amor, reencontrarse con su antiguo amigo, con sus compañeros del club de fútbol, recorrer las calles y playas que caminara cuando muchacho. Todo matizado con el **Canon de Pachelbel** y **Begin the beguine** de Cole Porter: una **Laguna dorada** made in Spain que, lógicamente, emocionó al jurado de la



Dos escenas de Volver a empezar, el film al que Garci debe la sonrisa con que recibió el Oscar a la mejor película extranjera en 1983.



Academia. Otros dos elementos para tener en cuenta: la película había sido previamente adquirida por la Fox para su exhibición en los Estados Unidos, y la Academia este año se mostró sensible al pacifismo: los ocho Oscars de **Gandhi** son una buena muestra de ello. El cine de Garci —exceptuando su película **El Crack**, de la que ya hablaremos— es esencialmente pacífico: el abogado laboralista de **Asignatura pendiente** añora lo que pudo ser y no fue; el locutor de radio de **Solos en la madrugada** ensaya una perorata final de ni vencedores ni vencidos y basta de lamentar el pasado; el ejecutivo de **Las verdes praderas** no aniquila a quienes han hecho posible esa casa que lo agobia los fines de semana; se limita a quemar la casa.

El Crack, dijimos, se aparta de esos tópicos. No es casual que sea la peor película de Garci. Su error fue aventurarse por un terreno que no le pertenece: abandonar el lenguaje de la paz y la esperanza y ensayar la línea dura de Huston o Walsh. El cine negro posee características propias, fáciles de copiar, pero sólo en su corteza: el clima áspero e irreverente con que en-

vuelve al espectador no se consigue con planos repetidos de ciudad gris y un saxofón dándole música a las calles de Nueva York, es algo mucho más sutil que escapa al cine de Garci. Por otra parte, esas películas jamás se complican con el perdón o la nostalgia. No admiten debilidades y responden a arquetipos definidos. Alfredo Landa, un actor español utilizado para comedietas de tercera categoría, intenta componer al duro de la historia. Compararlo con Bogart va de la indignación a la risa: es como comparar a Marilyn Monroe con Olivia, la novia de Popeye.

Las películas de Garci —exceptuando **El Crack**, que podría ser ahistórica— se ubican correctamente en el momento histórico de su país: **Asignatura pendiente** corresponde a la España postfranquista, aún no democrática; **Solos en la madrugada**, a la España que se abre camino hacia la democracia, el gobierno Suárez y la legalización del Partido Comunista; **Las verdes praderas**, a la España que consolida su democracia, y **Volver a empezar**, a la España que camina hacia el socialismo de Felipe González. Todo su cine responde al principio de reconciliación que nace con la muerte de Franco, sin tiempo para rendir cuentas ni para juzgar el pasado. Acaso evocarlo con tristeza y lamentándose por todo lo bueno y bello que arrebatara la dictadura. Había sido una larga y siniestra tormenta, ya superada. Reparar los destrozos era la tarea primordial. Cuarenta años son muchos años, facilitan la clemencia. Películas nostálgicas, entonces, y pacíficas. Que tengan capacidad

de emoción, que sean una soberbia mentira, pero que puedan vencer durante una hora y cincuenta y cinco minutos. En definitiva, eso también es cine; al menos, el cine de Garci.

Un cine que, leo "ha tocado suavemente el corazón dolorido de los argentinos". Lo apunta Martín Prieto, periodista español destacado en la Argentina, en su nota **Solos en la madrugada en la calle Lavalle** que apareció en **El País** del sábado 16 de abril. Y completa: "...la esperanzada melancolía de sus personajes castigados por la historia ha ayudado a muchos españoles (y ahora a muchos argentinos) a reconciliarse con sus propias biografías (...). Las depresiones del postfranquismo, la vida perdida y enredada en los años banales y la reconciliación final con los demás y con uno mismo (algunas de las obsesiones de José Luis Garci) conforman una historia que entienden muy bien los argentinos". Si bien las traslaciones históricas siempre son odiosas, a muchos kilómetros de Buenos Aires el párrafo citado inquieta y llama a la reflexión, por lo que pueda tener de cierto. La Junta Militar Argentina, nadie lo ignora, está en sus últimos balbucesos, y los destrozos que provocara, tampoco nadie lo ignora, son de reciente data. No ha pasado el tiempo necesario para que, siguiendo las pautas del actual Oscar español, todo se reduzca únicamente a la nostalgia o al olvido. ♣

Barcelona, 17 de abril de 1983

Entrevista con
Bernardo Bertolucci

EDIPICAMENTE HACIA EL PADRE PRODUCTOR

Graciela Rava

1970. Eran tiempos cósmicos en Nueva York. Un libro obligatorio: *Una realidad separada*, de Carlos Castañeda. Convertido en mito, se llevaba —alegremente— en la cartera en el lugar de las sales aromáticas. Había comenzado el *New York Film Festival*, y yo estaba en el Lincoln Center.

Bernardo Bertolucci presentaba dos films: *La estrategia de la araña* (espléndida versión de un cuento de Borges, de visión imposible en la Argentina) y *El conformista*. La belleza inquietante de dos mujeres bailando, en *El conformista*, provocó la inquietud del público; sus comentarios en voz baja indicaban la tensión de la sala. La pantalla mostraba lo que nunca los films americanos se habían atrevido a abordar. Esa noche nacía una estrella. Nueva York se rendía. Nada era tan mágico ni más punzante que el dulce perfume del éxito que se estaba imponiendo. 1983. Roma. *Robarle a un hombre su lenguaje en nombre del lenguaje es el primer paso de cada homicidio legal*, dice Roland Barthes. El director, mientras tanto, se transformó en productor.

CINE LIBRE: ¿Cómo fue

que elegiste ser también productor?

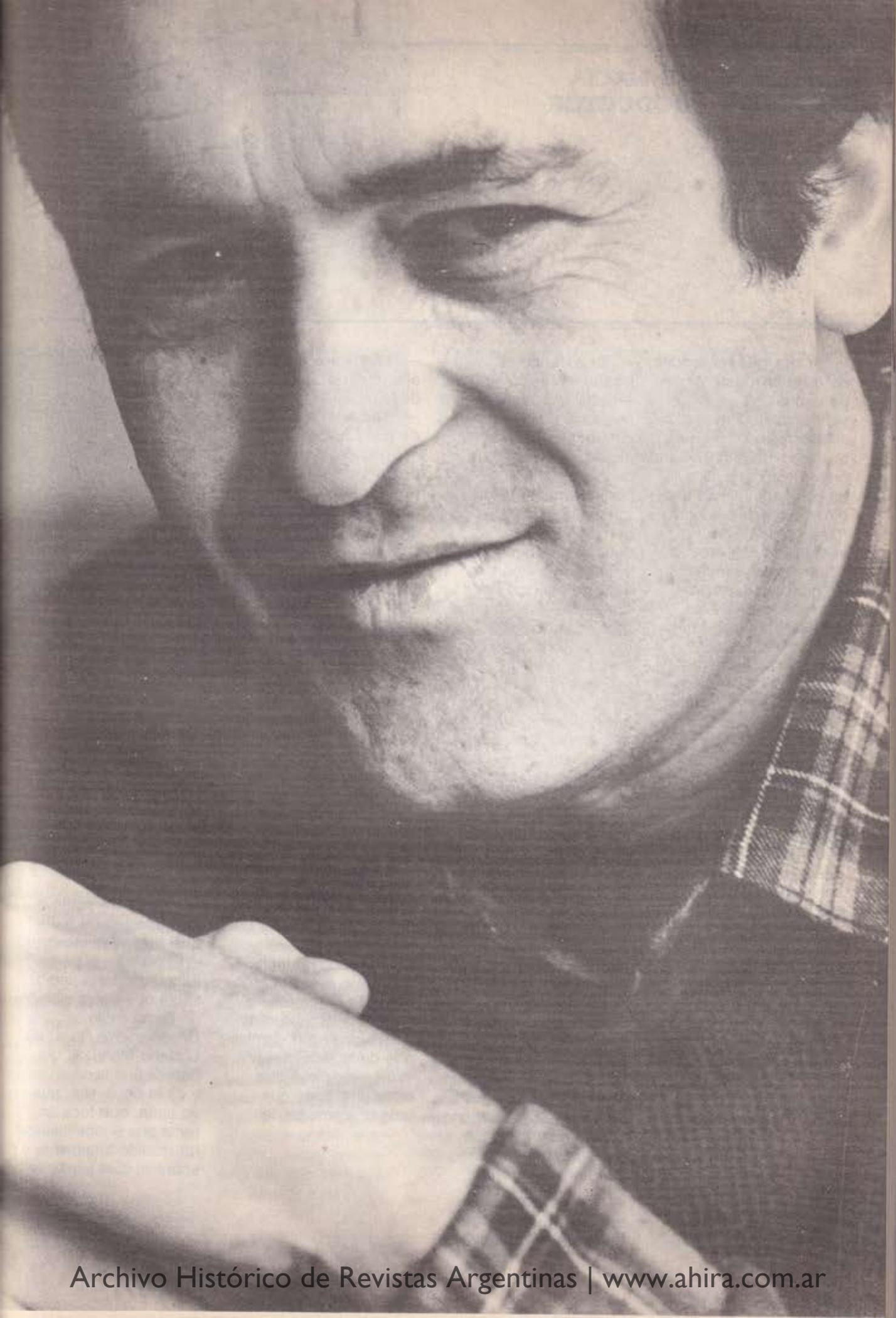
BERTOLUCCI: Podría decir que porque me apasiona algo que no me pertenece, que piensa y hace alguien que no soy yo. Yo amo el cine, aun en el caso en que me pertenezca sólo marginalmente. O también te podría decir que lo amo tanto como para crear condiciones

de placer, ya que pienso que una de las finalidades del cine, si no la más importante, es el placer de hacer un film, crear ocasiones de placer para otros y por lo tanto para mí. Luego, también para aprovechar un cierto poder —que tuve y que tengo, por un período que tal vez finalice muy rápidamente, pero que mientras tanto existe—

de contratación con la parte financiera. También para arruinarme ciertos períodos discutiendo el conflicto que se crea dentro de mí entre las ganas de intervenir decididamente y el respeto que finalmente tengo por el autor. De cualquier manera, la única experiencia que todavía no he probado es la verdadera motivación de los productores: es decir, hacer una película de éxito y ganar dinero. Efectivamente creo que no soy un productor, porque el deseo del dinero no me ha impulsado a hacer un film ni como director ni como productor; por lo tanto, creo que me falta la razón básica por la que uno se transforma en productor. Por lo tanto soy un productor aficionado, un amateur, sin la estructura interna y sin siquiera la estructura externa del productor.



Arriba: Gérard Dépardieu en Novecento.
Abajo: la danza escandalosa de *El conformista*.



EDIPICAMENTE HACIA EL PADRE PRODUCTOR

—¿Y por qué, entonces, esto de producir películas?

—Probablemente por avidez, como si no me bastaran mis films; quiero crear ocasiones para participar del placer de otros al hacer películas. Para los productores verdaderos, ser productor es la identidad primaria. Yo creo que antes de ser productor soy director. Es verdad que en los directores hay algo de edípico: son figuras de hijos que quieren desplazar a los productores que representan figuras paternas; efectivamente también los directores que trabajan para mí se encuentran en esta situación edípica, pero como yo también soy director y por lo tanto conozco bien este mecanismo me digo: pasemos de Edipo a Cronos. Cronos era el que se comía a sus hijos, y aquí estamos en el campo de la mitología (*risas*)... Y por lo tanto es todo un conflicto, un duelo entre Edipo y Crónos.

—¿El balance es positivo?

—El balance es por ahora negativo, porque el dinero que tenía no alcanzó. Por eso tuve que exponerme personalmente mucho más de lo que había pensado. Esperemos que los films tengan éxito, y que de esa manera esta experiencia se enriquezca haciéndome probar, también, el indiscreto encanto de ganar dinero como productor. Para mí, que siempre gané dinero como director, supongo que tendrá un sabor distinto si lo gano como productor. Digamos también que fui productor de mí mismo muchas veces —casi siempre un director es productor de sí mismo—, sobre todo un director que recorre caminos difíciles como en mayor o menor medida lo hice yo, o como ahora lo hacen los directores a los que les produzco sus films. Director de cine es el hombre capaz de encontrar el dinero para filmar; quiero decir que una parte de su creatividad consiste en crear las condiciones para realizar el film que tiene en mente.

—¿Aun sin saber si encontrará o no ese encanto indiscreto?

—Busquemos entonces el *charme discret* de la de la producción.

—¿Todavía tenés ganas de producir?

—Debo decir que la producción de estas dos películas que aparentemente había delegado en su parte creativa, y de una manera total, a sus autores, me absorbió totalmente. Ahora tengo la necesidad de pensar más en mí mismo, y por lo tanto, si tuviera un negocio, le pondría el cartelito "cerrado por vacaciones". Vacaciones, para mí, quiere decir trabajar, quiere decir que estoy preparando dos films. La *Fiction Cinematografica* (así se llama mi casa de producción) no producirá nada que no sean estas dos películas. Pero considerando el panorama desolador del cine italiano, la degradación un tanto general que existe en la calidad —y me refiero no sólo a la calidad de las historias, sino también a la de la técnica—, sería auspicioso que otros directores que tengan, como yo, la

posibilidad de contratar, siguieran mi ejemplo o

—por lo menos— lo consideraran. En Italia no existen centros promocionales para nuevos directores; por lo tanto, los directores que vivieron cuando jóvenes la frustración de tener ganas de filmar, de tener films en proyecto y no encontrar los medios para realizarlos, deberían cumplir este papel de promotores. ¿Qué hice yo en la práctica? Cuando hacía un film era como si desviase una parte de sus financiamientos hacia estas pequeñas producciones. En consecuencia, se trataba, por una parte, de renunciar a algo que era para mis películas y, por otra, de tratar de juntarse.

—¿Había un estilo o una imagen de Italia que preferías mostrar?

—El estilo es la persona. Eligiendo cierta persona sabía que había elegido un cierto estilo. *Desconcierto Rock*, de Luciano Manuzzi, me parece que llena un vacío y es el único film, que yo sepa, que toca un tema que el cine italiano ha eludido totalmente y sobre el cual jamás se



Dos fragmentos de La luna (Jill Clayburgh y Matthew Barry).

Bertolucci productor presenta:
Oggetti Smarriti (Objetos perdidos)
de Giuseppe Bertolucci
con Bruno Ganz y Mariangela Melato.

Nido d'amore (Nido de amor)
de Gianni Amico
con Mónica Guerritore, Víctor Cavallo,
Coralla Maiuri.

Sconcerto Rock (Desconcierto Rock)
de Luciano Mannuzzi
con Lorena Morlotti, Víctor Cavallo,
Franco Valzecchi.

ha interrogado. Es la amargura de aquellos movimientos, llamémosles movimientos del 77, en los cuales muchos jóvenes creyeron intensamente y que después se desvanecieron como fantasmas en el alba. *Desconcierto* es exactamente un film sobre este tema. Estoy

contento de haberlo hecho. Es un film que prueba la existencia de un talento nuevo, este señor Mannuzzi de Cesenatico. Por lo tanto, un film muy original, tanto como lo es, me parece a mí, *Nido de amor*, de Gianni Amico, que no definiría a un director joven por su edad, pero que es un director joven ya que éste es su primer film. Por lo tanto, haber creado este espacio para esta *unicidad*, y esta

originalidad, que así pudieron existir, me parece... Pero no quisiera aparecer con un perfil edificante...

—**Seguramente aparecerá.**

—¡No! ¡Entonces no! Poné que, en realidad, aquello que siento profundamente, en lo más sincero de mí, es que me sentí gratificado por haber logrado cumplir dos misiones imposibles. Creo que

ningún otro hubiera producido *Desconcierto Rock* o *Nido de Amor*. —**¿Y la imagen de Italia?**

—La imagen de Italia en estos dos films es un muchachote romano, moreno, con rulitos y dos ojos de terciopelo que se llama Víctor Cavallo.

El discurso de la ciencia-ficción



Jorge Ayala Blanco

A Carlos Monsiváis

El discurso de la ciencia-ficción anuncia que la pesadilla colectiva ha terminado. Durante varias décadas, la ciencia-ficción cinematográfica estuvo confinada a las cinco categorías que deslindó el especialista alemán Hans C. Blumenberg, y de ahí no se salía. Primer tiempo: la invasión del universo, en películas como **El enigma de otro mundo** (Nyby, 1951) y **La guerra de los mundos** (Haskin, 1953). Segundo tiempo: los monstruos desatados, en cintas como **El mundo en peligro** (Douglas, 1954) y los **Godzillas** (Honda, 1956-69). Tercer tiempo: el apocalipsis inminente, en obras como **Los pájaros** (Hitchcock, 1963) y **El Dr. Insólito** (Kubrick, 1964). Cuarto tiempo: el viaje a las estrellas, en parábolas como **2001: odisea del espacio** (Kubrick, 1968) y **Solaris** (Tarkovski, 1972). Quinto tiempo: el futuro prohibido, en apocalipsis de bolsillo como **Cuando el destino nos alcance** (Fleischer, 1973) y **Fuga en el siglo 23** (Anderson 1976). Acumulación de paranoia, pesimismo, autiutopía. Bajo la acción de la fantasía en claro de **Encuentros cercanos del tercer tipo** (Close Encounters of the Third Kind, Steven Spielberg, 1977 y edición especial en 1980), la negación será a su vez negada, superada y sustituida por una nueva síntesis dialéctica. Todo será fascinación y asombro. En el desierto de Sonora barrido por tempestades de arena, un viejo semiciego monologa su aturdimiento porque el sol ha salido de noche y canta: era apenas el vislumbre de un Ovni, un encuentro cercano del primer tipo. Las multitudes fanáticas de la India rinden pleitesía al cielo que emite trinos electrónicos, los juguetes mecánicos funcionan solos mientras el pequeño Barry (Cary Guffey) continúa dormido, la patrulla sale disparada de la carretera al perseguir un objeto luminoso no identificado que volaba al ras del asfalto, y el ingeniero en telecomunicación Ron Neary (Richard Dreyfus) descubrirá al despertar un rostro marcado a la mitad por fuertes quemaduras como resultado de haberse expuesto al enloquecedor asedio de un platillo volador la noche precedente: son evidencias físicas de la presencia de Ovnis, diversos encuentros

cercanos del segundo tipo. Vislumbre y evidencias, más que pruebas testimoniales, son urgencias, obsesiones, pistas, aperturas al contacto, vías que conducen compulsiva y necesariamente a los encuentros cercanos del tercer tipo. Los iluminados, seres rústicos y comunes, cualesquiera que sean su edad y su género y su lugar de residencia, tendrán que lanzarse a la cruzada inaudita. Los guía una visión introyectada de la Torre del Diablo, su Estrella de Belén; por eso la reproducen en pinturas, bocetos, dibujos, esculturas de migajón, cerros de almohadas y restos de la purificadora devastación del pequeño mundo circundante. La vida se ha alterado; la Fuerza intuitiva de los Elegidos para que el Llamado se cumpla es superior a la razón y a los nexos familiares. Para lograr el contacto supremo, la madre divorciada Jillian Guiller (Melina Dillon) debe padecer el secuestro de su hijo por una luz sobrenatural que penetra por las rendijas de la casa y luego debe vagar como La Llorona de la era tecnológica, clamando por su vástago perdido; el buen padre de familia de **La chica del adiós** (Ross, 1977) debe destruir sistemáticamente su morada, ante el asombro despectivo de los vecinos y la huida de sus familiares; el Ejército Norteamericano debe evacuar un pueblo entero que se halla en las proximidades del sitio del Encuentro, y trata de impedir, mediante cacerías humanas o bombas somníferas, la asistencia de intrusos, así sean los Elegidos al Gran Momento. Más allá de la voluntad personal. "Fotografiar a un Ovni es como fotografiar a Dios", ha declarado Douglas Trumbull, responsable de los efectos especiales. Anunciada por trompetas cuadrifónicas que repiten al infinito las mismas seis notitas musicales, y precedida por angelicales **Naves misteriosas** (Trumbull, 1972), la nave madre desciende como una catedral de pasmosos cristales multicolores. El frágil científico francés Claude Lacombe (François Truffaut) comanda el comité de bienvenida del inalcanzable Corazón de Vidrio que perseguían las hipotéticas creaturas de Herzog (1976). Lo que el misticismo no puede, el pragmatismo tecnocrático lo realiza. Lo

que ha de ser será porque así lo han previsto nuestros visitantes intergalácticos de destellantes figuras alfeñiques. La guerra de las galaxias no tendrá lugar. Es como si el **Reto a muerte** (Spielberg, 1971) entre el trailer Goliat y el cochecito David desembarcara en un danzarín abrazo con acompañamiento de juegos pirotécnicos; es como si las patrullas perseguidoras de **La Loca evasión** (Spielberg, 1974) por fin dieran alcance a los fugitivos y les entregaran el acta de la patria potestad de su disputado bebé entre piruetas de agentes de tránsito; es como si el gigantesco **Tiburón** (Spielberg, 1975) se entregara libremente a sus cazadores y abriera sus enormes fauces artificiales para hacerse aplaudir un **show** de Luz y Sonido, en el transcurso del cual saldrían expelidos los cuerpos vivitos y coleando de sus presuntas víctimas durante los últimos cuarenta años, muy bien conservadas por las leyes de la relatividad náutica. Una cinta a contracorriente: en plena boga del cine catastrofista, he aquí la película inaugural del cine de la conciliación. La arrogancia del dólar devaluado pero aún invencible en el FMI, el optimismo neoimperialista que ni la torpeza administrativa de Carter podía detener y la ingenuidad feéricamente golpeadora de los **Rocky I y II** (Avildsen en 1976 y Stallone en 1979) entrecruzan sus manos satisfechas y deciden bailar un vals por el planeta y las lindas galaxias que lo acompañan. La fe perdida en Vietnam y Watergate se restituye efusivamente, por medio de una serie de encuentros cercanos de todo tipo. La pesadilla colectiva ha terminado. Ni la **Invasión de los usurpadores de cuerpos** (Siegel en 1956 y Kaufman en 1978) ni **Alphaville** (Godard, 1964) llegaron a materializarse. El animismo de los objetos hacia concreta la imaginación infantil y desempeñaba, desde el aquelarre de los juguetes autónomos, un papel primordial, preterrorífico, dadaista, disolviendo cualquier conflicto entre realidad científica y sueño pueril dentro del orden sideral. Ni siquiera hay necesidad de que los antagonistas se reconcilien armoniosamente: reina la perfecta unidad de los contrarios. El conflicto era virtual, inexisten-



Izquierda: Richard Dreyfuss y François Truffaut en Encuentros Cercanos del Tercer Tipo (1977 y edición especial en 1980). Derecha: La nave madre descendiendo como una catedral de cristales multicolores.

te, un incentivo para el arrobamiento, sin carga alguna de deseo libidinal. La consistencia de la nave catedralicia, ya podemos saber gracias a la edición especial de Spielberg, era la misma por dentro que por fuera: un inmenso árbol de navidad, un luminoso **ice cream**. Desde el cielo ha recibido la noticia de que la Visita elimina incluso las contradicciones entre los ciudadanos ordinarios y los detentadores del saber y del Poder. Es un obsequio sensorial, muy merecido, bien ganado por buena conducta ciencia-ficcional. La técnica triunfa sobre la imaginación irrepresentable en un delirio amansado. La Utopía está entre nosotros: era una celebración exaltada, una mirada fija en la pirotecnia astronómica.

El discurso de la ciencia-ficción se vuelve híbrido para lograr el retorno del materialismo a la fantasía tecnológica. Dentro del subgénero de viajes interestelares, **Alien el octavo pasajero** del inglés Ridley Scott (**Alien**, 1979) ocupa un sitio de privilegio, estéticamente hablando, y sin salirnos de un concepto del cine de ciencia-ficción como feria del efecto especial y los 70 mm con sonido Dolby como epopeya de la suntuosa invención. En rigor, **2001: odisea del espacio** se apoyaba demasiado en el diseño de interiores, el bombardeo sicodélico y las atmósferas sonoras de György Ligeti que podían transferir cualquier cosa a un hipotético plano superior de la significación; y **Solaris** acababa naufragando en una masa encefálica, que era un océano sideral, que era un sueño de claustro paterno. En cambio, desde sus primeras imágenes, **Alien** asesta su trabajadísima sabiduría plástica. Una vez recorridos los desérticos corredores del vehículo comercial de remolque Nostromo, donde la presencia de dos pajaritos mecánicos que fingen tomar agua da el toque insólito, se empiezan a levantar las cubiertas de las camas metálicas de los astronautas a punto de despertar de sus cuatro meses de hipersueño, como si una enorme libélula blanca desplegara sus alas inconsútiles. El recuento de maravillas visuales se renueva escena por escena. Dóciles computas exagonales conducen al vientre acogedor de

la computadora Madre, tan humanizada como el Hal 9000 de Kubrick, que guía automáticamente la nave y anuncia una desviación del rumbo prefijado, a consecuencia de la imprevista fuerza de atracción de un planeta perdido. Un colosal esqueleto con los huesos derretidos y el abdomen reventado, al pie de un gótico cañón espectral, parece custodiar una misteriosa nave anclada a modo de amenazante desecho en un recodo del infinito. Abominables huevos vivientes infestan el subsuelo de la nave, protegido por una livida luz azul. Laberínticos y sombríos ductos de ventilación abren su consistencia de pasadizos secretos a los seis pasajeros sobrevivientes que buscan, arrojando el ignoto peligro, la guarida del organismo invasor. La belleza de **Alien** es la garantía de su impacto emocional. Desde la funcionalidad del diseño futurista hasta la imagen producto del delirio regresivo a la animalidad, desde la creación de un espacio sórdido y viscoso como de dibujo animado polaco hasta el sostenimiento de una atmósfera científicista particularmente enrarecida. Así como ningún historiador filmico omitiría señalar la decisiva aportación de los pintores expresionistas Walter Röhrig, Walter Reinmann y Herman Warm en la revelación de **El gabinete del Dr. Caligari** (Wiene, 1920), sería imposible dejar de atribuirle la paternidad de **Alien** al sadomonstruológico historietista **underground** Moebius y al demonoerótico dibujante suizo Hans Rudi Giger, más que al relamido esteticismo del director Ridley Scott, siempre pisándole los talones a Kubrick, aunque ya no se abandone a las acartonadas languideces de su infra-**Barry Lyndon** llamado **Los duelistas** (1977). Imágenes que parecen ilustrar las narraciones de H. P. Lovecraft se hacen preceder por visiones indirectas, como el relieve fantasmal del planetoide que primero se descubre en la niebla herziana de un telerreceptor superpotente. Corpus híbrido: se ha realizado una fusión física de géneros. El cine de horror y la ciencia-ficción son indisolubles en **Alien**. Es algo que ya sucedía en las cuatro películas que le sirven como antecedentes: **El enigma de otro mundo**, de donde proce-

de el terror a un ente desconocido y agazapado cuya forma jamás llegará a precisarse, aunque sea eliminado; **El planeta desconocido**, del que se ha tomado ese desembarco de los astronautas en un paraje donde acecha el misterio científico de los "monstruos del ello"; **El monstruo está vivo**, del que surge la idea de la creatura superdestructora que ha sido prohibida, sin embargo, por un organismo humano, caso análogo también al de **La generación de Proteo** (Cammell, 1977). Resulta desconcertante, y a la vez apasionante, la manera como se funden en una misma sustancia lo horroroso visceral y la extrema sofisticación, sin prioridades, sin que sepamos dónde termina uno y dónde empieza la otra. Enfocados desde la perspectiva del cine de horror reciente, ciertos aspectos de **Alien** no empalidecen ni ante las vomitadas verdes de **El exorcista** (Friedkin, 1973), ni ante los partos extrauterinos de **Manitou** (Girdler, 1978), ni ante las salvajadas persecutorias de **Masacre en cadena**. En esas cintas, como en **Alien**, hay una doble recepción del horror. Una recepción mental, inducida por el miedo a lo intolerable e irrepresentable, y una recepción irreductiblemente corporal: reacción de asco ante el monstruo que babea, succiona, fulmina con la rapidez de un flashazo y deja a sus víctimas en calidad de hilachos colgantes. Hay una idea que superaría en sanguinolencia a la más patológica fantasía de Peckinpah: la sangre que brota de la extremidad herida del alienígena es un ácido molecular fumante que podría taladrar el blindado fuselaje de la nave, como si se tratara de las sustancias radiactivas de **El síndrome de China** (Bridges, 1979). ¿Puede imaginarse algo más intimidante para nuestra integridad orgánica que una especie de crustáceo inclasificable aferrado sin remedio a nuestra jeta, cual máscara de tortura medieval, y que sólo podría retirársenos arrancándonos el rostro? ¿Hay algo más provocador para nuestra identidad masculina que parir en medio de una comilona a un nauseabundo reptil rampante? ¿Existe un temor más apremiante que el de hervir vivos dentro de una compleja nave a la que le ha

El discurso de la ciencia-ficción

fallado su sistema de congelación y que ya está en conteo regresivo para estallar en una cegadora desintegración nuclear? Aunada a una concepción conradiana de la Aventura, esa capacidad de amilanamiento corpóreo es lo que permite abrirse a **Alien** hacia un discurso propiamente materialista, algo bastante insólito dentro del cine de ciencia-ficción. A diferencia de **2001**, **Solaris** o **Encuentros cercanos**, no existe consolación religiosa ni espiritualista. Como en **La amenaza de Adrómeda** (Wise, 1971), cuando los recursos tecnológicos fracasan para salvaguardar la supervivencia humana, se pondera el papel de la mano del hombre en un mundo mecanizado al límite. Como en el aceptable neo-thriller **Coma** (Crichton, 1978), a pesar de tener a modo de contra-

partida a una tripulante que es la típica heroína tarada y paralizable de susto (Verónica Cartwright), cierto bienvenido y ligero toque feminista hace de una bella muchacha (Sigourney Weaver) el único ser pensante que merece derrotar al temible alienígena, después de hacerle un malévolo **strip-tease** en una mininave de salvamento. Forman parte primordial de la ficción, además, las actitudes disidentes en contra de la alevosa Compañía mercenaria que ha programado secretamente el transporte del monstruo; aun sacrificando las vidas de los confiados astronautas; al principio era sólo la protesta de los fogoneros negros en lucha clasista por la igualdad de paga, luego será la destrucción del científico-robot (Ian Holm) que simbolizaba la abusiva impersonalidad de las

transnacionales del capitalismo sideral, y por último será el triunfo de la séptima pasajera, que hace fracasar y liquida todo el programa computado. **Alien** es la historia de una múltiple reapropiación: del cuerpo propio y de la facultad de decidir sobre el propio destino, destrozando el corazón de las tinieblas galácticas. ♣



SOBERBIAMENTE UBICADO. PROXIMO A LOS CENTROS DE MAYOR INTERES

Exactamente en Carlos Pellegrini y Lavalle
esquina Obelisco.

Lugar donde Buenos Aires vive

¡Cultura, espectáculos, bancos, oficinas, show de
compras es decir, todo el movimiento del día
y de la noche!

Precisamente en el corazón de Buenos Aires,
frente al Obelisco.

Lo esperamos para comenzar y terminar su
estada con toda la
calidad y calidez de nuestros servicios.

El GRAN HOTEL COLON está preparado para
satisfacer cualquier exigencia empresaria, social o
cultural, en sus 4 amplios salones con la capacidad de
servicios que usted requiera para satisfacer
su solicitud.

Esto fue pensado y realizado para Ud. que siempre
busca lo mejor:

- 201 habitaciones dotadas con el máximo confort.
- Aire acondicionado.
- Música funcional.
- T.V. color y video películas.
- Room Service las 24 hs.
- Restaurant Internacional.
- Coffee Shop.
- Gimnasio, sauna y masajes.
- Amplias suites con terrazas privadas.
- Piscina climatizada con vista panorámica en el piso 14º.
- Estacionamiento propio.
- Nursery.
- Central telefónica electrónica.
- Télex - DDI.
- Oficinas privadas, con servicio de secretaria a su disposición.
- Cajas de seguridad.
- Lavandería y tintorería.

HAGA SUS RESERVAS A LOS TELEFONOS:

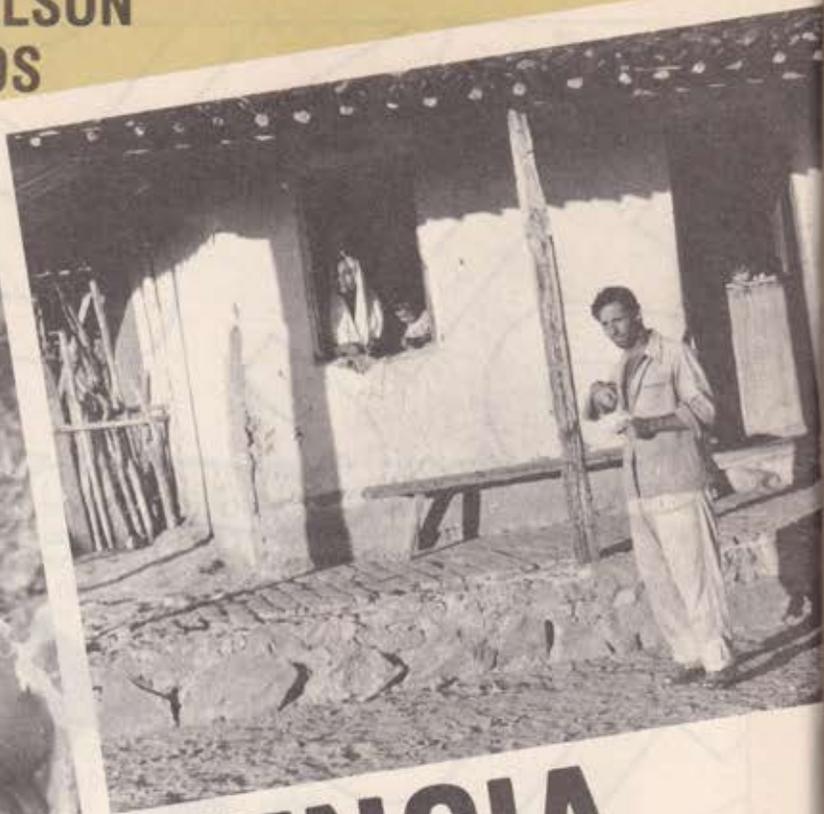
393-1717 - 393-1417 - 393-1017 - Télex (AR) 17011(HOCO)

BUENOS AIRES - CAPITAL FEDERAL

STATUS

REVISTA
MASCULINA

Revista Masculina. Consígala
apenas aparezca, porque es ya
un hábito de STATUS el agotarse



LA CONCIENCIA DEL CINEMA NOVO

Agustín Mahieu

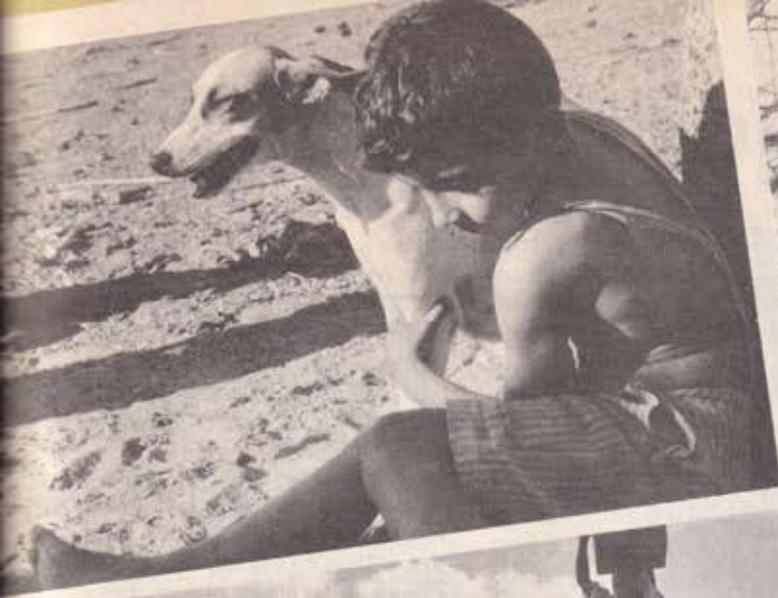
En 1963, el autor de esta nota se hallaba en Río de Janeiro y a poco asistíamos, en un cine de Copacabana, a una de las primeras proyecciones de *Vidas secas*. Días más tarde, en los viejos Laboratorios Líder, conocimos a Nelson Pereira dos Santos, que ayudaba a Glauber Rocha en el complejo montaje de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Durante esos meses de ardiente verano carioca asistimos a varias reuniones de la "turma" del *cinema novo*, en pleno alumbramiento crítico y estético. Glauber Rocha, siempre exuberante, acababa de publicar un libro, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, verdadero manifiesto augural del naciente movimiento. Y en una pequeña oficina de distribución solíamos encontrarnos con Glauber, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro (que sólo había hecho el corto *Couro de gato*, que en esos mo-

mentos se unía a otros films breves para formar *Cinco vezes favela*) León Hirszman, Miguel Borges, David Neves —éste sobre todo en la Filmoteca del MAM—, Gustavo Dahl, Marcos Farias... Nelson era menos visible, trabajaba otra vez como periodista en el *Jornal do Brasil*, pero su reposada lucidez era, ya, desde su profético *Río 40 Graus*, de 1955, la conciencia del grupo, el anticipador de una estética que quería ser ante todo una verdad para el hombre, un rescate de la auténtica cultura del Brasil, colonizada desde siempre.

Veinte años después nos volvemos a encontrar en Europa. Nelson es el de siempre, ligado al cine y sin retroceder ni un tranco en su búsqueda de esa verdad humana que le hizo producir obras memorables, que le hizo enmudecer seis años casi porque no podía hacer el cine que creía digno y necesario. Cuando vuelve, con *Fome de amor*, *Azylo*

muito louco o su *Amuleto de Ogum*, sus films abren nuevos caminos para ese cine brasileño que había perdido el fuego del *cinema novo* inicial y se empantanaba en una crisis de desencanto o perdía su rigor en aventuras comerciales, censuras y confusión.

Cuando escribo estas líneas, ya debe estar empezando el décimocuarto film de Nelson. "Será —nos dice— un regreso a Graciliano Ramos, el autor de *Vidas secas*, uno de mis dioses literarios. Se trata de sus *Memorias do carcere*, un libro donde recogió el tiempo que pasó encarcelado, en 1936. Un año antes, en 1935, se había desencadenado un acontecimiento político, una alianza liderada por el partido comunista brasileño, que comenzó una insurrección liderada por militares que tenían esa afiliación... El gobierno de entonces aprovechó para jugar sus propias cartas, como en el 64; es algo cíclico... Graciliano fue encarcelado también, aunque no era comunista. Era un hombre independiente, que vivía en provincias, en Alagoa. Fue encarrela-



Un film sobre la miseria y la sequía (Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos).

do primero en Río de Janeiro —sin proceso, naturalmente— y luego en una isla, con prisioneros comunes. Si las condiciones de las prisiones son terribles actualmente, imagina cómo eran en 1936... Graciliano escribió una especie de diario y diez años después comenzó a reunir sus recuerdos de la prisión. Había perdido todas sus notas e intentó entonces recordar esa experiencia. El libro no adoptó estrictamente la forma de un diario: más bien es una novela que contiene confesiones verdaderas. Fue un libro póstumo, publicado después de la muerte de Graciliano, en 1953." (**Memorias do carcere** apareció en 1956).

"Evidentemente —prosigue el cineasta— el film será una síntesis, porque el libro abarca cuatro tomos y más de quinientos personajes. En su forma original daría para una película de treinta horas... La mía es una adaptación muy libre, que no tiene ningún compromiso con la biografía de Graciliano ni con la trayectoria completa de sus personajes. Es un film que toma a Graciliano Ramos como uno entre muchos intelectuales brasileños que que pasaron por la cárcel. La suya fue

una experiencia parecida a la de Dostoievsky en **La Casa de los Muertos**... En 1956, cuando apareció el libro, no gustó demasiado... Sobre todo a los antiguos comunistas, porque la visión de Graciliano siempre fue crítica y teñida de humor... cuenta todas las verdades. Y evidentemente, los partidos políticos prefieren los testimonios que son totalmente favorables a su posición y a sus afiliados. Graciliano no veía a través de una posición política partidaria, veía siempre lo humano... Creo que el film también participará de la visión del libro: la cárcel es una metáfora de la sociedad. Ayuda a contar una historia, porque en la cárcel están todos: el intelectual, el profesor, un militar, un obrero, un estudiante, una mujer... Todos en un pequeño espacio, que permite observar el comportamiento específico de cada uno... la naturaleza de cada uno. Asimismo, se podrá observar el comportamiento de las clases en el Brasil, sus relaciones esenciales, como en un psicoanálisis desnudado... El film se desarrollará enteramente dentro de la cárcel. La única salida al exterior será, precisamente, el momento en que salen en libertad."

Volviendo al principio

Tras hablar del futuro próximo, hacemos que Nelson recuerde la historia de sus comienzos.

"Cuando hice **Río 40 Graus**, en 1955, —cuenta— llevaba ya unos seis años de actividad para-cinematográfica. Es decir, cineclubes, asociaciones cinematográficas. Fue después de la guerra, en 1946 ó 1947, ¿no? cuando aparecen en San Pablo (donde yo vivía y estudiaba) grupos interesados en estudiar cine. En los cineclubes, donde se exhibían obras de todo origen —Eisenstein, Murnau, Griffith, etc.— esta gente se encontró con un cine totalmente diferente al único que estábamos habituados a ver, el norteamericano. Entretanto yo estudiaba derecho y en 1949 hice un curso de periodismo, porque entonces trabajaba en periódicos. Más tarde, en París, frecuenté la **Cinémathèque**, donde conocí el cine clásico francés..."

LA CONCIENCIA DEL CINEMA NOVO

Una radiografía áspera y descarnada del Nordeste brasileño (Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos).



Precisamente lo que hacía la Vera Cruz."

"El mismo Cavalcanti —prosigue— entró muy pronto en conflicto con la productora, que no quería hacer un cine brasileño sino un cine industrial para Brasil, siguiendo el modelo norteamericano. No era posible reproducir una cultura en esa forma; nosotros queríamos una cultura propia. Por eso no podíamos trabajar con la Vera Cruz..."

Primeras obras

"Mi primer trabajo en cine —dice Nelson— fue en un filme independiente hecho en San Pablo. Hice dos documentales, uno sobre la juventud paulista y los campesinos. Allí aprendí montaje. Rodé, fotografié y compaginé el film. También hice otro sobre la situación política del país; se llamaban respectivamente **Juventude** y **Actividades políticas**, ambos de 1950. Más tarde trabajé como asistente en un film de Rodolfo Nanni, **O Saci**, hecho también en San Pablo, y en 1952 fui asistente de Alex Viany en **Aguilha no palheiro**, en Río de Janeiro. Allí, otra vez como asistente, trabajé en una **chanchada** carioca, **Balança mais nao cai**... La producción en Río era muy irregular, pero tampoco quería volver a San Pablo, para ceder a lo que deseaba mi familia, que fuese abogado... De modo que decidí quedarme en Río de Janeiro. Entretanto, la Vera Cruz ya había quebrado y el cine paulista salía derrotado de esa aventura. Permanecí en Río esperando una producción comercial. Vivía cerca de las **favelas**. Allí moraban, precisamente, los carpinteros, los electricistas de cine... Fue entonces cuando escribí una historia sobre las favelas, **Río 40 graus**; esperaba hallar un productor. Como no fue posible, decidí hacerlo en cooperativa. Lo filmé entre 1954 y 1955... Ese fue el comienzo."



Recordamos, por nuestra parte, que el cine brasileño de esos años de posguerra era bastante primitivo y su mayor caudal se reducía a las comedias musicales burdas, llamadas por ellos **chanchadas**; la fundación de la Vera Cruz, por financistas paulistas, fue un intento de producción en gran escala, a la manera de Hollywood... Para ello se trajo al famoso director Cavalcanti, que había pasado por la **avant-garde** francesa y el cine documental inglés. "Nosotros —comenta Nelson— considerábamos a Vera Cruz como una etapa del cine brasileño colonizado. El mismo Humberto Mauro (N. se refiere

al gran cineasta de Minas Geraes, que hizo un cine de ambiente rural, totalmente aislado e independiente) era un desconocido, totalmente ignorado por la crítica. Fue el movimiento crítico del **cinema novo**, el que recuperó a Humberto Mauro... Yo mismo lo conocí en Río años más tarde, como funcionario del **Instituto do cinema educativo**... Resumiendo, pensábamos que el cine brasileño no podía nacer con la misma composición que tenía la cinematografía de entonces; el capital podía ser nacional o extranjero, pero la técnica y la creación no podían ser importadas... Criticábamos la idea de importar los agentes de la creación: directores, iluminadores, guionistas...

La visión inédita de la vida carioca en el seno de las favelas era, en la concepción de Nelson, la primera parte de un relevamiento social —de base documentalista— que debía abarcar toda la gran ciudad, con sus contrastes de

miseria y alegría en el marco luminoso de la bahía más bella del mundo. La trilogía debía completarse con **Río zona Norte** (1957) que fue su segundo largometraje, y **Río zona Sur**, que no llegó a rodarse: "Comencé a escribir **Río zona Sur**, pero como el grupo tenía condiciones para fortalecerse, decidí producir en San Pablo un filme de Roberto Santos, **O grande momento**". (Esta etapa debía finalizar con la filmación de **Vidas secas**. En 1959 Nelson y su equipo fueron al norte de Bahía para rodar la conmovedora historia de Graciliano Ramos, el éxodo campesino del Nordeste ante la miseria y la sequía... Pero ese año, como recuerda Nelson, llovió... Llovió tan intensamente que el desierto se cubrió de flores... Ante la catástrofe —para el film— Nelson decidió rodar sobre la marcha, improvisadamente, una historia de cangaceiros, **Mandacarú Vermelho**.)

Ahora Nelson ríe al recordar esa aventura, pero en aquel momento fue bastante trágica: "El grupo de la cooperativa —cuenta— cayó en una quiebra total; debíamos diez millones de cruzeiros... Tuve que volver a trabajar en periodismo, en el **Jornal do Brasil**, hasta que recibí la propuesta de filmar **Boca de Ouro**, una pieza teatral del popular dramaturgo Nelson Rodrigues. Apenas terminado ese film, ya tenía pronta la producción de **Vidas secas**, que inicié en 1962. En el período que transcurrió entre **Boca de Ouro** y **Vidas secas** (1960 a 1963) hubo una gran actividad en el cine (brasileño)... Comenzaba el movimiento, el **cinema novo**. El grupo en que participábamos, entre otros Glauber Rocha, que escribía mucho sobre cine, se propuso hacer una revista cinematográfica. La revista nunca apareció, pero quedó el nombre: **Cinema Novo**..."¹

"El primer film del grupo —continúa Nelson— fue **Barravento**, de Glauber Rocha, que poco después publicaría su **Revisao crítica do cinema novo** (1963). Había una intensa actividad crítica, entonces... Yo hice el montaje de **Barravento** y de **Cinco vezes favela**, que era un largometraje compuesto por cinco episodios de otros

tantos directores (entre ellos León Hirszman, Joaquim Pedro y Miguel Borges). El grupo del **cinema novo** participó en la creación de un sindicato de productores que luchó para modificar la relación con los exhibidores, que no daban ninguna oportunidad al cine nuevo y exigiendo entonces la aplicación de una ley de protección al cine brasileño. Fue un movimiento muy vigoroso."

En 1964 estalla el golpe militar y el cine brasileño, sobre todo el **cinema novo**, sufrirá las consecuencias de una aguda censura política, que incluso llegará a los mismos cineastas: varios de ellos, entre los cuales se contó Joaquim Pedro, fueron encarcelados por breve tiempo. En cuanto a Nelson Pereira dos Santos, tardará varios años en volver al cine de largometraje. En 1965, después de coproducir **A Hora e a Vez de Augusto Matraga**, de Roberto Santos, se traslada a Brasilia para dictar cursos de cine en la Universidad de la nueva capital. "Allí hice con mis ex alumnos **O Justiciero**, en 1967. Tuve un solo profesional, el director de fotografía. Era una comedia experimental; no sé qué fue de ella, el negativo desapareció... Luego hice sucesivamente —además de algunos cortometrajes— **Fome de amor** (1968), **Azyllo muito louco** (1970), **Como era gostoso o meu francês** (1971), **Quem é Beta?** (1973), **O amuleto de Ogum** (1974), **Tenda dos milagres** (1977) y **Na estrada da vida** (1980). Hay que contar además un filme para la TV y un medimetro que formaba parte de una película con tres directores, producida por el sindicato de técnicos. No se ha estrenado aún."

Acerca de **Fome de amor**, el film que produce su retorno al largometraje (y que coincide con la crisis del cine de esos años, que rechaza los antiguos postulados realistas y sociales del **cinema novo**, realiza films de tipo **underground** y marginal, y se autotitula **cine marginal, novísimo, basura o suicida**), Nelson habla con gusto. En su momento se dijo que este autor iniciado en el realismo social, abandonaba también sus postulados racionales para abandonarse a la destrucción nihilista de la forma y la historia. En cambio, Nelson afirma: "Fue un film muy libre e interesante. Llega en un momento en que me hallaba en una especie de **huis-clos**, tanto debido a la situación política como a un problema profesional. Ya tenía el proyecto de

filmar **Como era gostoso o meu francês**; pero no hallaba al productor capaz de asumir un filme sobre indios, con todo el mundo desnudo... No era tanto por cuestiones de dinero, de capital a invertir, sino por cuestiones de moral, sumadas al ambiente político de ese tiempo... Entonces apareció un film basado en una novela de un escritor que más tarde se convertiría en presidente, Figueiredo... Trataba de una pianista brasileña que iba a París... Iba de aquí para allá con su piano... En ese momento yo no podía hacerlo y recomendé a un alumno mío para que lo hiciese. Escribió un guión muy interesante pero el productor no lo aceptó, no lo veía comercial... Por entonces yo estaba viajando por Estados Unidos y recibía carta tras carta pidiendo que lo tomase (el proyecto). Entonces pedí carta blanca, diciendo que con esa historia no podía hacerse un film... Lo hice, escribiendo el film con la cámara... Lo primero que rodé fue el piano, mientras lo transportaban... En **Fome de amor** había una voluntaria ruptura de lenguaje; yo estaba muy ligado al éxito de **Vidas secas** y sólo recibía historias y guiones sobre el Nordeste. Estaba algo aprisionado por la propia realización, era considerado como un cineasta formal, seguro, un poco bressoniano... En esos momentos, **Fome de amor** fue como una destrucción de un lenguaje definido, una novedad. Sobre todo para mí. Me gustaba mucho".

Antropofagia versus colonización

A fines de los años 60, el cine adopta con entusiasmo las tesis modernistas de 1922 sobre la antropofagia cultural... Según ellas, había que devorar y asimilar hasta volver brasileñas todas las influencias extranjerizantes. **Macunaima** de Joaquim Pedro y **Como era gostoso o meu francês** fueron las dos expresiones más notables de esta actitud.

"La concepción de esta historia —asiente Nelson— se basaba en la recuperación de la cultura auténticamente brasileña, colonizada desde hace siglos, a través de una transferencia de las virtudes del enemigo. La **teoría antropofágica** fue una expresión importante del arte de nuestro país, tal como la formuló el escritor modernista Oswald de Andrade en los años veinte. Hace poco, como habrás visto en Huelva, un film de Joaquim Pedro,

¹ Glauber Rocha da otra versión, atribuyendo el nombre a Ely Azeredo: "... en el auge de la discusión, Ely Azeredo pronuncia una palabra mágica en el Brasil, aunque sea vieja en otras partes del mundo: **Cinema Novo**..." (Glauber Rocha: **Cinema Novo 62**, en **Revolução do cinema novo**, (Alhambra-Embrafilme, 1981).

LA CONCIENCIA DEL CINEMA NOVO



Tres imágenes del realismo social (Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos).

Homeno do pau de Brasil (basada precisamente en una obra de Oswald de Andrade) recapitula ese movimiento literario a través de su autor. Era una teoría de la absorción de la cultura extranjera por el hombre brasileño. Y por el indio... El indio comía al enemigo para adquirir sus poderes, no para alimentarse físicamente. Era algo ritual: cuanto más poderoso era el enemigo, más sabroso era. Por eso lo comían. Cuando se formula esa teoría, la idea coincide con un momento en que el país intenta descolonizarse, tras una colonización permanente de la cual no consigue salir...

Más tarde, Nelson Pereira dos Santos inicia otro camino para el cine brasileño: la recuperación de otros aspectos profundos de la cultura no oficial, la que se acerca a los aspectos mágicos de la religión de origen africano, que persisten con fuerza tras el barniz de la fe católica impuesta por el colonizador blanco. **El amuleto de Ogum** y **Tenda dos milagres** penetran en este mundo complejo y vital con la profundidad habitual de Nelson, que nunca ha trivializado su visión.

“Ambas —comenta ahora— están muy ligadas entre sí. La **Tenda** tiene que ver con una diversión antropológica... Esos fenómenos no entraban en mi mente racionalista e histórica... Luego comprendí que la realidad era

mucho más compleja. La visión religiosa es fundamental, está antes que la política. El rito de Umbanda es una religión brasileña fundamental, practicada por más de diez millones de personas. No es una práctica inferior, es una religión de pueblos oprimidos, que abarca a todas las clases sociales. En los tiempos de la esclavitud el pensamiento religioso africano estaba prohibido y entonces se produjo lo que se llamó un sincretismo, una religión sincrética. Ahora, por el contrario, las clases altas dominantes, tras la fachada católica oficial, esconden su altarcito de Ogum... Por eso, más tarde, me interesó el libro de Jorge Amado (**Tenda dos milagres**), que es muy curioso; en él intenta profundizar en todas esas ocultas y persistentes relaciones culturales del Brasil. **El amuleto de Ogum** fue un film de lenguaje directo, como la literatura de folletín, donde no hay transición entre realidad y magia... En **Tenda dos milagres**, que es más rica, más compleja, hay elementos de discusión sobre el mismo tema, sobre un fondo de las mismas culturas y del momento histórico...

El camino de la vida

La más reciente obra de Pereira dos Santos, antes de comenzar **Memorias do carcere**, fue **A estrada da vida**, realizada en 1980. Fue un film de en-

cargo, uno de los pocos que no produjo personalmente. Quizá por eso tuvo un extraordinario éxito de público y grandes ganancias, de las cuales no participó el director... Era una historia de la vida itinerante y bohemia de dos cantantes populares del folklore mineiro. Una historia real, por otra parte, protagonizada por los mismos cantores, que habían comenzado como albañiles.

“En el fondo —dice Nelson— **A estrada da vida** contiene la misma propuesta que los otros films. Y esto, en un lenguaje cinematográfico que no era el mío, sino el que desarrollan naturalmente los autores: los mismos cantantes y protagonistas que cuentan su vida a su modo. Me pareció que era mejor narrarlo a su manera antes que con una visión crítica (la mía). Eso gustó al público, que convirtió **A estrada da vida** en un éxito mayor. Pienso que mi visión sociológica lo hubiese transportado a otra dimensión; el film está hecho para ellos y ahora, cuando lo vuelvo a ver, creo que tiene una mayor pureza sociológica... Es un trabajo de campo. Lo único que hice fue poner ese viaje en imágenes.” Ya estamos a punto de terminar esta larga conversación, reflejada en mínima parte durante la grabación efectuada para la entrevista. En tantos años, jamás hemos visto apartarse a Nelson de lo que consideraba honesto y libre dentro de su cine. Por algo Glauber lo llamaba “la conciencia del **cinema novo**”. Tampoco desmiente nunca una modestia ejemplar, alejada de todo divismo. “Me resulta difícil explicar —responde al fin— la línea que ha seguido mi cine. Tiene, creo, un lado muy espontáneo, existe en mí un deseo de hacer un cine muy lúdico. Esta tendencia es muy fuerte. Y por otro lado, hubo una propuesta de trabajo que forma parte de mis virtudes, que nació en la posguerra con el realismo, con el cine aplicado socialmente. En Brasil hay un cine **de luxe**, muy desperdiciado...” ♣

Madrid, marzo 1983.

MAE WEST

UNA GASTRONOMIA HOLLYWOODENSE

La fiebre del oro pasó. Pasaron también aquellos legendarios duelos que el sheriff y el forastero villano entablaban en las calles polvorientas del Lejano Oeste norteamericano. Los tumultuosos saloons de los westerns, sin embargo, siguen respirando en los estudios de las grandes productoras de Hollywood. Y su atmósfera mitológica sigue vigente en Paraguay 472, pleno corazón de Buenos Aires.

Porque allí abre sus puertas **Mae West**, un restaurante que reconstruye minuciosamente los escenarios heroicos del Far West, y también los platos más típicos de su gastronomía.

Allí cualquier comensal imaginativo podrá probar un chili con carne o un prodigioso Western Steak, sin tener que vérselas después con el iracundo Gregory Peck o con el implacable Richard Widmark. Los cowboys que frecuentan **Mae West** suelen ir desarmados, sin ánimos pendencieros y con muchas ganas de comer bien. Y cuando alguno de ellos llega entre jueves y sábado, después de una agenda bastante ajetreada, el fraseo sutil de un experto pianista se encarga de ponerlo en clima.

(Reservas al 311-4343)

Vinos muy finos

CANCILLER

A propósito de los Totos

Pascual Massarelli

Ganadora de una mención especial en las últimas Jornadas de Gesell, Los Totos es un medimetraje de 28 minutos que se inscribe furiosamente en la tradición inaugurada por Tire Dié.

Dirigido por Marcelo Céspedes y rodado en una de las villas de emergencia que proliferan en San Fernando, Los Totos recupera la función testimonial del hecho cinematográfico y sostiene su vigencia en una estética que mucho le debe al Buñuel de Los olvidados.

Pascual Massarelli, integrante del equipo de producción de Los Totos, narra aquí el rodaje de esta película en la que también intervinieron Tristán Bauer (imagen), Fernando Castets (cámara e iluminación), Laura Bua (compaginación y asistencia de dirección), Mabel Galante (producción) y Juan Campanella (sonido).



Esos ojos negros, tristes, de bronca contenida, parecen decirme: **¿y este boludo qué hace acá?** Sin embargo sonrío, veo que le falta un diente y se me hace que es limpiamente franco. Por momentos desconfío, como corresponde con todo intelectual, y empiezo una charla dura, tensa al principio, que tarda en hacerse normal y tranquila. Había establecido el primer contacto con un **negro de la villa**. Poco importaba si me estaba mintiendo o no. Yo estaba ya en comunicación con él.

Este primer encuentro es apenas la referencia de arranque para empezar esta nota. Lo que nos dijimos, ahora, es accesorio. Sólo sé que fue mucho en poco tiempo; por otra parte, el texto definitivo figura en la película. Lo que intentaré explicar aquí es una sensación, mi sensación al participar de esa experiencia que hoy se llama **Los Totos**. Mi reacción ante la evidencia de la desigualdad: porque a pesar de que habitamos el mismo suelo, estamos bajo la misma bandera, tenemos el mismo dictador de turno y vemos la misma televisión, mi interlocutor y yo no somos iguales. Por lo menos hoy. Espero, con todas mis fuerzas, que mañana estemos juntos.

Era pleno enero; llovía como si no fuera a parar nunca. Nos quedamos dentro del auto esperando que amaina-



se, calcinándonos en una temperatura superior a los 30 grados. Cuando la lluvia se hizo más suave emprendimos la fangosa caminata hacia una casucha de madera, la casa de Hugo y su familia. Y mientras nuestras zapatillas se hundían en el barro, dañadas por la inclemente naturaleza, Hugo (el principal "Toto" de la película) y sus compinches iban descalzos, tan familiarizados con

el lodazal como nosotros con una alfombra Atlántida. La bienvenida con que nos recibieron cambió el clima. El día pareció recomponerse milagrosamente y un entusiasmo repentino se apoderó de nosotros. Sin embargo, en ese momento pude advertir el contraste. La precaria casucha de casi 4 por 4 estaba poblada por dos camas de dos plazas, sus respectivos colchones re-



to de 4 años que me miraba y se reía. Ahí, dentro de la casa de Hugo, conseguimos hacer un pequeño reportaje a su madre. No estábamos del todo conformes, pero Tristán confirmó que la imagen había sido excelente y dimos por terminada la jornada. El calor era infernal: la lluvia había terminado y entre las nubes, furioso, aparecía el sol. Apenas levantamos la cortina que nos separaba del mundo exterior, los vecinos se abalanzaron sobre nosotros, sonrientes y ávidos de información: que quiénes éramos, de qué canal de televisión veníamos, cuándo salía el programa. Me pareció entender, casi irónicamente, una frase: "El cine no existe". Un señor de cierta edad quería hablar; nos explicó que necesitaba denunciar las injusticias que cometía el Municipio. Una señora con una nena en brazos reclama ante nosotros la necesidad imperiosa del agua, otro señor habla de la energía eléctrica. Vamos caminando y a los pocos metros encontramos un cable de electricidad. "Se cortó anoche", dice alguien: "es peligroso que esté así". Y agrega, mirándonos al sonidista y a mí: "Hay que hacer algo". Cruzamos un puente derruido de cinco metros de largo. Apostamos allí el tripode con la cámara y filmamos algunas tomas panorámicas del arroyo Cordero, las casas alineadas al borde del angosto afluente, viejas y viejos sentados ante sus puertas, chicos jugando. El aire se espesaba y los aromas no eran precisamente agradables. Laura se quejaba. De pronto nos dimos cuenta de que estábamos parados precisamente encima del generador de los vahos. Filmamos entonces el agua estancada, un perro muerto plagado de moscas, una gallina flotando, algunas ratas buscando refugio, acorraladas por las pedradas de los chicos. Y latas, cartones, recipientes de plástico, vidrios. El perro me hizo pensar en **Tierra sin pan**, de Buñuel. Toda la resaca, los desperdicios, estaban ahí, junto al agua que se estanca. Las más variadas enfermedades parecían flotar en el aire, amenazadoras. La conclusión no era difícil de extraer: todos los habitantes

cubiertos por sábanas agujereadas, un aparador que en su extremo izquierdo sostenía un televisor en el que podíamos ver las imágenes de cortos comerciales: una madre higienizaba a su bebé, un señor se ponía contento con su nuevo automóvil, unas niñas se divertían en una playa tomando no sé qué menjunje y meneando sus estilizados traseros. Pegado en una pared, el cua-

dro de Boca con la figura de Minguito, una virgen, un cristo con una ramita anudada a sus pies, las fotos disimuladas de Perón y Evita, un calendario, tres sillas enclenques y una mesa donde depositamos el Uher. El piso era totalmente de tierra. Una interferencia. Un vecino escuchaba la radio muy fuerte: Frank Sinatra cantaba **New York, New York**. Y yo observaba a un chiqui-

A propósito de Los Totos



del lugar estaban en peligro. Pero el peligro no es una sorpresa para ellos: es su compañero inseparable. Convivimos con **los totos** durante varios días. Una vez fuimos con ellos al río y compartimos esa especial liberación que representa. La zona es muy peligrosa; abundan los vidrios tirados y no es infrecuente que los chicos vuelvan a sus casas con los pies tajeados. También los acompañamos en sus excursiones, incluida una visita a la Prefectura Marítima, donde nos detuvieron porque habíamos pisado una zona prohibida. Como sucede en ciertos lugares, por supuesto, no había cartel preventivo alguno. Otra vez **los totos** nos mostraron un refugio subterráneo, justo debajo del polígono de tiro. Allí juegan detrás de un muro al que llegan las balas. **Los totos** viven en los lugares donde nadie quisiera vivir, rodeados de desperdicios que producen enfermedades. En un descuido una bala perdida puede elegirlos, o un tren de esos a los que ellos suelen treparse puede despedirlos y arrojarlos bajo sus ruedas. Por lo demás, al padre de Hugo no le pagan

mensualmente, sino por horas. Su madre vende los bolsos que ella misma hace, ayudada por sus hijos, a un precio cinco o seis veces menor que el real. En otro orden de cosas, una maestra dice: "Los chicos son vivos, pero tienen una viveza callejera. Francamente creo que tienen taras mentales". Las asistentes sociales, por su parte, además de inyectarles sus habituales sobredosis de limosna, sostienen que "es un problema netamente afectivo". Pero nosotros sabemos que el problema es social, económico, político. Es un problema educacional y por lo tanto cultural. Fuera de la villa, pero no muy lejos, los vecinos dejan delatar la culpa, quizás el castigo. Son borrachos, vagos, ladrones. Me digo: **vergüenza**. En una villa no hay lugar para lo económico, lo político, y menos que menos para lo educacional y lo cultural. Es un mundo con secretos casi imposibles de desentrañar.

Filmamos a la maestra. Marcelo grita (porque nunca habla): "¡Silencio!". Todos estamos listos. ¡Acción! Siento el ruido del motor; pongo mis ojos en zoom

y me detengo en ese rostro blanco, frío, muerto, de la maestra; miro en sobreimpresión nuestra bandera y en otra sobreimpresión va un travelling hacia adelante que toma el busto de Sarmiento. Pienso: Civilización y barbarie. Esa misma tarde hubo problemas de horario. Todo el equipo estaba tenso: teníamos que encontrar en alguna parte de la villa el ensayo de la comparsa, una manifestación cultural muy propia de los villeros. Después de algunos rodeos la localizamos. Allí sufrimos la improvisación característica de los argentinos, mezclada con nuestros nervios: teníamos que filmar y registrar en sonido esa realidad, ese instante, y por lo tanto era preciso dejarnos absorber por ella, vivirla y transmitirla en la imagen y el sonido.

Oscurecía. Nos separamos en tres grupos no muy apartados, para poder comunicarnos mejor. Ya se sentía el repiqueteo de tambores, baterías, botellas, latas. Corremos con Fernando para conseguir energía eléctrica y poner en funcionamiento las luces. Juan hace pruebas de sonido. Marcelo, como de costumbre, se grita cosas irreproducibles con Tristán. Laura habla con algunos de **los totos**, visiblemente encariñada. Mabel me confiesa que está muy emocionada, que el corazón se le acelera. Mientras Marcelo vocifera, un **toto** que está a su lado se tapa los oídos. Filmamos. El ritmo nos transportaba mientras se convertía en una música delirante. Tristán filma desde arriba de un camión. Fernando registra el frente de la comparsa. Yo busco otra casa y más adelante consigo un nuevo enchufe. Después de dos o tres paradas, la manifestación popular forma un círculo como siguiendo un rito. El sonido es atronador. Dentro del círculo, los solistas de percusión hacen piruetas y hay algunos que se ponen a bailar. Marcelo quiere decirme algo, pero la música me impide escuchar. Hugo baila. El padre abraza a su mujer que llora. Fernando se ríe y hace gestos. Tristán está tan sudado como si hubiese bailado con todo el mundo. Mabel, absorta. Estamos totalmente integrados a una armonía: ellos haciendo la realidad, nosotros registrándola. ♣

LA MARCHA Y LA MARCHITA



Lamentablemente, ésta no puede ser la crónica de un éxito. La Segunda Marcha del Cine Nacional, convocada por SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina), fue un pálido reflejo de aquella Primera Marcha que organizaran, hacia fines del año pasado, la misma SICA en unión con DAC (Directores) y la Asociación de Actores. Sin duda que más de un malentendido, la utilización de canales de comunicación ineficaces y —no lo descartemos— una instrumentalización política errónea, provocaron que sólo unas cien personas (entre las cuales gran cantidad de estudiantes de cine y cineastas aficionados) respondieran a la convocatoria de SICA.

El desorden se manifestó, además, en una pésima comunicación con la prensa. La mayoría de los medios de difusión —que prometían una cobertura notable— habían sido citados a las 16 horas en la esquina de Florida y Paraguay. Cronistas de todos los diarios y de todos los canales de televisión esperaron vanamente por más de una hora. Recién a las 17 horas empezaron a aparecer, y muy tímidamente, los primeros cartelones que se referían al cine profesional. Has-

ta entonces, los reporteros tuvieron que conformarse con los que respondían a agrupaciones de cine independiente, como UNCIPAR, y los pertenecientes a algunos grupos políticos. Hubo explicaciones insuficientes y vacilantes, referidas a un error sobre la hora de citación. Lo real es que se desperdió el interés de los medios de difusión, y que es más que probable que en el futuro ese interés se reduzca notablemente para cualquier iniciativa de las entidades cinematográficas, en favor de reclamos que son legítimos y perentorios. La agrupación de los directores, DAC, adhirió por escrito a los reclamos que se iban a reiterar en la Marcha. No participó de la organización porque no fue invitada. Le había requerido su apoyo una iniciativa que ya estipulaba fechas, horarios, itinerarios y slogans. Como esa iniciativa había nacido de una de las agrupaciones que componen la base de SICA, la sospecha de que la marcha iba a ser instrumentalizada partidariamente (como ya se había intentado hacer en la Primer Marcha), provocó la desconfianza de quienes no se sienten representados por las banderas del peronismo.

AGENDA

FABULAS EJEMPLARES

No hay reportaje a actor, director o crítico que omita la aseveración de que lo que falla en las películas argentinas son los libros, y por lo tanto los guionistas, que no encuentran ni saben desarrollar temas adecuados. Reparando en parte semejante carencia, Agenda propone a quien quiera recogerlas, dos fábulas ejemplares aptas para ser transformadas en productos filmicos.

El zoológico

Había un zoológico con leones malvados. El público repetía muchas veces la fama de ferocidad de los leones, y observaba con respeto sus fauces amenazantes, sus cuerpos girando mínimamente detrás de la rejas. Un día, abrieron las rejas. Probablemente fue una noche, porque la verdad es que muchos de los que pudieron contar el cuento, confunden culpables y horas del sucedido. Pero lo que importa es que los leones se escaparon, y devoraron cuidadosamente a los que paseaban por el lugar. Un día, resolvieron conquistar el afuera del zoológico y salieron en tropel, lanzándose contra una olla popular. Los desocupados, que tenían más hambre que miedo, se comieron a algunos leones. Los otros, cobardemente, regresaron al zoológico, con la cola entre las piernas. No todos los paseantes del zoológico

habían muerto: los sobrevivientes aprovecharon la cobardía de los leones, y los encerraron nuevamente en sus jaulas.

El zoológico, parte 2

Había un zoológico con leones malvados, etc. La misma historia anterior se recorre rápidamente, y al llegar a su final, aparece un apocalíptico *racconto* que será el centro del relato: ¿quién les abrió la jaula a los leones?

AGENDA RECOMIENDA

Haciendo un alto en el camino de maldades que Agenda ha emprendido, nos detenemos para musitar una recomendación, mal que nos pese. Que conste, para los desconfiados de siempre, que la recomendación que se viene poco tiene que ver con la amistad. Más aún, será perpetrada contra dos críticos a los que Agenda le cuestiona una curiosa admiración por toda la obra de Enrique Carreras. Agenda estaba mirando televisión, el sábado a la noche. Cuando apareció en las pantallas de Canal 7 (ATC, ¡carcamán!), **Función Privada**, conducida por Rómulo Berruti (alias **Mopu**: sobre origen del apodo preguntarle al interesado, que relatará una larga pero aburrida historia), y Carlos Morelli, Agenda tuvo que resignarse a morder el polvo y suspender la insidia habitual de su mirada,

reemplazándola por un creciente interés y (dale, ¡escribilo!) una franca admiración por el programa (ya está).

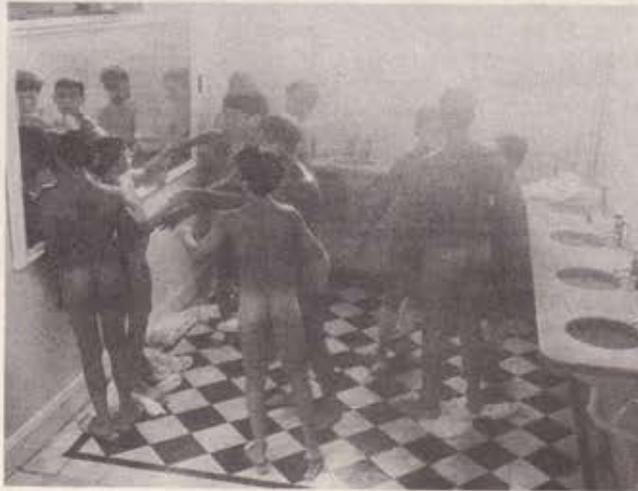
Función Privada es de visión necesaria para toda persona que ame el cine. El dúo Morelli/Berruti la conduce con el humor deseado y la información imprescindible. Se proyectan cortometrajes generalmente desconocidos (¿quién conoce un cortometraje? Nos referimos a los civiles, no a los cinematografistas), secuencias claves de películas importantes, homenajes carentes de pomposidad.

La emisión que detectó Agenda incluyó un cortometraje francés curiosamente bueno, imprevistamente humano e insólitamente humano (los adverbios utilizados indicarán al lector atento que una facción de Agenda, la que escribe estas líneas, descrea del cine francés, con la misteriosa exclusión de Truffaut y de Misrahi, el de **Madame Rosa y Querida desconocida**, ¡desinformados!), un homenaje a Bette Davis, con la inclusión de dos secuencias de decrépitos films interpretados por la diva, y la anotación de que la fecha de su cumpleaños (motivo de la celebración) coincidía con la de Amelia Bence. Lo que sí, mostraron una cobardía razonable: no se jugaron la vida informando cuántos años tiene la **star** de **La Guerra Gaucha**. **Función Privada** concluyó aquella emisión proyectando el largometraje vetustamente nacional de

Romero, **La vida es un tango**, interpretado por un joven Hugo del Carril, una lozana (no Dana) Sabina Olmos, el infaltable Tito Lusiardo y un espléndido Florencio Parravicini. Reflexión escatológica al margen: serían verdad las fábulas que veinte, veinticinco años atrás, recorrían los barrios periféricos de Buenos Aires, ¿sobre las hazañas y audacias que Don Florencio acometía en los distintos senderos de la sexualidad? Tal vez esas fábulas reemplazaban la pornografía visual (entonces casi inexistente, o por lo menos inencontrable) por la pornografía narrativa, que estimulaba —además de lo que la pornografía estimula por definición— la inventiva de narrador y oyentes, y el establecimiento de subculturas populares, aún no contaminadas por patrones únicos y ligeramente imperialistas como **Emmanuelle**. Fin de la reflexión. Volviendo a **La vida es un tango**: Agenda, que a pesar de sus gruñidos y sus malos pensamientos (¿o justamente por eso?), no deja de ser una sentimental porteña, se sumergió, entre sonrisas piadosas, en la nostalgia. Se maravilló por los ojos de Hugo del Carril y Sabina Olmos, que se alzaban hacia el cielo, buscando un interlocutor invisible para el espectador (¿Dios?), cada vez que se referían a las dificultades y/o misión del arte canoro o del amor. En su cara de papel, Agenda dibujó una tierna mueca ante la inevitable sucesión de estereotipos,



frente a lo férreamente convencional de la historia. Pero Agenda, cinéfila por vocación, no pudo menos que entusiasmarse ante la eficacia del film: a pesar de tantas convenciones, más allá de los lugares comunes, **La vida es un tango** se sigue con apasionado interés, con una espontaneidad popular que surge —esto es lo más notable— por encima de tantas trabas como las anotadas y otras más, que nos llevarían por los rispídos caminos de la ironía o de la fácil burla. Cosa que no deseamos hacer, porque Agenda es tanguera, qué poder.



pertenecen al "Consejo Asesor", eufemismo burocrático bajo el cual se oculta una de las más atroces maquinarias represivas que el cine nacional pudo experimentar. Ante semejante notificación, y frente a la posibilidad de que su film sufra la mutilación de una secuencia completa, Jusid optó por apelar a la justicia presentando un recurso de amparo que incluyó la reposición del corte "solicitado" (!) y la recalificación del film como apto para mayores de 14 años. Saludable iniciativa que pondrá a los censores de cara a la justicia y combatirá su nefasto poder fuera de los ámbitos y las reglas de juego que ellos mismos impusieron siempre.

LOS VERDUGOS ARREMETEN CONTRA JUSID

Urgido por la fecha de estreno ya establecida (el 2 de junio), Juan José Jusid se apresuró por presentar **Espérame mucho**, su quinto largometraje, ante las autoridades del Ente de Calificación Cinematográfica, para obtener con la mayor celeridad el certificado de exhibición obligatorio. Treinta días más tarde, la honorable comisión de verdugos cinematográficos expidió el certificado en cuestión, calificando el film como prohibido para menores de 18 años y exigiendo para su exhibición comercial el corte de una

secuencia completa. Este fue el dictamen de los esbirros:
Visto la película "Espérame mucho" presentada por la empresa distribuidora Argentina Sono Film S.A.; de conformidad al dictamen unánime del Consejo Asesor y con el corte que más abajo se indica, considerando que si bien el tema de la película son las experiencias personales de un niño en una etapa de su vida, **ello sirve de pretexto para incluir una gran parte de contenido político y también ciertas expresiones sobre el despertar sexual del menor, algunas de ellas de muy subido tono, cual es la secuencia del baño en la colonia de vacaciones y la escena del manoseo de senos a la prostituta**, que hacen que la película solo pueda ser apta para mayores de edad, razón por la cual, RESUELVO: Encuadrar

la calificación de la película "Espérame mucho" en la categoría de PROHIBIDA PARA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS. Notifíquese al interesado, y luego de verificado el corte **solicitado**, extiéndase el Certificado de Calificación correspondiente. Cumplido. ARCHIVASE.
Dr. Alberto León (Director General)

CORTE A EFECTUAR:

ACTO 3º: La secuencia en el baño de la colonia de vacaciones, en ocasión de practicarse **sodomía** entre menores y tomas posteriores en el mismo lugar.

Aclaremos: los subrayados en negrita pertenecen a la Redacción de **Cine Libre**; las mayúsculas (síntoma típico del discurso del poder) y la prosa, fielmente reminiscentes de las depuradoras gestiones de la Inquisición,

CINE LECTURAS



Acerca de la literatura y el cine

(*Cine y lenguaje*; Viktor Sklovski, Cinemateca Anagrama, Barcelona, 1971).

Protagonista de los tumultuosos principios de siglo soviéticos, Sklovski integró la *Opoiáz* (Sociedad para el estudio de la lengua poética), un círculo de intelectuales vinculados con la lingüística y la crítica literaria que casi medio siglo más tarde sería redescubierto (y consagrado como precursor) por las consignas del estructuralismo. Así como el mismo Eisenstein suele dialogar en sus escritos con disciplinas laterales al cine, Sklovski testimonia la engeguedora fascinación que el cine ejerció sobre él, y otros miembros conspicuos de la *Opoiáz* (Tinianov, Brik, etc.). *Cine y lenguaje* es precisamente un síntoma de esta fascinación: fanático de todo lo nuevo, vanguardista por excelencia, Sklovski no podía dejar pasar el cine sin intentar aproximarse a

él desde una perspectiva "externa": como formalista, como crítico, y también como narrador. En efecto, si el cine de Eisenstein parece indisociable de su reflexión, todo el cine soviético revolucionario muestra las huellas de numerosos debates y polémicas que supieron llevarse a cabo tanto en el plano del lenguaje cinematográfico mismo como en el del desarrollo de una determinada teoría. Así, Sklovski revisa ciertos problemas cuya vigencia el tiempo no ha menoscabado: la cuestión del encuadre, el montaje, las relaciones entre literatura y cine, y el intento de definir una especificidad cinematográfica, tarea decisiva para la constitución de cualquier teoría que pretenda dar cuenta del hecho cinematográfico.



Godard y el Mayo del 68

(*Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*; guiones de Viento del Este, Pravda, Luchas en Italia; seguido de Carta a

Jane Fonda; Anagrama, Barcelona, 1976). Se enfurecen los vientos férvidos del 68 francés. Tras concluir tres proyectos (*Le Gai Savoir*, *One plus one* y *Un film comme les autres*) e inconcluir uno (*One American Movie*, interpretada por los líderes de los Black Panthers), Godard crea junto con Jean-Pierre Gorin un grupo colectivo de cine: el *Grupo Dziga Vertov*, reivindicando la memoria del cineasta de la cámara contra su rival eterno, Eisenstein. La empresa parece clara: se trata de "aprovechar" el nombre de Godard para obtener contratos de producción que les permitan realizar films de bajo costo y sin presiones externas. Pero el proyecto del GDV no es sólo cinematográfico: embarcado en una línea política de vanguardia (aunque sin relación con algún partido político), el GDV produce en 1969 4 films: *British Sounds*, *Pravda*, *Vent d'Est* y *Lotte in Italia* (tres de cuyos guiones figuran en esta edición). La cuestión de la producción no parece oponer dificultades, al menos no las que haría prever un proyecto de esta naturaleza; el problema es la difusión: preocupado por intervenir activamente en las luchas políticas nacionales (e

internacionales), el cine del GDV se ve restringido a algunas universidades, cine-clubes progresistas, *maisons de jeunes* "abiertas" y *maisons de la culture* liberales, vapuleado por la crítica (aun por la que desde siempre se había pronunciado a favor del Godard "político"), e incluso cuestionado por muchos directores hasta entonces incondicionales (Bertolucci, Glauber Rocha). El 70/71 marca la declinación del GDV. Tres tipos de dificultades parecen acelerar el desgaste: por un lado, el nombre Godard agota vertiginosamente su posibilidad de conseguir financiaciones; en segundo lugar, la crisis interna del grupo; por último, los obstáculos de difusión se revierten inexorablemente sobre la producción. En 1973, después de *Tout va bien*, con Yves Montand y Jane Fonda, Godard y Gorin se separan: es el fin del GDV y, con él, el fin de un proyecto que intentó definir una estética política ignorando que en verdad no hacía sino estetizar la política.



Cine de autor, crítica de autor

(La política de los autores; entrevistas con Renoir, Rossellini, Lang, Hawks, Hitchcock, Buñuel, Welles, Dreyer, Bresson, Antonioni, realizadas por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut y otros; Editorial Ayuso, Madrid, 1974). Ya desde su mismo título, este libro no disimula su condición fundamental: la ambigüedad. En efecto: ¿quiénes son aquí los "autores"? —pregunta que es preciso formularse aun antes de indagar en las condiciones de posibilidad de toda "política". ¿Son acaso Hawks, Dreyer, Hitchcock, cineastas que, cada uno a su modo, ya se habían hecho un nombre en el momento de acceder a las entrevistas aquí compiladas? ¿O son, mejor dicho, Godard, Rivette, Truffaut, Rohmer, cinéfilos fervorosos que acababan de constituir el consejo de redacción de la flamante *Cahiers du Cinéma*? Si este volumen tiene algún interés, incluso a casi 10 años de publicado en español, es el de llamar la atención sobre esta noción, hoy tan manipulada, de "cine de autor", y sobre todo el de permitirnos reconstruir el recorrido de su genealogía, desde su acuñación como concepto y consigna, hasta su puesta en circulación en el mercado de creencias, valores e ideologías cinematográficas. La "política de los autores" nació, como se sabe, al mismo tiempo

que la revista *Cahiers du Cinéma*. Aparecida en 1951, y heredera de la *Revue du Cinéma* dirigida por Jean-George Auriol, *Cahiers* nuclea por un lado a críticos consumados como el mismo Auriol y André Bazin, pero por el otro abre el camino a un grupo de gente que ya no soporta el amateurismo de la pasión cinéfila. Allí entrarán Truffaut, Godard, el mismo Rohmer, que firmará muchas de sus notas con el seudónimo Maurice Shérer: en otras palabras: las páginas agresivas y a menudo prepotentes de *Cahiers* serán el campo de entrenamiento de una generación de cineastas que hará del "cine de autor" una bandera, el fundamento ético, estético y político de una posición en el campo cinematográfico que es, en rigor, una toma de posición.

La noción de "política de autor" presupone, naturalmente, la encendida reivindicación de la figura del autor cinematográfico como "padre" legítimo de todo film —paternidad que la concepción clásica del cine, según los cahieristas, se habría encargado de empañar denodadamente—, y simultáneamente la condena de aquellos dispositivos que amenazan el privilegio de esta figura heroica (el "sistema", la "máquina industrial", el "aparato comercial"). Pero esta política de autor es indisociable de una nueva concepción de la actividad crítica que los cahieristas defienden con uñas y dientes: la crítica ya no es reductible a sus variantes más o menos degradadas (la reseña o

la alabanza, el resumen). La nueva generación, que en el transcurso de los años en que tienen lugar las entrevistas aquí reunidas se agrupará bajo el nombre de *nouvelle vague*, entronizará una versión de la crítica como actividad autónoma, como valor en sí mismo que requiere criterios e instrumentos propios (una década y media más tarde, esa crítica, ya independizada de sus "fundadores", adoptará el discurso estructuralista que haría furor en los alrededores del Mayo francés). Al mismo tiempo, la crítica cahierista —disciplina que debe ser considerada como el verdadero disparador de la ideología de autor que el cine europeo adoptaría en líneas generales— explicita sus gustos y sus disgustos, delimita su puesto en la tradición cinematográfica y establece un recorte que define sus apuestas: no al cine francés de *qualité* y correlativa admiración por el cine americano de las décadas del 30 y 40 (la entrevista con Howard Hawks, realizada por Jacques Becker, Jacques Rivette y François Truffaut, es un excelente ejemplo y testimonio de esta admiración fascinada), reivindicación de la obra *total* de algunos cineastas parcialmente vapuleados por la crítica dominante (Renoir, por ejemplo), adhesión a aquellos autores cuya "profundidad" o cuyo "mensaje" son cuestionados y eclipsados por categorías como "hacedor de thrillers", inevitablemente connotadas con una intención desdeñosa: el

caso límite es el de Alfred Hitchcock, un Maestro que merece aquí dos entrevistas tan minuciosas como excepcionales. Es evidente, pues, que los "autores" de *La política de los autores* son de dos clases: por una parte, merecen tal designación los entrevistadores, en tanto son ellos quienes conducen el diálogo siguiendo los dictados que impone la ideología autoral, y en la medida en que serán ellos (o al menos una gran parte) los que encarnarán a los autores del nuevo cine francés surgido en las décadas del 50-60. Por otra parte, los entrevistados también ocupan ese lugar recientemente fundado, en tanto acceder a una conversación con *Cahiers* y poseer el privilegio de haber sido elegido por la revista para figurar en sus páginas parece hacerlos automáticamente acreedores a ese título. Si Hawks, Lang o Hitchcock no eran "autores" hasta ese momento, lo son inmediatamente desde el momento en que esta nueva generación de críticos los selecciona para integrar un Olimpo del que no habrán de ser excluidos jamás. Esta serie de entrevistas es, pues, una estupenda puesta en escena donde un grupo de devotos dialoga directamente con sus dioses y los proclama como tales, una especie de intercambio socrático en el que los discípulos, armados de su saber, su admiración y su pasión, toman contacto por primera vez con las voces inspiradas de sus maestros.

EL DEDO EN LA LLAGA

HACIA UNA CULTURA LIBERADORA

Soberanía cultural y soberanía nacional

Los judíos lograron sobrevivir como pueblo durante dos mil años sin una porción propia de territorio donde establecerse como país. Esta supervivencia, notable por las persecuciones que intentaron vanamente concluir, por lo que sufrieron al tener que habitar países extraños, hablar lenguas ajenas, fue posible por la firmeza con que los judíos mantuvieron su identidad cultural.

De este ejemplo puede deducirse que la identidad cultural es previa, inclusive, a la soberanía territorial. La identidad cultural es el alma misma de una Nación; su debilidad determina la fragilidad de un país, su fortaleza significará el éxito de un proyecto nacional. Es imprescindible, entonces, que los hombres de la cultura colaboren —con generosidad e imaginación— junto a los partidos políticos democráticos, en el renacimiento de nuestra cultura, en el fortalecimiento de nuestra identidad nacional, para que sea posible esa Argentina libre, democrática y humanista que nuestro pueblo merece. Este esfuerzo común es el único camino posible: porque no existe un país libre con una cultura sometida, como es inútil luchar por la libertad cultural en un país dependiente.

Nuestra identidad cultural en crisis

Desde nuestros mismos orígenes, la identidad cultural de la Argentina provocó una discusión aún no resuelta. Por una parte, se exigió el reconocimiento de nuestra herencia europea, y por la otra, la unidad con los demás países latinoamericanos, con quienes compartimos una misma lengua, religión e historia. Los mayores obstáculos que

Comienza el tiempo de las definiciones. Las declamaciones generalizadas deben dejar espacio para las propuestas concretas. Los que nos preocupamos por la cultura tenemos el derecho de exigir de los partidos políticos propuestas concretas en el tema que a todos nos interesa. La primera propuesta que publica *El dedo en la llaga* proviene de la Democracia Cristiana.

Aquellos que sospechen privilegios podrán abonarlos cotejando una de las firmas de esta propuesta con la que figura en la dirección de *Cine Libre*. Podrán, inclusive, señalar párrafos que reiteran casi textualmente otros que ya aparecieron en editoriales de nuestra revista. Pero lo cierto es que las propuestas culturales de otros partidos políticos aún brillan por su ausencia. Es nuestro deseo que brillen, pero por su presencia. Probablemente esta difusión de la propuesta de uno de los partidos funcione como provocación, sacuda la modorra, motive la preocupación y el trabajo concreto en los otros partidos políticos democráticos. El dedo en la llaga no sólo se abre a esas propuestas, sino que las reclama. Y no somos los únicos: toda la cultura argentina las exige.

impidieron una hipótesis común fueron aportados por quienes se preocuparon más por establecer similitudes con otros pueblos, que por encontrar parecidos entre nosotros mismos.

Si los argentinos no encontramos nuestra diversidad, que seguramente será una síntesis viva entre los distintos procesos inmigratorios y la historia previa de este territorio que nos enmarca, si no emprendemos una búsqueda generosa de encuentros que culmine en el reconocimiento de nuestra identidad cultural, toda unión que pretendamos con otros pueblos será transitoria e ineficaz. Como estará condenada al fracaso también toda unidad que intentemos entre nosotros mismos.

Porque la unidad política con los países latinoamericanos, que hoy aparece más necesaria que nunca, sólo será posible cuando recuperemos una identidad que nos defina. La unidad real, trascendente, es la que reúne rostros distintos y voces originales: la unidad de la diversidad.

La cultura perseguida

En el proceso de destrucción nacional que estamos sufriendo, el grupo militar que usurpó el poder persiguió a la cultura nacional, para acallar la denuncia y facilitar la dependencia.

La censura, las listas negras de prohibidos, la persecución sistemática de toda voz libre, el exilio, la tortura y el asesinato de muchos intelectuales y artistas, se perpetraron no sólo para acallar la denuncia, sino también para silenciar la conciencia ética y la solidaridad social del pueblo argentino.

Con una prensa obediente, con todos los medios de comunicación masiva destinados a ensalzar los inexistentes aciertos de la dictadura, con un arte que debía ocuparse de temas laterales o disminuirse al entretenimiento banal, se logró que gran parte del pueblo se

habituara al escándalo que nos rodeaba, admitiera en silencio la violación de los derechos humanos más elementales.

Necesidad de una cultura incómoda

Ahora que los argentinos nos hemos despertado de la pesadilla más atroz de nuestra historia, debemos plantearnos la obligación de aprender de nuestra experiencia histórica, para que tanto dolor no haya sido en vano y para que semejante calamidad no se repita.

Una cultura libre y sin condicionamientos es el mejor instrumento para indagarnos en profundidad, para cuestionarnos con toda la severidad que sea necesaria. Debemos descubrir y aventar nuestros enemigos más poderosos, que son los que llevamos dentro. Nuestras propias tentaciones totalitarias, la falta de respeto por la alteridad. Esos enemigos son consecuencia inevitable de quienes no hemos tenido la posibilidad de aprender a vivir en democracia, y fueron los que facilitaron el proyecto de destrucción y barbarie que aún sufrimos.

Por lo tanto, no sólo no debemos temer, sino que tenemos que alentar y promover, una cultura cuestionadora, incómoda, que nos despoje de nuestros silencios. Una cultura que no nos permita admitir en silencio las violaciones de los derechos humanos, que nos haga reconocer como propias las heridas ajenas, denunciar la persecución de las ideas que no nos pertenecen. Una cultura sin tutores morales ni ideológicos, de los que suelen admitir solamente la "crítica constructiva", que en rigor significa el elogio moderado.

Debemos admitir el verdadero pluralismo, promover el disenso. Esta es la única posibilidad de tener una cultura que nos enfrente con nuestras verdades, que suelen ser múltiples y a veces contradictorias; una cultura que nos permita enriquecernos, conocer-

EL DEDO EN LA LLAGA

nos y crecer, con toda nuestra complejidad y diversidad. Esta cultura incómoda, cuestionadora, es la que nos permitirá saber quiénes somos, qué queremos ser, y —seguramente— cómo llegar a un destino común de justicia y libertad, de solidaridad y democracia. Es entonces, una cultura liberadora.

Estado y cultura

Hemos visto que la soberanía cultural es imprescindible para lograr la soberanía nacional. Por eso, la promoción y difusión cultural, el respeto a la libertad de creación, el derecho al disenso y el ejercicio del pluralismo, el acceso de todo el pueblo a la práctica y al beneficio de la cultura, son de responsabilidad inexcusable para el Estado democrático.

Para que una cultura democrática sea posible, el Estado debe resguardar que no se produzcan agresiones contra ella del poder económico de ciertos grupos poderosos, así como evitar el condicionamiento ideológico que le pueda inferir el sector político que ocasionalmente ejerza el gobierno.

Para que una cultura justa sea posible, el Estado deberá financiarla. De esta manera todo el pueblo podrá llegar al ejercicio y al beneficio de la cultura, sin que se posterguen, con una injusticia inadmisibles, los sectores marginados económicamente o desplazados geográficamente.

Para que una cultura nacional sea posible, el Estado deberá ocuparse de las culturas regionales y aborígenes que se encuentran en vías de desaparición. Sin paternalismos, con absoluto respeto, despojándose de influencias etnocéntricas, deberán procurarse los medios, la capacitación técnica y el financiamiento necesarios para que los mismos herederos de aquellas culturas marginadas y oprimidas sean los responsables de su renacimiento. Una vez recuperadas, se deberá proveer a aque-

llas culturas, siempre a través de sus legítimos representantes, de los instrumentos necesarios, medios tecnológicos y financiación conveniente, para que puedan ingresar con voz propia en el imprescindible diálogo de culturas que reclama la formación de nuestra identidad nacional.

Estado y medios de comunicación

Los medios de comunicación son el instrumento más poderoso que pueda emplearse para la formación o la deformación cultural y educativa de un pueblo. De la misma manera, son imprescindibles para quienes pretenden construir una democracia, o justificar una dictadura.

La radio y la televisión inciden en la educación con mayor fuerza que la propia escuela. La cultura de nuestro país depende, en alto grado, de lo que se haga o deje de hacer en los medios masivos de comunicación.

Los argentinos padecemos una economía de mercado, que desprecia de los valores de la solidaridad, que sepulta los principios éticos, que establece estructuras sociales injustas. La televisión y la radio responden a los intereses económicos de grupos que en muchos casos son multinacionales. Estos grupos tienen interés prioritario en mantener las estructuras socialmente injustas, ya que a partir de ellas sustentan su poder político y sus ingresos. Por lo tanto, la dependencia de los medios masivos de comunicación a los intereses privados no significa casi nunca una garantía para la libertad de expresión, sino un medio que utilizan sectores cuyos intereses pocas veces coinciden con los del país, para incrementar sus ganancias, sostener un sistema de dependencia económica de las multinacionales e impedir la promoción social del pueblo argentino.

Una visión crítica de nuestros medios de comunicación masivos demostrará

cómo desde ellos se alienta el consumismo en un país asolado por la desocupación y el hambre, cómo se estimula el egoísmo, se enaltece la competencia y se reducen a la vacuidad los principios éticos. Esto, en un país que reclama la necesidad de la promoción de los valores éticos, la solidaridad de todos, la promoción humana de cada uno. Es decir, la reconstrucción del tejido de la solidaridad social.

En una de las trágicas paradojas que parecen perseguirnos a los argentinos, padecemos de todos los defectos de la televisión privada, simultáneamente con todas las perversidades de la televisión gubernamental.

Todos hemos comprobado la siniestra utilización de los medios de comunicación masiva, cuando son instrumentados por una dictadura como la que aún nos rige. Sospechamos que el grupo que detenta el poder utilizó los principios sobre propaganda que descubrió el genio maléfico de Goebbels: "Una mentira, repetida el número suficiente de veces, termina por convertirse en verdad". Dos ejemplos notorios los podemos encontrar en la instrumentación que se hizo de los medios masivos durante el conflicto de las Malvinas, y con referencia a los derechos humanos. El caso de la primera guerra perdida por los argentinos está demasiado fresco en la tristeza de todos como para que necesitemos recordarlo. En cambio, es útil reflexionar sobre el convencimiento que se obtuvo, en muchísimos argentinos de sólidos principios morales, de que el reclamo que se hacía desde todos los rincones del mundo contra la barbarie que nos envolvía, era una confabulación internacional contra la imagen del país.

Es falso que en la política a seguir respecto a los medios de comunicación se deba elegir, forzosamente, entre hacerlos depender del gobierno, lo que sería arriesgado aun en un régimen de-



mocrático, o pasarlos a manos privadas, garantizando la libertad de expresión, sólo para quienes puedan pagarla.

Esta opción es tan falaz como la que nos plantea lo inevitable de elegir entre el capitalismo o el comunismo. Ambas son reflejo de una severa dependencia cultural y económica. Dependencias que se alentaron desde los mismos medios de comunicación que estamos cuestionando.

La radio y la televisión bajo la responsabilidad del Estado y con control del Parlamento, conforman una posibilidad tan sana como realizable. La mayor parte de las cadenas de radiotelevisión europeas funcionan con este régimen, sin que nadie, en su sano juicio, pueda argumentar que se vulneran los derechos individuales, se cercena la iniciativa privada o se favorece la instauración de gobiernos dictatoriales.

Cuando nuestro país retorne a la vigencia de la Constitución nacional, y finalmente vivamos en un Estado democrático, éste deberá enfrentar responsabilidades que le son intransferibles respecto a los medios de comunicación masiva.

Debe ser responsabilidad del Estado, a través de organismos competentes, la formulación de políticas culturales y educativas que se instrumenten en los medios de comunicación. Será su responsabilidad que estos medios colaboren en el imprescindible diálogo de culturas nacionales, y que extiendan el beneficio y el ejercicio de la cultura y la educación en todo el país, con especial atención a los sectores marginados económicamente y a las regiones desplazadas geográficamente.

Si pretendemos vivir en democracia, será responsabilidad del Estado que los medios de comunicación respeten el pluralismo ideológico y la opinión de las minorías. Por lo tanto, deberá arbitrar los medios para que la libertad de

expresión y el derecho a la información no se condicionen por los intereses económicos o por las tentaciones totalitarias.

Algunos instrumentos posibles

Consejo Nacional de la Cultura: deberá estar integrado por grandes personalidades de la cultura de todo el país, elegidas por su representatividad, idoneidad, y con especial atención a que representen un pensamiento pluralista. Su función es imaginar el país. Deberá tener autonomía económica, fondos suficientes y absoluta independencia. Se la proveerá de un sostén técnico, formado por especialistas culturales, expertos en comunicación masiva, pedagogos y artistas de distintas disciplinas. Este sostén técnico le permitirá procesar en instrumentos prácticos su política cultural. Formulará las políticas globales que con respecto a la cultura deberán guiar a los medios de comunicación dependientes del Estado, y aquellos que funcionen como permisionarios de él. Establecerá los criterios con los que procederán los organismos estatales destinados a promover y financiar la cultura. Podrá realizar por sí mismo o financiar a través de terceros la producción de actividades y programas culturales. De sus trabajos podrán surgir estudios publicados, que sirvan de textos en los distintos niveles de enseñanza.

Comité de Defensa de la Libertad de Expresión: deberá estar integrado por representantes de todos los partidos políticos nacionales y expertos en medios de comunicación de reconocida vocación democrática. Su objetivo es el de resguardar el ejercicio de la libertad de expresión y el derecho a la información de los individuos o sectores representativos que puedan ser agredidos por el poder económico de grupos influyentes o por desviaciones totalitarias que sufran algunos funcionarios de

gobierno. Deberá promover el pluralismo democrático y defender el derecho al disenso. Tendrá acceso a los medios de comunicación que permanezcan en manos del Estado, y fondos suficientes como para acceder en espacios pagos en los medios de difusión privados.

Una reflexión final

Todos los argentinos estamos viviendo momentos excepcionales. Momentos que reclaman nuestro compromiso y nuestra participación. Hemos abandonado el miedo que fue cómplice, y hoy tenemos la posibilidad de enarbolar la esperanza de un país mejor, más justo, más solidario. Un país humanista y democrático, un país que merezca llamarse cristiano.

La cultura, si se practica en libertad, si tiene el derecho a la denuncia, nos puede servir para imaginar y construir ese país. Convoquémonos entonces a soñar por una Argentina distinta. Donde no haya más persecución, donde nadie sea torturado por sus ideas, donde ninguno desaparezca por disentir. Donde la justicia social impida el hambre, la desocupación, la miseria. Una Argentina donde todos puedan gozar y ejercer la cultura y la educación. Una Argentina por fin democrática, donde todos estén dispuestos a defender esa democracia, dentro de la democracia, ante la aparición de cualquier otro proyecto de odio y destrucción.

Tengámosle miedo al miedo. Y si nos asusta la posibilidad de nuevas represiones, sepamos que estarán guiados por el miedo de los que ya no pueden sostener una Argentina prepotente. Levantemos la esperanza, recordando a Gandhi, cuando dijo que "las grandes revoluciones comienzan cuando los que producen miedo, empiezan a tener miedo". ♣

Carlos Auyero, Mario Sábato,
Enrique De Vedia

NOTAS SOBRE EL ACTUAL CINE MEXICANO

Tomás Pérez Turrent

El 24 de marzo de 1982, un incendio destruía la Cineteca Nacional. Un archivo de seis mil películas (posiblemente el más numeroso en América latina) y del que apenas se salvaron unas dos decenas de copias, una importante biblioteca especializada, dos salas públicas, miles de documentos, guiones, fotografías y, lo que es más grave, un número todavía indeterminado de vidas humanas (en el momento del incendio se exhibía con sala llena, 600 espectadores, la película polaca de Andrzej Wajda, **La tierra de la gran promesa**; según testimonios mucha gente quedó atrapada, pero las autoridades han ocultado el número real de víctimas) fueron consumidos por el fuego.

Aun si buena parte del archivo puede ser recuperado, aunque a alto costo, este incendio y destrucción es una catástrofe de incalculables dimensiones para la cultura cinematográfica, la historia y la memoria del país (entre otras cosas desapareció un archivo de películas documentales hechas entre 1918 y 1940 que era completamente inédito), además de que en los últimos años la Cineteca representaba para el cinéfilo un refugio, un oasis en el desierto de comercialismo vulgar y ramplón que es la cartelera cinematográfica.

Pero este hecho trágico sirve también como una gran metáfora, un símbolo de lo que ha sido la política cinematográfica que inició sus funciones en diciembre de 1976 y finalizó —"no hay plazo que no se cumpla" (afortunadamente), dice el dicho— en noviembre de 1982. Si en algo se distingue el resultado de esta política es por haber barrido con todo. En el campo cinematográfico, como Atila, por donde pasó la señora Margarita López Portillo —hermana del presidente de la república en ese período y cabeza del sector que tuvo a su cargo el cine, además de la televisión y la radio—, no volverá a crecer ni la hierba por largo tiempo.

Y sin embargo, en 1977 podía verse el futuro del cine con cierto, aunque

muy relativo, optimismo. Los años anteriores se habían significado por una creciente estatización de la industria cinematográfica, es decir el monopolio de Estado (en esos tiempos se habló mucho de nacionalización, lo que era un poco apresurado) tomaba el relevo del monopolio privado, lo que no es de ninguna manera una alternativa halagadora. Pero el resultado de cuatro décadas de monopolio privado, siempre con la complicidad y el silencio complaciente del Estado, no podía ser más desastroso.

En ese momento el Estado posee todos los centros nerviosos de la industria: la producción, por medio de tres compañías que son las que más producen en 1975 y 76; los dos estudios cinematográficos existentes en el país; la exhibición, por medio de la cadena "Operadora de Teatros" (50 % del total de las salas en la región metropolitana, 40 % en la totalidad del territorio); la distribución, con el 51 % de la compañía oficial "Películas Nacionales" (para el territorio nacional) y la totalidad de "Películas Mexicanas" (para el extranjero). Controla además la promoción, y en 1975 se modifica el reglamento del Banco Nacional Cinematográfico en el sentido de que a partir de ese momento los créditos se destinan únicamente a la producción y la coproducción estatales. El productor privado que durante treinta años había medrado con los fondos del banco, sin arriesgar sino en mínima medida sus fondos propios, tenía que buscar sus fuentes de financiamiento.

Como resultado de esta intervención radical del Estado, el cine nacional goza de cierta protección anteriormente impensable, aunque sin tocar para nada los exagerados privilegios de las grandes transnacionales hollywoodianas que dominan el mercado. De todas maneras, las principales salas de "Operadora de Teatros" (las salas pertenecientes a los empresarios privados, en algún caso simples prestanombres de algún monopolio norteamericano, no exhiben jamás

una película mexicana¹ a no ser las interpretadas por Cantinflas, que pertenecen a la Columbia Pictures), antes exclusivas del cine norteamericano, se abrieron para el cine nacional, recibiendo trato preferencial. Se dio preferencia a los proyectos con cierta ambición expresiva y a los nuevos temas, liberalizando paralelamente la censura aunque en forma muy relativa.

Dentro de esta relativa apertura, cineastas y autoridades se acogen, de manera un poco confusa, a una plataforma teórico-estética: el **Cine de autor**, que coincide perfectamente con las preocupaciones y las posiciones individualistas de la mayoría de los cineastas nacionales, en particular los de la llamada "nueva generación", que son quienes tienen mayor influencia. Esto evita también la adopción de una posición política clara y el cuestionamiento de la función del cine y del cineasta en el seno de una sociedad concreta. Pero reivindica al cine como medio de expresión personal y esto ya es bastante en un medio paralizado por los hábitos más conformistas.

Al terminar 1976 no se habían logrado las grandes obras individuales, no existían las bases irreversibles para una industria sana ni para un cine distinto expresivamente hablando, no se había consolidado un verdadero proyecto cinematográfico nacional. Pero el futuro podía encararse con cierto optimismo: se habían reformado diversos aspectos, con resultados al parecer provechosos para el cine nacional, y cinematográficamente hablando se habían establecido una serie de puntos de partida (**Canoa, La pasión según Berenice, Cascabel, Caridad**) de aproximaciones críticas de la realidad y búsquedas cinematográficas que era preciso profundizar y desarrollar.

En realidad el aparato había quedado íntegro a pesar de todos los cambios y reformas (no se había tocado, por ejemplo, el renglón fundamental de la distribución, que nunca dejó de ser



controlado por el sector privado aparentemente "alejado" del cine desde su 49%). Por eso cuando se creía que los cambios, o por lo menos algunos de ellos, eran irreversibles, bastaron unos cuantos meses para que se produjesen nuevos cambios pero en el sentido opuesto.

La nueva administración inicia su gestión en 1976, en plena crisis económica, con una reciente devaluación de casi un 80%. El FMI impone una serie de medidas, entre ellas la reducción de la inversión pública. Uno de los sectores afectados es el cine (que, como la cultura y las comunicaciones en general, no son considerados sectores estratégicos, y su importancia, por lo tanto, es secundaria). El Estado se repliega poco a poco en la producción. Si en 1977 y 1978 produce 33 y 28 películas respectivamente, es en parte porque éstas son "herencias" o compromisos de la anterior administración, pero la cifra baja a 13 en 1979, 7 en 1980, 3 en 1981 y 6 en 1982. Paralelamente, el sector privado que en el último año de la anterior administración, 1976, había producido sólo 20 películas, hace 30 en 1977, 38 en 1978, 65 en 1979, 80 en 1980, 73 en 1981 y 60 en 1982.

En 1978 es liquidada una de las compañías estatales de producción, precisamente la que había sido creada en el sexenio anterior para coproducir con grupos de trabajadores en cooperativa, en lo que se llamó "las películas de paquete". Esta liquidación es lógica, puesto que desde que se inicia la nueva administración desaparecen por completo estas películas en coproducción con los trabajadores. La nueva política de producción considera al sector privado como un elemento fundamental, tal como lo ordena la nueva política económica general del país, es decir, la llamada "Alianza para la producción", que no es otra cosa que la vieja y conocida fórmula de la libertad de precios y congelación de los salarios: una "alianza" en la que el empresario lleva todas las de ganar. El criterio único y absoluto es la rentabilidad. El productor privado, tan valedado (aunque sólo oralmente) en el sexenio anterior, vuelve a ser la figura central pues posee los secretos de tal "rentabilidad". El **Cine de autor** se guarda en el ropero y en su lugar se decreta el **Cine familiar**. Los productores y sus cuadros artísticos e intelectuales retoman agresivamente la palabra para dejar claro que las ideas

de "cultura", "educación", "crítica", "denuncia", "mensaje", etcétera, no tienen nada que ver con el cine. Este es un negocio y su única función es divertir: "Las únicas buenas películas son aquellas que dejan dinero".

Conforme las cosas se van definiendo, queda claro un reparto en las actividades cinematográficas: al Estado le queda la parte "cultural" y al sector privado la producción cotidiana. Lo de "cultural" esconde en realidad las ambiciones de prestigio (posibilidad de festivales, premios, renombre, etcétera) tanto personales como del Sistema. Ahora bien, como según la concepción de quienes manejan el cine es muy difícil conseguir ese prestigio en un plano internacional con los devaluados valores locales, se recurre al talento extranjero en la coproducción. Allá por 1978 se habla de importar nada menos que a Federico Fellini para realizar quién sabe qué historia de aztecas y pirámides (no hay que olvidar que estamos en pleno boom petrolero, y que se nos prometen gloriosos amaneceres en que los perros serán amarrados con tiras de chorizo y las calles adoquinadas con oro).

La coproducción tiene dos vertientes. La primera es la de la simple maquila:

NOTAS SOBRE EL ACTUAL CINE MEXICANO

el país aporta los paisajes, el color local y la mano de obra barata. Así se filman películas como **Spree** de Larry Spiegel (1978) y **La Chèvre** de Francis Veber (1981)². En el mejor de los casos México pone también el tema, como en la desafortunada **Los hijos de Sánchez** de Hal Bartlet (1977). La segunda es la que sirve propiamente a las ambiciones de prestigio, es decir, películas "de festival", y se ilustra con películas caras, inútiles, por no decir aberrantes. La ilustran dos auténticos desastres cinematográficos: **Campanas rojas** de Serguei Bondarchuk (1981), coproducción entre México, Italia y la URSS sobre la experiencia del periodista norteamericano John Reed en la revolución mexicana (tema sobre el cual Paul Leduc había realizado en 1972 la notable **Reed, México insurgente**). Una segunda parte de la película, que abarca la experiencia de Reed en la Unión Soviética, está por salir.

La otra es **Antonieta** de Carlos Saura (1982), coproducción con España y Francia con un guión del prestigioso Jean Claude Carriere (que como los antiguos conquistadores vino a cambiar oro por espejitos). El desastre no es menor que el de **Campanas rojas**. Que el responsable de uno de los desastres sea el aburrido burócrata Bondarchuk no es de extrañar, pero que en el segundo esté el nombre de un cineasta tan respetable como Carlos Saura explica muy bien la situación del cine en México en estos años. A pesar de todo, es el Estado como Productor el que hace las pocas películas que conservan todavía alguna ambición de expresión personal, búsqueda o intento de aproximación crítica de la realidad. Así surgen películas como **El lugar sin límites** (1977) de Arturo Ripstein, una inteligente reflexión sobre el poder, el paternalismo y el machismo, que genéricamente se acoge al melodrama tratado como una ópera y con la constante interacción de lo político y lo sexual. **Cadena perpetua** (1978) del mismo Arturo Ripstein, la única posible equivalencia mexicana del cine negro, sin delincuentes o detectives míticos, románticos o heroicos. Sólo la relación entre el policía y el delincuente, el verdugo y la víctima, y ello ligado a la sociedad mexicana en general y sus valores. Jaime Humberto Hermosillo continúa su análisis de los mitos, valores y comportamientos de la pequeña burguesía, de la clase media urbana en **Naufregio** (1977). **El recurso del método** (1977), ambiciosa y barroca

adaptación de la novela homónima de Alejo Carpentier, realizada y coadaptada por Miguel Littin y hecha en coproducción con Cuba y Francia (coproducción de signo contrario al que quieren los funcionarios del cine) con fotografía del argentino Ricardo Aronovich, es la película que mejor ilustra el caso de la herencia forzada de la administración anterior.

También se pueden citar como películas interesantes, aunque en grado menor: **Los pequeños privilegios** (1977) de Julián Pastor, construida sobre el contraste del parto de una mujer de la alta burguesía y el aborto de una campesina emigrada a la ciudad; **El complot mongol** (1977) de Antonio Eceiza, intento de traslado de la mitología del cine negro (el detective privado) al subdesarrollo; **El amor libre** (1978) de Jaime Humberto Hermosillo, siempre la clase media en tono de comedia cukoriana; **Llámenme Mike** (1978) de Alfredo Gurrola: farsa policiaca sobre los efectos de cierta novela (Spillane); **El año de la peste** (1978) de Felipe Cazals: fábula sobre la ecología y el poder de los medios, es interesante en la misma medida en que falla; **El infierno de todos tan temido** (1979) de Sergio Olhovich: la quema (a veces pesada y demasiado dialogada) de los demonios de un escritor por la acción. Pero todas estas películas y quizás algunas más no pueden verse sino como excepciones, casos individuales, excrescencias del anterior **Cine de autor** tan confusamente propuesto en el otro período. De todas maneras, la incidencia de estas películas es mínima.

En ello mucho tiene que ver una política de exhibición francamente discriminatoria para el cine nacional (y para cualquier otro que no sea el norteamericano) y en la que el cine estatal se lleva la peor parte. Se le asignan salas inadecuadas y lejanas. Se presentan las películas con promoción nula o bien premeditadamente equivocada. Aquí hay una aparente paradoja: el Estado exhibidor sabotea al Estado productor. Las películas se exhiben tarde y mal. Su costo, más los intereses acumulados por el tiempo que permanecen sin exhibirse, nunca serán recuperados ni siquiera en una mínima parte. Así el Estado demuestra y se demuestra que la producción es un pésimo negocio y que debe quedar en manos del sector privado. Veamos: **El recurso del método** se filma en 1977 y se exhibe comercialmente en México en 1981³. **Llámenme Mike** es producida en 1978 y no

se exhibe sino hasta 1982. **Días de combate** y **Cosa fácil** (ambas de Alfredo Gurrola) se hacen en 1979 y salen en 1982. Además, por las salas en que son programadas y por el lanzamiento, ninguna de ellas pasa de la primera semana. El mismo caso se repite por lo menos con medio centenar de películas más.

De todos los cineastas mexicanos con alguna ambición, el único que durante este período filma más o menos un cine en el que conserva una mínima dignidad es Arturo Ripstein. Además de las ya citadas **El lugar sin límites** y **Cadena perpetua**, realiza **La viuda negra** (1977) (prohibida por la censura por razones de moralina y liberada con la nueva administración en 1983, por lo que pronto se exhibirá comercialmente), **La tía Alejandra** (1979), **La seducción** (1980) y **Rastro de muerte** (1981). Con excepción de esta última, en la que no se le permitió hacer el más mínimo cambio al pésimo guión base de la película (la autora es amiga de quien era la "más alta autoridad" en el cine), las otras, aunque fallidas y con carencias, son películas hechas con relativa libertad y sobre todo elegidas por el propio cineasta.

En cuanto a los otros realizadores distinguidos, Felipe Cazals filma al principio del sexenio la fallidísima **La guerra Rodríguez** (1977) y un año después la ya citada **El año de la peste**. Posteriormente filma para el sector privado una serie de películas "comerciales" en torno a un cantante muy popular. Aburrido se refugia en la televisión educativa y en los últimos meses de 1982 filma **Bajo la metralla**, donde a pesar de un guión muy demostrativo, se muestra como un cineasta en plenitud de sus medios y con una gran fuerza (en el encuadre, en el manejo de los espacios, etcétera). Jaime Humberto Hermosillo realiza las ya mencionadas **Naufregio** y **El amor libre** y ante las condiciones que imposibilitan todo cine personal se lanza a buscar nuevas formas de producción.

Antes de hablar de lo que sería el "cine independiente", nos referiremos a dos intentos que se sitúan a medio camino entre el cine industrial y el hecho completamente fuera de los canales y las normas industriales establecidas. **La viuda de Montiel** (1979) de Miguel Littin, adaptación de un cuento de Gabriel García Márquez, es una coproducción entre México, Cuba, Colombia y Venezuela, filmada totalmente en México. En la parte mexicana partici-



En pág. 59. Que viva Tepito, de Mario Hernández. Aquí, Cadena perpetua, de Arturo Ripstein.

vierte en uno de los mayores éxitos de taquilla de los últimos años mediante la combinación de un popularísimo cómico de televisión, Roberto Gómez Bolaños "Chespirito", y el fútbol. Pero a **El chanfle** la sigue una serie de ruidosos fracasos, y sólo vuelven a tener éxito con **Lagunilla mi barrio** (1980) de Raúl Araiza, abordando un género que ha probado su eficacia en las películas de otros productores. Lo demás es un fracaso total: comedias, melodramas, aventuras, dramas policíacos que no le interesan a nadie. Esto es inexplicable sobre todo en el caso del melodrama, porque sus productos filmicos son el equivalente exacto de la telenovela, cuyas fórmulas siguen probando su eficiencia y no han encontrado sustituto en el medio televisivo. Sus melodramas cinematográficos obedecen a las reglas más ortodoxas del género (personajes determinados por un preordenamiento, trascendencia, presente ya sea en Dios, la Ley Divina o el Destino, que gobierna los hechos y los personajes; éstos, perfectamente definidos, son el Bien y el Mal, lo Blanco y lo Negro; todo se dirige a una esfera única en cuanto al espectador: el sentimiento, las emociones), pero al igual que los otros géneros tienen una característica en contra: su pésima factura⁴ y sobre todo su puritanismo.

Televisine es la única empresa que cumple su pacto con el gobierno para hacer un "cine familiar", es decir un cine "apto para toda la familia", y lo hace por interés y convicción propia, fiel a ese sentimiento pudibundo y reaccionario de la vida que define todas sus actividades. El público "mayoritario" (si bien se bebe todo lo que se le da en el medio televisivo) rechaza las películas. Prefiere ir a ver la subpornografía (debidamente podada) italiana o el cine mexicano de los otros productores privados que se sirven de la apertura iniciada en el período anterior para llenar sus productos de desnudos y lenguaje fuerte, productos que llenan los gustos dominantes y las necesidades del cine "popular".

pan la Universidad Veracruzana, lo que marca la primera intervención universitaria en la producción más o menos industrial, y una cooperativa de trabajadores llamada Río Mixcoac. **Bandera rota** (1979) de Gabriel Retes fue producida por esa Cooperativa Río Mixcoac formada dentro de todos los requisitos que marca la ley. Esto que aparece como alternativa queda como una experiencia solitaria por el nulo apoyo (evidentemente político) y las duras reglas del juego en la distribución y la exhibición.

De todas las compañías privadas la que más produce en estos últimos seis años es Televisine, filial del poderoso monopolio televisivo transnacional (junto con Pemex y alguna otra, nuestras únicas transnacionales) Televisa. Inicia sus actividades precisamente en 1977 y su intención es pro-

longar el dominio ideológico que le permite el usufructo de la televisión (y se complementa con sus ramificaciones en la edición de libros, publicación de periódicos y revistas, el teatro, las "caravanas artísticas que recorren la provincia" y hasta los más importantes **Night Clubs** de la capital). Todo parece favorecer a esta empresa. Su poder le permite un mejor trato en la exhibición (siempre por abajo del cine de Hollywood, evidentemente), posee los recursos necesarios, sus propios cuadros artísticos y técnicos, fuerza política. Por otra parte han venido moldeando las estructuras de percepción del espectador nacional por décadas y han condicionado sus gustos. Sin embargo, su producción es un fracaso.

Inician sus actividades exitosamente con **El chanfle** (1977), que se con-

NOTAS SOBRE EL ACTUAL CINE MEXICANO

Más afortunado en las taquillas es René Cardona Jr., hábil seguidor de las modas comerciales (y expresivas) que impone Hollywood, distinguido de sus colegas por la audacia y ambición de sus negocios. Cardona Jr. se convierte en el representante del cine de catástrofe (natural o sobrenatural) y de animales asesinos. Se inicia este ciclo en el sexenio anterior con **Los supervivientes de los Andes** (1975) (la realización fue firmada por su padre, René Cardona Sr., pero es el hijo el organizador y el principal inspirador) y luego **Tintorera** (1976), hecha al calor del éxito de **Tiburón**. Cardona Jr. pone a punto un modo de producción: se somete a un género de moda, se asocia con un productor extranjero, lo que le permite movilizar mayores medios que los de sus colegas los productores "comerciales" del cine mexicano (medios que tendrán como resultado una mayor espectacularidad), contrata algunos actores internacionales (de segunda o tercera fila y por lo general en decadencia) y finalmente las películas se filman o se doblan al inglés. El producto es igual a esos híbridos que produce por docenas el "mercomún" cinematográfico europeo.

Con esta fórmula realiza **Triángulo diabólico de las Bermudas** (1977), mezcla de desastres y parapsicología, y **Ciclón** (1977). Esto lo anima para emprender en 1979, y adelantándose a todo el mundo, **Guyana**, un film sobre el asesinato o suicidio colectivo de 800 miembros del llamado "Templo del pueblo" del "reverendo" Jim Jones. El resultado es falsísimo y un fracaso en todos los planos, incluso el comercial, a pesar de la buena cantidad de ventas previas. Esto lo hizo recapacitar y un año y medio después regresa en un plan más humilde y para subirse al carro de los géneros nacionales en boga.

Durante el período que va de 1977 a 1982 estos géneros son tres: el cine de cabaret, conocido como "cine de ficheras", las películas de barrio y el cine de "mojados". El primero se origina en el sorpresivo éxito (las mayores recaudaciones del año de su salida, 1975) de la película **Bellas de noche** (Miguel M. Delgado, 1974), que naturalmente tiene una inmediata continuación: **Las ficheras** (Miguel M. Delgado, 1976). Esta película dará el nombre a todo el género⁵.

Pero el género y el personaje de la prostituta como figura central no son nuevos. Habían tenido ya un primer

auge en una etapa que va de finales de los años cuarenta a mediados de los años cincuenta, fundamentalmente en el período de gobierno de Miguel Alemán, una etapa caracterizada por el derroche, los grandes negocios, las grandes obras, el enriquecimiento sin límite de los funcionarios, la corrupción. No es raro que reaparezca en una época equivalente de optimismo (por el auge petrolero), de derroche (según el presidente de la república debíamos acostumbrarnos "a la idea de ser ricos"), de enriquecimiento sin límites de funcionarios, empresarios y demás miembros de las capas dominantes y privilegiadas, de corrupción más allá de lo imaginable.

Curiosamente es la misma casa productora del cine de cabaret de los cincuenta, Cinematográfica Calderón, la promotora de la resurrección del género. A varias razones hay que atribuir el éxito del melodrama cabaretero de los setenta que sigue la estela de las dos primeras películas: **Las del talón**, **Noches de cabaret**, **Las tentadoras**, y así un medio centenar de títulos realizados por todos los artesanos veteranos y otros no tanto del cine nacional, algunos con un pasado respetable, como Alejandro Galindo. Incluso el Estado participa en la euforia y realiza en 1978 **Oye Salomé** del mismísimo Miguel M. Delgado, el reinventor del género; sólo que su mala conciencia lo obliga a "adecentar" el género, excluyendo los desnudos y el lenguaje fuerte con el consiguiente fracaso de taquilla.

Estar el optimismo, el —aparente— antipuritanismo y el —no menos aparente— amoralismo. Personajes, situaciones y peripecias diversas parecen inspirarse en las consignas del partido oficial en el poder. El mundo del cabaret, el mundo de la prostitución es un mundo feliz (que forma parte de la "Alianza para la producción"; todos juntos: prostitutas, clientes y estafadores unidos para construir un mundo mejor), sin conflictos, sin contradicciones. Esto se prolonga en la relación que la película establece con su espectador, llevado junto con los héroes de la pantalla a un espacio-tiempo fluido, liso, gratificante y sin asperezas.

Las mismas características estructurales se encuentran en otro de los géneros de éxito: el cine de "mojados"⁶, melodramatización con el mismo fondo de euforia optimista y, además, con una especie de complacencia patriotería respecto de un problema

tan grave como el de los cientos de miles de mexicanos que, empujados por la miseria, pasan la frontera y trabajan ilegalmente en los Estados Unidos. Si en el cabaret la joven prostituta aspira a una vida decente, el mojado o la mojada buscan "triunfar en la vida", la mayoría de las veces vía la canción folklórica.

Las películas "de barrio" como género parecían haberse agotado en los cincuenta con los buenos ejemplos de Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez. Este cine adquiere su sentido en la vida urbana, es decir está estrechamente ligado a una ciudad y por lo tanto a una forma particular y a una concepción de la vida urbana, a una serie de relaciones determinadas por un espacio urbano específico. Es evidente que con la transformación radical sufrida por la ciudad de México en los últimos veinte años, este tipo de realidad ya no existe sino en tanto que puro valor nostálgico-cultural y ligado con una serie de mitologías.

Sin embargo, el cine de barrio se vuelve a poner de moda a partir de **¡Que viva Tepito!** (Mario Hernández, 1980), que sigue muy claramente el modelo de cierta comedia italiana con el que se intentan renovar los estereotipos, lugares como la vecindad y el barrio, temas como la pobreza, la promiscuidad, la camaradería, la solidaridad. Se aprovecha la fuerza que estos temas tienen todavía en el inconsciente popular y se alterna el tono cómico con el melodramático. El género, en su nueva variante, no sostiene las promesas iniciales. Por un lado está la facilidad por la que se inclinan los cineastas (no olvidemos que la consigna es la rentabilidad). Por el otro, el optimismo gratificante, lo que impide obtener los resultados de la mejor comedia italiana que, golpeando, sirve de revelador social.

Hay también varios casos en que los géneros se interpenetran, en que elementos del cine de "ficheras" aparecen en el cine de "mojados", o en que los temas del barrio se integran con el cabaret. En ninguno de los casos es provechoso ni para los productos ni para los géneros. El cine de "ficheras" y el cine de barrio son los que mejor (en el sentido comercial) aprovechan la relativa liberalización de la censura en el período anterior utilizando al máximo dos elementos: los desnudos y el lenguaje "fuerte" (chistes, dobles sentidos, juegos de palabras, referencias obscenas o escatológicas). Con los desnudos y el tratamiento vulgar y



El lugar sin límites,
de Arturo Ripstein (sobre
la novela de José Donoso).

complaciente (además de superficial) de ciertos elementos sexuales, el espectador "popular" siente que está en una película subpornográfica italiana, sin tener que leer subtítulos y con mucha más carne, lo que no es de despreciar en tiempos de crisis y recesión. No deja de ser significativo que dentro del optimismo ambiente y en un cine dominado por la figura de la "fichera", es decir la prostituta, el verdadero tema privilegiado es el travestismo: hombres que se disfrazan de mujeres y viceversa, putas que se travisten de putas y artistas de putas. Y un personaje, que aparece en todas las películas de la serie bajo el nombre "La cocholata" (interpretado por la cómica Carmen Salinas, pero el personaje aparece siempre, aunque sea con otro apodo e interpretado por otras actrices), borrachita travestida de putapicaresca-que-se-las-arregla-en-el-optimismo, es el personaje-símbolo de los últimos años del cine mexicano.

¹ La actual Ley Cinematográfica establece que todas las salas cinematográficas del territorio nacional deben dar por lo menos un 50 % de su tiempo de pantalla al cine mexicano. Operadora de Teatros, la cadena estatal da un tiempo de pantalla al cine nacional entre el 30 y el 40 %, porcentaje tomado en forma global, puesto que, y con excepción del periodo 70-76, muchas salas no pasan jamás una película mexicana y están dedicadas exclusivamente al material norteamericano (obviamente se trata de las mejores salas). Los llamados "circuitos independientes" no exhiben nunca una película mexicana, gracias a un amparo (habeas corpus) contra la ley (la excepción son las salas de provincia, sobre todo en poblados chicos donde el público prefiere el cine nacional). La más importante de estos circuitos "independientes" es la Cadena Ramirez, que al parecer pertenece realmente a Columbia Pictures y 20th Century Fox.

² La señora López Portillo declaraba en enero de 1972, entusiasmada por el éxito económico de esta película en Francia que la película servía para la promoción de los artistas (los actores) mexicanos en el extranjero, cuando todos hacen pequeños papeles y no son ni siquiera mencionados por las fichas técnicas francesas. Además la película cumplía una de las funciones culturales del cine, a saber, "mostrar las bellezas naturales de México y enseñar a los europeos que tenemos muchas playas tan bellas como las de Acapulco".

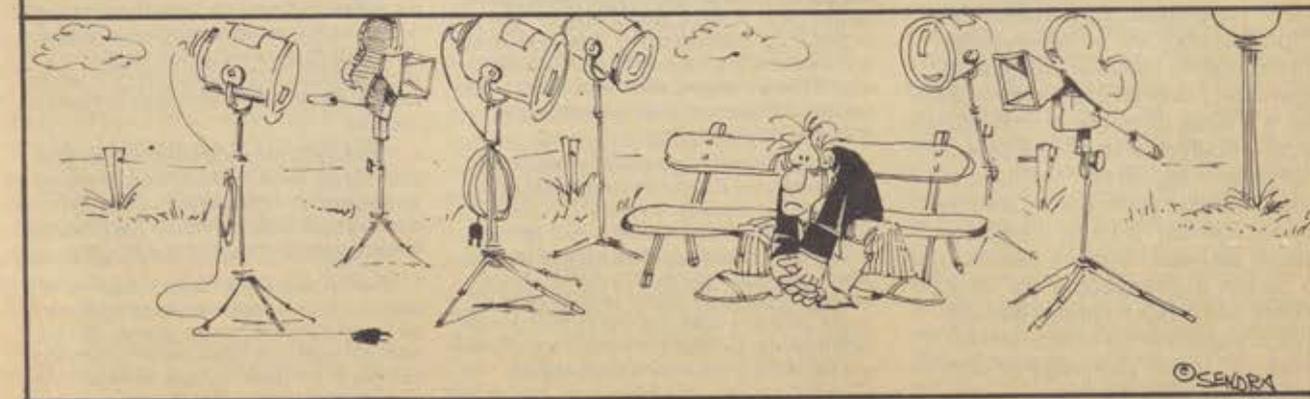
³ El recurso del método costó a la producción mexi-

cana 30 millones de pesos (en 1977, un millón doscientos mil dólares) de los cuales no se ha recuperado un centavo. En cambio la parte francesa ha recuperado su inversión con ganancias y de la parte cubana se puede decir que plantea el asunto de inversión y recuperación en otros términos.

⁴ A un grupo de periodistas que reprochaban la deficiente factura de sus películas, el señor Fabián Arnaud, director de producción de la compañía Televisine, declaró: "Ustedes creen que las películas nos salen mal, pero no es así. Las hacemos mal porque así no nos gustan." Esta actitud de desprecio absoluto por el público, por sus consumidores, no es excepcional, es común al 95 % de los productores privados. En el caso de Televisine, el consumidor pagó este desprecio haciendo del 90 % de su producción un fracaso absoluto.

⁵ "Fichera" es el nombre de la prostituta que acude a bailar con los clientes en los cabarets de segunda y tercera categoría. Estas reciben una "ficha" por cada copa que hacen beber al cliente, al final de la noche cobran su comisión con las fichas acumuladas.

⁶ "Mojados" es el nombre de los trabajadores mexicanos que pasan la frontera y trabajan ilegalmente en los Estados Unidos. El nombre genérico viene por el hecho que todos estos trabajadores pasan la frontera a nado por el Río Bravo. En inglés se les dice, entre otros nombres, wetbacks (espaldas mojadas).



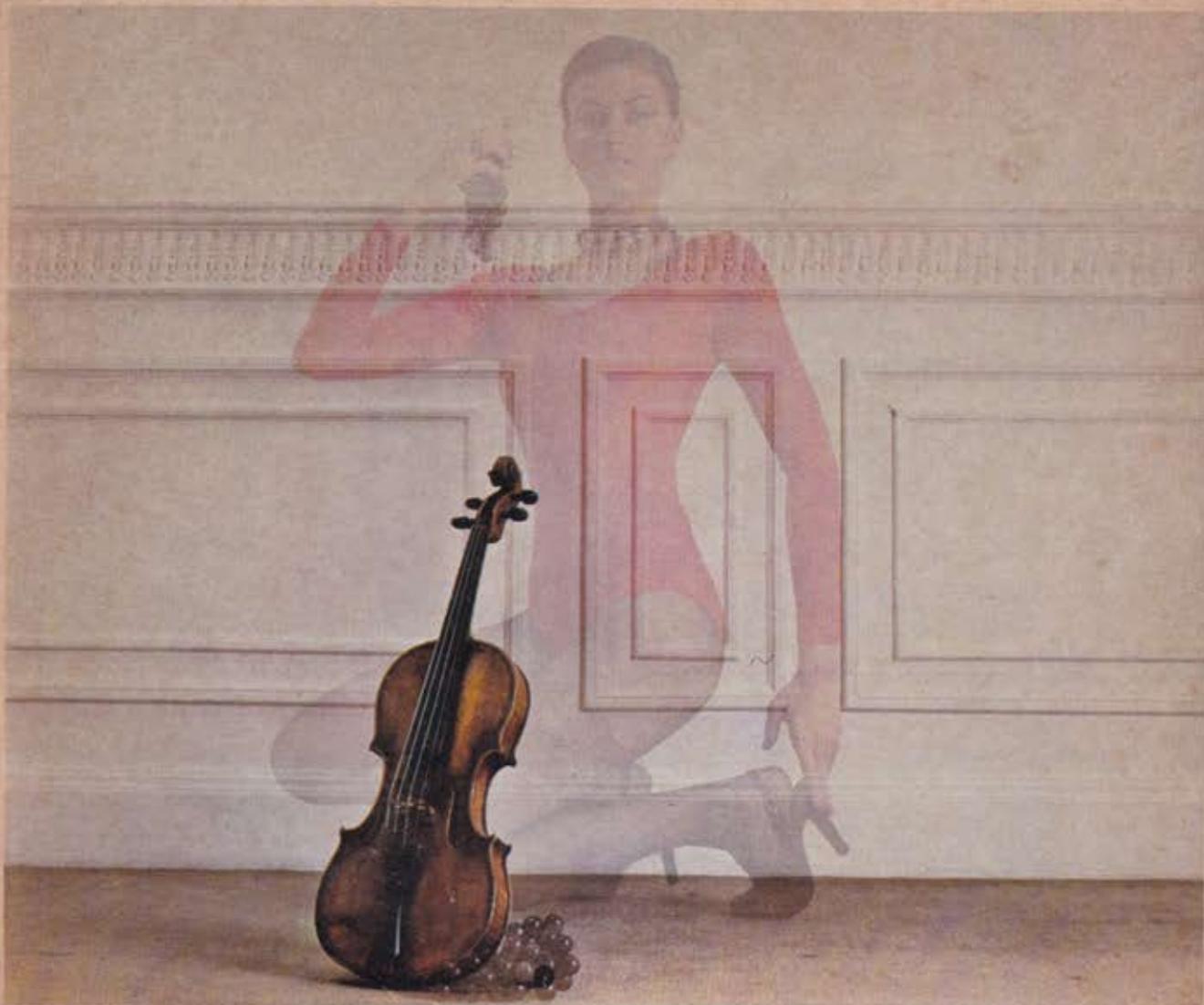
©SENDRA



JEAN PATOU

Paris

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



La nobleza de las formas puras...

Diseño en función del sonido perfecto. Pieza del luthier Giuseppe Guarneri (o Guarnerius), circa 1740 (colección D. Margenet), construido en maderas de pino abeto y arce sicomoro. Armonía y pureza. Con la misma nobleza de origen, nace Cancellor Cabernet. Una selección de uvas Cabernet Franc y Sauvignon y cinco años de añejamiento en vasijas de roble, son su certificado de calidad total.



Vinos muy finos
CANCELLER
Argentinos con rango internacional

