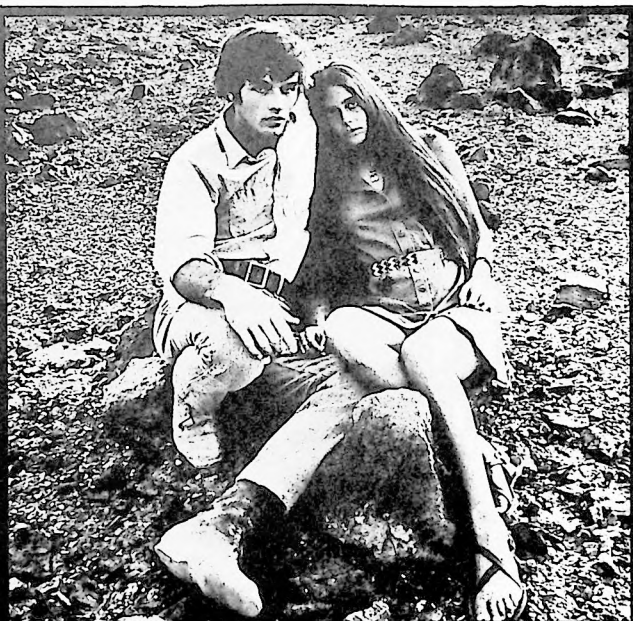
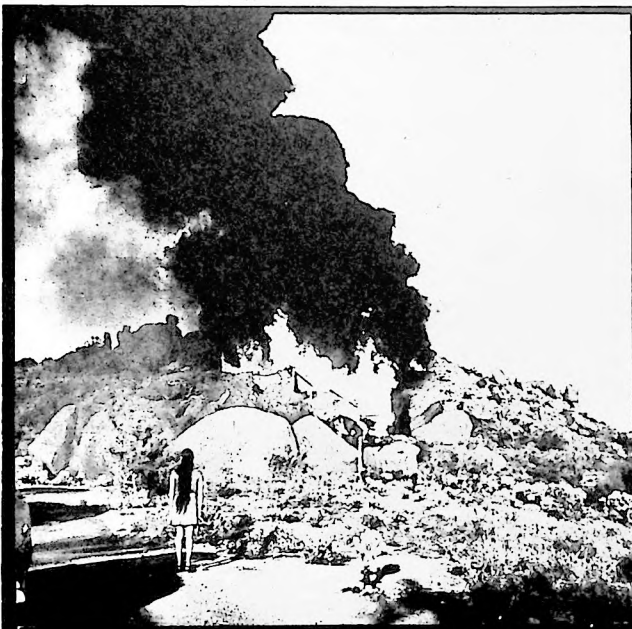


La otra cara
de América

cine al día

El tercer cine: Colombia, una historia que está comenzando. El Personaje rebelde: de Godard a la paradoja italiana, pasando por la iracundia inglesa.



Crítica: Z, La Vía Láctea, Los malditos, Zabriskie Point, Déjennos vivir, Patton, La pocilga, Una mujer en la arena, La vergüenza, Cine soviético, entre otras. Noticias nacionales: películas, iniciativas y página amarilla. Internacionales: La bandera de Godard; La "otra" cultura; El videocassette. Precio del ejemplar Bs. 2,00

caracas, mayo 1970 n. 10

cine al día

SUMARIO

<i>El Tercer Cine: Una historia que está comenzando: Colombia. I. La estructura del cine colombiano. II. Un cine que ya incide en la realidad: Carlos Alvarez</i>	3
<i>Evolución y significados del personaje rebelde. II.: Ambretta Marrosu</i>	11
<i>8 a 16: La otra cara de América (entrevista a Daniel Brown)</i>	19
<i>Notas críticas: Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni); La vergüenza (Ingmar Bergman); Z (Costa-Gavras); Déjennos vivir (Arthur Penn); La Vía Láctea (Luis Buñuel); Bob y Carol y Ted y Alice (Paul Mazursky) - El amor es así (Irvin Kreshner) - John y Mary (Peter Yates); Una mujer en la arena (Hiroshi Teshigahara); La muchacha de la pistola (Mario Monicelli) - El médico del seguro (L. Zampa); La pocilga (Pier Paolo Pasolini); Los malditos (Luchino Visconti); Cupido motorizado (Robert Stevenson); Patton (Franklin J. Schaffner); Anna Karénina (Alexandr Zarji) - El brazo de diamantes (Leonid Gaidai) - Lenin en Polonia (Serguéi Iutkévich)</i>	20
<i>Información Nacional</i>	35
<i>Información Internacional</i>	37

Zabriskie Point de Michelangelo Antonioni.

Redacción: Alfredo Roffé (Dirección), Oswaldo Capriles, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Miguel San Andrés, Alberto Valero.

El valor del ejemplar de *Cine al día* es de Bs. 2,00 y el de los números atrasados de Bs. 4,00. La suscripción para Venezuela, por 8 números, es de Bs. 16,00. Para el exterior, US\$6,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas, Venezuela.

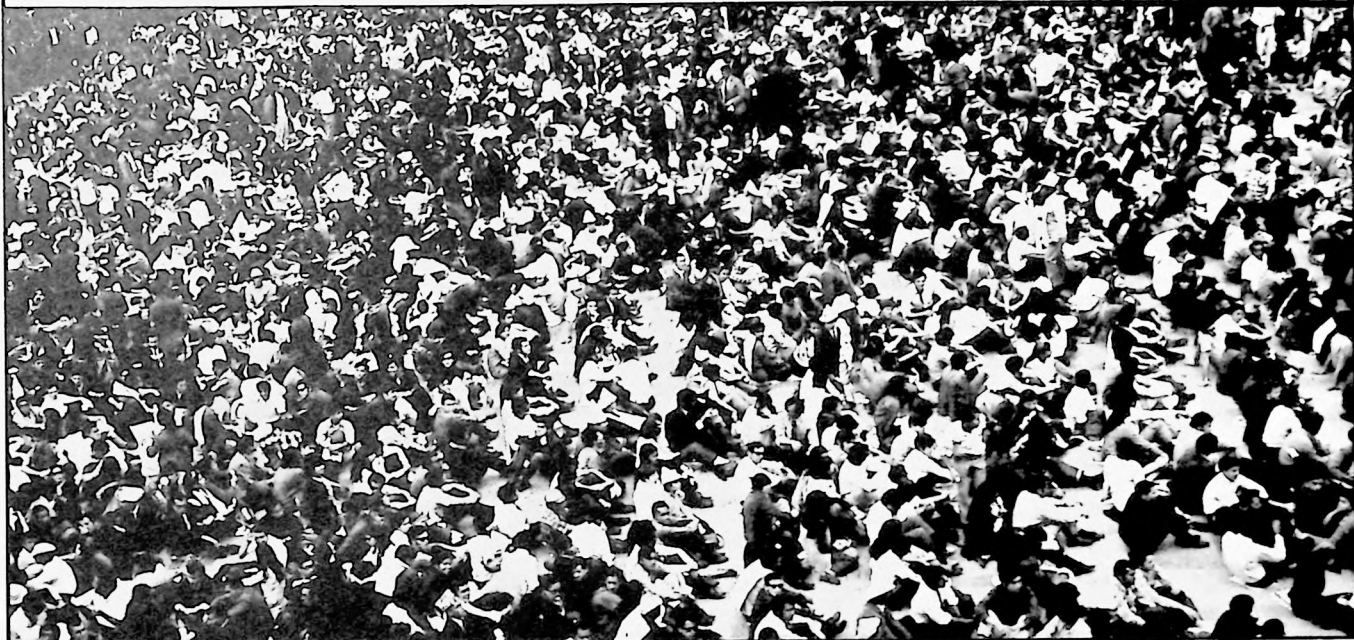
Editada por la Sociedad Civil "Cine al día".

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados, y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine al día es distribuida por Mensa-Press, Caracas, teléfono 35.10.78.



Una historia que está comenzando: COLOMBIA



28 de febrero de 1970 (1970). Film anónimo y de conjunto. Las protestas estudiantiles por el cierre de la Universidad Nacional, que produjeron la renuncia del Ministro de Educación, activísimo miembro del Opus Dei.

Carlos Alvarez

EL TERCER CINE

La experiencia cinematográfica colombiana, tema de nuestra sección en este número, refleja la parte no excepcional de la situación del cine latinoamericano. La parte más retrasada o, mejor dicho, más virgen, cargada de potencialidades, de esfuerzos reiterados, de construcciones incipientes. Y es al mismo tiempo la experiencia que, de las relatadas hasta ahora en la revista, se aproxima más a la venezolana, evidenciando la semejanza de los dos países a un nuevo nivel. El cine de Colombia, por eso mismo, nos suministra con sus interesantes particularidades y con la información de sus logros más recientes, un fértil material de comparación con nuestras propias experiencias. Autor del trabajo es el colombiano Carlos Alvarez, valiente cineasta y combatiente por la cultura cinematográfica en su país, autor de los cortometrajes *Asalto* y *Manual para una huelga*, y que además está preparando una historia documentada del cine colombiano. La primera parte del escrito constituyó el informe colombiano al IV Festival de Pesaro, que publicamos con la autorización de los directivos de ese festival; la segunda ha sido preparada especialmente para *Cine al Día*.

I. LA ESTRUCTURA DEL CINE COLOMBIANO.

Mil novecientos sesenta y ocho podría ser, aunque decirlo ya sea un lugar común en cada nuevo año, el posible momento de echar definitivamente las bases para una industria colombiana del cine.

Nunca en Colombia se intentó organizadamente la formación de esa industria y todos los proyectos no pasaron de ser aventuras individuales casi siempre sustentadas por románticos empedernidos o comerciantes descarados que esperaban abultadas ganancias. Ni siquiera en los últimos 10 años, en que de alguna manera se ha intensificado el oficio de la filmación, han surgido ni los hombres que con una mentalidad empresarial intentaran constituir algún tipo de producción continua, ni los directores, críticos y gentes de cine en general, que pensarán la formación de frentes artísticos, intelectuales o de postulados cinematográficos concretos que pudieran servir de base para un comienzo o al menos para contar con una pequeña "historia" en que apoyarse.

Cuando nazca el cine colombiano, en estos momentos debe estarlo haciendo, saldrán de la nada más pura. Los hombres que lo hagan tendrán que adquirir una perspectiva histórica, social y política y la suficiente claridad para despojarse de las influencias extranjeras más tentadoras

que vendrán por una parte, en el pretendido intelectual, de las experiencias tipo nueva ola francesa y del lado más comercial, de las tentadoras ganancias mexicanas sustentadas por tantos films musicales, comedias mediocres o falso folklore.

El debate que será muy claro, en la medida de la preparación social de los futuros realizadores, no se resolverá en ninguna de las dos tendencias aunque es sabido que la influencia del cine mexicano tendrá unos buenos años de supervivencia. Se saldrá adelante, cuando los realizadores formados en el documental social hayan mirado lo suficientemente la realidad colombiana más inmediata y hayan salido ya las conclusiones que ésta dé, marcando el camino que debe seguirse.

Mientras tanto, el presunto cine colombiano, como hasta ahora ha ocurrido, no dejará la improvisación individualista en los casos más honestos y las peores radio-novelas, inestimable filón de alienación colectiva, en los peores.

En 60 años de cine en Colombia no deben haberse hecho más de 60 películas. Los datos tienen que tomarse todos aproximados, pues nunca se ha establecido ni una filmografía completa ni una historia detallada. Con este vacío hay que empezar a considerar al cine colombiano que



La María (1922) de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro. Probablemente la primera película colombiana.

de todas maneras no parece ofrecer nada de importancia en todo el período mudo y muy poco hasta 1950, en lo que puede considerarse el comienzo de una nueva época. Dos italianos instalados en Bogotá desde 1911 y dueños del Salón Olimpia, la más elegante sala de proyección de películas, son las primeras personas que se dedican a filmar. Vicente Di Doménico lleva al cine primero, *Aura* o *Las Violetas*, una novela de éxito de un controvertido escritor seudopornográfico, José María Vargas Vila, y más tarde, un melodrama titulado *Como los Muertos*.

Las primeras experiencias cinematográficas en Colombia aparecen por lo menos con 10 años de retraso respecto a otros países latinoamericanos como Argentina o México, sin que exista una explicación para esta demora. Los primeros trabajos documentales los colocan algunos cerca de 1912 y el primer largo (?) en este género, *El Triunfo de la Fe*, sobre el progreso de la ciudad de Barranquilla hecho por el camarógrafo italiano Floro Maco, en 1914. Los trabajos de los Di Doménico se ubican del 20 en adelante.

Evidentemente la más publicitada película de la época muda, que para la cinemateca colombiana se alarga hasta 1937, es *La María*, codirigida entre Alfredo del Diestro, un español que dirigió la parte de los actores y Máximo Calvo, camaró-

grafo español que fue traído de Panamá para hacer la parte técnica del film. Basada en la conocidísima novela de Jorge Isaac, que ha hecho llorar a todas las quinceañeras latinoamericanas, no pasa de ser un rebuscado melodrama en un cine que comenzaba a sospechar el jugoso camino que representaba un cine fácil y de corte sentimental. De todas maneras la filmografía colombiana de la época muda no pasa de 15 largometrajes encerrados entre 1922 y 1928, que no intentaron en ningún momento la estructuración de una industria de cine y cuya mayor característica es la influencia de las compañías teatrales españolas.

El paso al sonoro es particularmente doloroso y tardío. De 1930 a 1937 no se hace nada, pues el sonoro americano y europeo ya invadía los cines del país y los productores locales no tenían ni talento, ni equipo para competir con los elaborados productos venidos del exterior, y el predominio americano era notable.

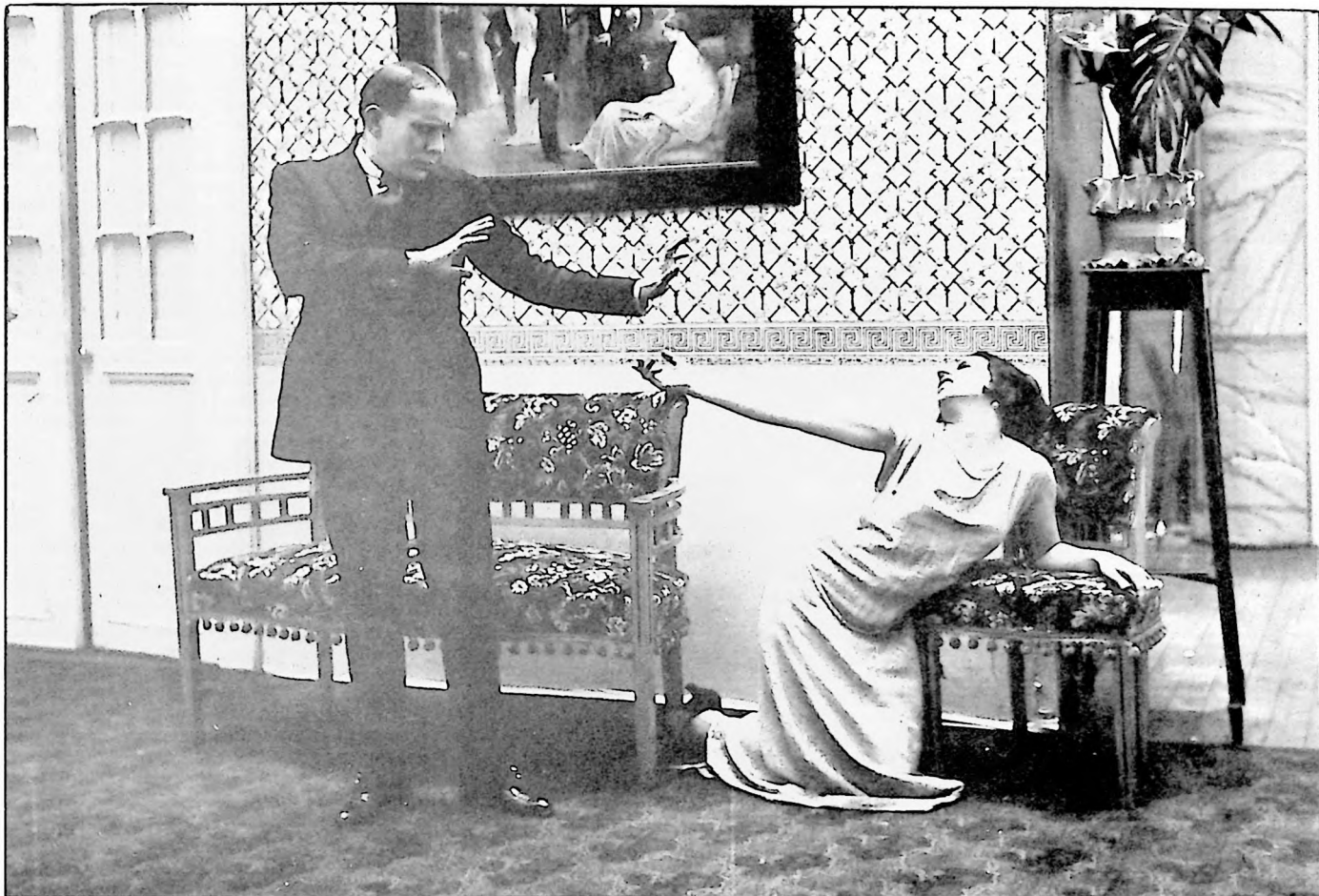
Los primeros trabajos totalmente sonorizados son noticieros y el primer largo sólo aparece en 1939, nuevamente de la mano de Máximo Calvo, *Flores del Valle*, rodada en Cali. Los mayores éxitos son *El Sereno de Bogotá* y *Allá en el trapiche*, esta última de 1943, superproducción que costó un equivalente en dólares al cambio actual de 225.

De ahí a 1957, año que puede tomarse como referencia para un cine contemporáneo, no se hacen más de 12 películas con inesperados intermedios sin que aún y lo cercano sea posible explicarlos. La crítica de cine no existe y los hombres que han salido del país a estudiar, apenas están por regresar. La mayoría de los realizadores extranjeros intenta hacer un dorado sin que en sus países de origen tuvieran nada que ver con el cine.

Los 30 trabajos, más o menos, que pueden considerarse hasta 1957 no muestran ningún tipo de coherencia expresiva, ni industrial. Procesados generalmente en las condiciones más antitécnicas son sustentadas por enloquecidas ideas de gentes muy aficionadas y por esto mismo no surge ninguna figura que en este momento sea posible tomar en cuenta como punto de referencia para una temática nacional de valor.

Lo grave es que esta falta de talento y de interés, comercial o artístico, tampoco se soluciona a partir del 57 en que la producción sube de una película anual a tres o cuatro, hasta llegar a completar un total de 25, de las cuales son desechables por lo menos un 90%.

Lo significativo de este período es que ya han vuelto los hombres que fueron a Europa y los Estados Unidos a estudiar, pero que vienen a hacer un cine publici-



Como los muertos (1925) de Vicente Di Doménico. El melodramatismo galopante de la época.

tario de cortometraje documental mientras que todos los largos son confiados por los productores colombianos a directores extranjeros, que peor que en el período inmediatamente anterior, son en su generalidad arribistas, advenedizos e ignorantes y que hacen un cine acorde a tales características. Españoles, argentinos, mexicanos y cubanos hacen su fiesta a costa de ingenuos productores todavía deslumbrados por una falsa perspectiva de valores extranjeros.

De este período sonoro y del mudo, no queda nada. Trabajos ingratos hechos por gente que no lograron ni quisieron entender el cine como lenguaje, ni como medio de expresión y que ni siquiera en esa negociación cinematográfica expresaron algún tipo de desconcierto que reflejara pálidamente, una determinada realidad colombiana.

Del llamado período contemporáneo, su misma cercanía y lo poco o mucho que haya podido influir en un público, permiten considerarlo más detenidamente ya que todas sus limitaciones y contradicciones lo revelan específicamente en la representatividad de un cine subdesarrollado.

En los trabajos de largometraje pueden descubrirse tres tendencias que más que posibilidades expresivas son manifestaciones socioeconómicas vinculadas al cine. La primera de clara extracción comercialista, está formada por coproducciones con Mé-

xico, o de algunos negociantes independientes colombianos que han recibido las satisfacciones económicas de acuerdo a los temas planteados. Entre varias películas que el mexicano René Cardona Jr. hizo en Colombia, la que tuvo mayor difusión y utilización de actores nacionales fue *El Detective Genial* (1965), comedia de una pobreza y una mediocridad inexhibibles pero que contando con el apoyo de los distribuidores y exhibidores adeptos a la tendencia del cine mexicano, circuló profusamente. Y, *El Ángel de la Calle*, producida en buena parte con capital colombiano, pero dirigida por Zacarías Gómez Urquiza, un mexicano especializado en melodramas sentimentales que lleve al mayor éxito comercial y pareja ineptitud cinematográfica una historia que ya había hecho llorar a todas las señoras de "la clase ociosa" de Colombia en forma de radio-novela. La mezcla del peor sentimentalismo y las más finas reglas de esta seudoliteratura de tan grande acogida condujo al *Ángel de la Calle*, apenas al año de su estreno y habiendo pasado ya a los circuitos venezolanos, a un monto de ganancias de más de seis millones de pesos (375.000 dólares) sobre un costo de producción que no pudo haber pasado del millón de pesos colombianos (62.500 dólares).

A la mitad del comercialismo más burdo y de las dos muestras que como soli-

tarios islotes ejemplifican la tercera categoría de un cine política y socialmente válido, se encuentran por lo menos cuatro películas de una cierta honestidad con el enfrentamiento del tema, pero que no llegan, por la capacidad de realización de los directores, a convertirse en un cine influyente en la incipiente cinematografía colombiana.

Tres Cuentos Colombianos (1964), con dos historias de Julio Luzardo y una tercera de Alberto Mejía y *El Río de las Tumbas* de Luzardo, esbozan temas de valor que naufragan en la falta de perspectiva histórica y el poder de trascendencia de dos realizadores que se quedan en una leve enumeración de detalles sin ningún tipo de profundización, ni una visión de autor que equivocadamente o no, permitiera juicios radicales sobre los films, teniendo que conformarnos con decir que son otras producciones blandas y suaves en momentos en que el cine colombiano exige definiciones radicales. Igualmente ocurre con *Raíces de Piedra*, (1963), el primer film de José María Arzuaga, improvisado y desubicado y *Cada Voz lleva su Angustia* (1965), basada en una novela de un claro contenido social de Jaime Ibáñez, que en manos del mexicano Julio Bracho se convierte en un problema de éxodo y conformismo, dando nuevamente la razón a la idea de la incapacidad de los realizadores



Amor, deber y crimen (1924) de Pedro Moreno Garzón. El cine colombiano también tuvo su diva italiana. Esta es Lydia Restivo, "La Maramba".

extranjeros contratados para venir y dirigir un film. En este sentido si el cine colombiano no ha podido conformar una visión auténtica de unos problemas auténticos se debe a esta estratificación comercial en la que un guionista escribe una historia y un director extranjero la dirige. Las gentes que han utilizado esta fórmula han querido asegurar una solvencia técnica, con el suficiente mal ojo como para traer lo peor que han podido encontrar en cines ya peores como el peor comercial de México.

Solamente pueden salvarse de este período **Pasado el Meridiano** largometraje de José María Arzuaga y Camilo Torres, cortometraje documental de Diego León Giraldo.

Sólo aquí se da una posibilidad cinematográfica. Sólo aquí comienza a verse un camino que si no está sustentado por una perfecta calidad técnica, si lo está en la concepción como se han enfrentado estos trabajos.

Ante los hombres que viajaron al exterior hay que poner el mayor fracaso de la década del 60 para el intento de la

conformación de una cinematografía colombiana. Pedir honestidad a los comerciantes mexicanos y colombianos que se asociaron para hacer radionovelas, es mirar fuera de la real perspectiva, había que exigirselas a estos hombres que estuvieron en contacto con las mejores condiciones del renacimiento del cine mundial por esa época y en sus presumibles calidades intelectuales.

Guillermo Angulo que estudió en Roma hace una serie de documentales para la Esso (Internacional Petroleum Company), en que debía existir una libertad para enfrentar ciertos temas de "interés nacional" sin salirse de los mejores marcos optimistas y embellecedores de una realidad nacional que, por supuesto, era todo lo contrario. Cuatro trabajos, **Las Costas**, **El Desierto**, 1 en 24 (sobre la dificultad de la explotación del petróleo, por compañías extranjeras) y **Arte Colombiano**, una visión somerísima y mal articulada del arte plástico colombiano, no conforman para Angulo ningún mundo, ninguna visión, ninguna opinión conjunta y no pasan estos trabajos de ser comerciales publicitarios en acariciantes colores.

Francisco Norden y Jorge Pinto estudian en París. Norden hace dos cortometrajes, **Las Murallas de Cartagena** y **Los Balcones de Cartagena**, trabajos turísticos para visitantes cegatos con los mismos aspectos ya mostraban las tarjetas postales de rebuscado ángulo y exquisito color; Pinto después de **Bellas Artes**, un cortometraje para la Universidad Nacional y de un comercial, **Boyacá Sexto Día** sobre los adelantos del departamento de Boyacá, desemboca en **Ella**, trabajo inspirado en las angustias que pudieran tener los jóvenes franceses de la mejor sociedad parisina y no propiamente producidas por la guerra de Argelia.

Alvarado González que también estuvo en Roma no ha hecho más que trabajos de propaganda para una empresa estatal y el americano Ray Witlin, un excelente fotógrafo, junto con Gabriela Samper, realizan **El Péramo de Cumanday**, una historia bastante bien contada que se queda en su experiencia cerrada. Mejía y Luzardo cierran esta lista que una crítica irresponsable les endilgó el adjetivo de "generación de los maestros" y que son los más enjuiciables en el trabajo cinematográfico en Colombia después del 60. Tenían la obligación y la responsabilidad de haber hecho un cine que siquiera en una mínima medida reflejara una situación colombiana, más teniendo ellos una serie de puntos en común, edad, estudios en el exterior, una presunta y específica idea del cine que creara una renovada visión para Colombia, como intentaron los jóvenes argentinos y lograron los jóvenes brasileños.

A los 8 años de la aparición de esta generación ya se puede ver claro sobre sus trabajos. Nunca pasaron del puro cine de propaganda con refinado y alabatorio sistematismo o en esteticismos inútiles y escapistas. Dedicados todos al cine comercial en color y pantalla ancha, perdieron ya la capacidad para pensar siquiera en cortos trabajos de 16 mm. que los redimieran de sus obligaciones comerciales y que fueran verdaderamente "su" obra. Pero esto no ha ocurrido ni ocurrirá, porque esta generación no tuvo necesidad de expresarse, o lo que es peor y que ya puede verse claro, que nunca tuvieron nada que expresar.

Es contra esta mistificación que **Pasado el Meridiano** y Camilo Torres indican dos caminos para el largometraje y el documental.

José María Arzuaga, un español radicado hace 8 años en Colombia hace con dinero suyo y de algunos amigos, en 16 mm. que luego amplía a 35 mm. la historia del portero de una agencia de publicidad al cual le ocurren una serie de acontecimientos que lo develan en el aspecto que le interesa a Arzuaga: las relaciones con una sociedad mezquina y destructiva que golpea implacablemente a quienes no saben defenderse. Este hombre es el típico hombre en situación, un hombre grande y fuerte que no tiene la necesaria capacidad de destrucción que le exige la sociedad burguesa como único requisito para que no sea tomado por tonto y pueda salir adelante en una jungla que obliga a la hipocresía y el egoísmo para sobrevivir. Es el conflicto de un hombre simple ante una sociedad,

burguesa, que lo destruye y lo minimiza porque sus reglas son implacables y el más fuerte gana. Y la mencionada individualidad sirve para ahogarse en la soledad y en la impotencia del que no es "útil".

Con **Pasado el Meridiano**, por primera y única vez el cine colombiano, y con **Arzuaga** no caben los extranjerismos, pues su inmersión en la sociedad colombiana es reveladora y muy honesta, nos devuelve una imagen de un hombre colombiano en una actitud verdaderamente vital y típica, con una terrible violencia y exacta crítica, llegando a trascender hacia una expresión universal del problema planteado.

Camilo Torres es un documental en 16 mm. sobre la vida del cura católico que un día se quitó la sotana y salió a las plazas públicas a plantear una revolución, la verdadera revolución que viniera a destruir todas las estructuras anteriores productoras del subdesarrollo, que Camilo Torres desde el púlpito no podía cambiar. Después se unió a las guerrillas del Ejército de Liberación Nacional (E.L.N.) en las montañas del departamento de Santander, donde fue muerto en una batalla. El documental comienza el día de su muerte, y hace un recuento de su vida; pero la importancia fundamental de este trabajo, descartando la controvertida figura de Camilo es que en este caso y esto por comparación con la generación de los "maestros", el cine tomó un acontecimiento apremiante y de actualidad de la realidad colombiana, para mostrarlo e investigarlo.

Por encima de las limitaciones técnicas y artísticas del documental, lo fundamental es una cuestión de opción, (Pepe Sánchez, que trabaja en Santiago de Chile, con el cortometraje **Chichigua**, antes que **Camilo Torres** estaba abriendo el camino, y de Sánchez se pueden esperar muchas cosas en un futuro muy próximo), de como alguien puede llevar al cine un acontecimiento de este tipo y convertir verdaderamente al cine en una "cultura como acción" y en un discurso sobre la vida colombiana actual, mientras otros hacen trabajos sobre las costas o los ríos de Colombia. Es esta negación, esta frialdad lo que caracteriza al cine colombiano que no está adscrito a la peor línea comercialista, pero que sí pavonea su intelectualidad. 20 años se han necesitado para que alguien (Fernando Vallejo 1968) hiciera un trabajo en cine sobre Jorge Eliécer Gaitán y el 9 de abril, revuelta popular que en 1948 incendió a Bogotá y desencadenó 10 años de la más cruenta violencia oficial contra el campesinado colombiano.

A estas alturas no es difícil preguntarse qué es lo que ha faltado para que los hombres que estuvieron cerca al cine, tuvieran la perspectiva expresiva y no otra, que fue la evasión y mercantilismo.

Este desarraigo no proviene de un estudio del público colombiano. El público colombiano apto, gasta su tiempo libre exclusivamente en el cine, pues ni la actividad teatral, ni los conciertos ni otro tipo de expresión cultural se da como para abarcarlo. El cine es la única diversión masiva de Colombia. Aún así de 892 municipios sólo 423, tienen salas de cine, quedando sin sala 469. Un poco más de la mitad están ubicados en las capitales de departamento y lo que sobra en los pueblos restantes. Como en toda América



El cruce (1969) de José María Arzuaga. A la izquierda, Arzuaga; con la cámara, Gustavo Barrera, el más importante fotógrafo colombiano. El cine actual, el cine del futuro. Producción al margen de todo sistema comercial.

Latina los subtítulos de las películas no habladas en castellano eran un problema, para un país que tiene todavía índices de analfabetismo de un 60% lo que convirtió al cine mexicano en el principal alimento cultural de un pueblo que se identificaba con sus giros y con la apología del machismo. Por algo **Su Excelencia de "Cantinflas"** engañosa y conformista, fue el mayor éxito de taquilla en 1967, mérito que también hay que atribuirlo a la burguesía, más educada y más atenta a las apariencias que tiene su principal preferencia para el cine hecho en Hollywood, falso y mentiroso rodeado de los colores suaves a que aspira a vivir, detrás de todo el cortinado del rutilante mundo que Hollywood vende como parte del imperalismo cultural norteamericano. Y nadie más propicio para recibirlo que las burguesías nacionales latinoamericanas. En esta forma, el cine que deberá hacerse y que más adelante se explica, tendrá que librar una batalla muy dura en la que se juegue claramente, a diferencia de otros países latinoamericanos donde los cines nacionales

son francamente rechazados, el papel cultural del cine y su acción en la sociedad colombiana.

Al contrario de lo que se puede lograr con las realizaciones, la crítica más seria no ha logrado casi nada. La crítica en los periódicos en la década del 50 estuvo circunscrita a unos cuantos poetas en vacaciones, que hacían mala literatura a propósito de malas películas con ningún enjuiciamiento crítico, y sólo a partir del 60 los periódicos dedican habituales secciones, especialmente en los suplementos literarios de los domingos. Solamente con la aparición de la revista **Guiones** en 1962, la crítica de cine adquiere una mayoría de edad, sustentada por tres jóvenes que situaban al cine por primera vez dentro del contexto social que le correspondía, eran Ugo Barti, Héctor Valencia H. y Abraham Zalman. Esta aparición coincide con una agitación en la realización de **Raíces de Piedra**, el comienzo de la generación de los maestros y el surgimiento de algunos cine-clubes muy combativos, como el de Palmira, el Universitario de Bogotá y el



Pasado el meridiano (1965) de José María Arzuaga. Sus protagonistas, Henry Martínez, un aficionado, y Nury Vázquez, que atendía en un caté. La primera importante y desgarradora mirada del cine hacia Colombia.

de la misma revista Guiones. La calidad conceptual y gráfica de la revista naufraga después de 10 enjundiosos números debido a los problemas económicos de siempre. Luego en 1965 surge una continuación de la primera con *Cinemes*, que no pasa tampoco de los cuatro números aún y su agresividad, su lucidez y su valor orientativo, no dejó mucho. Sólo hay dos explicaciones para este lamentable fracaso: la crítica joven más valiosa se conformó con emitir sus opiniones y dejarlas al aire sin depositarlas concretamente en algún sitio, siendo que, tal vez ésa era la única forma de prolongación; o nunca tuvo la perspectiva suficiente para ver hacia dónde y cómo debería ir la formación de una industria cinematográfica que nos interesase.

Aunque todos recuerden las revistas como magníficas y verdaderos islotes de una visión cinematográfica seria y directa, lo lamentable es que tampoco dejaron a una generación de crítica más joven que viniera a cubrir los huecos anteriores y a plantear esa necesaria política. Este es otro de los fracasos, en este caso limpio, que contribuyen al desierto actual. Existe en Colombia una junta de censura que clasifica las películas que se exhiben y en algunos casos directamente las prohíbe. En esta junta están representadas las fuerzas más reaccionarias y retrógradas y se usa para evitarle al público colombiano películas que puedan afectar su visión falseada del mundo, aduciendo siempre el aspecto moral que en un país de religión católica oficial surte inmediato efecto. La censura deja pasar toda la basura pornográfica y belicista que sí realmente causa

daño al público, cuidándose muy bien de retener films que puedan esclarecer un panorama social, en especial cuando los hechos ocurren cerca a nosotros. La junta de censura integrada además por miembros de avanzada edad y criterios cinematográficos nulos ha prohibido directamente a *Pasado el Meridiano*, que desde hace dos años permanece archivada.

El otro elefante blanco que pudo haber sido un elemento de gran importancia para la formación de la industria del cine, es el festival de Cartagena. Esta ciudad ubicada sobre el Caribe y de muy pintoresco marco colonial lanzó hace 9 años la idea de hacer un festival de cine que ya ha completado 8 ediciones sin la menor coherencia ni la menor meta de conjunto. Al no ser competitivo y al no haberlo querido especializar sus directivas el festival se ha movido en la pobreza de un pariente desvalido y advenedizo al que han venido algunas actrices libres y algunos directores, sin que nadie se haya apercebido ni les haya sacado el partido necesario. Las ocho ediciones han sido respecto a fines concretos, un fracaso indudable. El festival no ha propiciado encuentros de cineastas, ni de productores, ni ha promovido las coproducciones que dejarían dólares y conocimientos a los incipientes e improvisados técnicos colombianos. Apenas unas fiestas reducidas y muchas películas viejas que no tienen ninguna calidad para asistir a ningún festival.

Toda una desvinculación, ignorancia y peleas individuales han contribuido para que aún y los bajos costos de producción, los capitalistas colombianos no se hayan lanzado al negocio del cine. Esperan al-

gunos, la aprobación por parte del Congreso de una ley de protección que no será nunca sancionada, pues el asunto del cine no está dentro de los intereses políticos inmediatos de los congresistas. Por todo esto, el camino que deberá seguirse para la formación de una inicial escuela cinematográfica, deberá hacerse por otros medios.

Buscando un orden de prioridades para la creación de la industria, tal vez en este momento no sea posible el vislumbamiento inmediato de planteos industriales que den trabajo continuo a un grupo de gentes, técnicos y creadores. Pero es que no es éste el problema fundamental. Conocidas cuáles son las líneas seguidas para hacer un cine inefectivo como elemento cultural, más que la búsqueda del soporte industrial, paso siguiente, habrá que buscar, más bien, la respuesta a las dos preguntas primordiales: ¿Qué cine debe hacerse? y ¿Cómo y de dónde saldrá la gente que haga este cine? En noviembre de 1967 se efectuó en Bogotá la Primera Reunión Nacional de Cine Clubes en que se recreó la Federación Nacional de Cine Clubes que anteriormente había soportado dos fracasos debido a desorganización y falta de objetivos.

Los cine clubes en Colombia, algunos cumplen 25 años, han tenido una vida azarosa y discontinuada. En casi todas las capitales de departamento y en casi todas las universidades ha existido por lo menos un cine club según el paso de gentes más aficionadas o no. Con poquísimas excepciones han sido aventuras artísticas que no lograron consolidarse económicamente, debido en parte a los rechazos de los distribuidores de alquilar films a precios de



Asalto (1968) de Carlos Alvarez.

cine club, discontinuidad esta que influye en la pérdida de públicos mal que bien educados en los esporádicos esfuerzos. Los que lograron larga vida se anquilosaron en pasivos socios que se conformaban con ver su película semanal sin que esta actividad pasara de ser otro acontecimiento social.

Al no existir escuelas de enseñanza de cine en Colombia, al no tener las universidades departamentos cinematográficos que crearan cuadros jóvenes y libres de presiones comerciales y al no darse una producción estable que produzca gentes, la única forma de sacar trabajadores para este futuro cine, tendrá que ser de los grupos más avanzados de cada cine club en cada ciudad y en cada universidad. El fracaso de los cine clubes que se han mantenido a través de años, fue esta falta de perspectiva y de actividad, al no haber pasado de la función organizadora a la función creadora, después de haber hecho un análisis de las condiciones del cine nacional. Cuando en noviembre del 67 se fundó la federación y en abril del 68 se volvieron a reunir todos los cines clubes del país en Bogotá, ya se tenía clara la idea de que la Federación no podía circunscribir su actividad a la sola coordinación y apoyo total de la actividad cineclubística, sino más que nada a la promoción de las condiciones para la producción de las vanguardias de cada cine club, que pasarían a la realización. Quedaría en este momento, saber qué tipo de cine necesita una cinematografía en gestación ubicada en América Latina en 1968.

El cine con que Colombia debe comenzar en serio, tiene que ser documental por la imagen directa, sincera y valiente que

devuelve inmediatamente. Por capacidad social y representativa y por la fácil forma de evitar las historias enfermizas e individualistas tipo *Ella*. Y la gente que hará este cine tendrá que salir de los cine clubes de todos el país, trabajando en los comienzos con las uñas, como ya lo han probado algunos muchachos de Cali y con todo el esfuerzo coordinado por la Federación de Cine Clubes en la medida de su capacidad para conseguir como institución, los mayores apoyos interiores y exteriores posibles (equipamiento, película virgen, laboratorios a precios especiales, contactos con el exterior para muestras, festivales, etcétera).

Como puede verse, el desarrollo del cine en Colombia está en la prehistoria. Este planteo a través de los Cine Clubes

colombianos del cine nacional, está dirigido apenas al esclarecimiento de la función del cine como medio de expresión en una sociedad subdesarrollada y a su aplicación mediata en el nivel menos comercial como conformante de una industria, pero más sincero y necesario como base cultural para el futuro desarrollo de esos pasos. Este desarrollo no es posible planearlo desde ahora ni saber en qué momento y en qué forma se haga el salto al largometraje de argumento, y es de suponer que haya que hacer en alguna ocasión concesiones sin abdicar; pero reconocida la pobreza intelectual que ha rodeado siempre al cine colombiano en toda su historia, el camino es el correcto. El cine documental que se haga en un futuro inmediato, dará la razón a lo planteado.

II. UN CINE QUE YA INCIDE EN LA REALIDAD.

El planteo que finalizaba el Informe a Pesaro, en marzo de 1968, ha demostrado hasta hoy su fracaso en la práctica. Es probable que teóricamente una federación de cine clubes orgánica e importante, pueda agilizar mucho los esfuerzos individuales para hacer cine, generalmente más difíciles en el aislamiento. Pero en Colombia esa idea no ha marchado.

Sin embargo, y contra lo que pudiera pensarse, sólo hasta hoy en Colombia puede ofrecerse un programa de 2 horas de cine documental con un marcado carácter crítico y social. Y todo esto ha sido completamente al margen de cualquier insti-

tución, de apoyo, independiente o no.

La I Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida, en septiembre de ese año, sirve para estrenar tres obras que probablemente si no marcan un cambio de rumbo todo lo perfecto y radical que se necesitaría, demuestran ya un panorama esclarecedor, que antes nunca había producido un conjunto parecido.

Son *Los Chircales* de Marta Rodríguez, *Bolívar ¿dónde estás que no te veo?* de Alberto Mejía, y *Asalto* de Carlos Alvarez.

El primero es un largo documental, casi científico, sobre la vida de una familia de fabricantes de ladrillos en el sur

de Bogotá que lo hace en condiciones infra-humanas. Ofrece un vasto e interesante fresco y es fruto del esfuerzo de casi tres años de la realizadora.

Los Chircales se resienten en su extrema duración y por un montaje poco riguroso. Fallas que probablemente desaparecerán cuando se le pueda poner el sonido y salga de la fase del solo copión.

Bolívar ¿dónde estás que no te veo?, es un irreverente "collage" en que Mejía se burla de las escleróticas instituciones sobre las que descansa la sociedad colombiana. Conmemorando los 150 años de la liberación de España, Mejía proclama que el país está todavía preso y dependiente aunque de otras manos, y que Bolívar hay que liberarlo de los militares que lo tienen momificado en medio de cuatro banderas. Con sus 31 minutos también se resiente por una falta de síntesis y un caos en las ideas que pueda contener.

Asalto, basado totalmente en fotos, cuenta en nueve minutos la invasión del ejército a la Ciudad Universitaria en junio del 67, con 40 tanques de guerra y 2.000 soldados fuertemente armados. Esta agresión estúpida concluye con un epílogo, agregado posteriormente, en que muestra la nueva agresión del ejército contra la Universidad Nacional en mayo del 69. Estas demostraciones de fuerza se convierten así en movimientos cíclicos propiciados por el gobierno cuando necesita hallar un culpable que oculte alguna situación embarazosa que viva el país en el momento. Y nadie mejor para el gobierno, que los estudiantes. El documental concluye con un: ¿hasta cuándo?

En el plano comercial del cine, el año 68 fue un año duro para las distribuidoras americanas que dominaban un 70% del mercado. Ante un decreto que impedía la salida de dólares, la forma como las distribuidoras americanas remitían sus ganancias a los Estados Unidos, decidieron decretar un bloqueo total de películas. Esto sirvió para la formación de empresas nacionales de importación directa de filmes que no estaban dominados por los grandes, pero desgraciadamente estas empresas trajeron toda la producción del montón, más barata y más desechable, como los "oestes" españoles e italianos y las películas sobre iniciación sexual alemanas. El cine europeo y americano de cierta calidad artística fue desconocido en su totalidad.

Este forcejeo sirvió también para que los exhibidores que son colombianos en su totalidad, pudieran entrar a negociar los porcentajes de las películas en transacciones más favorables. Con un confuso sentido nacionalista-oportunista, el decreto que fue demolido con el cambio del ministro, se llegó a un acuerdo para volver a recibir todo el cine americano de las grandes distribuidoras, un poco domeñadas.

Tal vez la mayor enseñanza de todo este conflicto es el método como habría que actuar cuando se lo quisiera hacer seriamente contra los monopolios cinematográficos norteamericanos y lo que implican no solo como dominio económico, sino como enajenación colectiva, medianía pequeño-burguesa, propaganda subterránea y despersonalización.

Como era de esperarse, el corte fue pasajero, pero de tener un cariz diferente a una disputa de intereses burgueses, los resultados en beneficio del público y del cine colombiano, serán evidentes.

También el territorio colombiano fue escogido para filmar varias producciones grandes, entre las que se destacaron **Quemada**, de Gillo Pontecorvo y **Los Aventureros**, de Lewis Gilbert. Con presupuestos de cinco y ocho millones de dólares, dejaron unas cuantas divisas al país, pero nada más. Con equipos técnicos totalmente traídos de sus lugares de origen, no dieron oportunidad para la práctica y formación de cuadros técnicos colombianos.

Como futura posibilidad no deja de ser interesante, de poder variar algo los plattos de la balanza, sobretodo para la apertura hacia la formación de una industria cinematográfica colombiana a nivel comercial.

Mil novecientos sesenta y nueve ha ofrecido una total ausencia de largometrajes, ni siquiera coproducciones, que en otras ocasiones y a estas alturas ya habían aparecido.

En el segundo semestre del 68 se entrenó la coproducción colombo-venezolana, **Aquileo Venganza**, un "oeste colombiano", tonto y mal hecho, pero con buenos resultados monetarios debido a su inteligente lanzamiento; y **Bajo la Tierra**, producción totalmente colombiana que ha sido un desastre económico impresionante y fundamentalmente errada como planteo artístico-industrial.

En esta disyuntiva de un cine de autor, política y críticamente valioso, y un cine a nivel industrial, el primero ha dado en 1969, efectivos pasos.

Luis Ernesto Arocha, el especialista colombiano en los 8 mm., finaliza por fin, un sutil documental llamado **Los Placeres Públicos**, sobre lo que él considera que son los placeres públicos para la gran mayoría de colombianos: las procesiones religiosas, los carnavales, los desfiles militares, etc. En este momento hay varios trabajos a punto de acabarse, al menos antes de fin de año, que vendrán a vigorizar esa faja de realizadores que se han puesto contra el sistema comercial normal: son **Los Santísimos Hermanos**, de Hernán de Sabogal, **Rebeca Puche** y **Gabriela Samper**, un trabajo de Diego León Giraldo; **El Hombre de la Sal**, de Gabriela Samper; **Manual para una Huelga** de Carlos Alvarez, y el tercer largometraje de José María Arzuaga, **El Cruce**.

Nuevamente Arzuaga se convierte en el centro de la posibilidad cinematográfica más libre, cuando plantea un largometraje en 16 mm., y logra reunir un equipo integrado por Giraldo, Arocha, Mejía, Samper, Manuel Vargas, Sabogal Alvarez, Gustavo Barrera y cerca de cuarenta personas más entre técnicos y actores que trabajan por completo gratis y desinteresadamente.

Para rebajar los costos se utiliza película de sonido en exteriores, y el filme a punto de acabarse, no llega a un costo total de 20.000 pesos colombianos (1.000 dólares), cuando una producción media en 35 mm. y blanco y negro, cuesta unos 400.000 pesos (20.000 dólares).

El Cruce no será solamente un logro por su temática, sino por la llevada a la práctica de una serie de ideas largo tiempo comentadas pero siempre en el campo de la teoría: que solo se podrá hacer un cine libre, uniéndose los cineastas que participen de esas ideas; que sólo se podrá hacer un cine libre cuando no se intente llevarlo a los 35 mm., lo cual implica casi necesariamente su comercialización y un freno a la claridad crítica de la película en aras de su venta.

El hecho de reunir a ese grupo de gentes de cine, generalmente aisladas, cuando no en continuas disputas, es ya un paso inmenso para la conformación de un frente cerrado y ojalá inexpugnable.

A su vez, la aparición de **Carvalho**, filme anónimo de 36 minutos sobre Rómulo Carvalho, guerrillero del Ejército de Liberación Nacional, asesinado por los servicios de represión del gobierno a principios de septiembre, lleva a este cine a un terreno de franco combate, de abierta ruptura con el sistema. La crítica pasa a una zona de beligerancia directa aún con peligro de los realizadores, pero esto no es más que el comienzo. Ya se empiezan a integrar los circuitos universitarios, sindicales, de obreros, de barrios y hasta campesinos, totalmente marginados de los circuitos de distribución normal, que están difundiendo este cine.

El paso político dado en **Carvalho** es sólo un principio. El cine que ya sólo intenta denunciar y mostrar una realidad injusta se hace viejo. Ahora este cine requiere integrarse a los mecanismos de cambio más activos para voltear el sistema.

Finalmente hay tres puntos que permiten concluir y mirar con optimismo el futuro de este cine colombiano:

1º) Con motivo del concurso de cine colombiano, organizado por el IX Festival de Arte de Cali, este grupo de cineastas se abstuvo de participar, se le hicieron serios reparos a la estructura eminentemente burguesa de dicho concurso y se desechó de competir por un premio de 500 dólares, confirmando los puntos de vista de grupo, que prácticamente se había integrado a partir del largometraje de Arzuaga.

2º) Por primera vez en su raquítica historia, el cine colombiano puede presentar un programa de cine con carácter marcadamente político, integrado por **Carvalho**, **Camilo Torres** y **Asalto**, que ya comienza a darle la vuelta a todo el país en todos los circuitos marginales y a su vez propiciando la formación de éstos.

3º) El desprecio y los ataques a que se ha visto sometido este grupo de realizadores y sus películas, aún y las variantes dentro de cada una de ellas, da la razón al carácter crítico y a la efectividad de los filmes. Esa puesta en guardia y el rechazo prueban que el camino es el correcto. Que la búsqueda de un cine que incida activamente en la realidad colombiana, está en la vía exacta, que debe radicalizarse todo lo posible; y que sólo en la profundización de este camino el cine colombiano encontrará su justificativo cultural y político.

Y, que apenas comenzamos.

Bogotá, octubre 1969.



Bande à part de Jean - Luc Godard.

Godard: el hijo del gangster se evade

Con el estallido de renovación que significó para el cine francés, a partir aproximadamente de 1958, el advenimiento de la "nouvelle vague", un mundo juvenil, moderno, anticonformista pareció revelarse, acercarse a una realidad nueva que esperaba ser expresada. Chabrol lo rozó por su lado menos nuevo y más decadente, Malle lo esquivó con un romanticismo de vieja literatura, y en general todos lo soslayaron concentrándose en lo que Guido Aristarco llama la "rivoluzione del letto". Es Godard quien, desde el propio *A bout de souffle*, se aproxima a un retrato del anticonformismo contemporáneo, trazando alrededor de sus historias a menudo abiertamente artificiales un trasfondo, una motivación profundamente enraizada en la realidad. El romántico arrojó del pequeño gangster de *A bout de souffle* se contraponen a la fría, inmoral indecisión de la joven americana: son dos polos de una reacción a los principios

establecidos. El uno activo, ilusionado, moral; el otro pasivo, cobarde, inmoral; el uno "rebelde", el otro "integrado". Dos polos que en Godard reaparecen en su tipificación masculina y femenina, una constante de su obra de la que no cabe hablar en este contexto. Fuera de toda tesis, de todo intento de esquematizar una realidad que sólo percibe a nivel sensible, Godard nos presenta los tres aspirantes delincuentes de *Bande à part*, visión tenebrosamente poética del ciego debatirse de una juventud "sin causa", pero también sin ingenuidades, evidentemente culta, evidentemente escéptica, y sin embargo movida por un impulso de rebeldía que, con el "scherzo" final, se deja sin verdadera conclusión, es decir, con la abertura pesimista propia de este autor, por lo menos hasta donde lo conocemos. En *Pierrot le fou*, el abandono de la vida burguesa, el vagabundeo y la persecución del amor, escalonados por el pequeño delito y la meditación, son las formas de la búsqueda de Ferdinand.

Así, de Michel a Ferdinand y pasando por la pequeña pandilla de *Bande à part*, la rebeldía del personaje de Godard se expresa progresivamente en un anhelo cada vez más cla-

ro, o acaso más abstracto, hacia el amor y la libertad. Esta línea de la temática de Godard desciende según todas las apariencias del género *gangster* del cine norteamericano: no de una transposición del problema de la delincuencia de Estados Unidos a Francia, sino de una interpretación del propio género cinematográfico en tanto que mito de una generación. En Godard, como en los otros productos de la "nouvelle vague", se da un fenómeno que los críticos extra-franceses ven con cierta antipatía, pero que en realidad tiene importancia en la historia del cine. Es un fenómeno que marca una verdadera "segunda etapa" en la evolución del nuevo arte. Es la aparición de un cine "cinematográfico", así como desde hace siglos hay una literatura "literaria". Se trata del aparecer de obras que no sólo se ligan con la realidad de su tiempo y con la personalidad de su autor, sino también con la historia de su arte, parodiando, transponiendo y retomando temáticas y formas de obras precedentes, en una suerte de reelaboración típicamente cultural, que nada tiene que ver con el "remake" de las grandes producciones o con la imitación de las técnicas de éxito, corrientes en el producto estrictamente co-



A bout de souffle de Jean - Godard.



Pierrot le fou de Jean - Luc Godard.

La chinoise de Jean - Luc Godard.



mercial. Si en Truffaut (hacia Vigo), en Chabrol (hacia Hitchcock), en Franju (hacia Feuille) y en Demy (hacia el "musical" norteamericano), hay unos verdaderos homenajes —según la terminología preferida por los franceses— más o menos abiertos, en Godard hay una constante reelaboración de mitos culturales, que este autor coherentemente caótico introduce en sus historias como uno de los elementos fundamentales de su composición.

No es el caso aquí, donde nos hemos planteado un tema muy claramente circunscrito, de introducir la centésima interpretación de la obra de Godard. Sólo quisimos enmarcar en una hipótesis plausible el hecho concreto de que Michel, los muchachos de **Band á part** y Ferdinand-Pierrot tienen su clara ascendencia en el film **gangster**, en tanto que mito; o sea, que su colocarse fuera de la ley tiene fundamentalmente un valor emblemático y que se enlazan, no con la orientación sociológico-psicológica de ese género cinematográfico, sino con su resultante mítica, con la visión romántica y poética que no fue tanto la de los cineastas norteamericanos (exceptuando por lo menos al Huston de **Asphalt jungle**) sino la de los espectadores más jóvenes, los que hoy, precisamente, tienen la edad de Godard.

Dentro de esta reelaboración, el estar fuera de la ley expresa una rebeldía que no está motivada por una situación sociológicamente precisa, sino que proviene de un malestar, una imposibilidad de vivir que lindan peligrosamente con un sentimiento abstractamente existencial. Es aquí donde entran en juego con gran eficacia las constante "documentales" de Godard, ese juego sutilmente dialéctico entre el comportamiento naturalista de los actores, el margen de improvisación en que aquellos y el autor se mueven, y la continua intromisión de mitos, estereotipos y hechos insoslayables de la sociedad contemporánea. A través de esta reconstrucción caótica de la realidad, Godard logra configurar un "mundo" en el que reconocemos una parte de la realidad y las causas del malestar de los personajes. En efecto, la rebeldía de estos últimos es un hecho bastante casual en Godard: es algo que funciona fundamentalmente como indicación del malestar y del consiguiente impulso de evasión. No es, en realidad, sino una de las formas que toma este impulso, y a menudo el intento fallido de obtener los medios para llegar a la evasión. Evasión por demás ficticia, como el mítico viaje a Italia de Michel, el real-irreal viaje de Odile y Franz a Suramérica, el vagabundo costanero de Ferdinand-Pierrot, que revela toda su inutilidad y conduce finalmente a la evasión extrema.

El amor (imposible), la libertad (imposible), la quimera de la evasión de un mundo insoportable: éstas son las motivaciones de la rebeldía de los personajes de Godard. Personajes que

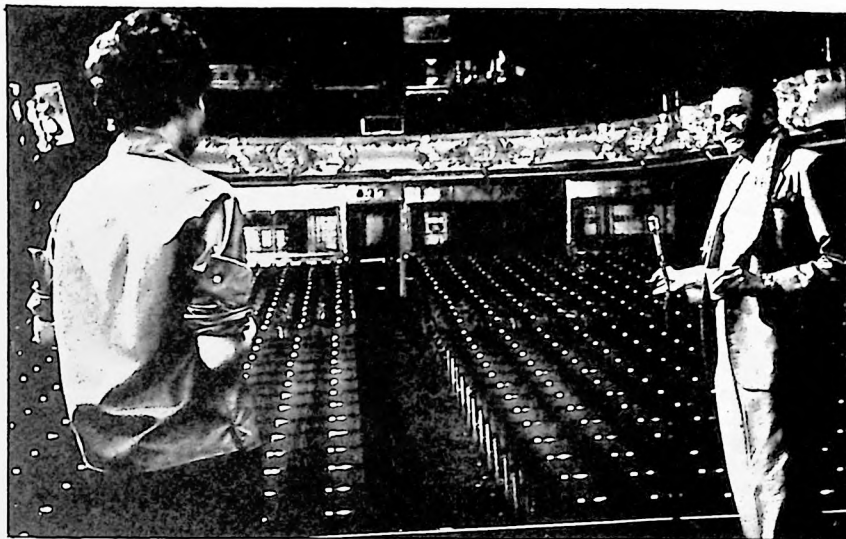
quedan situados y limitados dentro de una sintomatología más amplia del malestar, de la dificultad de vivir del hombre contemporáneo.

Godard, se nos dirá, ha hecho también *La chinoise*. Pero con la cultura cinematográfica pasa todavía —¿y por cuánto tiempo más?— que habría que ser rico para perseguir las obras importantes por todo el mundo. Si no son consideradas rentables por los distribuidores, o no están incluidas en algún "lote" rentable en su conjunto, no hay otra posibilidad que la de esperar pacientemente el momento en que el poder industrial encuentre conveniente abrir tiendas de películas directamente al consumidor. Las esforzadas luchas de cinematecas, círculos de cine y similares no logran cubrir la exigencia de difusión ni siquiera en los países más avanzados al respecto. Leer sobre cine es el débil sustituto de un conocimiento indispensable. Y por lo leído, *La chinoise* parece presentar unos personajes menos "ficticios" o por lo menos más emblemáticos que los otros rebeldes godardianos, al introducirlos de lleno en el debate ideológico que ocupa en la realidad a rebeldes y revolucionarios contemporáneos. Pero, por lamentable e inocente ignorancia, debemos limitarnos a nuestras conclusiones precedentes.

Y si es verdad que la rebeldía es siempre un síntoma de malestar, su expresión por parte de un artista aislado, como en el caso de Godard, difícilmente refleja una actitud social real y vigente. Es una rebeldía totalmente ficticia, es la solución poética de una situación que todavía no se ha convertido en crisis. No es difícil replicarnos que Francia es precisamente el país que ha dado recientemente la prueba más concreta de una rebeldía muy real, con los hechos del Mayo Parisino. La vanguardia estudiantil, sin embargo, nos parece haber reflejado más una meditación (en gran escala, ciertamente) sobre los anacronismos del mundo contemporáneo, y la clase obrera, bien organizada, su tradicional combatividad. ¿Ha temblado verdaderamente Francia bajo el golpe de Mayo? ¿Ha sido forzada a cambiar su fisonomía? Si las premisas de una crisis están dadas, ésta no ha madurado todavía.

Ingllaterra: de la iracundia a la swinging London

De una manera curiosamente callada, pero inequívocable, ha vivido una crisis, al contrario, la sociedad inglesa. Si su estructura ha resistido, lo ha podido hacer, probablemente, en virtud de una retirada estratégica de su imagen tradicional. Casi de golpe, la "swinging London" ha echado su sombra sobre Westminster. Una sombra indudablemente protectora, pero sig-

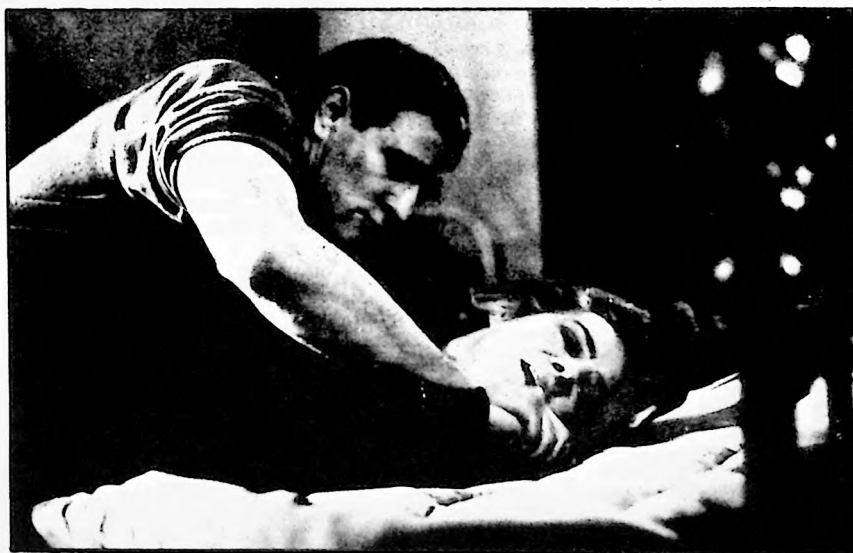


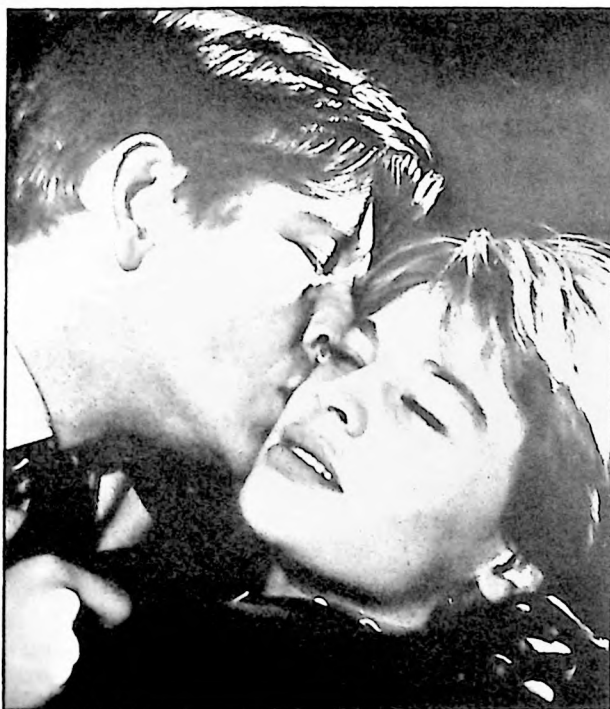
The entertainer de Tony Richardson.



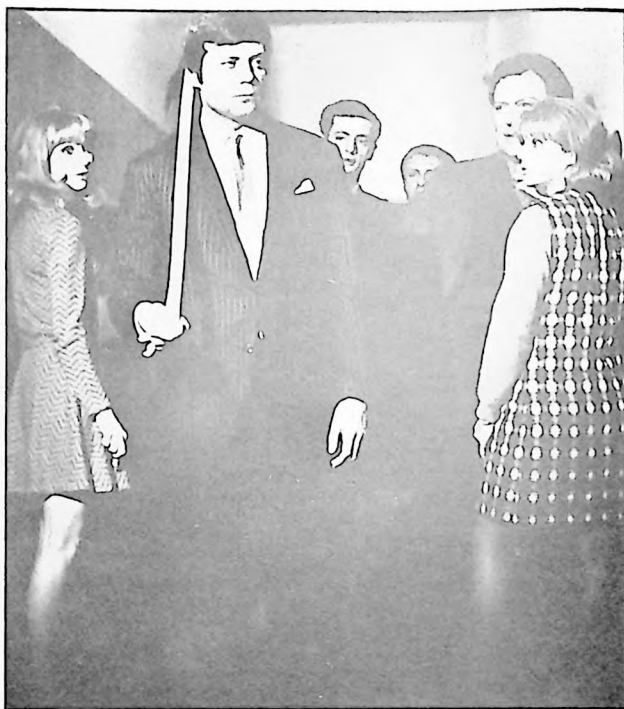
Saturday night and Sunday morning de Karel Reisz.

This sporting life de Lindsay Anderson.





Billy Liar, de John Schlesinger.



I'll never forget what's Isname de Michael Winner.

nificativa. Los viejos valores mantienen el poder, pero ya no son ideológicamente válidos. Más aún, para estar "in" hay que irrespetarlos. El hecho de que el poder explote su propia decadencia tomándole la delantera a toda posibilidad revolucionaria, no es sino la suprema expresión de aquella astucia que describimos en la primera parte de este trabajo: la conversión de la auténtica aspiración a la revolución en el mito de la rebeldía. El arco del desarrollo del nuevo cine inglés la expresa a cabalidad.

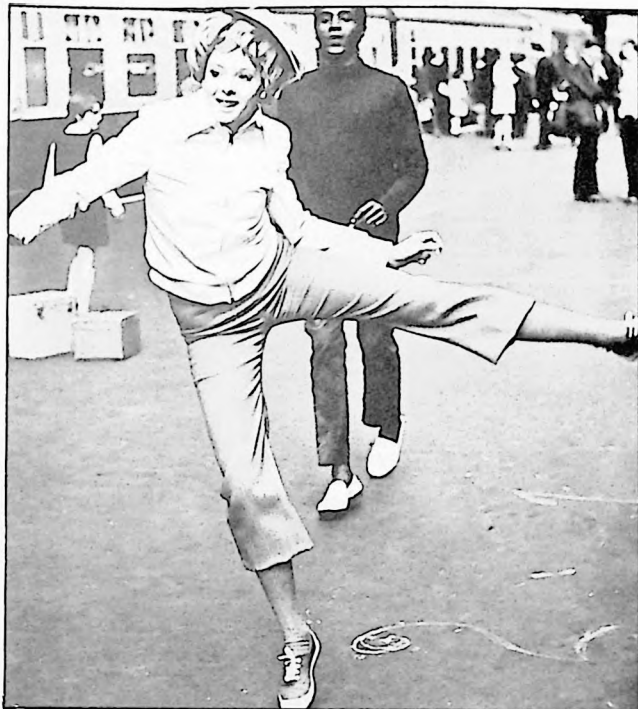
En 1958 causaba cierto revuelo la aparición de la película británica **Room at the top**, de Jack Clayton. A través de una historia muy parecida a la de **An American tragedy**, de Theodore Dreiser, revelaba discretamente el hecho de que ni siquiera en Gran Bretaña la gente estaba toda satisfecha de su condición. **Room at the top** fue una señal aislada en el cine de ficción, y su moralismo tradicional y romántico empañaba la visión de la realidad. Pero en Inglaterra ya había pasado algo. 1956, el año de la crisis de Suez, había sido también el año del estreno teatral de **Look back in anger** de John Osborne, del manifiesto del "free cinema". El año siguiente se publica "Manifest", una colección de escritos de John Osborne, Colin Wilson, John Wain, Bill Hopkins, Doris Lessing, Kenneth Tynan, Lindsay Anderson, Stuart Holroyd. Habían nacido los "jóvenes iracundos", determinados a cambiar teatro, literatura y cine británicos, y con ganas de cambiar algo más. El golpe recibido en Suez por el fantasmal imperialismo de Inglaterra, las manifestaciones rea-

lizadas en contra de la expedición, venían a confirmar el sentimiento de los nuevos intelectuales y el desasosiego de toda la juventud inglesa. El movimiento del "free cinema" producía una serie de documentales que, según el texto del manifiesto, "compartían una actitud: la fe en la libertad, en la importancia del individuo y en el significado de lo cotidiano". Si el "free cinema" se relacionaba con la tradición griersoniana del documental inglés, también lo hacía con una nueva actitud, de reivindicación del individuo que integra ese famoso pueblo inglés, cuya exaltación había sido hasta entonces, y sólo en los momentos en que el "país" lo necesitaba, igual y paralela a la de las instituciones tradicionales.

Múltiples razones —la imposibilidad económica de sostener la producción y la difusión de documentales, la urgencia de ampliar los planteamientos y la de explayar la necesidad expresiva de los cineastas— condujeron finalmente a la "new wave" del cine inglés, que los críticos extranjeros siguieron llamando "free cinema", o simplemente "nuevo cine inglés". Y aquí es importante notar que toda la "new wave" se inspira en obras previas, de teatro y narrativas; son, pues, los escritores los que constituyen la verdadera vanguardia, de la cual los cineastas se hacen partícipes y "difusores". En 1959, en alianza con el iracundo Osborne, Tony Richardson lleva a la pantalla **Look back in anger**; en 1960, Karel Reisz realiza **Saturday night and Sunday morning**. Nace la "new wave" y junto con ella nace el personaje rebelde inglés. Un joven de

la pequeña burguesía más pobre, en la primera; un joven obrero, en la segunda. En el primer caso, la rebeldía es típicamente intelectual y neurasténica: las insufribles instituciones se convierten en el blanco de un insulto sistemático, expresado verbalmente y con toda una manera de vivir que contradice a cada momento la respetabilidad y la moralidad convencionales, en busca de una autenticidad por lo menos individual. En el segundo caso, es una rebeldía instintiva, una afirmación de vitalidad, una irrefrenable voluntad de ser libre que lleva a golpear, a resistir los golpes, a golpear de nuevo. En ambos casos, no hay una perspectiva en que creer, ni siquiera personal. Ni Jimmy Porter ni Arthur Seaton creen en otra cosa que no sea el hecho de **estar en contra**, y esto caracterizará a los personajes similares que los seguirán: Colin Smith, el preso que rechaza el favor de la autoridad en **The loneliness of a long-distance runner** (Tony Richardson, 1961); Machin, el ex-obrero estrella del rugby provincial que golpea a ciegos y termina triturado, en **This sporting life** (Lindsay Anderson, 1963); o Morgan, el pintor que escoge la alienación mental antes que rendirse a las alternativas reales, en **Morgan, a suitable case of treatment** (Karel Reisz, 1965).

Muy unitaria en su temática, la "new wave" aporta, con cada una de sus películas, otra piedra que va componiendo el mosaico de la gigantesca crisis de los valores tradicionales de la sociedad inglesa. En especial **The entertainer**, la otra película de Richardson basada en una obra de Os-



Joanna de Michael Sarne.



If... de Lindsay Anderson.

borne, traza en su retrato de una familia un cuadro preciso de la decadencia de la vieja Inglaterra, en el marco de la intervención en Suez, y no deja de indicar dos posturas fundamentales de la juventud en el lúcido pesimismo de Jean, que rechaza toda falsa perspectiva pero que no sabe sino asumir su propia desesperanza, y el odio hacia el país de su novio, que no encuentra otra solución que la emigración. La falta de perspectiva domina toda la temática de este cine, y la postura "iracunda", o rebelde, va cediendo el paso a la vulnerabilidad de la muchacha de *A taste of honey* (T. Richardson, 1961), o al soñar despierto del protagonista de *Billy liar* (John Schlesinger, 1963). La quimera de Londres, que en *Billy liar* se presenta precisamente como perspectiva, empieza a absorber la iracundia de la juventud ofreciéndole la posibilidad de una existencia anticonformista, de una entrega desenfundada a una vida individualmente libre. Es aquí que entra en juego el mecanismo de la sociedad del consumo y su astucia ideológica. El "boom" de los Beatles y de la minifalda, junto con el mito de la "swinging London", son sometidos a la explotación intensiva de la maquinaria industrial. Se multiplican los derivados, se agiganta la exportación. La "juventud rebelde" se convierte en consumidora de productos y en producto ella misma. Naturalmente, se sigue haciendo la moraleja tradicional: la metrópoli es falsa y devoradora, la provincia sencilla y auténtica, los verdaderos valores siguen siendo el amor y la familia, etc. Ironía y moralismo conviven tran-

quilamente con el lanzamiento de nuevas y atractivas costumbres. La buena fe de *The knack* (Richard Lester, 1964) o de *Darling* (John Schlesinger, 1965) no da un resultado muy distinto de la falsedad y la falta de talento de *Smashing time* (Ambiciones de dos pícaras de Desmond Davis, 1967), de *Here we go round the mulberry bush* (La pasión de un hombre joven, de Clive Donner, 1967) o de *Joanna* (Michael Sarne, 1967).

El personaje rebelde del nuevo cine inglés parece haber naufragado así en lo "pop", "mod" y productos similares. Ciertas nuevas versiones del personaje, en clave típica y exclusivamente burguesa, acumulan inútilmente la exposición de verdades lapalisanas en un clima de autocompadecimiento y romanticismo envejecido que no funciona sino a nivel de la identificación complacida de un público intelectualoide y sensiblero. Nos referimos a *I'll never forget what's isname* (Retrato de un rebelde, de Michael Winner, 1967) y a *Up the junction* (En la encrucijada, de Peter Collinson, 1967), dos películas cuya sinceridad de fondo no puede compensar la intrascendencia y la marginalidad de la problemática (véase las críticas aparecidas en los nos. 5 y 7 de "Cine al día"). De un "iracundo" consecuente y talentoso, sin embargo, recibimos recientemente una obra que plantea de nuevo una decidida rebeldía, o acaso la revolución. Se trata de *If...* de Lindsay Anderson (1968): hermosa y original en la hechura, altamente poética y vibrante no obstante algunos momentos de dispersión, des-

cribe la rebeldía de un grupo de jóvenes en el marco de un distinguido colegio tradicional. La constricción, la hipocresía, la vejación, el esnobismo y la idiotez de la docencia, contrapuestos al amor por la libertad, a la sensibilidad, a la vaga inquietud por los destinos del mundo, a la sinceridad de sentimientos de esos jóvenes, suministraban un conflicto suficiente para expresar una situación más amplia. Pero el deseo de fabular, dentro de un contexto incluso minuciosamente realista, y sobre todo el de "épater le bourgeois", van inflando artificialmente la segunda parte del film. Anderson pretende seguir las pisadas del Vigo de *Zéro de conduite*, visionario genial, conciso y penetrante, de los años 30. Quiere colocar sus muchachos en un techo, con una ametralladora en la mano como unos guerrilleros cubanos. Como si se diera cuenta de que la lógica interior de la obra no aguanta ese final, intenta apresuradamente alargar el tiro de sus cañones (pero, precisando mal, lo acorta) con una celebración de fin de curso que acusa y ridiculiza al clero, la corona y el ejército. Pero ¿son realmente ellos la cabeza del poder opresor? ¿Y son realmente esos cuatro muchachos refinados, con sus intelectualizadas y abstractas ideas sobre la violencia, quienes empuñarían las armas contra esa cabeza? Con su final esnobista y falsamente explosivo, Anderson revela sus límites, echa a perder la película y deforma a sus rebeldes, hasta ese momento tan reales y conmovedores.



I pugni in tasca de Marco Bellocchio.

Partner de Bernardo Bertolucci.



La parábola paradójica del cine italiano.

Si la aparición del personaje rebelde en el cine italiano es un hecho que implica más de un cineasta y que entonces parece derivar de un preciso fenómeno social, también es verdad

que en la gran mayoría de sus expresiones se trata, como en el caso de Godard, de un personaje ficticio, aunque de una manera bastante distinta. Como Francia, y un poco como todo el mundo, Italia ha recibido la sacudida de la "contestazione", pero el fenómeno se acompaña por un revivimiento general de las costumbres, por una lucha encarnizada alrededor de los tabúes tradicionales. Lucha en que se mezclan las nuevas conductas sociales con las discusiones en todos los niveles, los proyectos de ley, los

semanarios, los círculos católicos, los partidos y el cine. La filosofía marcusiana y la crisis de las izquierdas se tropiezan con el problema del divorcio, de la píldora, de los melencólicos y de la emancipación de la mujer. La necesidad de protestar es un hecho colectivo, pero indudablemente poco unitario y, por eso mismo, poco optimista, a pesar de la precisión y de lo concreto de los objetivos. El inconformismo, aunque poderoso, tiene una gama muy amplia de grados. Hay quienes se conformarían con alcanzar la libertad de costumbres de países adelantados como Suecia y Estados Unidos, y quienes quieren una revolución total.

Dentro de semejante contexto, el cine no puede desligarse de la inquietud general sino a través de la evasión pura, como podría serlo el "western a la italiana", o apaciguarla a través de una sátira cada día más vaciada de agresividad y más complaciente con los vicios más bajos del público. El neorrealismo ha muerto, y nadie ya parece necesitar que el cine le revele la situación real del pueblo. A los jóvenes les toca reflejar las nuevas inquietudes, y de una manera nueva. Pero las inquietudes parecen estar al nivel de la meditación filosófica, de la discusión dialéctica, del interrogante existencial. Parecen no haber bajado a la carne y sangre de un pueblo que, por una parte, sigue sólidamente afincado a sus tradiciones de lucha de clase, eminentemente laboral, y por la otra asimila con lógica e imperturbable satisfacción su proceso de integración a la "sociedad del bienestar". Es probablemente por eso que el personaje rebelde del nuevo cine italiano es un personaje ficticio.

La parábola paradójica, a menudo puntuada de metáforas y alegorías, es su vehículo. La primera película de este "joven cine italiano" que plantea el personaje en cuestión, sin embargo, parece evadirse, por lo que sabemos de ella, de esta definición general, diseñando un retrato realista dentro de un contexto social nada simbólico. Se trata de *Prima della rivoluzione*, de Bernardo Bertolucci, que más tarde hará *Partner*. Esta historia del viaje espiritual de un joven en busca de una alternativa renovadora a su existencia burguesa, establece un elemento básico, que será común a todos los personajes que le seguirán. Se trata de una inquietud estrictamente circunscrita al ámbito de la burguesía, a pesar de que plantea una serie de cuestiones ideológicas que interesan al conjunto de la sociedad. Burgueses, en efecto, serán todos los personajes rebeldes que seguirán, y las proyecciones generales que eventualmente surgen de sus actitudes morales o materiales desbordan en lo abstracto.

Acaso el único cineasta de esta promoción que se dé cuenta de esto como de una limitación sea el feroz Bellocchio. De su *I pugni in tasca*, con rigor mucho mayor que la gran mayoría de



Grazia, zia de Salvatore Samperi



Dillinger 6 morto de Marco Ferreri.

los críticos, dijo: "... refiriéndonos al personaje Alessandro, a su condición íntima, encontramos que elimina a la madre y al hermano por tres razones esenciales: la perspectiva de un mejor florecimiento económico y, por tanto de la posibilidad de una mayor valoración de sí mismo y de su apellido. Odió su educación, su familia, pero no aspira a una alternativa distinta, odia su propia impotencia creyendo que la fuerza y la felicidad residen fuera de su casa, de su enfermedad, de su "desafortunada" condición. Y creyéndolo

así, como un implacable calculador, actúa en el asesinato su estrategia de acercamiento a una burguesía tranquila, eficiente, modestísima en sus ambiciones. La segunda razón es una actitud decadente de Alessandro, *dannunziana*, que le impulsa diariamente a eliminar a su madre y a su hermano no sólo porque representan un pasivo en el balance doméstico, sino porque son feos, impresentables. Estropean el paisaje familiar como los vestidos o los muebles pasados de moda o como los animales que no han aprendido y

nunca aprenderán a ensuciarse en el jardín. En resumen, nos encontramos con el buen gusto de Alessandro que constituye un motivo tradicionalmente decadente. La tercera razón es la de que Alessandro es un muchacho que se pasa el día soñando y fantaseando una realidad diversa de la propia y mata incluso, sólo por la curiosidad de saber lo que ocurrirá si introduce en un orden establecido, decrépito, desesperadamente crónico e inmóvil, un átomo de irracionalidad, capaz de estremecerlo y de imponerle un ritmo más acelerado. La curiosidad de desordenar un orden que le aburre y esperar ver el "orden nuevo", pero sin controlarlo, ni modificarlo, sino aguardándolo día tras día, hora tras hora (Alessandro es un muchacho que se aburre enseguida de todo), esperando que lo que ha tirado por la borda vuelva a tierra y se calme: con la curiosidad de lo irracional". Esta larga cita contiene un retrato admirable, no sólo del protagonista de *I pugni in tasca*, sino de todo un tipo de rebeldía, burguesa, decadente, cerebralista, fundamentalmente *snob*. La visión de Bellocchio es negativa, impiadosa: condena al rebelde junto con el mundo al que se rebela. El mecanismo reaparece en el segundo plano de la farsesca *China se avvicina*, con el personaje del joven "chinese", aristocrático alumno de un colegio jesuita, que planifica la revolución sexual y pone bombas en las seccionales de los socialistas conciliadores. Hay, sin embargo, de parte de Bellocchio, una profunda simpatía hacia este rebelde condenado: es difícil imaginar un espectador de *I pugni in tasca* que, envuelto por su diáfana e implacable narración, no tome partido por Alessandro, patético asesino de una sociedad suicida. Y sin embargo, no es difícil tampoco prolongar la comprensión de la paradoja de Bellocchio hasta su significado último: en el suicidio de esta sociedad agonizante está un supremo gesto de autodefensa, una voluntad de eternizarse efectuando ella misma una revolución, arrancándola finalmente de las manos de una clase opuesta. A esto, según el amargo Bellocchio, concurre el proceso de aburguesamiento de las capas tradicionalmente revolucionarias, tal como lo muestra, casi bufonescamente, en *China se avvicina*.

Las proporciones significativas del personaje de Alessandro son tales, que los que aparecen después se asemejan por lo general a aproximaciones bastante superficiales, cuando no a tergiversaciones hipócritas del problema de la rebeldía contemporánea. Juzgando por lo poco que hemos visto en Venezuela, podríamos decir que en *Trío*, de Gianfranco Mingozzi, se da un asomo aislado en el cine italiano de ciertas modalidades propias del cine-verdad, proporcionando un tríplico de la inadaptación de la juventud contemporánea: la vendedora de tienda que intenta destacarse de la masa

y liberarse de las cadenas de una existencia sin perspectivas, persiguiendo la efímera gloria del cantante popular; la joven alto-burguesa que se evade a través del desencadenamiento erótico; el muchacho abrumado por el odio hacia su mundo y hacia sí mismo, que medita el asesinato de su propia imagen futura, en la persona del desconocido vecino de enfrente. Desigual en su planteamiento narrativo (cine-verdad para el primer personaje, naturalismo esquemático para el segundo, cuento ejemplar para el tercero), *Trio* ofrece sin embargo una imagen adherente a la realidad que, por otra parte, confirma el esquema interpretativo de Bellocchio al colocar a la juventud de las clases trabajadoras en un proceso de integración ambiciosa, y a la juventud burguesa en una etapa de rebeldía estéril, invertida contra sí misma.

Queriendo, podría decirse esto último también a propósito de *Gracias, tía*, de Salvatore Samperi. Pero, apartando el hecho de que se trata de una película que utiliza con retraso ciertos elementos de choque (la relación amorosa con la tía tiene su precedente en *Prima della rivoluzione*, así como la enfermedad, a pesar de que en este caso es simulada, o voluntaria, lo tiene en *I pugni in tasca*), la debilidad de la proposición de Samperi está en la futilidad de la irritación de su protagonista, que contrasta penosamente con el trágico desenlace. Mientras la paradoja del epiléptico matricida y fratricida de Bellocchio se alimentaba por la total coherencia del mundo que lo rodeaba, cruzado por los soplos siniestros de sentimientos inconfesables y de cadavéricas supervivencias, el farsante de *Gracias, tía* se mueve en un mundo inofensivo, racional, sereno, que sólo peca por aburrido. Por no aburrirse, Alvisi reproduce la guerra del Viet Nam con su juego de soldaditos plásticos (haciendo una exhibición de conciencia política que, al no expresarse en ninguna otra forma, ni antes ni después, en la obra, se reduce a mero chiste), construye un complicado mecanismo para fallar el suicidio, muere repentinamente el seno de una distinguida joven, y se divierte a excitar a su increíble tía para poderla dejar insatisfecha. Estos elementos tendrían coherencia si definieran a un personaje caprichoso, perezoso e infantilmente tiránico que podría conducirnos eficazmente a un paisaje satírico del reducidísimo ambiente de los intelectuales-progresistas-acomodados. Pero Samperi aspira a darle dimensiones trágicas: la parálisis voluntaria y el suicidio indirecto son grandes gestos trágicos (recuérdese la mudez de Elizabeth Vogler en *Persona*) que no encuentran en la película ningún motivo adecuado y en consecuencia no pasan de ser un "juego perverso" más. De este modo, Samperi inventa un personaje rebelde sin lograr "inventar" también la sociedad contra la cual se rebela.

Al contrario, Roberto Faenza con *Escalation* inventa perfectamente una sociedad insoportable, banalmente esquematizada, que motiva la rebeldía de manera prolija. Pero hay en el personaje de Faenza —el hijo de un industrial que quiere sustraerse a los deberes heredados a través de una actitud hippie marcadamente hinduista— un fraude profundo, que el tono someramente satírico de la película acentúa. En efecto, el joven es una caricatura y un perfecto títere hasta que dura su rebelión, continúa de este modo cuando cae bajo la esclavización de la esposa psicóloga que especula sobre el mecanismo del deseo sexual, y finalmente se convierte en un hombre, fuerte y consciente, cuando decide vencer al padre en su mismo terreno, después de eliminar a la mujer en una venganza que es más bien la manera de deshacerse de quien puede adueñarse de lo que legítimamente le corresponde a él solo. Faenza, quiéralo o no, sugiere a los jóvenes rebeldes integrarse a los gloriosos combates del "establishment". La rebeldía está descrita como una absoluta idiotez, un estado de infantilismo, de retraso mental, algo que no puede compararse lúcidamente. De este modo, el haber dado un retrato "crítico" y "satírico" de la sociedad, se convierte finalmente en la exaltación cínica del único campo de batalla en el cual vale la pena pelear.

Con *Partner*, Bernardo Bertolucci abandona el fallido rebelde de *Prima della rivoluzione*, el único personaje de este grupo que sea reconocible, adherente a la realidad evidente y descubierta, para lanzarse de lleno en la parábola filosófica, en la alucinación alegórica, en el discurso abstracto sobre el arte. Inspirado en el cuento de Dostoievski *El sosia*, *Partner* dobla su protagonista en algo como la razón-sin-fuerza y la fuerza-sin-razón, de manera que la rebeldía teórica de la primera se realice a través de la segunda. La rebeldía está aquí planteada, entonces, como actitud teórica (e impotente) del intelectual o como violencia impulsiva de elementos "antisociales". Al mismo tiempo, está planteada también como posibilidad en el intelectual de despertar la hipotética parte de sí mismo que no está sometida por el medio, ni deformada por los complejos, ni acobardada por el pesimismo: la parte vital que hay en cada uno. Giacobbe, en efecto, es uno solo. Por un momento glorioso, el Giacobbe fuerte, asimilada totalmente la teoría del Giacobbe débil, está a punto de llevar a cabo la obra soñada. No será él quien se echará para atrás, sino sus compañeros que lo abandonarán. El fracaso es de la sociedad. Si uno de los Giacobbes quiere tirarse de la ventana, el otro lo frenará. Si ambos se evaden por esa misma ventana, es porque momentáneamente no encuentran un lugar donde realizarse, pero por la ventana ya desierta nos llegan sus voces, mientras caminan

por el cornisamento del edificio: uno de ellos acaba de tener otra idea...

Partner, con un lenguaje excepcional y una técnica (más que godardiana, según las acusaciones o las admisiones de gran parte de la crítica) teatral y figurativa, con una construcción libérrima que rechaza las tradiciones secuenciales del montaje, con un invadente uso literario de la palabra (es decir, un uso expresivo y no explicativo), obtiene un personaje-proposición, en la estela de ese teatro contemporáneo que va de Brecht al "happening" y que intenta pasar de la "representación" a la "acción". Más que un personaje rebelde, Giacobbe es un personaje que propone la rebeldía y en este sentido deja de ser ficción. Refleja la búsqueda del autor contemporáneo de plantearse como actor de la realidad. El rebelde es aquí el intelectual, el autor mismo. Así, aunque permanezcamos en el ámbito de la burguesía, nos encontramos a un nivel superior, donde la pertenencia a una clase es rechazada y donde, finalmente, "no hay nada que perder, que no sean nuestras propias cadenas". De este modo, compartamos o no las teorías del teatro de Giacobbe, que por cierto Bertolucci lleva al fracaso, estamos obligados a reconocer como real una actitud que se nos propone directamente hacer nuestra, aunque con la ironía de la inseguridad.

Presentación de la monstruosidad plausible y rigurosamente coherente, entonces, en Bellocchio, como paradoja de una realidad paradigmática; fábula escandalista y fraudulenta en Samperi y Faenza; incertidumbre entre documento e interpretación en Mingozzi; proposición directa de las ideas, en Bertolucci. Tales los vehículos del personaje rebelde (fantástico) del nuevo cine italiano, que según las noticias que tenemos sigue rondando a su alrededor: *Il gatto selvaggio*, de Andrea Frezza, trata de la violencia individual de un moderno anarquista; Lizzani, Bertolucci, Pasolini, Godard y Bellocchio prometen algo con su película de episodios elocuentemente titulada *Amore e rabbia*; Samperi vuelve a la rebeldía suicida con la historia paroxística de *Cuore di mamma*; un renovado y al parecer estupefaciente Marco Ferreri crea su versión del personaje con *Dillingham è morto*; Faenza desplaza la rebelión en los siglos futuros con *H2S* y la transforma en retorno al estado salvaje con *Rede in te ipsum*.

Unas notas aparte merecerán, además, los cineastas que tratan de un personaje limítrofe con el que nos ocupa: el revolucionario ante la crisis de la revolución.

(La primera parte de este artículo fue publicada en el N° 8 de *Cine al Día*).

8

a 16



Un momento de los documentales del grupo Newsreel.

LA OTRA CARA DE AMERICA

El Festival de los Pueblos que todos los años se celebra en Florencia tuvo en 1969 un carácter extraordinario. Joris Ivens, el gran documentalista holandés, fue expulsado no solo del Festival sino de Italia. También Daniel Brown, quien asistió en representación del grupo americano "Newsreel" tuvo la misma suerte. Al llegar a Florencia para presentar algunos documentales sobre las luchas estudiantiles y el movimiento de las Panteras Negras y darse cuenta de la estructura antipopular y elitista del Festival, decidió retirarse en señal de protesta, y presentar sus films en algunas universidades y organizaciones populares. En esos días tuvo oportunidad de entrevistarse con Daniele Protti de la revista "Mondo Nuovo". Nos hemos permitido publicar el texto de esta entrevista como un documento de gran interés sobre la otra cara del movimiento cinematográfico independiente de los Estados Unidos, en las antipodas del "underground", sobre un cine que utilizando medios y recursos restringidos, logra insertarse de manera decidida en la acción para la transformación de la realidad.

P. Háblanos de la actividad del grupo "Newsreel" y de los fines que persigue.

R. Antes que nada quiero aclarar una cosa: no somos "cineastas" que se divierten en filmar las contestaciones. Nuestro tipo de trabajo debe ser calificado como político, puesto que es éste el compromiso que nos hemos impuesto. Por lo tanto existen motivaciones precisas, de contenido político. Por lo tanto hay resultados, salidas políticas que nos preñamos. Formamos parte de un gran movimiento que está naciendo en los Estados Unidos, proponiéndose cambiar radicalmente la disposición de la sociedad americana. Tenemos que enfrentarnos con una situación distinta de la europea: una alienación increíble; una despolitización desigualada; todo parece dominado por una inhumana concepción del bienestar. La gente no se da cuenta

de todo esto, porque pierde gradualmente la capacidad de pensar y de reflexionar, condicionada como está por los medios de comunicación del "sistema". En la práctica, termina por perder su libertad, su verdadera libertad, que es la de decidir, y por lo tanto de pensar. El movimiento que está naciendo para cambiar esta situación se va articulando en diversas ramificaciones; pero antes que nada estamos conscientes de la necesidad de madurar una efectiva conciencia política. Por lo tanto partimos de las cosas más simples. Una de éstas es la necesidad que la gente (y sobre todo la más explotada) se dé cuenta de cómo van efectivamente las cosas en nuestro país. Esta es entonces la función del Newsreel: hacer conocer a la gente la otra "cara" de América: la de la pobreza, de la discriminación, de la dictadura refinada que existe en la industria, en los medios de comunicación colectiva, etc.

P. Más precisamente, ¿cómo se desarrolla el trabajo de Uds.?

R. Tenemos pocos medios, que hemos obtenido de diversa manera: cámaras, película, material para revelar. Nosotros filmamos todo lo que habitualmente el ciudadano americano "middle class" rehusa conocer, ver, porque lo disturba demasiado. Y por lo tanto nuestros temas preferidos son la vida en los ghettos de las ciudades del norte, las condiciones de los afroamericanos en los estados racistas del sur, la agitación en la universidad, la vida de los jóvenes californianos (hippies y otros), la situación de los mineros de Kentucky, etc. Por supuesto que no filmamos y basta. Cada film trata de hacer ver el por qué de las cosas, de hacer comprender los motivos de la revuelta de tan grandes estratos de la población americana. Todo esto no lo proyectamos en los cines, sino que recorreremos todos los Estados, utilizando cualquier sitio, para mostrar a la gente lo que no quiere ver. Antes o después se dan cuenta, también a través del medio visivo, de lo que sucede encima de sus cabezas. Es el primer paso hacia una verdadera to-

ma de conciencia, hacia aquella crisis que puede sacudir el torpor generado por la publicidad, por el cine tradicional, etc. Puede ser el fin de la evasión mental.

P. ¿Pero se limitan simplemente a filmar los acontecimientos o participan en ellos?

R. Para responder cito un ejemplo. El año pasado rodamos un largo film sobre la revuelta de la Universidad de Columbia (New York). Nos comprometimos todos en la lucha; rodamos sólo cuando estábamos libres del trabajo en el interior del campus, para organizar la defensa y para elaborar mejor la línea política. Recogimos también nuestra ración de "caricias" de la policía. Es obvio que nuestra participación en todas las luchas que documentamos es total.

P. ¿Has hablado de motivaciones políticas que están en la base de vuestra acción. ¿Podrías explicarlo mejor?

R. Habría que hablar mucho, porque es difícil condensar ideas tan importantes. Es claro, de todos modos, que tenemos una inspiración marxista, y sentimos muy vivas las experiencias cubanas y de la revolución cultural china. De ellas emerge una indicación que nos es muy próxima: la necesidad de una revolución no sólo en el plano operativo, concreto, sino también en el plano humano. En definitiva es el tema (ya tan debatido) del "hombre nuevo". Estamos convencidos de que es necesario llegar no sólo a un cambio total de las relaciones de producción, sino también de las relaciones humanas. Es necesario redescubrir el significado de la solidaridad entre los hombres (y sobre todo entre los explotados) y sobre esta base plantear la nueva sociedad. Me doy cuenta que es muy difícil no dar la impresión de hablar de las nubes; y sin embargo me parece que muy a menudo se subvaloran estos problemas. Personalmente creo que una lucha de masas es tanto más incisiva y más eficaz cuanto más sean y se sientan unidos los individuos que participan en ella. Y esto puede suceder en la medida en que no se lucha porque "se sabe que se está oprimido", sino que se siente uno junto con tantos otros oprimidos. Sintetizando, no creo que el concepto de colectividad sirva para hacer funcionar un cierto sistema social, sino que es tam-

bién un fin al cual hay que tender. Las dos cosas son complementarias. Es un problema muy debatido por nosotros, en los Estados Unidos, pero por lo que se puede ver y comprender —también en Europa está presente. En el fondo, cuando se habla de "actividad de base" y "poder desde abajo" se habla la misma lengua.

P. ¿Cuáles son tus impresiones sobre la situación italiana?

R. Me parece un mal momento. En los Estados Unidos hemos visto que cuando la policía comienza a usar ciertos sistemas, quiere decir que se asiste a una más acentuada involución autoritaria del régimen. En Italia parece que está pasando la misma cosa. Pero nosotros ya hemos perdido toda confianza en el parlamentarismo. El parlamento en efecto no llevará nunca a un estado socialista. Comprendo cuando ustedes dicen que es un instrumento que se puede aprovechar en el propio beneficio, pero el peligro para Uds. es que se use sólo este instrumento, y no los demás, los verdaderamente revolucionarios. De todos modos pienso que, antes o después, el régimen los pondrá también a Uds. frente a una alternativa drástica. Espero que en ese momento estén listos para asumir todas las responsabilidades del caso.

P. Una última pregunta, ¿por qué te has retirado del Festival de los Pueblos?

R. No me he retirado yo, ha sido el grupo "Newsreel" el que lo ha hecho, naturalmente de acuerdo a mis informaciones. Al venir aquí, en efecto, me he dado cuenta de que las cosas eran muy distintas a como me las habían presentado; me he encontrado frente a un público "oportunista de izquierda", compuesto de intelectuales capaces de hablar bien, pero no de hacer algo en serio. En la práctica he visto que nuestros documentales no tendrían ninguna utilidad política. Para no hablar de algunos organizadores, verdaderos burócratas incapaces de salir de su ambiente formalismo. Repito que nuestra línea prevé hacer ver nuestros films a la clase obrera, no a los que instrumentalizan estas luchas para "hacer buen papel"; por esto hemos decidido ir a las casas del pueblo, a las universidades, a los barrios. Es siempre allí donde comienza la lucha.

CRITICA



Zabriskie Point de Michelangelo Antonioni.

ZABRISKIE POINT

Realizado por Antonioni en los Estados Unidos, particularmente en Arizona, lugar donde transcurre la mayor parte del film, *Zabriskie Point* viene a sumarse a la ya larga enumeración de obras sobre la crisis social, moral y política planteada en este país por la juventud.

La película se inicia con una asamblea estudiantil celebrada en el interior de una universidad norteamericana cercada por la policía. El debate de los estudiantes no solo expresa o puntualiza el carácter de la lucha planteada en esos momentos, sino que alude a los problemas políticos, morales, sociales, etc., que entran en la formación incluso de un partido político de nuevo tipo. A través de las discusiones de los universitarios, va asomando un cuadro general del cúmulo de contradicciones que conforman la actual situación política norteamericana, y la apertura de una vía de solución revolucionaria y necesariamente violenta. Sin embargo el conflicto se particulariza en el gesto individual, anárquico de un estudiante (Mark) que dispara y da muerte a un policía dentro del campus universitario. Este hecho obliga al joven a huir de la universidad y de la ciudad. En un impulso a todas luces emocional, roba una avioneta; encuentra luego en pleno desierto de Arizona a Daria, establece con ella una fuerte y hermosa relación; regresa solo al lugar donde robó la avioneta y encuentra la muerte, absurda y violenta, en los disparos de la policía.

La fatal experiencia de Mark despertará en Daria, secretaria de una importante compañía urbanizadora y amante de uno de sus ejecutivos de ventas, un sentimiento de odio hacia el sistema. El film culmina con poderosas imágenes, de mucha plasticidad, en las que todo estalla: toda la sociedad de consumo (o los objetos que simbolizan a esta sociedad), vuela en mil pedazos, en un rechazo mental de la muchacha y en lo que bien pudiera ser premonitorio pero que en el film se reduce tan solo a un brote emocional de una muchacha confundida y desorientada.

Antonioni estructura su film en grandes secuencias generales aparentemente desarticuladas o derivantes de una situación inicial como es el acto de rebelión estudiantil y la prolífica descripción de la

ciudad norteamericana atosigada por el exceso y frenesí publicitario, el acto deshumanizado, el peso y las limitaciones de un sistema duro, violento, en el que la policía ejerce un ominoso control. A partir de esta confrontación y primeras experiencias personales de Antonioni en Norteamérica, suerte de visión casi documental de los Estados Unidos en la que se mezclan sus reacciones frente a las manifestaciones exteriores del sistema y la actitud beligerante de los jóvenes universitarios, el film deriva y se aleja, en cierta forma, de esos planteamientos para idealizar las aspiraciones y anhelos de la juventud a través del amor de Mark y Daria en plena soledad del desierto de Arizona. El amor en pleno desierto, en medio de la áspera violencia de un lugar inhabitable, donde la vida difícilmente pudiera concebirse y en el que sólo el apasionado encuentro de los jóvenes logra poblar simbólicamente de otras parejas que hacen el amor con plena libertad, desvinculadas y liberadas de la opresora maquinaria represiva de la sociedad que ellos combaten.

El cauce que, en el film, toma la corriente de violencia y oposición asumidas en el inicio de la obra por el comité de defensa universitaria contra las fuerzas policiales que asedian a la Universidad, habrá de manifestarse indirectamente en el acto individual del joven que escapa y termina por encontrar la muerte a bordo de una avioneta robada y transformada en curioso pájaro de colores. La muerte violenta, absurda e individual —más que la acción colectiva, revolucionaria y organizada— despertará en Daria un sentimiento de odio al sistema, un anhelo y válvula de escape puramente emocional que permite al espectador abrigar dudas sobre la efectividad política e ideológica de las últimas imágenes, brillantes y bellamente espectaculares del film.

Es posible que el método de trabajo habitual en Antonioni: la improvisación, el impenetrable secreto con que acostumbra envolver su proceso de concepción y desarrollo de sus obras y, también, el enfrentamiento a un tema harto difícil por su avasallante actualidad y complejidad, causen en el film esta especie de desequilibrio y dispersión que afecta no sólo la unidad temática sino su cohesión ideológica. Aunque existe un hilo conductor,

situaciones producidas indirectamente, cada una de ellas se mantiene como un hecho aislado. La búsqueda, por ejemplo, de Daria por Arizona de un personaje enigmático y el asedio de que ella es víctima por parte de unos niños desahogados, queda dentro del contexto general de la obra como un hecho aislado y poco significativo.

Zabriskie Point constituye un esbozo, sin duda magistral, sobre la vida y sistema norteamericanos puestos en entredicho por una juventud actuante, militante, no conformista ni satisfecha, contradictoria y confusa, cuyos mecanismos de lucha aún no se han desligado del impulso emocional y el comportamiento individual. Un esbozo, una visión de rasgos generales, sobre un asunto de suma complejidad que bien pudiera merecer de Antonioni un cuadro más acabado, delineado y de mayor eficacia.

Rodolfo Izaguirre

ZABRISKIE POINT. Estados Unidos/Italia, 1970. Dir.: Michelangelo Antonioni. Prod.: Carlo Ponti para Carlo Ponti Prod./Metro Goldwyn Mayer; Harrison Starr (ger.). Guion: M. Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe, Panavision, Metrolcolor. Int.: Mark Frechette, Daria Halpin, Rod Taylor. Dist.: Difra. (Otros datos se publicarán en el próximo número).

LA VERGÜENZA

La continuidad de una temática personal es sin duda el elemento que define al autor como tal, en el cine del mismo modo que en cualquier otro arte. En Bergman, debido a la tremenda libertad de que goza en su trabajo artístico (libertad sin duda ganada por su audacia, pero difícilmente realizable en esa misma medida en cualquier otro país), este elemento descuella con particular evidencia, tanto que el conjunto de sus obras podría ser comparable a un largo monólogo, a veces delirante, que debatiera la validez moral de la existencia humana, confrontándola afanosamente con una serie de valores tanto más huidizos cuanto más absolutos y formalmente aceptados: Dios, el amor, la fraternidad, el arte, el instinto vital. Un largo monólogo, pero también un largo camino, en el cual la búsqueda se hace cada vez más depurada, más rarefacta. La anécdota, en sus films, se convierte cada vez más en una aventura del espíritu, donde los límites entre realidad tangible y medible, y realidad interior, memoria y alucinación, se ha-

cen cada vez más borrosos, intrascendentes.

La crítica, al enfrentar cada nueva película de Bergman, se remonta continuamente a otras obras suyas, en una maraña de referencias que se dilata hasta dejar atrás el propio marco de la obra, tocando la biografía, la teología, la filosofía. Y no se trata de pedantería de la crítica sino, sin duda, de exigencia de la obra. Pues Bergman no es solamente un autor particularmente coherente, como ya lo hemos dicho, sino también, entre muchas otras cosas, un intelectualista, un artista culto no tanto en el sentido de que posee una cultura (lo cual ya no es raro entre los cineastas), sino más bien en el sentido de que su vivencia está siempre inequívocamente penetrada con una problemática cultural, y se transmite a la obra de arte ya fundida de manera indisoluble con una reflexión cultural que la mediatiza, que dificulta su lectura y, sobre todo, obstaculiza toda simplificación explicativa.

Se justifica, pues, el intento de análisis psicoanalítico, teológico, ético, histórico o filosófico en general, pero ninguno de esos caminos puede considerarse como la clave para la comprensión de su obra. ¿No se derrumba, acaso, toda hipótesis similarmente limitada, cuando nos separamos de los esquematismos para recordar de dónde surge la poderosa sugestión de cualquier película de Bergman? ¿Cuándo evocamos los rostros, las figuras, los gestos de los seres que pueblan sus obras y cuya ambigua intensidad escapa a todo esquematismo? La duda filosófica y estética de Bergman surge de la contemplación de la complejidad del ser humano, y no al revés. Es esta la verdadera grandeza de su arte. En él lo domina todo la pregunta "¿quiénes somos?", enfrentada angustiosamente con la otra: "¿quiénes debemos ser?" O sea: por una parte el ser humano, profundizado hasta el vértigo; por la otra, el bagaje del espíritu, la cultura. Y a través de un elemento se pone en duda el otro. La confrontación va desmantelando los valores adquiridos y poniendo al desnudo una tormentosa impotencia del hombre. A este último, sin embargo, se le concede el derecho a la búsqueda, al dolor.

Si, entonces, al análisis de la obra de Bergman es necesario un marco de referencias muy amplio y com-

plejo, que justifica plenamente los enojados ensayos que se han escrito y se escribirán sobre ella, cada película permite, en nuestra opinión, formular una hipótesis sobre el corazón de su búsqueda, sobre la "confrontación" esencial que en ella se opera, a través de la simple percepción, sensorial e intelectual, de su mensaje audiovisual. A esto nos limitaremos, no sólo por razones de dificultad y espacio, sino también porque creemos sinceramente en su legitimidad y en su eficacia para una comprensión fundamental de la obra.

La acusación más frecuente que la crítica ha dirigido a *La vergüenza*, ha sido que la guerra que describe es inidentificable, irreal, "evidentemente ficticia". En efecto, el espectador la percibe del mismo modo que Eva, la protagonista: como un sueño que otro está soñando. La brusquedad e incomprendibilidad de sus manifestaciones no responden a una realidad objetiva, sino al efecto que ella produce en Jan y Eva. Explícitamente, Bergman introduce al comienzo de la película el elemento del radio descompuesto, con el cual Jan pretende justificar su ignorancia acerca de lo que ocurre. Pronto, sin embargo, nos damos cuenta de que se trata de una ignorancia más profunda, y escogida por los protagonistas, dos violinistas que se han refugiado en el campo al interrumpirse las actividades artísticas con la declaración de guerra. Ellos se limitan a considerar la guerra como una interrupción de su vida normal, y se aíslan para esperar el momento de reanudarla. Mejor dicho, intentan prolongar el aislamiento de sus vidas de artistas. *La vergüenza* es así la historia del fracaso de la actitud aristocratizante del intelectual.

Ya al comienzo, después de que Jan relata su sueño en que toca la música de Bach, descubrimos que la pareja, arrancada a su existencia "natural", está en crisis. Enseguida, el viaje a la población ilumina con extraordinaria precisión y parquedad la situación de aislamiento en que se encuentra y la concentración egoísta en su propio bienestar: el encuentro con el alcalde y su esposa en viaje para visitar al hijo militar, y la conversación donde la referencia a las

reuniones musicales resulta intrascendente y puramente formal frente al acoso de la guerra; luego, la venta de la fruta, la compra del pescado y después del vino, con el encuentro con el vendedor de antigüedades, cuya partida por el servicio militar pone fin a todo resto de unas relaciones humanas basadas exclusivamente en el goce estético y cultural (la caja de música, el vino envejecido). A esta introducción sucede la bellísima escena de la conversación de sobremesa entre Eva y Jan. La cámara se mantiene sobre el rostro de Eva, animado por el vino, rodeado por la naturaleza y una luz apacible. Hablan de volver a tocar el violín cada mañana y, al final de la guerra, tener hijos, aprender el italiano. Hablan, académicamente, de determinismo (alusión del autor a la transformación que sufrieron los personajes). Su conversación, plácida, optimista, densa de hermosos valores humanos, apoyada en el bienestar físico y en la evocación de una existencia "privada" que es la única que ambos reconocen como real, reaviva el mutuo afecto. Se levantarán de la mesa para hacer el amor. Pero la hermosa idílica de la escena contiene un típico elemento turbador del estilo bergmaniano: el diálogo rechaza el juego tradicional que alterna los encuadres de ambos actores para concentrarse, como hemos dicho, en uno de ellos (Eva), mientras, a un lado de la pantalla, incumbe el escorzo de la cabeza del otro (Jan), vista desde atrás. Visualmente, ese escorzo sin belleza, tosco, indefinido, incumbe como una presencia tenebrosa sobre el rostro radiante de Eva y parece contradecir, o poner en duda, las palabras pronunciadas, la sonrisa, la salud misma del almuerzo familiar. El momento de felicidad se hace ficticio.

Ni volverá a repetirse, para los personajes, esta ilusión de serenidad. Ni siquiera intentarán, de ahora en adelante, revivir los serenos valores que gobernaban sus vidas en tiempo de paz. El bombardeo de la zona estremece de una vez por todas su frágil humanidad. Lo primero que se evidencia es su ineptitud para enfrentar esa calamidad que habían creído conjurar ignorándola, colocándose por enci-

ma de ella. El derrumbe de su ilusión es estruendoso. Con una saña casi inédita en Bergman, pues se trata de un crescendo atroz que sólo acabará con el relato mismo, todo acontecer sucesivo no hace sino probar una incapacidad sea física que moral, llegando hasta el escarnio. Las posesiones (la casa, las gallinas, los objetos, el carro) se vuelven contra ellos. La piedad de Eva por las víctimas de la guerra (el niño muerto, el desertor adolescente) jamás llega a convertirse en solidaridad combativa; su piedad por Jacobi, lejos de convertirse en amor, en escogencia, es acompañada por el cálculo, que es al mismo tiempo prostitución para el bien de Jan y mezuquina venganza contra Jan; su piedad por Jan es una mezcla atroz de amor protectorio, temor e imposibilidad de renunciar al pasado, a un asidero conocido. Cobardía y nobleza se funden en ella de manera dramática, desgarradora.

Pero el mal en Jan tiene raíces más profundas. Su caída es precipitosa. La irritación que penetra desde un comienzo la vida de la pareja revela una situación previa de frustración. La música, a la cual ha tenido que renunciar, es el único elemento de la vida ante el cual podía sentirse digno y entero. El no comparte con Eva el deseo de un hijo: no cumple con su papel de esposo, no sabe asumir a cabalidad las responsabilidades de la vida familiar. Mientras ella lo iguala o supera en toda actuación, requiere de él, al mismo tiempo, con su amor femenilmente dependiente, una responsabilidad que Jan es incapaz de tomar. A esta situación se añade el terrible colapso ante la violencia física, concretización repentina de temores intelectuales. El progresivo y precipitoso derrumbe moral de Jan responde a la revelación (¿consciente o inconsciente?) de su inhabilidad para la vida. Paradójica pero lógicamente, este descubrimiento lo conduce a abandonarse a los instintos más bajos y primitivos. El instinto de conservación estalla en él, brutalmente, cuando en su fuga la pareja encuentra a la familia masacrada. El horror, que en Eva es piedad maternal, barre en él violentamente todo el aparente ajuste a la realidad que ha-

bía precedido este "momento de la verdad". En el vacío total de valores, de ahora en adelante se aferrará a toda reacción primordial que aparezca en él. Ante la agresión, se arrastrará como un gusano para provocar piedad. Ante una traición que siente merecida, sólo cabrá en él un odio vengativo, y una avidez rapaz, el goce de aplastar a quien es más débil que él, serán la única fuente de la nueva, soez, insospechada fuerza que lo habitará.

Sin embargo el personaje de Jan, fustigado por una cámara ineluctablemente que parece, con su rapidez o alejamiento al enfocarlo, impedir voluntariamente que se le reconozca en los rasgos un humano tormento, es el de un hombre desgarrado por un dolor tan profundo como reprimido. Sólo dos veces la cámara lo enfoca con detenimiento: en un gran primer plano, de inédita crueldad, cuando decide irrevocablemente destruir a Jacobi, y al final, en el bote, cuando su rostro ya está petrificado por la indiferencia más brutal y contempla a Filip sumergirse en las aguas, fijamente pero sin contestar a su mirada extrañamente enjuiciadora. Cuando, al contrario, se refugia en los brazos de Eva después del interrogatorio, de él captamos sólo el ridículo lloriqueo, no el sufrimiento que podría conmovernos; cuando se percató de la traición de Eva, su desesperación es captada en plano general, donde resaltan más su aspecto grotesco, desaliñado y repugnante, la chaqueta del pijama y los calcetines, que el espantoso y culpable dolor que lo invade; su tormentosa transición de la más total cobardía física a la agresividad, con el ajusticiamiento de Jacobi, está vista desde una distancia todavía mayor, con su figura descoyuntada vista desde atrás, en una especie de ballet demoníaco. Todos, en esa secuencia, son seres humanos: Jacobi dignamente resignado, Eva sufriendo y casi incrédula, Filip decidido, enjuiciador, despreciativo desde la indefinible y abstracta "zona superior" en que habita. Es sólo un relámpago visual, al contrario, la amorosa e impotente piedad que invade el rostro devastado de Jan al mirar el llanto de Eva ante las ruinas de la casa. Eva no lo ve, y de poco ser-

La vergüenza de Ingmar Bergman.



La vergüenza de Ingmar Bergman.



viría que lo viera. Ella se queda a su remolque, incapaz de impedir sus atrocidades, sumida en un asombro aterrado, dependiente, como antes de su debilidad, ahora de su fuerza bestial, que le garantiza una sola cosa: la sobrevivencia.

¿Cuáles son los personajes que rodean a Jan y Eva? Resumidamente: el vendedor de antigüedades, suave, hospitalario, apegado a la belleza del arte y de las tradiciones, asume su responsabilidad ciudadana limitándose a esperar que no se le pida demasiado; Jacobí, complejo, ricamente humano, es el instrumento de un poder que primero lo defiende, luego lo compromete y finalmente lo arrolla en su caída, y es digno en tanto que consciente de su papel; otros personajes secundarios, víctimas o verdugos que sean, aparecen, como ellos, adheridos a ese misterioso juego de fenómenos sociales que gobierna la vida humana. La diferencia entre todos ellos y Jan y Eva parece consistir en que, al contrario de éstos, asumen sus destinos, salvando así una fundamental dignidad. Pero Filip, pescador, guardia, comandante guerrillero, barquero especulador, se escapa a la simplificación. Aparece en muy distintas funciones y actitudes. Su actuación nos resulta oscura, irreal. Su mismo suicidio final, podría también no ser un suicidio sino el cínico abandono del especulador, o la desaparición de una especie de ángel de la justicia al concluirse su tarea. Filip tiene siempre una mirada extraña, como de superioridad, de clarividencia: esa mirada, su posición socialmente inferior y espiritualmente superior, el poder que le permite siempre imponer las condiciones, son los únicos elementos comprensibles de su personaje. El misterio que lo rodea se parece al que rodea la guerra misma.

Aquí no podemos dejar de hacer algunas referencias fuera de la obra, pues nos lleva a ésta la propia impotencia de Bergman a expresar lo que, confesadamente, queda fuera de su alcance. Bergman dijo en algún momento que ninguna ficción podía expresar el horror de la guerra verdadera, que los documentos existentes superaban todo lo que un artista podía decir al respecto: de allí, fundamentalmente, que ni siquiera intente que la guerra de *La vergüenza* parezca verdadera. Bergman dijo también que la política le resultaba incomprensible, que el horror de la violencia social le impedía todo juicio sobre ella. Asimismo, dijo que sólo podía hablar de sí, confiando que en su vivencia se reflejara de alguna manera una realidad más general que sin duda lo afectaba, así como afectaba al resto de los hombres. Esta última afirmación fue contestada irónicamente por más de un crítico. Sin embargo, no sabemos a ciencia cierta con cuánto derecho: *La vergüenza*, después de *La hora del lobo*, después de *Persona*, eleva aún más el grado de riesgo individual y artístico que conduce a Bergman a un límite que supera la simple introspección. La confesión de Bergman no tiene nada del sensual, cínico-sentimental exhibicionismo de un aún admirable Fellini. Su confesión es una tensa, apasionada búsqueda de la verdad. Como siempre, sería posible hablar de protestantismo, etc. Pero la verdad es más importante que los infinitos caminos que a ella llevan. Y *La vergüenza* es una condena tan elocuente de todo aislam-

iento aristocrático (para Bergman, del artista, pero nosotros nos atrevemos a suponer que abarca a un poco de gente más) que su mensaje (¡pardon!) es inequívocamente contemporáneo y universal.

Tomando en cuenta aquellas declaraciones, y con el beneficio de la duda de ser nosotros malos lectores de la obra y no Bergman un artista imperfecto, pensamos finalmente que el personaje de Filip, tal como está estructurado, es la falla de *La vergüenza*. La verdad es ambigua, y una de las virtudes fundamentales de Bergman ha sido siempre la aguda percepción de esto. Pero Filip es arcano, lo cual nos parece el signo de cierta mala conciencia del realizador, o el de alguna profunda superstición. Tampoco ésta es cosa nueva en él, y dejamos a otro la tarea de estudiarla como constante de la obra de Bergman. Asumamos la hipótesis, solamente, de que Filip indique o simbolice aquella conciencia o inteligencia de los fenómenos sociales e históricos que Bergman rechaza tan categóricamente. Lo cual revelaría en el artista una admisión de su posibilidad y acaso de su necesidad.

La vergüenza concluye con el relato de un sueño, tal como había empezado. Pero ahora es Eva quien narra, a un Jan que probablemente ya no escucha. Su sueño contiene imágenes de maternidad, de apacible perfección estética, de violencia abrupta y, sin embargo, hermosa. La capacidad de desear, de asombrarse, de preguntarse, no ha muerto en Eva, y sobre su rostro aletea de nuevo, inexplicable, una sonrisa. Lo humano no ha muerto.

Ambretta Marrosu

SKAMMEN. Suecia, 1968. Dir.: Ingmar Bergman. Prod.: Lars-Owe Carlberg para Svensk Filmindustri. Guión: I. Bergman. Fot. Sven Nykvist. Escen.: P. A. Lundgren. Trajes: Mago. Mont.: Ulla Ryge. Asesor mil.: Stig Lindberg. Int.: Liv Ullmann, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Sigge Fürst, Barbro Hiort af Ormåns, Hakan Jahnberg, Ingvar Kjellson, Willy Peters, Ulf Johansson, Axel Dahlberg, Borje Ahlstedt. Dist.: United Artists.

Z (O LA ANATOMÍA DE UN CRIMEN POLÍTICO)

La cámara explora en grandísimos primeros planos los labios, las cejas, los granos, los cuernos, las orejas de ignotos personajes, mientras se oye un discurso marxiano: "Con la aparición de los sistemas en...ismo-socialismo, anarquismo, imperialismo, comunismo, comunismo, etc., las manchas solares han comenzado a pulular la superficie del astro diurno. Dios rehúsa iluminar los Rojos". La cámara se aleja un poco y nos damos cuenta de que se trata de un cóncavo de militares y funcionarios de alto rango infiltrados en las jerarquías superiores de la democracia. Más adelante, mediante bien calculados flash-backs, nos enteramos del modo de operación de este grupo de facciosos que recluta sus fuerzas en el lumpen y las adoctrina en tabernas: "La religión, la monarquía, que son los dos pilares de nuestra eterna Patria, de nuestra Civilización Cristiana Occidental..."

Mientras la cámara escruta en grandes planos el rostro de Z, el altoparlante, la policía en la plaza, los matones que apalean a Pírou confundiendo con Z, los halos, la sangre de Pírou que chorrea, oímos el segundo discurso marxiano que completa el panorama: "¿Por qué la

paz les es tan intolerable? ¿Por qué no se la toman con otras organizaciones y movimientitos? La respuesta es simple. Los otros movimientos son puramente nacionales, de uso interno y dejan indiferentes a nuestros aliados... No hay suficientes hospitales, pero la mitad del presupuesto se consagra a gastos militares... ¡Desarme!" ... ¡Desarme!"

Definidos y contrapuestos los bandos, de una parte los angelicales partidarios de la Paz y de la otra los demoníacos Patrio-monárquicos, el drama se desarrolla. Z termina su discurso y baja a la plaza. En un maremagnum de policías, matones, pacifistas, fotógrafos, generales, todos indiscriminadamente fotografiados en primeros planos, Z recibe un mazazo que le producirá la muerte.

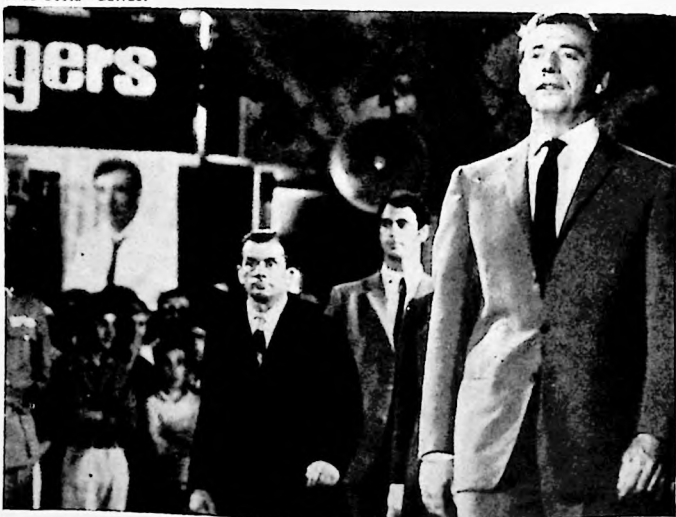
De allí en adelante el film cambia de tónica. Ya no es político aunque se siguen tomando indiscriminadamente primeros planos. Adoptando los esquemas típicos de los policiales empieza el largo proceso de desmascaramiento de los asesinos. Un juez de instrucción, a prueba de presiones, va desmontando la apariencia y penetrando en la ciudad doliente, en el eterno dolor, entre la gente perdida, guiado por un Virgilio que adopta la forma de una prodigiosa Nikon con un hombre a ella pegado. Secuencias cómicas como la de Nick que por denunciar al asesino Yago es apaleado, amenazado por coronales, lloriqueado por madre y hermana, pero que no pierde su contagioso buen humor. Secuencias de acción, como la del pacifista Manuel, perseguido por un automóvil que intenta aplastarlo. Secuencias sentimentales como la de la desesperada Helena que deambula por el cuarto de hotel que ocupó su finado esposo, perseguido por una cámara implacable, pero no muy hábilmente manejada, que destruye la presunta continuidad de la tensión dramática de la escena con unos inoportunos cortes. Secuencias detectivescas en las que el Juez desmascara los falsos testigos. Secuencias finalmente irónicas como aquella en que Dumas, el obrero portuario, habla: "En Rusia el obrero no tiene derecho a la huelga, ni de creer en Dios, ni de tener su casa y su jardín. El individuo es aplastado por la empresa totalitaria...no tiene nada. Todo pertenece al Es-

tado". Todo termina felizmente. El General y sus subalternos son sometidos a la justicia. La última escena muestra a Matt corriendo exultante por la playa, en preciosa panorámica contra el mar, hasta que encuentra a Helena y la comunica que "el pequeño Juez los a desinflado... Es como si él viviera. ¡Una verdadera revolución!" La Justicia triunfa. Los malvados son castigados. La Democracia prueba su vigencia y su capacidad de sobrevivir.

Perdón. En verdad la escena marina no es la última. Posiblemente en algunos países la verdadera parte final ha sido cortada y el efecto sería el antes indicado. Pero terminada la parte detectivesca del film, hay un epílogo político. El periodista explica en chiste que las penas fueron leves, los militares implicados no fueron sancionados, el gobierno cayó, y ante la inminencia de nuevas elecciones los militares dieron un golpe, destituyeron al Juez, suicidaron a Pírou y Manuel, y prohibieron desde los cabellos largos a las matemáticas modernas.

El fracaso de Z como film político se evidencia en el hecho antes señalado: eliminado el epílogo el film cambia totalmente de sentido. Es decir que ha sido incapaz en todo su desarrollo de mostrar un proceso real. Al detenerse en la descripción, dilatarse en pretextos espectaculares, esquematizar las posiciones, al no establecer las verdaderas relaciones y por ende las verdaderas causas que hacen posible el fascismo, al ignorar toda una compleja situación social y política como la que vivía Grecia, el film no puede crear ninguna conciencia real en el espectador, no es un film político. Costa-Gavras y Semprún hacen aparecer al comienzo del film una leyenda que dice "Toda similitud con acontecimientos reales, con personas muertas o vivas, no es un producto del azar. Es voluntaria". La voluntad de Costa-Gavras y Semprún es en realidad bien corta. Del asesinato de Lambrakis y de los acontecimientos posteriores han tomado sólo la trama novelística e ignoran el resto. Lambrakis no era sólo partidario del Movimiento por la Paz sino diputado del EDA, que en la época intentaba una reagrupación en los partidos de centro e izquierda, incluyendo los perseguidos y prohibidos partidos marxis-

Z de Costa - Gavras.



tas. El golpe de estado no fue obra y gracia de un grupo de lunáticos monárquicos sino la aplicación de un instrumento político de la OTAN, el llamado "plan contra la subversión interna", que todos los países signatarios tienen obligación de aplicar cada vez que algo, como el movimiento cada vez más radicalizado del partido de Papandreu en Grecia, pone en peligro los intereses económicos y políticos de los EE. UU. y que encuentra siempre en los grupos de extrema derecha el brazo ejecutor.

Z tendría la virtud de mostrar que el asesinato político existe, que en algún caso grupos de choque de la extrema derecha en combinación con la policía o el ejército los ejecutan. Tiene el defecto de no demostrar el por qué, de no darle al espectador una experiencia de la que pueda sacar conclusiones, de no darle materia para una reflexión que lo lleve a un estado de conciencia sobre el problema. El mundo evoluciona muy rápidamente. Con todo, el nivel político de las grandes mayorías se hace cada vez más alto. Hoy en día es prácticamente universal la conmoción sentimental-humanística y el rechazo ante un asesinato como el de Martin Luther King. Sin embargo no es suficientemente alto como para que se produzca una reacción similar ante los continuos asesinatos de "panteras negras" que pasan casi ignorados, a pesar de que en fin de cuentas sus objetivos son los mismos que los de Luther King y de que sus métodos no son totalmente conflictivos con los del pastor. Con su planteamiento Z se sitúa simplemente detrás de ese nivel de conciencia general y no contribuye un ápice a hacerlo progresar. Costa-Gavras ha tenido un gran acierto comercial. A las siempre más o menos atractivas películas de detectives les ha agregado un nuevo condimento, muy del gusto masivo contemporáneo, el aroma político. Con un poco de mala fe, y pensando en el Oscar, se podría hasta suponer que se trata de un novedoso intento de asimilar, haciéndolo perder fuerza revulsiva, un conflicto ético de la magnitud del creado por el asesinato político.

Alfredo Roffé

Z. Francia/Argelia, 1968. Dir.: Costa-Gavras. Prod.: Jacques Perrin; Eric Schlumberger (asoc.); Hubert Merial (ger.) para Reggane Films/O.N.C.I.C. As. dir.: Philippe Monnier.

Gulón: Costa-Gavras, Jorge Semprún de la nov. de Vassili Vassilikos. Fot.: Raoul Coutard. Eastman Col./Technicolor. Mont.: François Bonnot. Dir. Art.: Jacques D'Ovidio. Mús.: Mikis Theodorakis. Dir. Mus.: Bernard Gérard. Son.: Michele Boehm. Int.: Yves Montand, Jean-Louis Trintignant, Jacques Perrin, François Périer, Irene Pápas, Georges Géret, Charles Denner, Bernard Freson, Jean Bouise, Jean-Pierre Miquel, Renato Salvatori, Marcel Bozzuffi, Julien Glimar, Pierre Dux, Guy Maïresse, Magali Noël, Clotilde Joano, Maurice Baquet, Jean Dasté, Gérard D'Arlev, Sid Ahmed Agoumi, Van Doude, Ava Simonet. Dist.: Venetfilm.

DEJENNOS VIVIR

En la versión castellana del título de *Alice's Restaurant* se encuentra al estado puro la versión (ideológica) que de ciertos fenómenos juveniles contemporáneos quieren dar los sectores aparentemente amplios de la sociedad establecida, no sin la ayuda de algunos de los propios sectores juveniles (véase *Easy rider*, con su contraposición de los más anónimos anhelos y la reacción más ciega y brutal, que se resuelve finalmente en un cuadro que apela más que todo a conceptos tan generales como la tolerancia y, peor, la piedad). Es la versión que quiere hacernos ver una contraposición de costumbres generacionales, poniendo el acento sobre al derecho de llevar el pelo largo, amar una música distinta, adoptar diversas modalidades de libertad sexual, hacer mucho ruido con las motocicletas y, por qué no, drogarse. Toleremos, dice esta versión, la sed de vivir de los muchachos; alentemos, callan los portavoces de esta versión, todo lo que en la juventud sólo puede perjudicarla a ella, para mitigar o eliminar lo que puede perjudicarnos a nosotros.

Pero *Alice's Restaurant* es el título de una balada, mejor dicho un recitativo enmarcado entre dos breves e insignificantes refranes, en la que Arlo Guthrie relata humorísticamente y, emblemáticamente sus "aventuras" con la policía y el ejército de Estados Unidos. Y sería bueno tomar en cuenta que sea la balada como el baladista son ampliamente conocidos en ese país y allí aparecen bien claras la crítica y la exhortación contenidas en la balada, así como la gran tradición folklórica y de combate que tuvo precisamente en el padre de Arlo, Woody Guthrie, en Pete Seeger y otros, sus mejores exponentes. Estas premisas son necesarias, cree-

mos, no tanto para suministrar una información cultural, sino para aclarar que frente al público de los Estados Unidos constituyen imágenes muy precisas y determinantes dentro de la película de Arthur Penn.

Y Arthur Penn, con su incurable romanticismo nos coloca al lado de Arlo el personaje de Alice, en el que se refleja admirablemente el fracaso de su marido Ray, líder entusiasta, infantil y superficial de la puesta en práctica del lema "all we need is love". La actitud alegremente protestataria de Arlo establece una primera diferencia entre él y la masa de sus amigos; sus momentos más serios —la pregunta que se plantea a sí mismo, después de haber sido rechazado por el ejército (que equivale claramente a la guerra en Indochina), de si hubiera sabido negarse en el caso de haber sido aceptado, y la necesidad que siente, cada vez más aguda, de hacer algo en serio, que culmina con su alejamiento de la comunidad de Ray y Alice— imprimen una gravedad al relato, ya no al nivel sentimental y humanitario de la triste historia del drogómano Shelly, sino al nivel de una conciencia moral y social.

Alice, con su alma grande e intuitivamente profunda, con su femineidad generosa y amorosa, es la que lleva a la práctica los fraternales delirios de Ray. Es la que entrega su cuerpo, la que cocina para todos, la que llora por todos. Es también quien, entre la indiferencia general, siente dolor e indignación ante el discurso belicista pronunciado en ocasión de la "motocross": Arlo hace ironía, Alice experimenta un sentimiento intolerable que la lleva a abandonar el sitio. Si su sentimiento es más profundo, es también totalmente desarmado. Alice sólo sabe donarse, no sabe atacar. Y queda sola.

Alice's Restaurant se convierte así en un agudo análisis de la crisis de las conciencias norteamericanas, crisis que prelude y determina los grandes movimientos sociales de Estados Unidos a los que estamos asistiendo cada día. Es verdad que no los vemos en la película, pero la visión de esa realidad interior resulta algo indispensable para una comprensión de la realidad total. La fabulación harta falsa de Bonnie and Clyde es superada aquí por Arthur Penn al enfrentarse con una realidad contempo-

ránea que lo afecta directamente.

Formalmente, la película logra la fusión entre la concisión humorística que se deriva del arte de Arlo Guthrie, y el romanticismo que envuelve la figura de Alice y del joven Shelly (culminando la segunda con la escena plástico-musical del entierro, y la primera con el admirable travelling final), a través del estilo semi-documental, directo, desenvuelto, discreto, que rige todos los enlaces narrativos, o sea la mayor parte de la obra, que confieren un tono coral incluso a las escenas destinadas a dibujar tradicionalmente los personajes. La admirable actuación, la voz en "off", desenfadada y sensible, de Arlo Guthrie, el color suave y apagado, contribuyen a mitigar los elementos espectaculares y a invitar más bien a una reflexión, dentro del marco de emoción poética que caracteriza el modo de expresión de Arthur Penn.

Ambretta Marrozzu

ALICE'S RESTAURANT. Estados Unidos, 1969. Dir.: Arthur Penn. Prod.: Hillard Elkins, Joe Manduke, Harold Leventhal (asoc.), Willard W. Goodman (ger.) para Florin Corp. As. Dir.: William Gerrity, Jr. Gulón: Venable Herndon, Arthur Penn, de la canción "The Alice's Restaurant Massacre" de Arlo Guthrie. Fot.: Michael Nebbia. Col. Deluxe. Mont.: Dede Allen. Dis. prod.: Warren Clymer. Dec.: John Mortensen. Mús.: Arlo Guthrie. Dir. Mus.: Fred Hellerman. Mús. y canciones adicionales: Garry Sherman, Woody Guthrie, Joni Mitchell, Trajes: Anna Hill Johnston. Tit.: Wayne Fitzgerald. Son.: Abe Seidman. Grab.: Sanford Raskow, Jack Fitzstephens. Int.: Arlo Guthrie, Pat Quinn, James Broderick, Michael Mac Clanathan, Geoff Outlaw, Tina Chen, Kathleen Dabney, William Obanaheln, Seth Allen; Annon Arnold, Joseph Boley, Vinnette Carroll, Sylvia Davis, Simm Landres, Eulalie Noble, Louis Beachner, MacIntyre Dixon, Rev. Dr. Pierce Middleton, Donald Mayre, Shelley Plimpton, M. Emmet Walsh, Ronald Weyand, Eleanor Wilson, Simon Deckard, Thomas De Wolfe, Judge James Hannon, Graham Jarvis, John Quill, Frank Simpson, Pete Seeger, Lee Hays. Dist.: United Artists.

LA VIA LACTEA

El interminable monólogo de Luis Buñuel sobre el tema religioso ha sido siempre el punto de convergencia de los críticos; allí se ha buscado siempre la clave secreta de la expresión buñueliana. Y los sacerdotes-sicólogos, los exégetas del viejo surrealismo anárquico con que siempre se etiquetó a Buñuel, los críticos de izquierda, toda esa turbamulta ha coincidido en una interpretación de Buñuel que adquiere

Dejennos vivir de Arthur Penn.



La vía lactea de Luis Buñuel.



ya características de dogma: Un viejo ateo, administrador del surrealismo freudiano en el cine, y dedicado a plantearse constantemente una lucha a muerte con el dogma cristiano, que desde su infancia lo obsesiona y atrae. Así, un sacerdote utiliza la archiconocida frase de Buñuel "Soy ateo, gracias a Dios", como la tática confesión de la fe del rebelde, del simpático y alocado rebelde. El único y claro sentido de "boudade"—por otra parte muy española—de la frase, es ignorado ampliamente. Y precisamente Buñuel es, fundamentalmente, un hombre de escándalo, un personaje cuya polémica pública no es paralela a su supuesta polémica "secreta", y que se propone cosas más modestas de lo que la mayoría de la gente se ha empeñado en creer. La esencial ambigüedad buñueliana que constantemente se entrecruza con la más diáfana claridad, no es otra cosa que el giro discursivo necesario, la "frase" brillante, la pirueta que la idea hace dentro de su agresiva pero muy ortodoxa imaginaria cinematográfica.

Buñuel es el Sombrero de "Alcía en el País de las Maravillas", convenciendo amablemente a la niña de que el Tiempo es un ser vivo; el discurso es el mismo, es un discurso constantemente interrumpido por las vueltas y revueltas de un pensamiento único. Un discurso en el que campea el mismo convencimiento del Sombrero de que el tiempo se ha detenido voluntariamente. Desde *Tierra sin pan*, la interpretación crítica de la realidad se asoma permanentemente como tema de la preocupación del autor; y desde *El perro andaluz* el discurso se hace agresividad—a veces absolutamente gratuita—para lograr una extraña síntesis de desorden y homogeneidad. Para los exégetas probuñuelianos, se trata de un desorden expresivo, estilístico y de una homogeneidad de fondo; y para los intérpretes "anti", se trata más bien de lo contrario. La realidad, si es que de realidad puede hablarse cuando se empuja por la absurda tarea de la exégesis, es que Buñuel es un realizador desigual, que ha cumplido también tareas puramente comerciales (en las cuales asoma con harta frecuencia su genio), que se preocupa por ciertos temas, no siempre tan conexos entre sí como se hace ver; y que sobre todo, trabaja con

el cine como lo haría un artesano de la narrativa oral. Buñuel no puede desentenderse de la historia; la anécdota lleva siempre un paso adelante sobre la reflexión. Y se manifiesta por una imagen narrativa. El grupo de rebeldes que fusila al Papa en *Vía Láctea* ha caminado un largo trecho desde aquella calleja en la cual concluye el *Diario de una camarera*. La soledad de Simón el Estilita continúa—agudizándola—la contradicción entre la santidad de Nazarin, como actitud vital, y el naufragio de la gracia. *Viridiana* versa sobre una imposibilidad de la caridad, de esa misma caridad masoquista con que *Bella de día* se entrega a su onírico y sucesivo desfloramiento. Y el plomeiro que excita por primera vez al tierno sexo de ésta es el mismo anciano que colecciona botines en el *Diario* y por lo tanto el mismo caballero que se libra a inofensivas contorsiones debajo del ataúd donde yace la bella, el mismo que vigila amorosamente la eclosión juvenil de *Viridiana* en traje de novia.

Se puede hacer un catálogo—que por otra parte no tendría ninguna importancia—sobre la reiteración de los diversos personajes en las obras que se ha convenido en considerar como más específicamente buñuelianas. Ese catálogo sólo nos permitiría descubrir la permanencia de unos gestos, la continuidad de prototipos morales, cuando lo que interesa en verdad en Buñuel es seguir la continuidad de su historia. Y esta historia no es nada especialmente trascendente. Es una historia trivial, muy honesta, que se preocupa de hechos concretos, de toda una serie de actos importantes, en la misma forma como las imágenes barrocas del buen Fellini configuran también una historia personal, una modesta pero inquieta autobiografía.

La comparación entre Buñuel y Bergman ha resultado tentadora para muchos críticos. Bergman ha ido desarrollando un largo y rico monólogo que es fundamentalmente una preocupación, una interpretación del mundo, de la existencia, incluyendo la pregunta sobre la intervención del artista como intermediario, esto es, de la conciencia que es juez y parte, que vé y se confunde con el objeto de su visión. La consecuencia moral en Bergman es inevitable. En Buñuel el monólogo es más subjetivo, más elemental y realista, su propósito es mucho

menos ambicioso; la preocupación "religiosa" de Buñuel no es, en el fondo, otra cosa que la necesidad de reproducir un rico mundo vivido, una realidad asumida y concientizada, pero que constituye para él un terreno favorito de juego, una necesidad afectiva. Evidentemente no hay en Buñuel una angustia moral, sino más bien una necesidad de discusión que tiene por base el resentimiento muy español contra los dogmas, una forma de lucha contra la represión del libre pensamiento. La lucha de Buñuel contra los dogmas es tema principal de *Nazarin*, de *Viridiana*, de *Simón del Desierto*, pero sería un error pensar que era ese su propósito expresivo único. La destrucción lógica de un dogma, intemporal e inmaterial, se hace por la vía de lo temporal y de lo material, por la historia banal, por la anécdota irrefutable, pero sin que por ello la historia sea secundaria; antes bien, lo anecdótico en Buñuel es fundamental para él, y para la buena lectura de su obra. Ese enterramiento en lo real concreto es para depositar allí, con la mayor naturalidad, el germen de la corrupción, de la fermentación que la realidad opone a lo inmanente, a lo sublime, y que lleva todo al bíblico polvo del destino secular. No es el antidogma explicado, sino la realidad demostrada, el fruto de una imagen serena en su desarrollo pero caótica en cuanto a la forma como se van añadiendo los acontecimientos, contentientes sucesivos y triunfantes del dogma.

La sinceridad de Buñuel está por una parte en la relativa humildad de sus propósitos, y por otra en la ingenuidad de sus trampas y ardid. Nunca confeso en sus intenciones, sin embargo es perfectamente directo en su exposición, sin llegar nunca a la falacia artera aunque sí algunas veces el eufemismo. La *Vía Láctea* responde a la intención, esta vez declarada, de realizar un film sobre las herejías, o mejor dicho, una obra sobre el dogma y sus consecuencias, sobre los dogmas de la Iglesia Católica y las degradaciones de dichos dogmas que son las herejías. Es esa relación dialéctica entre dogma y herejía lo que explica Buñuel claramente en la *Vía Láctea*. En el prólogo que estaba previsto para el film, (pero que fue abandonado en la versión definitiva), se decía: "Todo lo que, en este film, concierne a la religión católica y a las herejías que ella ha suscitado, en particular desde el punto de vista dogmático, es rigurosamente exacto, salvo error de parte nuestra. Los textos y citas son tomados ya de las Escrituras, ya de obras de teología y de historia eclesiástica, antiguas y modernas... A todo lo largo del film, las apariciones, milagros e historias de milagros serán tratados muy seriamente, de acuerdo a las representaciones tradicionales dadas por la Iglesia, sin ningún espíritu de deformación..." "No se trata de ninguna manera de un film de tesis, o de polémica, sino de un cuento a la manera picaresca, que cuenta las aventuras de dos peregrinos que tomaron un día el camino de Santiago de Compostela..." De lo anterior se deduce que Buñuel quiso ser diáfano y "jugar limpio"; efectivamente la película trata de seis grandes temas cristianos que han dado lugar a la mayoría de las herejías principales: el primero es el problema de la Eucaristía, especialmente el dogma de la tran-

substanciación afirmado en el Concilio de Letrán en 1215; el segundo es el tema del origen del mal en el mundo; el tercero es el famoso dogma de la doble naturaleza de Cristo, el verbo y el hombre; el cuarto es el tema de la Trinidad, dogma que hizo correr mucha sangre desde su nacimiento en el año 325 durante el Concilio de Nicea, cuando se afirmó la consubstanciación de las tres personas: padre, hijo y espíritu santo; el quinto tema es el conflicto entre la gracia y la libertad, o, en otras palabras, la resistibilidad a la gracia, esto es, el libre arbitrio; y por último aparece el gran tema de la virgen María, la significación de su virginidad y la ausencia de pecado original; aquí se trata ya de un "Misterio" en el sentido dogmático que le ha conferido la religión. El nombre del film viene dado por la identificación que en muchos países se hace entre la vía láctea y el camino de Santiago.

Accedemos así, a una especie de enorme "collage" de los grandes temas del cristianismo dogmático. A través de una constante interposición de los elementos temporales y espaciales, circulamos por toda la historia de la Cristiandad, siendo constantemente confrontados a esa lucha dialéctica entre dogma y herejías, mientras la aventura central, el hilo de continuidad, continúa siendo la aventura de los dos "peregrinos". Una secuencia abre la anécdota con el encuentro de los dos héroes y una suerte de demonio que les predice su llegada a Compostela y el conocimiento de una prostituta que deberá darles dos hijos, a los cuales deberán llamar respectivamente "Tú no eres mi pueblo" y "No más misericordia". Luego aparece un enano que deja escapar una paloma, y los dos peregrinos continúan su camino dejando atrás esta especie de Trinidad ominosa. Se intercala una secuencia sobre la posibilidad de un Jesús rasurado, posibilidad que María con un claro sentido de su responsabilidad histórica, evita impidiendo al Nazareno afeitarse. Los peregrinos, entretanto, encuentran un niño-Jesús, el cual les consigue una "colita" en un lujoso automóvil, sólo para ser expulsados del mismo por nombrar a Dios en vano. La llegada de Pierre y Jean, que así se llaman los protagonistas (Juan y Pedro, los apóstoles) a un Albergue situado cerca de la carretera, les permite asistir al debate sobre la transubstanciación entre un cura loco y un Brigadier de policía. Allí el absurdo es obtenido deliciosamente por Buñuel con el monólogo impecable de Francois Maitre en el papel del cura. De allí, los peregrinos encuentran un pastor que los lleva a un sitio donde se celebra una ceremonia bajo la dirección de Prisciliano, famoso Obispo seguidor de la misma doctrina que hicieron famosa los Maniqueos, la de la existencia de dos principios distintos y separables, el bien el mal, alojados respectivamente en el alma y el cuerpo de los seres humanos. Para los seguidores de Prisciliano, era necesario desterrar el mal forzando al cuerpo al placer; la sensualidad trabajada como un deber religioso debía llevar a la liberación del alma sobre el cuerpo. "Humillar el cuerpo, someterlo sin cesar a los placeres de la carne", tal era la consigna de los Priscilianos. Sigue una orgía de carácter beato e impersonal que es realmente una de las mejores escenas del film. A continuación, uno de los peregrinos

La vía láctea de Luis Buñuel.





Bob y Carol y Ted y Alice de Paul Mazursky.

decide afrontar a Dios, haciendo una profesión de fe de ateísmo (no ya de hereje), y recibe como respuesta un rayo que cae del cielo y quema un arbusto cercano. Cuando su compañero le recrimina por haber desafiado a Dios, Jean le responde que después de todo el rayo no le cayó a él. Y entonces el otro le dice: "¡Imbécil! ¿Tu crees que Dios está a tu disposición?" El problema del ateísmo queda así resumido en una antítesis insoluble. La anécdota responde muy bien a los que se angustian del Buñuel ateo "a pesar suyo". De dicha escena, se pasa a la secuencia de un maitre d'hotel que explica el dogma de la doble naturaleza de Cristo. Luego se intercalan las escenas de la vida de Cristo, siempre con los mismos colores e imaginación de las representaciones tradicionales católicas. Son las bodas de Canán, que establecen una imagen vivida, a medio camino entre la más pura ortodoxia y el absurdo, de un Cristo desenfadado, maldiciente y alegre, que realiza el milagro del vino con la tranquila inconsecuencia de un hippie. Después viene la secuencia onírica del fusilamiento del Papa, intercalada a su vez dentro de una fiesta da una institución de caridad. A continuación aparece otro de los grandes temas: el infierno y el purgatorio. Un hereje es torturado por negarlos y luego un monje se pregunta si la causa de la sangre y la violencia, más que las herejías, no es la actitud dogmática e intransigente de la Iglesia instituida. Y así sigue; entre un "gran tema" y otro, se intercalan las aventuras más triviales de los protagonistas, o bien reflexiones de otro nivel, en base a sucesivas apariciones de Cristo y sus discípulos. El siguiente tema es el de la suficiencia de la gracia protagonizada por un jesuita y un jansenista que se batan a duelo frente a una capilla en cuyo interior una monja convulsional se ha hecho crucificar por sus compañeros. Jean y Pierre asisten al duelo en calidad de padrinos y ven cómo éste se resuelve en una interminable disputa entre la doctrina del libre arbitrio y la de la gracia irresistible. La presencia del sacrificio de la monja impregna a la secuencia del duelo, que es muy intelectual, de su contrapartida emotivo-anecdótica. De allí se pasará al famoso problema de la Trinidad, a través de

una confrontación entre dos estudiantes protestantes con las autoridades religiosas durante la exhumación del cadáver de un Obispo, de quien se ha descubierto que fue hereje en vida. De aquí en adelante hay una variante en el film, ya que se abandona por largo rato a los protagonistas-peregrinos para seguir a Francois y Rodolphe, que son los estudiantes protestantes, y que van a metamorfosearse en modernos cazadores y llegarán al caer la tarde a un Albergue español, después de haber asistido a una aparición de la virgen que les entrega un rosario, igual a otro que ellos habían destruido practicando su puntería con una escopeta. Estamos en la época actual y los estudiantes llegan al Albergue para oír a un cura español que les cuenta un curioso milagro de la virgen y luego diserta sobre la maternidad de ésta, mientras en la habitación de uno de los estudiantes una hermosa muchacha defiende con ardor los decires del cura, acostada castamente en una cama vecina a la de Rodolphe. Nuestros dos peregrinos también se encuentran en el Albergue. Saliendo con un jamón son detenidos por la Guardia Civil y por fin, en pleno día, llegan a Santiago de Compostela. La prostituta anunciada al comienzo los espera y cuando se van los tres a hacer el amor, aparece Cristo haciendo la curación de dos ciegos. Cuando Jesús se marcha, los apóstoles lo siguen y los ciegos pretendidamente curados caminan luego. Se ven sólo sus pies vacilantes y los bastones de ambos tanteando el terreno para no caerse...

Resulta evidente que Buñuel no pretende solamente, como declara, realizar una historia a la manera de la novela picaresca, aunque, como dijimos antes, por primera vez Buñuel "anuncia" sus intenciones al comienzo de un film. Razon de más para desconfiar... Se trata, además de un examen de los dogmas y de sus respectivas herejías, de un análisis demoledor de los pilares del Cristianismo "histórico". Las escenas de Cristo intercaladas constantemente, son claramente demistificadoras de la imagen tradicional: primero, la imagen misma (barba o no barba?), luego el contenido del personaje (Las bodas de Canán) y por último el milagro como es visto por los apóstoles, el fenómeno, y la realidad de los



John y Mary de Peter Yates.

ciegos tan ciegos como antes. El Marqués de Sade, que aparece en otra breve secuencia intercalada, representa la búsqueda de lo absoluto, el absoluto sin Dios, afirmando lo que uno de los peregrinos recoge al desafiar a Dios en medio de la tempestad. La carga de humor que aportan la mayoría de las secuencias que forman la "anécdota" se conjuga con el nivel de "intrascendencia cómica" de las escenas sobre Cristo, al contrario de las secuencias sobre los dogmas, que están tratadas con la fidelidad más absoluta a los textos y con una gran seriedad en la actuación. En este último tipo de escenas, el absurdo se desprende de la puesta en escena, (por ejemplo, el duelo), o de la contraposición con el contexto (el restaurant de lujo donde el maitre pontifica sobre la naturaleza de Cristo), o a través del carácter del personaje (el cura loco que plantea el dogma de la Eucaristía). Así pues, no hay ninguna "buena fe" (entendida como imparcialidad) en nuestro viejo Buñuel en el tratamiento de su famosa "novela picaresca". Es claro que sí hay una tesis y una polémica en el film. Otra cosa sería considerar, como muchos ingenuos, que Buñuel se la toma realmente en serio. A este respecto recogemos lo que se dijo al comienzo de estas notas: a Buñuel probablemente no le mortifica tanto el problema religioso como algunas buenas almas quieren creer, pero con todo el alejamiento o frialdad que se quiera, hay que reconocer que Buñuel ha realizado un compendio altamente explícito, unitario y coherente de las más demoledoras razones en contra de la Religión como fenómeno histórico, como pensamiento racional o como trascendencia. La misma oscilación narrativa en el tiempo y en el espacio logra el cometido de hacernos ver aún más claramente el anacronismo de las instituciones religiosas asentadas no solo en una dogmática que permanece invariable, sino en una liturgia que en cuanto a retórica que es, llega a hacernos substancia más que forma del dogma mismo. Buñuel enjuicia lo religioso, pero ese juicio no es nunca un juicio metafísico, es un juicio que se manifiesta a través de una constante confrontación con lo real; de allí lo antes dicho sobre la "realidad" de los films de Buñuel. Se salva de la destrucción, a pesar

de todo, el propio Cristo. Conservado como un simpático hippie, incapaz de tomar en serio su propio papel, su parentesco con Nazarin es claro, ya que del respeto afectuoso y triste con que Buñuel trató a este último, se ha pasado a una complicidad alegre y desenfadada. Quizás Buñuel no confesaría que tiene su Cristo secreto, de uso particular.

Oswaldo Capriles

LA VOIE LACTÉE. Francia/Italia, 1968. Dir.: Luis Buñuel. Prod. Serge Liberman; Ulrich Pilckard (ger.) para Greenwich Film Prod./Medusa. As. Dir.: Pierre Lary, Patrick Sallig. Guion: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Fot.: Christian Matras. Eastman Col. Mont.: Loulsette Hauteceur. Dir. Art.: Pierre Gouffroy. Mús.: Luis Buñuel. Trajes: Jacqueline Guyot. Son.: Jacques Gallois. Int.: Laurent Terzieff, Paul Frankaur, Delphine Seyrig, Edith Scob, Bernard Verley, Georges Marchal, Jean Plat, Jean-Claude Carrière, Julien Guilomar, Marcel Pères, Michel Piccoli, Alain Cuny, Pierre Clementi, Michel Etcheverry, Julien Bertheau, François Meistre, Claudio Brook, Claude Cerval, Denis Manuel, Daniel Pilon, Ellen Bahl, Augusta Carrière, Agnès Capri, Muni, Jean-Daniel Ehrmann, Pierre Lary, Bernard Musson, Michel Dacquín, Gabriel Gobin, Pierre Maguélon, Marius Laurey, Jean Claireux, Christian Van Cau, Claudine Berg, Christine Simon. Dist.: Blanco & Travieso.

BOB Y CAROL Y TED Y ALICE - EL AMOR ES ASÍ - JOHN Y MARY

De Paul Mazursky sólo sabemos que antes de hacer **Bob y Carol y Ted y Alice** ha sido productor ejecutivo de **I love you, Alice B. Tokles**, lo cual no quita ni pone mucho a ésta que creemos sea su primera película. Será bueno advertir que el tema de **Bob y Carol y Ted y Alice** no es nada desprezable y debería ser estimulante. En el se plantea el intento de superar el patrón del matrimonio tradicional norteamericano. De superar toda una moralidad convencional y de buscar una autenticidad en las relaciones humanas. Si Bob y Carol, ante el asombro, las dudas y la indignación de sus amigos Ted y Alice, deciden poner a prueba su relación, sus sentimientos y su capacidad de conocerse a sí mismos a través de una búsqueda de autenticidad que se expresa en la sinceridad a toda costa, las reuniones familiares a base de marihuana, la recíproca comprensión del adulterio "puramente físico" y la más melosa extroversión afectiva, los otros dos, Ted y Alice, dan prueba sorprendentemente de una autenticidad mucho ma-

yor por la crudeza con que se revelan sus interioridades al encontrarse de manera más violenta y vivida arrancadas de los apacibles asideros de la moral tradicional, sin el amparo de una exaltación ideológica intelectualizada. El atrevimiento brutal de Alice y el invencible recato de Ted son finalmente los vencedores de la cómica batalla por la autenticidad que sus amigos han creído librar. Debidamente psicoanalizados según el ya popular método de grupo, los cuatro pueden reintegrarse jubilosamente a la salud más conformista, con gran regocijo de los patrocinadores de la "american family". La película es muy intencionalmente poco clara. ¿De quién se ríe esta amable comedia? ¿Del frenético e inconsistente anticonformismo de Bob y Carol, o de la "pruderie" de Ted y Alice? Y, al mismo tiempo, ¿no quiere también conmovernos con esos amores conyugales tan sólidos y sanos que soportan los embates de todos los anticonformismos atentatorios producidos cada día por una sociedad turbulenta? El bienestar en que se encuentran envueltas las dos parejas (Bob es un cineasta, Ted un profesional ya afirmado), sus inmensas camas, alfombras, piscinas, hijos saludables, servidumbre antillana, vacaciones a Las Vegas, resuelven sea el problema moral de los protagonistas como nuestro propio problema crítico. Nada es demasiado serio cuando todo marcha tan bien en casa de uno que ni siquiera se ve el mundo circundante y sólo hace falta encontrar algo con qué distraerse. Da igual, francamente, que Bob y Carol y Ted y Alice sean sinceros consigo mismos, o no. Para no cambiar nada, nos da lo mismo que le besen o no la mano a los chefs de cocina, y que se acuesten entre dos, entre cuatro y entre cien.

Donde sí, con el aire más indiferente y la anécdota más banal del mundo, se le da un golpecito acertado al matrimonio tradicional (pero no sólo al matrimonio), es en *El amor es así*. La anécdota es tan banal, justamente, que vale la pena contarla: un apuesto ilustrador (de cuentos, publicidad y todo lo que se presente), equipado de una buena esposa, dos antipáticas niñas, un expeditivo "manager" y una casa decente que podría ser mejor, mantiene una tempestuosa relación con la joven hija

de una familia amiga, sin decidirse a plantearse el divorcio con todas sus complicaciones previas y posteriores, y mantiene asimismo una lucha encarnada para obtener el contrato de una firma industrial. El desenlace es una simple paliza que el buen hombre recibe de su mujer después de consumir un alegre y contingente adulterio con la esposa de un amigo, al margen de una fiesta, escandalosamente amenizada, justamente, por la transmisión del adulterio mismo, que tiene lugar en el cuarto de juegos de los niños y es captado por el circuito doméstico de televisión. Esto es todo, pero el epidémico amor del maduro jefe de familia por la muchacha resulta proporcionado a su mediocre realidad, la esposa es muy simpática, pero no piensa sino en el progreso de la empresa familiar, los niños son unas criaturas ávidas, indiferentes e insoportables, las flestas burguesas unos simples artificios para ofrecer la oportunidad de un desahogo de las represiones cotidianas, el trabajo es una indecencia, continúa humillación para obtener más dinero. Este efecto desmistificante se obtiene a través de un estilo narrativo agilísimo, que rechaza toda teatralidad del diálogo y a menudo el diálogo tout-court (como en las escenas iniciales con la muchacha, subrayando así que esa historia la conocemos todos y que no vale ni la pena de participar de los lloqueos de los amantes); los ruidos dominan sobre las conversaciones, la intrusión continua y violenta del mundo exterior vence toda posibilidad de comunicación entre los personajes e incluso toda posibilidad de reflexión individual (en este sentido el tremendo gag de la televisión es emblemático); lo que emerge narrativamente con más claridad es la lucha por el contrato con el gran industrial, pero no tanto como episodio en sí mismo, sino como punto de apoyo del dilema del protagonista. A la amante, él asegura que hablará con la esposa cuando tenga ese problema resuelto, a la esposa que comprará la casa nueva en la misma circunstancia; a ninguna de las dos, al final, se siente con ganas de decir que obtuvo el contrato, precisamente porque el suyo es un falso problema: el problema verdadero es el de vivir vendiéndose y éste, evidentemente, sigue sin solución. Una pa-

liza merecida, entonces, la de la escena final, pero donde el elemento cómico se convierte en grotesco y sucumbe finalmente bajo el peso de un malestar que se hace casi trágico.

De esta tanda de semi-comedias norteamericanas, *John y Mary* es sin duda la más mediocre, a pesar del fabuloso lanzamiento publicitario que nos ha infligido. La anécdota es sin duda menos banal que la del *Amor es así*, pero detrás de este encuentro amoroso tan anticonformista, espontáneo y justificado, hay un cuadro falso e incluso tendencioso en su conformismo de fondo. Dos jóvenes de hoy, perdidos en la apabullante metrópolis neoyorkina, se encuentran, se gustan, pasan la noche juntos e incluso casi todo el día siguiente, sin decirse ni siquiera cómo se llaman, y deciden finalmente que pueden intentar amarse en serio, o sea convivir. ¡Ah! pero no crean que se trata de unos libertinos: Mary ha perdido el tesoro de su virginidad, pero la indiferencia aparente de su entrega a John se debe a las malas artes de un seductor que no solo es casado y padre, sino también político de izquierda, demagogo y corruptor de menores; John, por su parte, es un muchacho muy limpio y trabajador, de muy buen gusto y buen sueldo, óptimo cocinero y entendedor de música clásica, que sólo espera encontrar una Mary para liberarse definitivamente del asedio de unas infrahumanas modelos. Como todos pueden ver, los muchachos son muy buenos y, si la convivencia no fracasara, Mary ya no iría más a ensuciarse en cuartos de alquiler donde está condenada a compartir las penas de sus semejantes, ni mucho menos en reuniones políticas que le imponen a la juventud tomar una posición ante problemas como la guerra en Vietnam o el racismo, todas cosas para las cuales está el gobierno. Asimismo, John no tendrá por qué frecuentar locales donde se hacen strip-tease, ni deberá quedarse solito en su casita tan limpia, sino que ahora podrá proteger a Mary, enseñarle a cocinar y finalmente convencerla a tener muchos niñitos sanos y educados. Y colorín colorado, este cuento ha terminado. (Y es inútil recordar los deliciosos chistes contenidos en la película, o su "aguda observación de las costumbres": no sólo son cosas en sí muy superficiales, sino que la propia elaboración cinematográfica es mediocre y absolutamente insensible a las oportunidades de profundizar que podía contener el argumento. Lo que engaña es la fabulosa interpretación de Dustin Hoffman, que probablemente lograría darle humanidad hasta al personaje de un pescado muerto. Sustitúyase por Rock Hudson, que por cierto está pintado para el papel, y será suficiente).

Ambretta Marroso

BOB & CAROL & TED & ALICE. Estados Unidos, 1969. Dir.: Paul Mazursky. Prod.: Larry Tucker; M. J. Frankovich (ejec.); William O'Sullivan (ger.) para Frankovich Prods. As. dir.: Anthony Ray, Gulón: P. Mazursky, L. Tucker, Fot.: Charles E. Lang, Technicolor. Mont.: Stuart H. Pappé. Dir. art.: Pató Guzman. Dec.: Frank Tuttle. Mús.: Quincy Jones. Canciones: Burt Bacharach, Hal David; Quincy Jones, Ernie Shelby. Sup. son.: Charles J. Rice. Son.: Dean Thomas, Arthur Piantadosi. Int.: Natalie Wood, Robert Culp, Elliot Gould, Dyan Cannon, Horst Ebersberg, Lee Bergere, Donald F. Muhlich, Noble Lee Holdreid Jr., K. T. Stevens, Celeste Yarnall, Greg Mullavey, André Philippe, Diane Berghoff, John Halloran, Susan Meri, Joffrey Walder, Vicki Thal, Joyce Easton, Howard Dayton, Alda Iñle, John Brent, Garry Goodrow, Carol O'Leary, Constance Egan. Dist.: Columbia.

LOVING. Estados Unidos, 1970. Dir.: Irwin Kershner. Prod.: Don Devlin; Raymond Wagner (ejec.). Gulón: Don Devlin de la nov. de J. M. Ryan. Mús.: Bernardo Segall. Fot.: Gordon Willis. Col. De Luzes. Dist.: prod. Walter Scott Herndon. Escn.: John Godfrey, Mont.: Robert Lawrence, Son.: Newton Avritis, Nat Boxer, Int.: George Segal, Eva-Marie Saint, Sterling Hayden, Keenan Wynn, Nancie Phillips, Janis Young, David Dogle, Paul Spero, Andrew Duncan, Sheery Lanning, Roland Winters, Edgar Stehli, Calvin Holt. Dist.: Columbia.

JOHN AND MARY. Estados Unidos, 1969. Dir.: Peter Yates. Prod.: Ben Kadish; David Golden (ger.); para Debrod Prods. Dir. Segunda unidad: Nicholas Spargo. as. dir.: Stephen Barnett. Gulón: John Mortimer de la nov. de Mervyn Jones. Fot. Gayne Rascher, Panavisión. Col. DeLuxe. Ef. esp.: L. B. Abbot, Art Cruickshank. Mont.: Frank P. Keller. Dis. de prod.: John Robert Lloyd. Dec.: Philip Smith. Mús.: Quincy Jones. Orq.: Leo Schuken, Jack Hayes. Canciones: Quincy Jones, Alan y Marilyn Bergman. Son.: Jack Jacobsen, David Dockendorf. Int.: Dustin Hoffman, Mia Farrow, Michael Tolan, Sunny Griffin, Stanley Beck, Tyne Daly, Alix Elias, Julie Garfield, Marvin Lichterman, Marian Mercer, Olympia Dukakis, Susa Taylor, Carol Parker, Richard Clarke, Cleavon Little, Marilyn Chris, Alexander Cort, Kristoffer Tabori. Dist.: Fox.

UNA MUJER EN LA ARENA

Para quienes aman el Japón sereno y profundo de Basho:

Futari mishi
yuki wa kotoshi mo
furikeru ka

El amor es así de Irwin Kershner.



Una mujer en la arena de Hiroshi Teshigahara.





El médico del seguro de Luigi Zampa.

debe resultar una experiencia escalofriante ver películas de aquel país. En su gran mayoría los cineastas japoneses siguen más el estilo jomón, con su profusa ornamentación, que el yayo, simple y equilibrado al extremo. Por lo menos, la parte que pudimos ver del film de Teshigahara, **La mujer en la arena**, confirma esta superficial observación. Se trata de una parábola que plantea como modelo ejemplar el amor a los objetos, al hogar, a la tierra, a las cosas elementales y la felicidad que este amor comporta. Un joven entomólogo en busca de insectos raros en una aislada playa pierde el autobús y tiene que pasar la noche en la casa de una joven viuda. La casa está en el fondo de un enorme hueco en la arena y el hombre al despertarse descubre que ha caído en una trampa, que no hay forma de salir del pozo. Lo peor es que tiene que trabajar sacando arena para que sus raptores, desde arriba, le den agua y comida. El entomólogo es un ser urbano, supuestamente deformado por las distracciones y el brillo de la gran ciudad, con algunas inquietudes existenciales ya que trata de trascender dándole su nombre a algún insecto desconocido. Puesto en una situación que lo obliga a vivir en una realidad totalmente diversa y en contacto con la viuda, que sí está integrada a esa simple vida esencial, inicialmente se rebela, trata de huir, pero finalmente termina comprendiendo y aceptando la bienaventuranza.

La alegoría, sin embargo, no es una forma expresiva apropiada para el cine, que es un medio esencialmente realista, y en consecuencia el film resulta muy poco convincente. Los dos personajes en que se centra la historia están admirablemente interpretados por Eiji Okada y Kyoko Kishida, quienes en ciertas secuencias logran expresar los sutiles y cambiantes estados de ánimo que viven. Pero estos fragmentos pierden toda efectividad cuando la acción pasa de la relación entre los personajes a la relación con el medio. La situación es tan artificial y absurda que inmediatamente hace irreal y falso todo lo que tiene que ver con ella. A este hecho de significación se añaden los constantes vacíos que crea la forma, Teshigahara y su camarógrafo Segawa no han resistido la tentación de escudriñar en todos

los planos y formas a la arena. Una fotografía preciosa registra continuamente los cinéticos arabescos de la arena desplazándose sobre las más trabajadas texturas o modificándolas. Estas abstracciones figurativas, al gusto del ornamento por el ornamento, constantemente hacen desaparecer el desarrollo dramático. El gusto por el efecto no se detiene allí. Hay algunas secuencias que llegan a lo grotesco. Cuando el entomólogo logra escapar emprende locas carreras que lo hacen caer en un pantano y ser de nuevo capturado. El único objetivo de este episodio es hacer tremendos movimientos con la cámara, que persigue en velocísimos e interminables travellings al actor que aparece y desaparece en la penumbra. Otra tentación que no resisten los autores es la de utilizar las famosas máscaras japonesas. Para ello se inventan una escena asombrosa. El hombre sufre por no ver el mar. Los raptos le ofrecen una breve salida si hace el amor frente a ellos. Todos se colocan en fila al borde del pozo, con máscaras y tambores, mientras la cámara y el grabador se extasían en frenéticos ritmos tan inútiles como insignificantes.

Los pocos momentos en que se logra una intensidad poética, como el del descubrimiento del sistema de recoger agua en la arena, o una densidad en la expresión de los estados de ánimo, como en la primera noche, quedan como hermosos fragmentos perdidos en una obsesiva búsqueda de efectos tremendistas o abstractos. Habría que preguntarse, por otra parte, si la concepción del sentido de la vida y de la plenitud de vivirlo que intenta expresar Teshigahara, por su signo regresivo y de rechazo a la compleja realidad contemporánea, no tenía que conducir necesariamente a una abstracta evasión formal.

Antes nos referimos a la parte que se pudo ver en el Cinema Uno de **La mujer en la arena**. Hay otra parte que no se pudo ver del todo, ya que evidentemente el film fue recortado al menos en relación a la versión pasada en Inglaterra de 2 horas 7 minutos. Y otra parte que no se pudo ver dada la detestable proyección. La película está filmada en una proporción tradicional, un marco de 1 por 1,6 más o menos, y en el Cinema Uno fue pro-



La muchacha de la pistola de Mario Monicelli.

yectada en pantalla panorámica con un marco de 1 por 2 o quizás más. En consecuencia la imagen estaba constantemente cortada. Como no podían eliminar los sustitutos cerceaban todo en la parte superior y así en cada plano medio o primer plano apenas si se podía ver la mandíbula de los actores. Esto en un cine que cobra Bs. 10,00 por la entrada y que en toda su propaganda apunta a lo cultural. Por cierto que antes de **La mujer en la arena** y precedido por un título que nos informa que los cortometrajes que se exhiben antes de los largos son escogidos únicamente por su valor artístico, pasaron una película americana de tipo turístico sobre España. Este corto de hace unos 20 ó 25 años nos hace seguir la gira de una ingrácil dama que sucesivamente admira los toros, la guardia civil, la jota, las botas, etc. Por lo menos otros cortos turísticos sobre Suiza, Australia, etc. que hemos visto antes allí, no eran tan viejos ni tan malos. La verdad es que seguramente los propietarios del Cinema Uno no cobrarán nada para ayudar el turismo internacional, pero muy bien podrían, si quisieran, pasarle su factura a las Embajadas o las agencias de viaje, cuando no al CIA y la Kodak, como habría podido ser el caso con el corto sobre Checoslovaquia.

Alfredo Roffé

SUNA NO ONNA. Japón, 1964. Dir.: Hiroshi Teshigahara. Prod. Kilchi Ichikawa, Todashi Ohono para Teshigahara Productions. Guión: Kobo Abe. Fot.: Hiroshi Segawa. Mont.: F. Susul. Mús.: Toru Takemitsu. Int.: Eiji Okada, Kyoko Kishida. Dist.: Bianco & Travieso

LA MUCHACHA DE LA PISTOLA - EL MEDICO DEL SEGURO

La delegación italiana al VI Festival de Moscú celebrado en julio de 1969 fue extraordinariamente incolora. Junto a **Serafino**, de Pietro Germi (ver "Cine al Día" N° 9) concurren a la capital soviética dos comedias de sendos registros consagrados, que, luego de haberlas visto ahora en Caracas, nos solidarizan con la airada posición de críticos de la Península en quienes **La Muchacha de la Pistola**, de Mario Monicelli, y **El Médico del Seguro**, de Luigi Zampa, provocaron una justa indignación.

Ambos directores, nacidos en la primera década de este siglo, se incorporaron al quehacer cinematográfico

en vísperas de la II Guerra y alcanzaron la fama justo cuando el cese del conflicto auspició en Italia el movimiento neorrealista, quizá el más coherente y pródigo de los movimientos en el Séptimo Arte posteriores a 1945.

Zampa, por ejemplo, realizó en 1946 su película **Vivir en Paz**, en la cual despuntaba lo que sería el rasgo característico de su inmediata producción: el cuadro de costumbres dentro de un cierto tono moralizante. A partir de 1952, Zampa se dedicó exclusivamente a la comedia, con actores de la categoría de Sordi, Tognazzi, Manfredi y Vittorio Gassman.

Mario Monicelli tiene en común con Zampa su populismo y una intención crítica de escasa profundidad ante la Italia de la post-guerra. En 1955 su nombre se hizo conocido con **Un Héroe de Nuestros Tiempos**; después obtiene el Premio de la Muestra de Venecia en 1959, con **La Gran Guerra**, y con **Los Compañeros** (1963) se hace de nuevo merecedor a las recompensas de las instituciones más contrapuestas.

Es la traición a ese pasado, a esa filmografía tal vez en tono menor pero en todo caso resultado de un sincero acercamiento a la realidad italiana, lo que desencadenó la ola adversa de crítica ante los films de Germi, Zampa y Monicelli que asistieron a Moscú. Y no sólo ante esos films, sino además ante las últimas producciones del viejo De Sica, Scola, Sergio Leone y Tognazzi, exponentes de una cinematografía unida a los patrones americanos y volcada a la elaboración de obras donde lo popular, ese matiz local "a la italiana", es utilizado como excusa para argumentos imbéciles e intrascendentes que presumen incluso de propósitos subversivos.

En la edición de "Bianco e Nero" correspondiente a enero-febrero de 1969, Fernaldo Di Giammatteo hace una acotación que transcribimos íntegramente, en torno a estas últimas películas de tres directores venidos del neorrealismo, y de Leone, Tognazzi y Scola que, a pesar de ser posteriores, coinciden con aquellos en ciertos "estímulos democráticos": "Perdida la costumbre (¿o el valor?) —dice Di Giammatteo— de protestar contra objetivos reales, ellos alargan la visual, la emprenden contra las nubes y la naturaleza humana, siem-



La pocilga de Pier Paolo Pasolini.

pre igual, siempre carogna, siempre despreciable. Es un cine de desilusionados y neuróticos. En último análisis, de impotentes. Toda ella gente respetable, civiles, progresistas. Vienen o descienden del neorrealismo (...). Si se les interrogase se los encontraría concientizados. Pero cuando se va a interrogar a sus films, se descubre la otra cara de la lucha. Se descubre la renuncia y el desaliento. Ser cínico o desesperado en este tiempo no sería nada si no se hubiera sido ayer generoso y optimista. Si ayer no se hubiera soñado con la revolución no se sería hoy cínico de esa manera.

No se necesita mucha perspicacia para intuir que el sarcasmo y el desprecio representan la compensación psíquica a las esperanzas defraudadas y al continuado enfrentamiento con la realidad de la maquinaria social en la cual se está obligado a vivir. Esta especie de odio cósmico es la imagen invertida (e inconfesable) del odio hacia sí mismo. Siendo parte del sistema, no se pelea ya (como en los tiempos en los que se estaba fuera del sistema y se luchaba por cambiarlo) contra objetivos precisos, sino contra el mundo y su inmutable ruindad. La compensación se concreta en un alibi dolorosísimo: la revolución no fue realizada no porque no la supimos hacer, sino porque el hombre (el hombre italiano, al menos) no es ni será nunca capaz de hacerla. Entonces hay que atacar al hombre, este gusano que busca paz y artefactos eléctricos. O sí no, piedad para el gusano que, débil como es, tiene razón en buscar la paz. El sistema deja hacer y estimula. Naturalmente. Una broma, haber soñado con la revolución. Una verdadera broma".

Riccardo Breda indica en ese mismo número que en el Monicelli de *La Muchacha de la Pistola*, "Sicilia es apenas un pretexto". Ella entraña un retroceso en relación a *Los Compañeros*, donde abordaba el nacimiento de las luchas socialistas de los turineses, contra un status injusto e intolerable. La película de Monicelli enfoca en ambiente de sátira, el choque de una salvaje siciliana, obcecada por la redención de su honor, con la desprejuiciada Londres actual, cuyo anticonformismo acaba por limar los ancestrales resabios moralizantes de la heroína (Monica Vitti) hasta

llevarla al matrimonio con un cirujano inglés (Stanley Baker) a pesar de los gestos teatrales y la rabiosa oposición de su antiguo amante siciliano.

Redi precisa que únicamente Pietro Germi con *En Nombre de la Ley*, y Francesco Rosi con *Salvatore Giuliano*, escaparon a la tendencia a tratar cinematográficamente el tema siciliano sólo en tiempo de comedia satírica. Germi sumbrió inmediatamente a la tentación, con su conocida serie "a la italiana". Y Redi reacciona contra el esquema presentado por Monicelli en su película, según el cual Monica Vitti representaría una salvaje abandonada en medio de la civilización.

La proposición de *La Muchacha de la Pistola* es, en efecto, incorrecta y hasta reaccionaria, porque establece una antitesis chocante entre dos mentalidades, dando por sentado en una de ellas el lastre anacrónico, y en otra la actitud que sería positiva para 1970. Esa postura autocompasiva de Monicelli le sirve para crear en torno a Monica Vitti toda una serie de graciosas situaciones (Monicelli es un maestro del género) en ese Londres turístico, superficial, donde la indagación no va más allá de la minifalda, los ritmos modernos y la homosexualidad, introducidos de la más cómoda y artificial manera.

Y Luigi Zampa se propone en *El Médico del Seguro* un tema explosivo dentro de la vida italiana. Porque su protagonista, Alberto Sordi, simboliza el profesional médico lanzado, en una suerte de conjura familiar, a una carrera hacia la riqueza inmediata, cuyos peldaños son los clientes (víctimas, en la práctica) del Seguro Social. El doctor Guido Tersilli partirá desde un modesto consultorio en una zona extramuros de la capital y a poco lo encontraremos regentando una clínica de varias habitaciones en la cual los asegurados de Tersilli, que ya ascienden a tres mil, reciben una pésima atención contra reloj.

Zampa se muestra duro al presentar el tortuoso camino que conduce a Tersilli al dinero y al éxito, y por último al colapso nervioso. Porque Tersilli seducirá a la esposa de un deteriorado colega y heredará sus asegurados. Su denuncia no es sin embargo todo lo efectiva que era de desearse, porque el cineasta divaga, se pierde en

diálogos innecesarios, se apoya en ocasiones excesivamente sobre la simpatía de Sordi, y es así como su crítica se diluye. El desenlace es ambiguo, porque Sordi, a quien aguardaba un destino similar al de su involuntario benefactor, sale aliroso del colapso, y concluye despatchando bajo el sol romano, con un teléfono en cada mano y con un volumen todavía más numeroso de abonados.

Los films de Zampa y Monicelli, sujetos a una producción foránea que penetra más y más la industria filmica europea, son el reflejo de una vieja cinematografía que va siendo cada vez, en medida proporcional, menos italiana. Al perder autenticidad, al someterse a las normas del cine americano, que ya controlan importantes circuitos en Francia, España e Inglaterra, dejan ver su juego, esa utilización del detalle local como un atractivo telón de fondo en el cual el italiano sigue siendo el bruto que hace el amor y come spaghetti y escandaliza y dedica serenatas, y cuya salida al mundo es la de un buen salvaje, atónito ante la civilización y las manifestaciones cotidianas de una cultura atropellada y en permanente evolución.

Alberto Valero

IL MEDICO DELLA MUTUA. Italia, 1968. Dir.: Luigi Zampa. Prod. Euro International Film-Explorer Film 58. Guion: Sergio Amidei. Alberto Sordi. Luigi Zampa de la nov. de Giuseppe D'Agata. Fot.: Ennio Guarnieri. Techniscope. Technicolor. Mús.: Piero Piccioni. Escen.: Franco Velichi. Mont.: Eraldo Da Roma. Int.: Alberto Sordi, Sara Franchetti, Evelyn Stewart, Nanda Primavera, Bice Valori, Franco Scandurra, Claudio Cora, Leopoldo Trieste, Pupella Maggio, Franco Gelli, Sandro Merli, Tano Cimarosa, Marisa Traversi, Sandro Dori, Elena Nicolai, Francesco De Leone, Patrizia De Clara, Milly Vitale, Marco Tullio. Dist.: Difra.

LA RAGAZZA CON LA PISTOLA. Italia, 1968. Dir.: Mario Monicelli. Prod.: Gianni Hecht Lucari y Fausto Saraceni para Documento Film. Guion: Rodolfo Sonego y Luigi Magni. Fot.: Carlo Di Palma. Techniscope. Technicolor. Mús.: Peppino De Luca. Escen.: Maurizio Chiari. Trajes: Giorgio Desideri. Mont.: Ruggero Mastroianni. Int.: Monica Vitti, Carlo Giffredi, Stanley Baker, Rina Redgrave, Anthony Booth, Aldo Puglisi, Tiberio Murgia, Stefano Satta Flores, Helene Dewning. Dist.: Paramount.

LA POCILGA

Diálogos y lápidas. Si pusiéramos sobre el papel las palabras enunciadas en *La pocilga*, elegantemente impuestas en una elegante revista bi-anual y arbitrariamente ilustradas por algún magnífico dibujo de Grosz, podríamos lograr acaso un cuarto de hora de refinada diversión. Integradas a la película, denuncian de manera estridente la imitación servil de un teatro de vanguardia ya totalmente "fechado", y su contaminación "poética". Nada más lejos de Pasolini que la sátira. Nada más cerca que un sentimentalismo flácido.

Imágenes. Las dos narraciones paralelas (el "caso" de canibalismo medieval y la vicisitud de la familia burguesa alemana contemporánea) determinan dos tipos de imágenes diametralmente opuestas: en la primera el famoso desierto pasoliniano culmina en las cumbres de una montaña volcánica que alterna sus bocas humeantes a unos montoncitos de nieve eterna, de manera que los tradicionales personajes vestidos de cañamazo se encuentran hermosamente dispuestos sobre horizontes diagonales de indudable naturalidad; en la segunda, en cambio, toda inclinación que no sea inclinación al vicio es enérgicamente desterrada, dominando el ángulo recto y la más clásica simetría. Las razones son claras: al

salvajeismo del canibal, ampliamente justificado por el hambre y la opresión y gloriosamente rescatado por el ritualismo y el sacrificio, corresponde la hermosura y horrididad de la naturaleza, mientras a la cultísima y refinadísima pérdida de la clase dominante no puede corresponder sino la divina armonía de un neo-neo-clasicismo. Determinadas laboriosamente estas dos constantes, Pasolini se limita a prolongar los encuadres hasta que aguantan y a exigir a sus numerosos directores de fotografía y camarógrafos que mantengan la mágica transparencia de las imágenes y la inefable suavidad de los tonos.

Personajes e interpretación. Clementi nos ha dado particularmente lástima en *La Pocilga*. Su capacidad de tensión espiritualmente exaltada es una de las cosas más misteriosas de la película, pues parece aplicada al personaje de un hombre en plena regresión al salvajismo. En efecto, por casi todo el tiempo tenemos la idea de que llega al canibalismo por hambre, aunque esto lo sitúe en una posición de rebelión y se haga místico por su ritualismo. Sólo la frase que el personaje repite al final ("Maté a mi padre, comí carne humana y tiemblo de alegría") revela a los conocedores de Freud que todo el asunto es una ilustración de "Totem y tabú", y a los que no saben nada de eso, que el salvaje-Clementi parte de la rebelión y continúa en ella religiosamente hasta recibir el castigo que acepta como sacrificio y sin arrepentimiento. El significado último del apólogo está utilizado como "golpe de escena" después del suspenso: no creemos que pueda ser un procedimiento artísticamente legítimo.

Léaud, como es natural, se encuentra en situación inversa: su actuación característica es la estupefacción, apenas matizada por una añiñada travesura. Por suerte, algún recurso técnico (maquillaje o maltratos) lo dota de una repugnante y maculada palidez que deja suponer algún tormento físico o moral. El pobre no está de acuerdo con nada, ama la muchacha contestadora pero al mismo tiempo la odia, su rebelión es privada y masoquista. Aquí también el significado nos llega al final, aunque de manera más paulatina, a través de un suspenso diversificado. Julian-Léaud es finalmente devorado por los puercos: ¿lo mata su propio vicio o sus propios padres, variadamente definidos como "puercos" en más de una escena? La simetría pasoliniana sugiere esta última solución (también porque padre y vicio están íntimamente ligados por razones psicoanalíticas): parricidio en el primer caso, filicidio en el segundo. Lo primero se castiga públicamente, lo segundo se acalla. Perfecto.

Los otros personajes son títeres que representan enteros grupos humanos. Caritativamente, Pasolini nombra repetidas veces a Brecht y a Grosz para aclararnos que se trata de feroces caricaturas. Algo humillante (para P.P.P.). La actuación de Alberto Lionello (el padre), Margarita Lozano (la madre) y Marco Ferreri (el hombre de confianza) está bellamente ajustada al alejamiento del teatro brechtiano. Tognazzi (el hombre "nuevo", antiguo criminal de guerra) no logra insertarse en el esquema dando una gran interpretación que refresca profundamente al espectador. Franco Citti (2º canibal) y Ninetto Davoli (N.D.) son simples ingredientes básicos de la cocina paso-



Los malditos de Luchino Visconti.



Los malditos de Luchino Visconti.

liniana: "Bienaventurados los que no saben lo que hacen, pues de ellos es el reino de los cielos". La Wiazemsky es como siempre inexistente y distinguida: su personaje serviría solamente para evidenciar el rechazo a la vida y a la salud de Julian-Léaud, pero es interesante notar que, en un esquema tan rígido como el de *La pocilga*, al lado del hijo "ni obediente ni desobediente", esta "hija" dibuja la otra alternativa posible, que es la integración final al sistema, por lo cual llegamos a saber, por lo menos, que Pasolini no cree todavía en el estudiantado salvador.

La diversidad en la actuación corresponde a una mescolanza de estilos, de culturas, y finalmente de ideologías. Todo cuadra perfectamente.

Detalles increíbles. Al aprestarse a su primera comida antropofágica, el salvaje-Clementi, en plano general y visto de espaldas, es obligado por el director a levantarse un momento, exclusivamente para mostrar al espectador el rosado sexo del soldadito-bistec. La apetitosa pareja que sirve de carnada humana para capturar a los canibales. La tarantella de Ninetto Davoli en el campanario. El turístico plano desde abajo del campanario en la escena del juicio a los canibales. La introducción de Léaud en un precioso palanquín durante uno de los diálogos con la Wiazemsky, con deliciosa inversión de los planos que permite ver el bello objeto alternativamente a la izquierda y a la derecha de la pantalla.

Detalles óptimos: el económico gesto de Ferreri al servir la segunda cerveza, y la inmensa dentellada de Margarita Lozano al pastel.

Observación final. Como en *Teorema*, Pasolini nos sirve su interpretación de la sociedad contemporánea: la insalvable burguesía por un lado (aspecto revolucionario, mejorado y corregido porque siendo esta vez la burguesía alemana, P.P.P. mitiga su tierna piedad), la atrocidad erótico-heróica de la conciencia (aspecto psicoanalítico autobiografizado) y la salvación de inocencia y bondad inconscientes (aspecto populista-religioso). Confuso y reaccionario, su discurso no convence. Elemental y mecánico, su estilo cansa. Pretenciosa y monótona, *La pocilga* aburre.

Ambretta Marrozu

PORCILE. Italia/Francia, 1969. Dir.: Pier Paolo Pasolini. Prod.: Gian Vittorio Baldi; Gianni Barcelloni (asoc.); Rodolfo Frattaloli (ger.) para Film dell'Orso/Idi Cinematografica/I.N.D.I.E.F./C.A.P.A.C. Fot.: Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi, Giuseppe Ruz-zolini. Col. Eastman Col. Mont.: Nino Baragli. Dir. Art.: Danilo Donati. Mús. Benedetto Ghiglia. Trajes: Danilo Donati. Son.: Alberto Salvatori. Int.: Pierre Clementi, Jean-Pierre Léaud, Alberto Lionello, Ugo Tognazzi, Anne Wiazemsky, Margarita Lozano, Marco Ferreri, Franco Citti, Ninetto Davoli. Dist.: Euroamérica.

LOS MALDITOS

"...el control capitalístico se avcina a un estado de emergencia en el cual la única solución es la dictadura militar... La única vía para evitar esta situación aguda es mantener con otros medios la sumisión y la división de la clase obrera, visto que el mecanismo anterior se ha revelado como inadecuado... Si el nacional-socialismo logra insertar en los sindicatos una política social de constrictión, como la social-democracia había logrado hacerlo con una política liberal, el nacional-socialismo vendrá a cumplir una de las funciones esenciales para el futuro del mundo capitalista y deberá encontrar necesariamente su puesto en el Estado y en el sistema social. El peligro de que se desarrolle un Estado capitalista, o aún un Estado socialista, será evitado de hecho" (número de septiembre de 1932 de la revista "Deutsche Führerbriefe", órgano de las grandes Industrias alemanas). En noviembre de 1932 Krupp, Siemens, Schacht, entre otros 38 firmantes, solicitaban a Hindenburg nombrar a Hitler como Canciller. En ese mismo mes se efectúan elecciones en las cuales los nazistas, a pesar de la campaña de terror desatada por sus milicias, pierde el 14% de sus votos. Aterrorizados ante el peligro rojo los capitanes de la industria recurren al nazismo como antes a la social-democracia, y por otra parte "estaban perfectamente seguros de que después de servirse de Hitler para eliminar a los marxistas, podrían apartarlo". El 30 de enero de 1933 Hitler es nombrado Canciller. El 27 de febrero el Reichstag es incendiado por los nazis, creando el pretexto de un estado de emergencia con motivo de una presunta conspiración comunista para tomar el poder. El terror se desencadena y comienza la experiencia más te-

nebrosa que ha conocido la historia del hombre.

La narración en *Los Malditos* arranca el mismo día del incendio del Reichstag y presenta a través de la historia de una familia de industriales como la monstruosa maquinaria creada con su ayuda termina por devorarlos. En esta familia, Visconti recoge una galería de personajes que prácticamente representan las grandes tendencias históricas del momento. El Barón Joachim von Essenbeck, cabeza del clan familiar y mayor propietario de las acciones de la fundición; su sobrino Konstantin, además dirigente de las milicias irregulares nazistas, la SA capitaneada por Rohm; Sophie, viuda del hijo de Joachim y amante de Friederich Bruckman, alto ejecutivo de la fundición; Herbert Thallman, casado con la sobrina-nieta de Joachim Elisabeth, y su segundo en la fundición, un liberal opuesto a los nazis; Aschenbach, un primo ferviente partidario de Hitler y oficial de las regulares SS; y finalmente Martin, el hijo de Sophie, heredero de Joachim; Guenther hijo de Konstantin; y la mujer de Thallman, Elisabeth. Joachim, Sophie y en cierto modo Friederich representan la vieja mentalidad industrial, sintiendo su situación de privilegio como un don divino que tienen que conservar por todos los medios, aún el nazismo. Konstantin y Aschenbach, las dos fuerzas que apoyan a Hitler, las milicias irregulares bestialmente desatadas y las milicias regulares, bestialmente serenas. Herbert, la fracción que se da cuenta de lo que significa el nazismo, y por último Martin, Guenther y Elisabeth, la generación más joven. El conflicto surge por el control sobre la fundición. Para Joachim, Sophie y Friederich es la base de su posición y su poder, para Konstantin y Aschenbach significa armas para la SA o para la SS, poder en fin. Herbert queda fuera del juego desde el comienzo.

La estructura del film es lineal, clara, compuesta por grandes partes sucesivas. La primera transcurre la noche en que se celebra el cumpleaños de Joachim y el Reichstag es incendiado. Durante la cena Joachim anuncia su decisión de substituir a Herbert por Konstantin, adicto al régimen, lo que aseguraría el futuro de la fun-

dición. Poco después la Gestapo irrumpe en el castillo buscando a Herbert, sospechoso por su oposición al régimen. Herbert logra escapar, pero Friederich, instigado por Aschenbach y por la misma Sophie, asesina a Joachim con la pistola de Herbert, quien carga con el crimen. Martin, sujeto a su madre, nombra a Friederich director de la fundición, ante la ira de Konstantin, que se imagina lo ocurrido. La parte intermedia va desplazando el drama hacia los jóvenes. Martin es un desenfundado, tiene amantes, visita clubs de homosexuales y seduce una niña judía, viéndose finalmente implicado en su suicidio. Guenther estudia en una universidad donde se que-man los libros de los autores prohibidos y mantiene correspondencia con Herbert. Elisabeth logra finalmente partir, pero después sabremos que su destino no es el extranjero sino un campo de concentración. Konstantin, enterado de la conducta de Martin, lo chantajea y amenaza con desplazar a Friederich de la fundición. Pero Aschenbach y Sophie se mueven, aunque por motivos diferentes: aprovechando la masacre con la cual Hitler solucionó la competencia que por la jefatura del partido le hacía Rohm, Konstantin es asesinado por Friederich. Pero Aschenbach aspira al control absoluto de la fundición por el partido. En el capítulo final, valiéndose de la situación de Martin logra inculcarle un sentimiento de odio y poder. En una última cena Friederich intenta imponerse. Martin lo fustiga. Regresa Herbert que anuncia la muerte de Elisabeth en el campo de concentración y su entrega a la Gestapo a cambio de la liberación de sus hijas. Martin además revela el asesinato de Konstantin para conquistar a Guenther. En una violentísima escena Sophie trata de castigarlo pero Martin la desahce, llegando hasta la violación. Martin y Guenther ingresan a las SS. La secuencia final es la boda de Friederich y Sophie. Martin organiza una orgía y los obliga a casarse. Los encierra en una sala y les deja dos cápsulas de cianuro. Después de un breve paseo regresa a comprar su muerte.

En su bellissimo libro "The death of tragedy", George Steiner nos da una aguda definición del género: "Pienso que toda noción realista

del teatro trágico debe partir del hecho de la catástrofe. Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es quebrado por fuerzas que no puede comprender completamente ni vencer con la sabiduría racional. Esto es todavía esencial: si las causas del desastre son temporales, si el conflicto puede ser resuelto por medios técnicos o especiales, podemos tener un teatro serio, pero no la tragedia... La tragedia es irreparable. No puede llevar a una compensación justa, y material por los sufrimientos pasados... La tragedia nos repite que el dominio de la razón, del orden y de la justicia es terriblemente limitado, y que ningún progreso de nuestra ciencia o de nuestros medios técnicos lo ampliará. Fuera del hombre y en él, hay lo otro, el otro mundo. Llámese como se quiera: un dios oculto o maligno, el destino ciego, las solicitaciones del infierno, el furor bestial de nuestra sangre —el nos acecha en la encrucijada de los caminos. Se burla de nosotros y nos destruye. En ciertos casos, rara vez, nos conduce después de la destrucción a algún reposo incomprensible".

La casi entera filmografía de Visconti demuestra que es uno de los pocos autores cinematográficos que en forma constante ha venido abordando los grandes temas trágicos. Ellos nos repiten "que el dominio de la razón, del orden y de la justicia es terriblemente limitado", que "fuera del hombre y en él, hay lo otro, el otro mundo". Pero entre la tragedia clásica y la que nos propone Visconti hay una gran diferencia. "El otro mundo" ya no es un dios oculto o maligno, el destino ciego, o las solicitaciones del infierno, sino que responde en forma clara y precisa a un sistema económico-social que estructura relaciones entre los hombres que son "independientes de su voluntad". El destino de los héroes de Visconti está modelado por su contexto histórico, aunque su actitud no es pasiva. Profundamente individualizados; movidos por hondas pasiones, se debaten en una lucha a fondo, para terminar, de todos modos, destruidos por una realidad histórica objetiva.

En este sentido *Los Malditos* es tal vez el film más logrado de Visconti desde *La terra trema*. Cada uno de los personajes es un hecho real, concreto, propio, distinto, y al mismo tiempo un mundo de resonancias, no hay un gesto ni una palabra que no contribuya a ir configurando su personalidad y su devenir que es causa y consecuencia de la realidad que lo rodea, que no sugiera, más allá, toda una concepción de la vida, y la presencia de un acontecer histórico, como polos de un proceso dialéctico irreversible. Tómese por ejemplo a Joachim. Lo vemos por primera vez en su aposento. Los objetos, por sí solos, ya cuentan su historia. Está frente a los retratos de sus antepasados, de su hijo. Luce cansado, retraído. Toma el retrato y lo besa ligeramente. Se deja ayudar displicentemente por un viejo criado en librea y sale caminando lentamente, como arrastrando un inmenso peso. Es el primero en llegar al salón donde se efectuarán las representaciones en su honor. Recibe las felicitaciones de sus biznietas con afectado agrado, concediendo su forzada alegría. Durante el recitado de las niñas y la toccata que Guenther interpreta con su chelo, mantiene la misma actitud. Al llegar Friederich y Aschenbach los

recibe desde su altura y con un gesto los acomoda. La interpretación de Martin, que personifica a la Marlene Dietrich de *El ángel azul* y canta, lo molesta. La noticia del incendio del Reichstag acentúa la preocupación que sombrea su rostro. Durante la cena llama la atención con tres golpes sobre la mesa, y comienza a explicar el por qué de la decisión que va a anunciar. El futuro de la fundición está por sobre todas las cosas. Lo presenta no como un medio para su propia vida, sino como el fin ante el cual hay que hacer todos los sacrificios, inclusive el de entrar en tratos con ese caballero a quien todos saben que desprecia. Sólo reaparecerá un breve instante. La cámara lo muestra, desvelado, en su cama. De pronto se oye un grito infantil prolongado, aterrador. Joachim se sobresalta, pero no se mueve. Con una extraordinaria economía de medios Visconti crea un personaje rico, matizado, sugerente, da su historia, su pensamiento, su sentido de la vida, su sensación de poder y la angustia que lo roe. Lo mismo puede decirse de cada personaje y de cada situación. Recuérdese sólo la simple escena del baño en que por primera vez vemos a Konstantin, la confusión y los titubeos que revelan los encontrados sentimientos de Martin cuando ve por primera vez a la niña judía, la escena de Sophie y Aschenbach en los archivos de la policía, cargada por la tensión de los personajes que se temen y se necesitan a la vez, o la admirable secuencia del entierro de Joachim, con sus movimientos de cámara que jugando con los de los personajes los desplaza, unos sobre otros, detrás de otros, con sus negros vestidos sobre el oscuro fondo de grises, azules y sepas, en una fantasmagórica carrera más tras el poder que tras el difunto. Pero donde Visconti alcanza momentos culminantes es en la secuencia de la orgía de los camisas pardas. Posiblemente dentro de una narración menos trabajada el episodio pudiera parecer como excesivamente largo. A tal punto que su única relación con la historia del film es el brevísimo momento en que Friederich ametralla a Konstantin. Pero antes hemos asistido a largos minutos de proyección. Hemos visto a los camisas pardas reunirse en Munich, hacer prácticas de tiro, elogiar a Rohm y amenazar a Hitler, bañarse desnudos en el río, llegar a la noche; hemos asistido a sus comidas y su embriaguez, oído sus cantos marciales, escudriñado sus rostros con una cámara que los recorre uno a uno mientras cantan, observado desnudar una camarera, y finalmente bailar un alucinante can-can interpretado por jóvenes vestidos de mujer, hasta caer rendidos, y entonces entonar una tristísima balada, hasta el silencio, que ampara su sueño o sus conubios. Y entonces, seguir a uno de ellos, con largas medias negras de mujer, hasta la orilla del río, sentir la soledad, y en el fondo el rumor de las lanchas que se acercan, con los SS. Todo este preámbulo, rodado con una cámara en continuo movimiento, que no cesa de acumular la tensión con la unidad de tiempo y espacio que sugiere, con un color en el que predominan las tintas rojas, no tiene una relación directa con la historia. Pero nos da una relación esencial. Es todo un tratado sobre la condición humana. Sobre el poder, la libertad que da el poder, sobre

la energía, la pasión, y el espantoso vacío, la absoluta irracionalidad, la soledad abismal, que los acompañan, cuando dejan de ser un medio y se transforman en un fin.

Cierto que los personajes de Visconti están agitados por pasiones extremas, cierto que la forma está exasperada, que las imágenes son sobrecargadas, pero todo ello responde a la intensidad de su narración, a la esencia misma de la tragedia. Para citar de nuevo a Steiner: "En un momento, en 'Madre Coraje', los soldados llevan el cadáver de Schweizerkas; suponen que es el hijo de Coraje pero no están seguros. Es necesario que la obliquen a identificarlo. Yo he visto a Helene Weigel jugar esta escena con el grupo de Berlin-Este, aunque 'jugar' sea una pobre palabra para nombrar el milagro de esta encarnación. Cuando colocan ante ella el cuerpo de su hijo, sacude simplemente la cabeza con una negación muda. Los soldados la fuerzan a mirar de nuevo. De nuevo ella no tiene el aire de reconocerlo, fija sobre él una mirada muerta. Mientras se llevan el cuerpo, la Weigel mira hacia otra parte y tuerce su boca grande abierta. Es la boca del caballo que grita en el 'Guernica' de Picasso. El sonido que salía era ronco y terrible, mucho más allá de lo que podría decir. Pero en realidad, no había ningún sonido. Nada. El sonido era de silencio total. Era del silencio que aullaba, a través de todo el teatro tanto que el público curvaba la cabeza como bajo una ráfaga de viento. Y este grito en el interior del silencio me parecía el mismo de Casandra cuando oía la sangre en la mansión de los Atridas. Es el mismo grito salvaje con el cual la imagen trágica marca por primera vez nuestra visión de la vida. El mismo lamento salvaje y desnudo sobre la inhumanidad del hombre y el desfilfallo del hombre".

Por último nuestra protesta ante la Censura local, mojigata y farisea, que mutila una obra maestra como la de Visconti (por ejemplo ha sido cortada toda la escena de la violación de la madre) mientras permite proyectar íntegros films de pura galopante pornografía de la más nauseabunda factura con la clasificación D, haciendo constar una vez más que no es

que deseemos que se corten los films D, sino que estamos contra todo tipo de censura. Y contra cierta crítica que utiliza el término "ópera italiana" (da lo mismo Puccini que Verdi que Loggroschino que Scarlatti) o "melodrama" (da lo mismo Puccini que Riovotto que Verdi que Ducange que Loggroschino que Feval que Scarlatti que Pixe:court) como adjetivos denigrantes para despachar con una sola y equivocada etiqueta a *Los Malditos*.

Alfredo Roffé

LA CADUTA DFGLI DEI/GOTTERDAMERUNG. Italia/Alemania, 1969. Dir.: Luchino Visconti. Prod.: Ever Hagglag y Alfred Levy para Praesindens-Pegasso/Eichberg Film. Guion: Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Luchino Visconti. Fot.: Armando Nannuzzi, Pasquale De Santis. Eastmacolor. Mus.: Maurice Jarre. Escen.: Pasquale Romano, Enzo Del Prato. Trajes: Piero Tosi, Vera Marzot. Mont.: Ruggero Mastroianni. Int.: Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Berger, Helmut Griem, Reinhard Kolldehoff, Renaud Varley, Umberto Orsini, Albrecht Schoenhals, Charlotte Rampling, Flórida Bolkan, Nora Ricci, Irina Wanka, Karin Mitterdorfer, Valentina Ricci, Bill Vanders, Wolfgang Hillinger, H. Nelson Rublen, Peter Dane, Mark Salvage, Carl Otto Alberty, John Frederick, Richard Besch, Jessica Dublin, Klaus Höhne, Ernst Kühr, Wolfgang Ehrlich, Esterina Carloni, Antonietta Fiorita, Gioia Desideri, Michele Scalerà. Dist.: Fox.

CUPIDO MOTORIZADO

A escasos años de su muerte, Walt Disney continúa ejerciendo su influencia sobre las producciones de su empresa. La presencia del gran "capitán de industria" aún se mantiene viva y autoritaria, aunque declinante y rayana en el más absoluto conformismo y mediocridad.

La más reciente película producida por la empresa Disney es una prueba irrefutable. Se trata de *Cupido Motorizado*, uno de los films más irritantes, ridículos y absolutamente reveladores de los mecanismos e intereses comerciales que animan y dan vida a la gran empresa levantada por Disney para el supuesto entretenimiento de los niños. Pocas veces el cine había ofrecido un producto tan intervenido y mediatizado por la publicidad y destinado a los niños con el exclusivo propósito de servirse de ellos para presionar a los adultos. Se trata, pura y simplemente, de una inversión publicitaria de la Volkswagen mediante la cual se busca impulsar aún más las ventas del popular automóvil, gracias a la bondadosa y amantísima firma

Cupido motorizado de Robert Stevenson.



Disney (tenebrosa figura del cine, comerciante de la infancia a quien muchos venezolanos honorables quisieron, incluso, levantarle una estatua a los pocos días de su muerte).

En la película, un ex-corredor de autos al borde del fracaso y la frustración, adquiere a precio de ganga un viejo Volkswagen. El modesto automóvil posee vida propia, actúa como un ser humano, posee sentimientos y "alma" que evidentemente su nuevo propietario no tiene. El discreto "escarabajo" se convierte en campeón de las competencias automovilísticas (no el dueño, ya que el auto decide y actúa por él). Impulsado por los celos —el dueño compra otro auto de marca distinta—, el escarabajo no solo destroza al nuevo auto sino que huye en la noche y el dueño corre tras él, llamándolo, exhortándolo a que regrese con una ternura que sólo se dispensaría a la mujer amada; evita, finalmente, el suicidio del pequeño auto que subido al parapeto del puente intenta lanzarse al vacío.

El ostensible mecanismo publicitario que inspira todo el film, la presencia del automóvil como centro y personaje ominoso y alienante; el nivel de ramplona vulgaridad y la apreciación de los valores que sustenta la película, considerada sin vacilaciones como apropiada para los niños por nuestras eficientes y celosas Juntas de Clasificación, convierten en **Cupido Motorizado** en un film pernicioso, engañoso, sustentador de un conformismo de la más baja especie y en elemento entronizador de la cultura publicitaria comercial bajo la alegre apariencia de un film infantil.

En una ocasión, el joven dueño del auto expresa que "sin un automóvil me siento medio hombre" y en el instante lírico, amoroso y obligado en todo film Disney, el joven dice a la muchacha: "Eres más bella que un billete de cincuenta dólares", como si recuperara en ese momento su nivel humano en la insólita referencia al dinero; como si tuviera en el alma las cualidades de codicia y avaricia que adornan al no menos negativo y deplorable Rico Mac Pato.

Una nueva agresión al espectador viene a sumarse ahora con películas como ésta: la violencia de una excesiva, brutal y descarada publicidad que recurre al cine

presuntamente infantil para ejercer una más decisiva influencia en los padres, en un frenética exaltación de la sociedad del consumo y la nivelación lamentable del ser humano a la condición de siervo del popular Volkswagen.

Los veloces autos rojo y blanco de Lelouch, insinuados a través de una acaalada belleza publicitaria, ceden acá el paso a la cuña mediocre que acaso no habría hecho mejor el propio Disney, Rico Mac Pato de la industria del cine.

Rodolfo Izaguirre

THE LOVE BUG. Estados Unidos. 1968. Dir.: Robert Stevenson. Prod.: Bill Walsh para Walt Disney Prods. Dir.: 2ª unidad: Arthur J. Vitarelli. Glón: Bill Walsh, Don Da Gradi de "Car-Boy-Girl" de Gordon Burford. Fot.: Edward Colman. Technicolor. Mus.: George Bruns. Escen.: Carroll Clark, John B. Mansbridge. Ef. fot. esp.: Eustace Lycett, Alan Maley, Peter Ellenshaw. Ef. esp.: Robert A. Matthey, Howard Jensen, Dan Lee, Monty Cotton Warburton. Int.: Dean Jones, Michele Lee, Joe Flynn, Benson Fong, Joe E. Ross, Barry Kelley, Iris Adrian, Ned Glass, Robert Foulk, Gil Lamb, Nicole Jaffe, Wally Boag, Russ Caldwell, Max Baucusky, P. L. Renoudet, Brian Fong, Alan Fordney, Stan Duke, Gary Owens, Chick Hearn, Pedro González, Andy Granatelli. Dist.: Universal/Difra.

PATTON

En el reciente film de Schaffner sólo hay tres clases de personajes tratados con simpatía: la clase aparte, constituida por los oficiales blancos del ejército americano, exceptuando algunos cretinos demasiado democráticos, como Ike; la aristocracia militar nazista, todos reflexivos, respetuosos, combativos, reconocedores del valor de la clase aparte; y los árabes que cada vez que aparecen es quitándoles las botas a algún soldado muerto o puliéndoselas a algún soldado vivo. Tal vez también podrían incluirse los perros, vistos quizás con la misma benevolencia que los árabes, y el único soldado negro del film que le tiende la cama y prepara el baño a Patton, posiblemente enfocado con el mismo cariño que los perros. En cuanto a los demás, apenas un general inglés le explica a Patton que mantiene un total control de los cielos africanos, dos aviones alemanes bombardean el cuartel y casi acaban con el pobre general, que se salva sólo gracias a Patton, que enfurecido se tira por la ventana y con su certera pistola pone en fuga a los aviones alemanes. Montgomery se pavonea por las calles de Mesina, para

encontrarse con que Patton le ha ganado la carrera. Los franceses e italianos salen más o menos bien, porque se limitan a vitorear a Patton mezclados con las casas y los árboles. En cambio los once rusos son fáciles presa del rigor schaffneriano: cuatro bailan desahoradamente para divertir a otros cuatro que beben vodka y comen caviar, mientras los tres restantes forman parte del ala rusa del decorado. La otra ala es la americana, donde Patton y sus oficiales están terriblemente ofendidos por la desvergonzada conducta de los rusos de rosados cachetes.

Patton fue sin duda uno de los más brillantes comandantes de las fuerzas americanas durante la Segunda Guerra Mundial, pero también fue un militar de tendencia netafue fascistoide, por sus manifestaciones de simpatías por los nazis y su odio a los soviéticos, por su misma conducta con sus subordinados. En la América de Roosevelt, que conocía sus años más liberales y democráticos, Patton fue relegado a posiciones secundarias. Schaffner se ha propuesto reivindicar su memoria con una obra insignificante, capaz de hacer que el alma del muerto por gozar de ella, dejara la gloria donde vive eternamente. Así, por dos horas nos muestra las facetas alternantes del egregio General, la dureza con la que impone la disciplina, su cordialidad con sus oficiales, su talento de poeta que rememora las batallas cartaginesas, su astucia militar, su sentimentalismo que lo hace lloriquear ante un soldado agonizante en un hospital de campaña, su coraje que lo hace abofetear un minuto después a otro soldado que lloriquea de miedo en el mismo hospital, su dureza al mandar a maniobras desesperadas a sus hombres, y su energía infinita que le permite salvarlos, su infernal deleite ante los estragos de la guerra, su defensa de los funcionarios nazis que utiliza, sus discursos políticos, su habilidad ecuestre. Se va tejiendo así una enmarañada tela que sólo nos hace percibir un personaje fabuloso, con un destino y una vocación manifiesta, pero todavía con algunos puntos que hacen dudar sobre su naturaleza angelical o demoníaca, creando una especie de suspenso, que con la última hora del film desaparece y nos deja convencidos de que sin Patton el diablo se hubiera llevado a los

ejércitos aliados, y que los periodistas y políticos americanos del momento eran una sarta de desnaturalizados infiltrados que no defendían los verdaderos valores de la americanidad representados por Patton. El narizón Bradley todo comovido se despidió de Patton dándole la razón al recordarle que el soldado abofetado después había sido el que más había luchado por la victoria. Mientras Monty es nombrado jefe del Estado Mayor Imperial, Patton va a pasear su perro, y una voz nos recuerda, ironizando, cómo los antiguos romanos recibían a sus generales triunfantes.

Schaffner, aparte de su rabioso racismo y su nostalgia del nazismo tiene un cierto dominio del oficio. En el planeta de los simios había logrado momentos de gran fuerza emotiva, como el de la secuencia que precede la aparición de los monos a caballo que cazan a los hombres salvajes, combinando elementos del paisaje, objetos extraños, y una música premonitrice. También en el Patton repite la receta. La primera secuencia, en la que los árabes desnudan los cadáveres americanos, el paisaje desértico, los primeros planos de cadáveres sangrientos y despedazados, de los barraganes de los moros, el ladrido de un perro, el aleteo de los zamuros, y la consabida música, tienen un efecto tremebundo, que ya colocan al espectador en la posición de esperar el futuro mesías que transformará la situación. Por lo demás el film es demasiado largo y fastidioso. Las bofetadas se repiten dos veces, los discursos de los generales alemanes diez veces, las conversaciones de Bradley con George treinta y las bombas y cadáveres infinitas. Tal vez Schaffner se preocupó demasiado de disimular su reaccionario mensaje.

Alfredo Roffé

PATTON: A SALUTE TO A REBEL. Estados Unidos, 1970. Dir.: Franklin J. Schaffner. Prod.: Frank Caffey (asoc.): Francisco Day, Eduardo G. Maroto, Tadeo Villalba (ger.) McCarthy/para 20th Century Fox. Glón: Francis Ford Coppola y Edmund H. North, de los hechos relatados en "Patton: Ordeal and Triumph" de Ladislav Farago y "A Soldier's Story" de Omar N. Bradley. Fot.: Fred Koenekamp. Dir. art.: Urie McCleary, Gil Parrando. Dec.: Antonio Mateos, Pierre-Louis Thevenet. Ef. esp.: L. B. Abbott, Art Cruickshank. Mus.: Jerry Goldsmith. As. dir.: Eli Dunn, José López Rodero. As. mil.: Gen. Omar R. Bradley, Ten. Cor. Luis Martín Pozuelo. As. técn.: Gen. Paul D. Harkins, Cor. Glover S. Johns Jr. Dir.: 2ª unidad: Michael Moore. Superv.

Patton de Franklin J. Schaffner.



Ana Karénina de Alexandr Zarkij.



son.: James Corcoran, Son.: Douglas Williams, Murray Spivack, Don Bassman, Ted Soderberg, Int.: George C. Scott, Karl Malden, Stephen Young, Michael Strong, Cary Loftin, Albert Dumortier, Frank Latimore, Morgan Paul, Karl Michael Vogler, Bill Hickman, Patrick J. Zurica, James Edwards, Lawrence Dobkin, David Bauer, John Barrie, Richard Muench, Siegfried Rauch, Michael Bates, Paul Stevens, Gerald Flood, Jack Gwillim, Edward Binns, Peter Barkworth, Lionel Murlton, David Healy, Sandy Kevin, Douglas Wilmer, John Doucette, Tim Conside, Abrahams, Aaron, Clint Ritchie, Alan MacNaughtan, Dist.: Fox.

ANA KARENINA - EL BRAZO DE DIAMANTES - LENIN EN POLONIA

De la Semana del Cine Soviético recién presentada en Caracas, acaso vimos la película mejor, y la peor.

La primera es *Ana Karénina*, basada en la famosa novela de Tolstói y dirigida por Alexander Zarkij, de quien recordamos (y es un hermoso recuerdo de infancia) *El diputado del Báltico*, realizado en colaboración con Josif Heifitz en 1937 y difundido en Occidente en la inmediata postguerra. Se trata, pues, de un cineasta viejo, de larga, aunque no muy abundante trayectoria. Sin embargo la elaboración de *Ana Karénina* está lejos de ser una reconstrucción literaria polvorienta y convencional. Al contrario, como ocurre a menudo con los directores soviéticos de la guardia vieja, esta película vibra del comienzo al final por una pasión sincera, viva y una búsqueda expresiva ágil y libre.

Los modos de la narración son diversos. En algunas escenas, como en la primera del baile, o en la última de los trenes, la imagen "barre" a toda velocidad, con un impresionismo subjetivo dirigido a reflejar los sentimientos tempestuosos de los protagonistas. Los travellings en interiores siguen los movimientos nerviosos de los personajes incluyendo dramáticamente los espacios del decorado. Alrededor del personaje autobiográfico de Konstantin Levin, cuyo intérprete Goldiev se parece extraordinariamente a Tolstói, la naturaleza adquiere gran preponderancia, en la escena de la caza a través de una visión íntima y dinámica, en las de los campesinos entregados a sus labores, con la grandiosidad de la estepa y el armonioso movimiento humano que componen elaboradísimo cuadros de un lirismo solemne. El diálogo naturalmente pre-

ponderante por exigencias de la obra, no confiere la teatralidad que hubiera podido temerse. La actuación es altamente diferenciada y la ensimismada naturalidad de los actores domina de manera total sobre las componentes exteriores de los personajes, aunque éstas sean muy cuidadas. Gracias a esta calidad de la actuación y a la discreción de los medios expresivos, precisos y poéticos pero jamás jactanciosos, *Ana Karénina* logra una rara fidelidad al espíritu de la obra, logrando un excepcional equilibrio entre el juego dinámico y matizado de las psicologías y la exacta definición de los elementos sociales.

Acaso pueda notarse en la película de Zarkij cierto apresuramiento en la parte final, con respecto a la primera donde incluso hay lentitudes notables, como la secuencia de la gravedad de Ana, y en general las escenas en que participa Karénine. Esta cualidad, por otra parte, procede muy directamente del personaje, odioso y lastimoso a un tiempo, cuyo amplio desarrollo es fundamental para una precisa comprensión de este drama social. Además, no es fácil dar un juicio acerca de la estructura completa de la obra pues la versión que hemos visto es incompleta. Como última observación, surge inevitable la comparación con la *Ana Karénina* realizada en 1935 por Clarence Brown y protagonizada por Greta Garbo, como siempre solitaria en su magnificencia. No se trata, evidentemente, de una comparación minuciosa, sino de una reflexión sobre el viejo problema de la adaptación literaria: lo ilegítimo e indignante que aparecen aquellas "reducciones" deformantes que dominan las pantallas occidentales, y la posibilidad, al contrario, de una justa, enriquecedora reinterpretación cinematográfica de la obra literaria, fundamentada en la honestidad, la cultura, la inteligencia y la sensibilidad.

La película que creemos fue el trago amargo de la Semana es *El brazo de diamantes*. Formalmente, es un torpe pegote de los recursos y las banalidades que plagan los géneros "ligeros" del cine occidental: la intención satírica naufraga miserablemente en la inhabilidad y falta de gusto, que hacen pensar más bien en el cuento del zorro y las uvas. Dentro del relato, cuyo pretendido humor causa más

bien incomodidad por su incapacidad de suscitar la risa, la aparente audacia de ridiculizar a la "comisaría" del partido comunista nos pareció un toque particularmente reaccionario, cuando la contrapartida moral resulta ser el patriotismo más deleznable y la exaltación de los militares. El color (tonos pasteles pasados por lejía) añade a la película una envoltura particularmente repulsiva. Proponemos, en consecuencia, la sustitución de los funcionarios soviéticos que seleccionaron las películas para el exterior.

Inmediatamente después de la Semana Soviética, se pudo ver en la Cinemateca Nacional, presentada gracias a la colaboración de la Embajada de Polonia, una bella película de Iutkevich: *Lenin en Polonia*. El director, de quien aquí podemos recordar un interesante *Otello*, ha realizado diversas obras sobre Lenin, de buen nivel artístico y gran rigor histórico. Es pues, de Lenin, un biógrafo apasionado y minucioso, caracterizándose por buscar en la figura del gran ideólogo y político el rasgo íntimo, la faceta más individual y humana. Esta coproducción ruso-polaca le ha brindado un material particularmente valioso en este sentido, pues la relativa inactividad de un Lenin exilado y por gran parte del tiempo preso, durante su estadía en Polonia, le facilita un enfoque insólito que subraya decididamente empleando un comentario en "off" pronunciado por el protagonista mismo. El texto, de una sencillez cargada de humor, está recabado rigurosamente de la correspondencia y otros documentos de Lenin: sólo puede lamentarse la pésima entonación, evidentemente no profesional, del locutor de la versión castellana.

La construcción de *Lenin en Polonia* utiliza, además de la narración por flash-backs, la inclusión de documentos cinematográficos de la época, la animación de objetos y la composición fantástica. El primer elemento determina una estructura de apoyo a la narración en "off", eliminando eficazmente toda ilusión de contemporaneidad, confiriendo a la totalidad una calidad de recuerdo y convirtiéndola concretamente en una fascinante parcela del espíritu de Lenin. De los citados recursos secundarios, las películas de la época (noticias e incluso una curiosa "cómica") agregan al interés documen-

tal una exacta y humorística motivación de las reflexiones de Lenin, sea sobre política como sobre el cine, complementándose con la deliciosa imagen de un Lenin espectral. La animación de muñecos típicos polacos, empleada para ejemplificar la sencillez de visión del joven pastor, es al contrario poco expresiva y debilita, antes que reforzarla, la interpretación que hace Lenin de la pureza infantil del campesino. Asimismo, al querer visualizar la situación de Lenin en la cárcel mientras piensa en Rusia, en la guerra, en el probable fin del pastor, en los diversos personajes que poblaban su mente, Iutkevich desvirtúa la modestia personal de su protagonista, tan bien captada en general, componiendo unas imágenes de gusto típicamente hagiográfico donde lo pensado se hace presente junto con el que piensa, cuando hubiera sido mucho más expresivo y coherente insertarlo por corte.

Los defectos, sin embargo, no dominan la película y se olvidan con gusto, frente a la delicadeza jamás melosa de la evocación, los personajes, los invalorables detalles del comportamiento y de los pequeños accidentes, y frente a la conmoción que la fe política de Lenin logra transmitir, con una total ausencia de retórica, solamente a través de esa figura endebles, nerviosa, vagamente cómica y al mismo tiempo penetrada por la fuerza, de su sencilla y asombrosa participación en todo lo que la rodea, y de su lenguaje despojado y sincero.

Ambretta Marrosio

ANNA KARENINA. U. R. S. S., 1967. Dir.: Alexandr Zarkij. Prod.: Mosfilm. Guión: A. Zarkij, Vasili Katanián. Fot.: Leonid Kláshnikov, color, 70 mm. Mús.: Rodión Schedrin. Int.: Tatiana Samóilova, Vasili Lanovói, Nikolái Gritsenko. Anastasia Vertinská, Iya Savina, Yuri Yákovlev, Maia Plísetská, Boris Goldiev. Dist.: Vnefilm.

BRILANTOVAIA RUKA. U. R. S. S., 1969. Dir.: Leonid Gaidai. Prod.: Mosfilm. Guión: Moris Slobodskoi, Iacov Kostukowski y L. Gaidai. Fot.: Igor Chernich, color. Mús.: Alexander Zacepin. Int.: Iuri Nikulin, Nina Grebetskova, Stanislav Chekan, Andrei Mironov, Anatoli Papanov, Nonna Mordukova, Svetlana Svetlichnáia, Vladimir Gulalev, Nikolai Romanov. Dist.: Vnefilm.

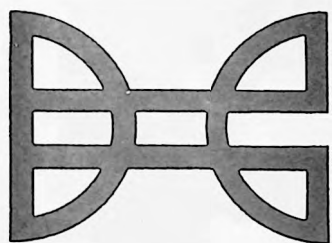
LENIN V POLSHE. U. R. S. S./Polonia, 1965. Dir.: Serguéi Iutkevich. Prod.: Mosfilm/Film Polski. Guión: Evgueni Gabrilovich, Fot.: Ian Liaskovski. Sovscope. Escen.: J. Grandys, L. Zbarski. Mús.: A. Vallatinski. Int.: Maxim Straukj, Anna Lissianskaia, Antonina Pawlyczewa, Ilona Kusmerskaia, Krzysztof Laczinsky, Edmund Fetting, Gustaw Zulkiewicz, Zbigniew Skowronski.

Lenin en Polonia de Sergéi Iutkevich.



El brazo de diamantes de Leonid Gaidai.





**La DIRECCION
DE CULTURA
DE LA
UNIVERSIDAD
DEL ZULIA**

**anuncia
las actividades del
CINE-CLUB
UNIVERSITARIO:**

**CINE EN LAS FACULTADES
CINE EN LOS BARRIOS
BIBLIOTECA
CINEMATECA
CINE INFANTIL**

**De esta manera la
Dirección de Cultura
lleva la cultura
cinematográfica al
pueblo zuliano.**



MONTE AVILA EDITORES

Libros de Venezuela para América Latina

NOVEDADES

Raymond Rosenthal

MARSHALL McLUHAN: PRO & CONTRA

Karl Marx y otros

LA SOLEDAD DEL HOMBRE

Antonio Márquez Salas

EL DIA IMPLACABLE

Luis Mercier Vega

ANARQUISMO, AYER Y HOY

Leslie Fiedler

**ESPERANDO EL FIN: LA CRISIS RA-
CIAL, SEXUAL Y CULTURAL DE LOS
ESTADOS UNIDOS**

Karl Menninger

AMOR VERSUS ODIO

Hans Erich Nossack

AL VENCEDOR DESCONOCIDO

PIDALOS EN LAS BUENAS LIBRERIAS

MONTE AVILA EDITORES, C. A.

Centro Comercial Cedíaz p.p. local 5-b Avenida Casanova

Teléf. 720656 - Apartado de Correos 51275

Caracas - Venezuela

LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES a través del CENTRO DE CINE DOCUMENTAL produce:

Un cine que rescata nuestra realidad

Un cine documental que se dirige a
Venezuela

Un cine didáctico que se integra a
la labor universitaria



**CINE
AL DIA**

Suscribase

apartado 50.446
sabana grande
caracas

INEMATECA NACIONAL

PROGRAMA DE JUNIO

CICLOS DEL MES: "HENRI-GEORGES CLOUZOT" y "MARCEL CARNE", en colaboración con el Servicio Cultural de la Embajada de Francia - "TRES VISIONES DEL PROBLEMA ESPAÑOL".

PRESENTACION ESPECIAL: DIRECCION BERLIN de Jerzy Passendorfer (Polonia, 1969). Con la colaboración de la Embajada de Polonia.

Martes 2 - Miércoles 3. Ciclo Clouzot: QUAI DES ORFÈVRES (Crimen en París), de Henri-Georges Clouzot (1947) con Bernard Blier, Suzy Delair, Louis Jouvet.

Jueves 4 - Viernes 5 - Sábado 6. Ciclo Clouzot: MANON (El ángel perverso) de Henri-Georges Clouzot (1948) con Cécile Aubry, Michel Auclair, Serge Reggiani.

Domingo 7. Presentación especial: DIRECCION BERLIN (Kierunek Berlin) de Jerzy Passendorfer (1969) con Wojciech Siemion y Jerzy Jogalla.

Martes 9. Función privada: UNA HISTORIA DEL MAESTRO DE JUDO SUGATA SANSHIRO, con el documental DEPORTES UNIVERSITARIOS EN TOKIO. En japonés sin títulos. Sólo por invitación de la Embajada del Japón.

Miércoles 10. Tres visiones del problema español POR QUIEN DOBLAN LAS CAMPANAS (For whom the bell tolls) de Sam Wood (1943) con Gary Cooper, Ingrid Bergman, Katina Paxinou.

Jueves 11 - Viernes 12. Tres visiones del problema español: LA GUERRA HA TERMINADO (La guerre est finie) de Alain Resnais (1965) con Yves Montand, Ingrid Thulin, Genevieve Bujold.

Sábado 13 - Domingo 14. Tres visiones del problema español: MORIR EN MADRID (Mourir à Madrid) de Frédéric Rossif. (1962).

Martes 16 - Miércoles 17 - Jueves 18. Ciclo Carné: LES VISITEURS DU SOIR. (Los visitantes de la noche) de Marcel Carné (1943) con Alain Cuny, Arletty, Marie Dea.

Viernes 19 - Sábado 20 - Domingo 21. Ciclo Carné: DROLE DE DRAME de Marcel Carné (1937) con Michel Simon, Françoise Rosay, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault.

Martes 23 - Miércoles 24. Ciclo Carné: HOTEL DU NORD (Hotel del Norte) de Marcel Carné (1938) con Annabella, Jean-Pierre Aumont, Louis Jouvet, Arletty.

Jueves 25 - Viernes 26. Ciclo Carné: LES PORTES DE LA NUIT (Las puertas de la noche) de Marcel Carné (1946) con Yves Montand, Nathalie Nattier, Serge Reggiani.

Sábado 27 - Domingo 28 - Martes 30. Ciclo Carné: JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES (Julieta o la llave de los sueños) de Marcel Carné (1951) con Gérard Philipe, Suzanne Cloutier.

SALA DE PROYECCIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES / CARACAS 

NACIONAL



PAGINA AMARILLA

● El Sr. Lorenzo, administrador del cine de Pedraza, se frotaba las manos pensando en las jugosas ganancias que le reportaría la exhibición de **Asesinos Sexuales**, cuando tuvo la poco grata sorpresa de recibir un cachiporrazo de manos del cura párrco de la localidad. El Padre Félix Henao en vista de que el film recibió una Censura B decidió hacer justicia por su propia mano, y con la ayuda de la mencionada cachiporra le suministró una reverenda paliza al exhibidor. El hecho aconteció el pasado 20 de marzo, y cuando fue citado a la PTJ el Padre Henao adujo que sólo quería impedir la proyección de la película. Para la próxima ocasión le sugerimos al Padre Henao que si decide llevar a la hoguera a algún film, solicite la ayuda del Cuerpo de Bomberos, que no pierde un instante para quemar cuanto película le cae en mano.

● Un artefacto explosivo, de los denominados Bomba Molotov en honor del difunto dirigente bolchevique, fue lanzado contra Radio Caracas TV el pasado 13 de abril. No hubo mayores daños y el terrorista, quien a causa de su avanzada edad no pudo correr, fue capturado por uno de los Serenos de la Empresa. Al ser interrogado, el terrorista daba muestras de un agudo desequilibrio nervioso. Seguramente había visto el programa "La Feria de la Alegría".

● Los pobres distribuidores y exhibidores, a punto de perecer de inanición, se han opuesto en Barquisimeto a la media entrada para los estudiantes. La Prefectura, atendiendo contra el sagrado derecho de la libertad de empresa, sacó un Decreto con la atrabiliaria medida. Pero reaccionando como un solo hombre, una vez más el bloque monolítico de distribuidores-exhibidores puso las cosas en su justo puesto, y todo ha retornado a su cauce normal.

● Si Ud. es capaz de creer en que el Ministerio de Fomento regulará los precios de entrada a los cines, tiene oportunidad de viajar gratuitamente al Japón. En efecto el Sr. Toshiro Hara anda a la caza de fenómenos para ser presentados por la TV japonesa con pasaje y gastos pagados. Ya ha conseguido un hombre que ingiere 150 huevos en 7 minutos y una mujer que se entierra 200 agujas en el cuerpo sin parpadear.

PAGUE PARA VER CUÑAS

Ya se está generalizando rápidamente fijar el precio de las entradas al cine en Bs. 10. Los espectadores no se pueden quejar ya que el aumento de los precios está compensado con el tiempo que se le da a los cortos publicitarios antes de las proyecciones. Media hora de cuñas de las más variadas especies y una sola técnica (alegría de vivir, sexo, juventud, poder, riqueza) le garantizarían a los espectadores un placer adicional que bien vale la duplicación del precio de la entrada. El hecho de que todavía hay gente que va al cine y que más vale un espectador que paga Bs. 10 que dos que pagan Bs. 5 demuestra que los Concejaes del Distrito Federal son unos utopistas que no pisan esta tierra de gracia. No se explica de otra manera que hayan aprobado una ordenanza que establece: "En los locales de proyección cinematográfica sólo se permitirá un máximo de 6 minutos de publicidad en cada función, distribuidos así: un minuto para diapositivas o vistas fijas y cinco minutos para cortos publicitarios. Los noticieros no podrán incluir más de un 50% de publicidad; en caso contrario el excedente de éste deberá computarse dentro de los seis minutos establecidos en la primera parte de este párrafo". Por suerte, la Gobernación que es la encargada de aplicar la Ordenanza si tiene los pies en la tierra y la Ordenanza archivada en el cajón más perdido. Así los exhibidores pueden pasar tranquilos sus 26 a 36 minutos de propaganda, cobrar un fuerte más, y embolsarse una ayuda adicional por la exhibición. Avicine, Mario Bertuol y Cinesa, que controlan las actividades de intermediarios entre anunciantes y exhibidores, cobran Bs. 280 por cuñas de un minuto de duración en las salas de estreno del Este o de Bs. 250 en las demás. Parte de esta cuota por supuesto va a los exhibidores. Una inauguración más o menos corta le cuesta al inaugurante unos Bs. 2.500 para aparecer en alguno de los Noticieros Nacionales. Por supuesto que también los Noticieros contribuyen con su parte para los exhibidores. La verdad es que el negocio del cine va tan mal en Caracas, el costo de la vida sube tanto, y las prestaciones de los sindicatos cada vez son tan desmesuradas, que los exhibidores amenazados por la ruina

inmisericorde tienen derecho a defender sus intereses contra Ordenanzas atentatorias a la libertad de empresa.

ESTRENOS Y PRODUCCION

● El 27 de febrero tuvo lugar en Valencia el estreno mundial de **Los Días Duros** de Julio César Mármol, el único largometraje nacional terminado en 1969. Sin embargo los días y los meses pasan y el film no es estrenado en Caracas. Nos excusamos con nuestros lectores por no publicar en este número la crítica sobre el film, pero no nos ha sido posible verlo. Y esto nos lleva a denunciar una vez más la artera discriminación a que son sometidos los films nacionales por los monopolios de distribuidores y exhibidores que controlan la casi totalidad de los canales de exhibición del país. Sin que esto implique un juicio de valor, por malo que sea el film de Mármol no lo será tanto como los centenares de esperpentos que pueblan las pantallas del país y cuyo único mérito es no costarles nada o muy poco al monopolio. No hay nada, salvo la más cerrada mentalidad colonialista, que explique la absurda discriminación.

● La película **Simpático**, presentada por Venezuela, está entre las doce finalistas del Décimo Festival del Film Turístico y Folklórico que se celebra en Milán. Como es lo tradicional el film, que sepamos, no ha sido exhibido en Venezuela.

● Dirigido por Néstor Rodríguez para la OCI y las Fuerzas Armadas de Venezuela el documental sobre el rescate del avión de Jimmy Angel fue presentado en el Circulo Militar en abril. Se trata de un medimetro de 16 mm., color, 54 minutos.

● Por su parte Daniel Oropeza, después de la aventura de **Oriente** y su **Esperanza**, ha realizado el documental **El paraíso amazónico** para la Televisora Nacional. Dura una hora y es en blanco y negro. El tema: una visión panorámica de la vida de los Yanohamas, del alto Orinoco, "una extraña civilización de placer" según el mismo Oropeza.

● Mario Mitrotti está terminando un corto de 40 minutos **Al Paredón**, que se propone la caricatura sangrienta de los arquetipos de las clases dirigentes de cualquier país sudamericano. La fotografía es de Peruch Martínez, la música de Miguel A. Fuster. Un interés adicional lo constituye el grupo de actores, en-

EL NEGOCIO DEL CINE

Entre enero y abril 15 films han recaudado más de Bs. 200.000, en Caracas. Esos 15 films han producido Bs. 6.244.593 con un promedio de Bs. 416.306 cada uno. En 1969 las cifras eran apenas de 10 films, con una recaudación de Bs. 3.195.153 y un promedio de Bs. 319.515 cada uno. A medida que los consorcios aceitan las tuercas, ajustan la distribución y aumentan los precios, las utilidades se multiplican. La productividad por film, en este caso, en un solo año ha aumentado en 31%.

Los films que han superado los Bs. 200.000 en Caracas son:

01. Un Quijote sin mancha, (M. Delgado)	743.383
02. La Batalla de Inglaterra, (G. Hamilton)	718.663
03. 500 Millas, (J. Coldstone)	681.058
04. Z, (Costa-Gavras)	558.355
05. Hello Dolly, (G. Kelly)	542.894
06. La epopeya de Bolívar, (A. Blasetti)	538.377
07. Candy, (C. Marquand)	373.908
08. Al servicio secreto de Su Majestad, (P. Hunt)	321.859
09. Patton, (F. Schaffner)	283.848
10. El último verano, (F. Perry)	278.261
11. Perdidos en la noche, (J. Schlesinger)	263.596
12. Butch Cassidy, (G. Roy Hill)	260.504
13. Abandonados en el espacio, (J. Sturges)	245.703
14. Flor de Cactus, (G. Sacks)	226.918
15. Adiós Mr. Chips, (H. Ross)	207.266

tre los cuales están Jacobo Borges y Elio Mujica.

● El largometraje de Clemente de la Cerda, *Sin Fin*, parece que finalmente ha entrado en la fase de sonorización y montaje. Será otro de los films realizados en Venezuela a fuerza de paciencia, trabajo, tesón y deudas.

● Jesús Guédez terminó la filmación de su primer largometraje, del cual es también productor y guionista. En la película, en 16 mm., han colaborado Tito Graff a la cámara y Alexis Pérez Luna como asistente de dirección. Ambos, juntos con Luis Lüksic, interpretan los papeles principales. El argumento de la película, cuyo título provisional es *Jucues con aguacero*, combina elementos reales e imaginarios: un viejo general, un jinete y un niño, muertos hace cuarenta años, regresan a su pueblo un Jueves Santo, y allí sufren nuevas muertes y nuevamente regresan, con el fin de llevar el pueblo a otro lugar, un lugar donde reine la vida. Para los habitantes del pueblo el general es un profeta y el jinete un revolucionario, para las autoridades son locos que perjudican su poder. Filmada en Puerto Nutrias, Barinas, la película se basa en personajes e historias reales del lugar y ha contado con la actuación y colaboración de los habitantes.

EL NUEVO EL DORADO

● Después del italo-español *Bolívar* y del anglo-americano *La guerra de Murphy*, el francés *Papillon*. Las troupes extranjeras están creyendo en sucesión en El Dorado, atraídas por las ventajas que les ofrece el país y el Estado y que les son negadas sistemáticamente a los cineastas nacionales. Jean Herman, quien hace algunos años fuera un buen documentalista, dirigirá la película inspirada en el superproductivo libro. Según las declaraciones de Henri Charrière para "El Nacional", "Esta película tendrá una gran importancia para Venezuela, no sólo por la inclusión en ella de grandes actores y técnicos internacionales, sino también por la oportunidad que tendrán nuestros propios actores y técnicos para trabajar en ella". Como por ejemplo, según las mismas declaraciones, que revelan un perfecto conocimiento de nuestros valores humanos y culturales, "una actriz venezolana que interpretó el papel de loca o de bruja en la película venezolana *La balandra Isabel llegó esta tarde*. Era una muchacha muy bonita..." o la que sugiere su secretaria Mona Leitch para "un personaje femenino que representa a una india joven y bonita y que nadie mejor para interpretarlo que una modelo que actúa en el Canal 2 y que en su opinión es el prototipo de la mujer venezolana". Por supuesto no sabía ni su nombre, aunque los asistentes a la rueda de prensa descubrieron que se trataba nada menos que de Haydée. La rueda de prensa se realizó con asistencia de un representante del Ministerio de Fomento. Venezuela, El Dorado, tierra de aventuras, tierra de gracia.

● En breve, además, llegará la troupe del productor Alfredo Bini para filmar una película en el interior, aún sin título. En una conversación que tuvimos con el productor italiano en su reciente visita de exploración, se pudo determinar que la razón fundamental de que haya escogido a Venezuela para realizar su nueva película reside en

que nuestro país reúne buenas condiciones desde el punto de vista del folklore negroide, que será elemento fundamental del argumento, de la riqueza del paisaje y de la estabilidad monetaria. Asimismo, Bini no intenta repetir el experimento del *Bolívar* en cuyo proyecto tuvo escasa participación, es decir no quiere intentar tocar una temática venezolana que, con mucho realismo, considera que jamás puede ser desarrollada sin problemas por extranjeros: la película, al parecer, tiene un tema sumamente individual, basado en el choque emocional que en una pareja europea causa el repentino aislamiento en un ambiente extraño, y su desarrollo erótico. Según Alfredo Bini, no se tratará de una coproducción, pues ésta implicaría un acuerdo oficial entre las dos naciones, imposible sin una legislación cinematográfica, que en Venezuela falta totalmente. Según Bini, la industria cinematográfica venezolana podrá existir como tal sólo a través de un fuerte impulso y estímulo oficial. En el caso de esta película habrá, desde luego, la coparticipación de Venezuela, en balance minoritario, y el industrial italiano se declaró satisfecho de la colaboración del productor venezolano Lorenzo González Izquierdo. Con respecto a si la película tiene ambiciones artísticas, Bini se mostró sumamente reservado y es difícil una previsión en tal sentido. Por una parte, el director Piero Vivarelli ofrece escasas garantías, pues se ha dedicado hasta hoy a la confección de "musicales", género que en Italia se encuentra normalmente al nivel más bajo de la calidad. Por la otra, la filmografía del productor es la que suministra alguna esperanza: la primera película fue una típica operación cultural (Filumena Marturano de Eduardo de Filippo, 1951); a partir del 60, Bini produjo las mejores obras de Bolognini (*Il bell'Antonio*, *Le viaccia* y *La cuzzione*), el primero, mejor y más arriesgado (desde el punto de vista de la inversión) Pasolini (desde *Accattone* hasta *Edipo re*), el interesante debut de Gregorotti (*I nuovi angeli*), *La Mandragola* de Lattuada. El año pasado, apartando su colaboración a *Bolívar*, produjo dos obras de interés y riesgo: el *Satiricón* de Gian Luigi Polidoro (elogiada por Antonioni y detenida por la censura) e *I due Kennedy* de Gianni Bisiach, recopilación del material relativo a los dos asesinatos completada por un comentario de gran valentía y claridad política.

¿JUVENTUD INEXPERTA?

● En un reflexionado artículo se lamenta Lorenzo Batallán en "El Nacional" de que ya que "los asesores no saben motivar el Estado para que proceda a crear el vital e inaplazable Instituto Nacional del Cine" por lo menos se hubiera debido aprovechar el rodaje de *La guerra de Murphy* para "haber solicitado de Peter Yates y Peter O'Toole, el que dictasen sendas clases magistrales en una Universidad" de que se hubiera podido "gestionar, al menos, que nuestra anónima e inquietu juventud cineasta se hubiera ilustrado con una clase práctica". Si bien compartimos con Batallán, desde hace años, la inquietud por el desarrollo del cine nacional, no estamos de acuerdo con lo que aparentemente sostiene en relación a nuestros cineastas. En Venezuela existen técnicos, guio-

nistas y hasta directores con buena formación y capaces de enfrentar cualquier realización, financiada con los recursos indispensables, con éxito. No es posible continuar manteniendo la imagen de la juventud inexperta que necesita de los maestros extranjeros. Sobre todo maestros de la talla de Peter Yates. Confesamos que tenemos que hacer un gran esfuerzo para no imaginarnos lo que pudiera decir el muy discreto director en una clase magistral en una Universidad.

INICIATIVAS

● Finalmente se ha constituido la Sección de Cine del Sindicato Profesional de Trabajadores de Radio, Teatro, Cine, Televisión y Afines del Distrito Federal y el Estado de Miranda. El 24 de abril, con asistencia de más de 50 técnicos y del Licenciado Jesús Maella, Secretario General del Sindicato, fue elegida la directiva, de la que forman parte Abigail Rojas, Secretario General; Mario Mitrotti, Secretario de Actas y Relaciones; Manuel Mundo, Javier Blanco y José Funes. Conociendo las serias preocupaciones de Abigail Rojas por el cine nacional y su larga trayectoria como sindicalista estamos seguros que Mitrotti tendrá que escribir muchas actas y Funes hacer más reclamos. Para ellos va nuestro fraternal saludo.

● Agrupando músicos, mimos, pintores, cuentistas, actores y poetas, bajo la dirección del realizador Oziel Rodríguez, se ha constituido el grupo "Cine Joven de Venezuela". Con un inmenso entusiasmo y una clara conciencia sobre la problemática del cine latinoamericano y nacional este grupo intentará sobreponerse a las dificultades de la escasez de recursos. Para formar parte del grupo sólo es necesario el deseo de trabajar e inscribirse en uno de los departamentos del grupo. Los interesados pueden asistir a las reuniones que se efectúan periódicamente en el Cafetín del Museo de Bellas Artes, ya que el grupo, por las dificultades económicas, todavía no dispone de local propio. A este grupo, como a todos los que trabajan por el cine nacional, les deseamos el mayor de los éxitos.

● Acaba de constituirse un Comité de Promoción de los Medios de Comunicación de Masas tendiente a mejorar los programas que se ofrecen por radio y televisión y dirigido por Mireya Blanco y Maurice Odremán. Por lo pronto han iniciado una campaña más clandestina que la que sostiene la Gobernación del D. F. para aplicar la nueva ordenanza sobre espectáculos públicos. Ojalá Mireya tenga tanto éxito en esta nueva iniciativa como con su obra poética.

● La actividad de difusión de la cultura cinematográfica crece en Barquisimeto. El Politécnico Superior mantiene desde hace más de

un año un cine club. La Seccional de la AVP, Estado Lara, acaba de crear otro. La Universidad auspiciada en una de las salas de la ciudad las reuniones semanales del Cinema U, para proyecciones y discusiones de películas importantes. Otras instituciones como la Casa de la Cultura, la Cámara Junior o el Colegio Javier, también mantienen actividades de cine regular. Sería formidable que sucediera lo mismo por lo menos en las mayores ciudades del país.

● El concurso cinematográfico propuesto por el concejal Stempel Paris ha sido aprobado por el Concejo Municipal del Distrito Federal. El término de entrega de los trabajos (cortometrajes de hasta 30 minutos con tema libre, en 16 y 35 mm.) ha sido fijado para el 1º de junio, y el premio (diploma y Bs. 5.000), será entregado el 25 de julio. Aun cuando el Premio es asombrosamente escuálido, tiene el gran mérito de ser el primer estímulo real a los jóvenes cineastas y un llamado a la atención pública hacia la cenicencia de la cultura nacional.

SEGUNDA MUESTRA AMATEUR

La Asociación de Cine Amateur (ACA) presentó al público caraqueño su Segunda Muestra Anual en la que estuvieron incluidas en su casi totalidad las películas que participaron en su Concurso celebrado en diciembre de 1969.

Dieciséis obras de los miembros de ACA fueron exhibidas durante los días 29 y 30 de abril en la Cinemateca Nacional: Curpa Films presentó *Realidad I*, ganadora del 2º premio en 1969. Eudaldo Vila, inquieto y trabajador, mostró sus cortos *Buenos Aires*, *Estancia María Teresa*, ambas en 8 milímetros y filmadas en Argentina, y *Fue en 1969*, que el Jurado seleccionara en diciembre pasado como la de mayores méritos entre la producción de ACA. José Franciscó, ganador del tercer premio, presentó en esta oportunidad un trabajo titulado *Calder expone conjuntamente con Gabriel Planas*.

Completaban la muestra los siguientes films: *La Guaira*, de Paolo y Manuel Machado; *Au Matin*, de Jack Maduro; *Homo* de Luis Lamanana; *RIP* y *La siniestra droga* de Frank Delima; *El dentista distraído* de Otto Neuman; *Ey zva a limpiar?* de Alfredo Carranza y Germán Carreño; *De este extraño mundo*, de Juan y Monserrat Gíol; *Vaqueria* de Freddy Pantín P.; *En la playa*, de Anita Martínez, y *La ciudad*, una interesante experiencia de los niños del Instituto Rondalera.

La impresión dejada por las películas de la ACA fue positiva en el sentido de que habla en ellas, por una parte, una realización más lograda, y, por la otra, una más firme preocupación por los problemas de la comunidad.

Agradecemos a las siguientes distribuidoras por habernos permitido la reproducción de fotografías:

Blanco y Travieso
Columbia
Difra — M.G.M. — Universal
Euroamérica
Orbifilm
Paramount
Pelimex — Artistas Unidos
20th Century Fox — Warner
Venefilm

Suscribase



a CINE AL DIA

Personalmente en las Librerías Cosmos (Pasaje Río Apure, Local 200, Centro Simón Bolívar, Sótanos) o "Cruz del Sur" (Centro Comercial del Este, Local 11, Sabana Grande).

Enviando su cheque por 16 Bs. (6 \$) a "Cine al Día". Apartado 50.446 Sabana Grande, Caracas, Venezuela.

INTERNACIONAL



Godard en la filmación de British Sounds.

SE ACERCA LA ERA DEL VIDEOCASSETTE

Ante la inminencia de una nueva división de la ANAC (Asociación Nacional de Autores Cinematográficos), que entretanto ya se ha dado, Carlo Lizzani alerta a los cineastas contra el peligro de no prever a tiempo el próximo desarrollo de la comunicación audiovisual:

"(...) me parecen abstractas las posiciones que consideran el sistema como algo estático y cristalizado para la eternidad. En un diseño estratégico es absurdo excluir de la lucha un campo que se presenta en crisis. El 'sistema' del cine no es el de la sociedad burguesa en general. Es un borde tecnológico en vía de disolución (por las razones que veremos). Un organismo que puede aceptar negociaciones, y, cuando el autor esté fuerte, sufrir sus leyes. (...) Es necesario mirar aún más allá para completar un diseño estratégico; no sólo mirar al cine como es hoy, sino a esa base tecnológica más amplia que es el fenómeno audiovisual. (...) Estamos al umbral de la cuarta revolución en la historia de los medios de expresión visual. La primera fue el paso de la imagen estática a la imagen en movimiento para proyectarla al público: Lumiere. La segunda revolución fue el sonido. La tercera, la transmisión simultánea de la imagen y su difusión a domicilio con

la TV. La cuarta está constituida por la reproducción del film en cinta magnética y por su comercialización. Veamos algunas consecuencias de esta cuarta revolución. Entendámonos: de toda revolución puede salir Lenin o Hitler, Robespierre o Napoleón. Yo no estoy anunciando la bajada de Dios a la tierra y el advenimiento del paraíso terrenal. Sólo digo que la revolución a punto de concretarse es gigantesca. Veamos algunas consecuencias positivas y negativas. En Italia: derrumbe del monopolio TV. En un lapso de cinco años, en millones de aparatos televisivos y delante de decenas de millones de espectadores, de la derecha como de la izquierda podrá llegar una masa gigantesca de material visual enlatado, tanto de carácter informativo como narrativo. (...) El país sufrirá la agresión de un torrente fangoso de imágenes inútiles, pero al mismo tiempo se establecerán imprevisibles canales de desemboque para material de calidad que el tradicional circuito cinematográfico no podía dejar circular. Nada de límites de tiempo (films de cinco horas, de una hora, de tres minutos, etc.). Pero, en lugar del solo noticiero, sobre el cual siempre podrá ejercerse cierto control democrático, tendremos la libre circulación de una videoprensa corruptora parafascista, seguramente bien confeccionada y atractiva. (...) Se abrirá el problema de la escogencia. Los condicionamientos

serán similares a los que hoy dominan en el mundo del papel impreso, condicionamientos férreos pero no de acero. O si no, lo que hoy es hierro podrá volverse acero, integración completa. No sé, el problema queda abierto".

LA LECCION DE LA HORA DE LOS HORNO Y LA "OTRA" CULTURA

También Adelio Ferrero toca el problema del "sistema", pero planteándose la concreta y urgente cuestión de la "otra cultura", la que debe oponerse a la cultura oficial. Su artículo se funda en el análisis de La hora de los hornos de Solanas y Getino y al mismo tiempo indica los peligros de lo que él llama "tercermundismo":

"(...) se advierte, en la raíz, un sentimiento de impotencia y de inconsciente falta de fe que se manifiesta, en particular, en el 'tercermundismo' de muchos intelectuales y grupos europeos. 'Quisiera que quedara claro —observaba Rocha en una entrevista reciente— que las teorizaciones políticas sobre América Latina están a menudo en la base de grandes malentendidos y de actitudes muy demagógicas. Fraseología de izquierda, comportamientos de izquierda, moralismo de izquierda, etc., todo esto asume muchas veces un as-

pecto verdaderamente folklórico'. (...) Los países de capitalismo maduro y los países subdesarrollados no son dos mundos separados: son la cara de arriba y la cara de abajo del mismo mundo —recuerda Sweezy. (...)".

Hablando directamente de La hora de los hornos, Ferrero indica: "Desde nuestro punto de vista es fácil captar demasiadas omisiones y silencios: la subestimación —o el olvido— de Europa y de la clase obrera de los países de capitalismo avanzado, la relación entre las dos 'revoluciones' y la armonización cada vez más imposible con un 'campo' socialista dividido y contradictorio. Se puede contestar que son problemas nuestros y nuestra es la culpa de no enfrentarlos [o de hacerlo con la medida, todavía demasiado moralista y 'generacional', de Los condenados de la tierra]. Pero es una falsa respuesta: también Solanas sabe muy bien —y lo dice— que las dos revoluciones deben vivir juntas. Y la 'utilidad' del planteamiento, no sólo para Argentina y el 'tercer mundo', es indiscutible, los materiales casi siempre ajustados y necesarios, la métrica del pensamiento —cuando sarcástica y perentoria, cuando informativa y exhortativa— casi siempre seca y tensa. La medida ensayística del film es reforzada y robustecida por una indignación que no es moralista sino política, toda dirigida a un objetivo de transformación revolucionaria:

leyendas violentas como un grito y elocuentes como una reflexión documentada. La hora de los hornos asume así una función de gran relieve en el planteamiento sobre la 'otra cultura' (...). También es verdad que Solanas sabe muy bien a quién y de qué habla, mientras el destinatario y el planteamiento, con sus desemboques, son mucho más dudosos e hipotéticos para Godard o Straub u Orsini. Pienso de todos modos que la indicación que viene de obras como Los condenados de la tierra y Sierra maestra y sobre todo de la primera, importante y necesaria (para sus autores y para el cine italiano) pueda resultar, dentro de un lapso no muy largo, más bien equívoca y peligrosa, también por las razones indicadas por Rocha. Para el que quiera hacer un cine político al servicio de la clase (...), se abren aquí y ahora, en Turin, en Milán o en Nápoles, espacios y ocasiones que es en verdad curioso rodear con referencias improbables desde Caracas o Recife. También en ese sentido, la del film de Solanas es una gran lección de honestidad política y de corrección socialista".

(Cinema Nuovo n. 202, noviembre-diciembre de 1969; Génova, Italia).

GODARD ALZA LA BANDERA ROJA

En un breve como instructivo artículo ("Raising the red flag": Levantando la bandera roja), Jan Dawson informa exhaustivamente sobre la última realización de Jean-Luc Godard, llevada a cabo en Inglaterra. Primero define la última etapa creativa del cineasta francés:

"Week-End era una declaración de guerra a la burguesía (en ecuación con las fuerzas del consumo indiscriminado y con el imperialismo U.S.A.) y planteaba su aniquilamiento como un objetivo deseable. One Plus One formulaba la supremacía de la acción sobre la teoría, la necesidad para el intelectual revolucionario de dejar de ser un intelectual. Le Gai Savoir, con su intento de análisis de la naturaleza de sonidos e imágenes, cuestionaba la legitimidad de usar el cine como instrumento revolucionario si no se ha encontrado primero la manera de descontaminar sus partes de las asociaciones burguesas que contienen; al final Godard (cuyas películas han contenido siempre un elemento auto-destrutivo) plantea que su película no era la película a hacerse, sino simplemente una película que ofrecía a otros cineastas militantes unos puntos de partida para una exploración sucesiva. Poniendo de relieve la semejanza del final de su película con el comienzo de una discusión de grupo, reforzaba su famoso axioma de que la realidad se sitúa entre el espectador y la pantalla, e intentaba —en los intereses de la militancia de grupo— distraer la atención de su propia obra. British Sounds es una continuación de esta borradora del autor y del film. Su contenido es simplificado y hecho consigna; su propósito no es el de entretener sino el de estimular la discusión y, sobre todo, la acción".

Después de una interesante descripción de British Sounds, algunas reflexiones personales y un resumen de los planteamientos de este Godard que "se borra a sí mismo", Dawson suministra una serie de informaciones sumamente significativas:

"Dejando a un lado la cuestión,

que podría discutirse interminablemente, acerca de las relaciones entre 'militancia' y 'cine' y de la naturaleza esencialmente negativa de todas las películas de Godard hasta hoy (un retorno a cero, un rechazo de las definiciones existentes que él mismo rehúsa sustituir con otras suyas), acaso lo más fascinante sea la manera con que el contexto ha servido para iluminar el texto. Suprimiendo Le Gai Savoir, la O.R.T.F. (Office de Radiodiffusion et Télévision française) justificó de alguna manera la inactividad que Godard le lanzó en el film, su alegato de que ella era una fuerza poderosa de un sistema educacional represivo al imponer a sus estudiantes unas definiciones negándoles la libertad de contradecirlas. Ahora, la London Weekend Television parece que le está rindiendo a British Sounds un servicio similar. La película fue solicitada en base a la premisa de que 'cada película de Godard es un evento que garantiza reacciones extremas'. Lo que a todas luces se dejó de tomar en cuenta fue que cada película hecha por Godard en esta etapa iba a ser más probablemente un ataque frontal al concepto de entretenimiento de masa, que no un producto para entretener las masas, o incluso la élite intelectual de los programas nocturnos. Así, se llegó a un extraño compromiso, que en seguida se remite a la autodefinition de la película como un trampolín para la discusión, e ignora su argumento básico que distingue entre revisionismo y militancia. Una audiencia de obreros cuidadosamente seleccionados, de estudiantes y —¡ay!— de lo que sólo puede describirse como 'hacedores de opinión', fue invitada a ver la película en una proyección privada y a discutirla luego. La discusión, montada como una serie de breves denuncias y consignas por lo menos tan categóricas como las de Godard, fue transmitida (Aquarius, 2 de enero de 1970), pero no la película misma. Más bien, fueron mostrados dos minúsculos recortes, lo suficiente para decirle al telespectador acerca de qué toda esa gente importante se estaba gritando mutuamente, pero no lo bastante para permitirle unirse a ella. Una gran parte de la discusión que no salió en el montaje se centraba en la cuestión de si la película debía pasarse por TV. Unos pocos de los que favorecían la transmisión opinaban así porque les gustaba: sus argumentaciones iban del aborrecimiento de la supresión por cuestión de principio, a la afirmación *ad hominem* de que la obra pasada de Godard le había ganado suficiente respeto como para que se le oyera esta vez también. Pero hubo un acuerdo casi total de que el film era 'demasiado difícil' para los obreros y los militantes potenciales como para que se le pudiera presentar. Irónicamente, la sugerencia que recibió el apoyo más vociferante fue que el film podía pasarse si se le hacía preceder una presentación explicatoria e interpretativa de parte de un espectador intelectual que tuviera el privilegio de entenderlo. Si esto se va a hacer, el principio de la libertad de palabra estará protegido, mientras el contenido militante del discurso se desviará simultáneamente en un contexto revisionista; y el ataque de Godard a los medios de comunicación de masa, después de todo, habrá probado su planteamiento".

(Sight and Sound, primavera de 1970; Londres, Inglaterra).

SUSCRIBASE A LAS REVISTAS NACIONALES:

Girando:

—15 bolívares, ó 3 dólares, a **CAMBIO** (mensual) - Apartado del Este 10517. Caracas.

—16 bolívares, ó 6 dólares, a **CINE AL DIA** (bimestral) - Apartado 50446 - Sabana Grande. Caracas.

—50 bolívares, ó 12 dólares, a **CUADERNOS de PLANIFICACION** (mensual) - Apartado 10861. Caracas.

—2,50 dólares a **EXPEDIENTE** (trimestral) - Apartado 1807. Caracas.

—10 bolívares, ó 2 dólares, a **IMAGEN** (quincenal) - Apartado 20098. Caracas.

—5 dólares a **PAPELES** (trimestral) - Ateneo de Caracas. Plaza Morelos. Caracas.

—10 bolívares, ó 2 dólares, a **REVISTA NACIONAL DE CULTURA** (trimestral) - Apartado 12497. Caracas.

—10 bolívares a **UNIVERSALIA** (bimestral) - Apartado 4364. Caracas.

—18 bolívares, ó 4 dólares, a **TEORIA Y PRACTICA** (trimestral) - Apartado de Correos 9342 (Candelaria). Caracas.

Escribiendo a:

—**ACTUAL**, rev. de la Universidad de los Andes (trimestral) - Apartado 277. Mérida. Venezuela.

—**CULTURA UNIVERSITARIA** (trimestral) - Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. Ciudad Universitaria. Caracas.

—**DESLINDE** (quincenal). Escuela de Periodismo, c/o Orlando Araujo. Universidad Central de Venezuela. Ciudad Universitaria. Ciudad.

—**EL FAROL** (trimestral) - Apartado 889. Caracas.

—**HAOMA** (trimestral). Apartado Postal 3623. Caracas.

—**KENA**, revista femenina (quincenal). Avenida Universidad, 137. Caracas.

—**MUNDO ECONOMICO** (trimestral) - Apartado de Correos 6563. Caracas.

—**NUESTRA ECONOMIA** (trimestral). Apartado de Correos 3825. Caracas.

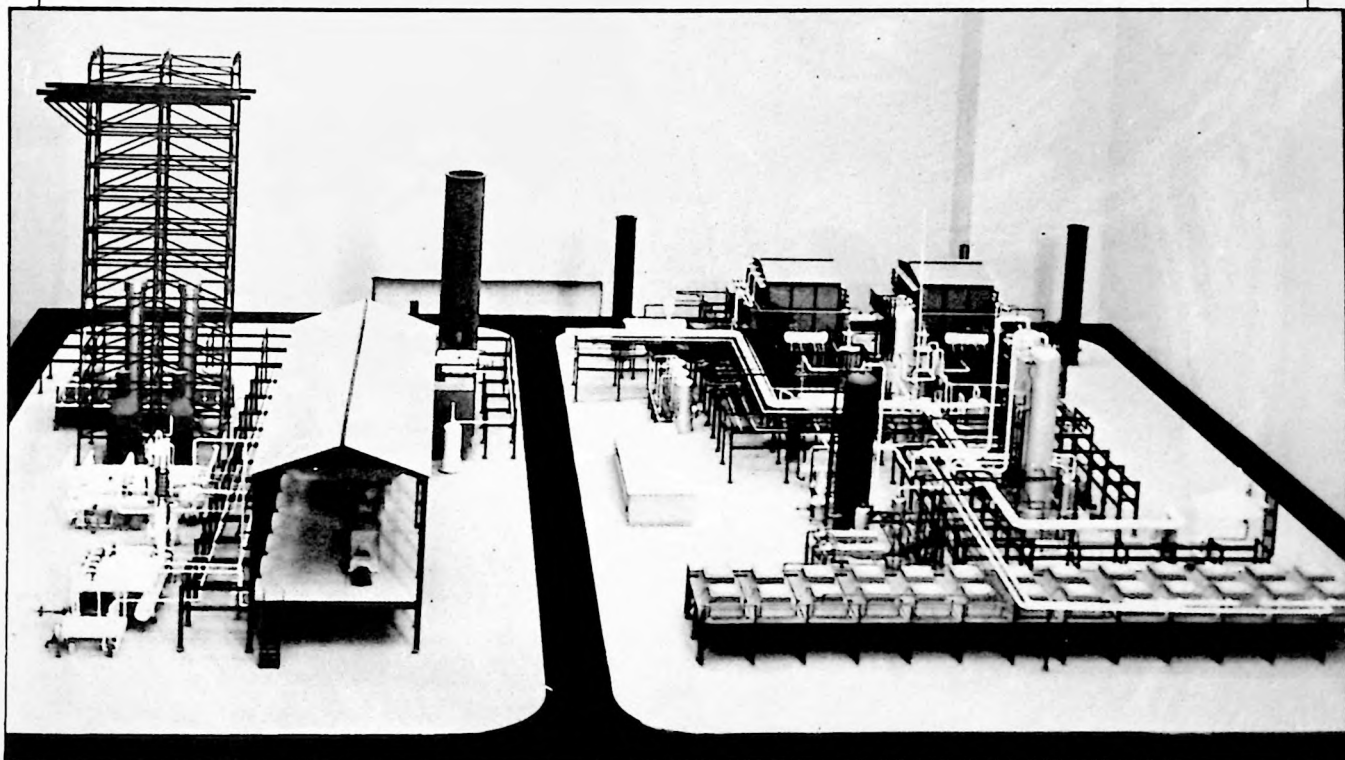
—**ORIENTE**. Universidad de Oriente. Dir. de Cultura. Ota. Tobía, Calle Junín. Cumaná. Estado Sucre.

—**ORIENTE UNIVERSITARIO** (mensual) - Universidad de Oriente. Dir. de Extensión Cultural. Ota. Tobía. Calle Junín. Cumaná. Venezuela.

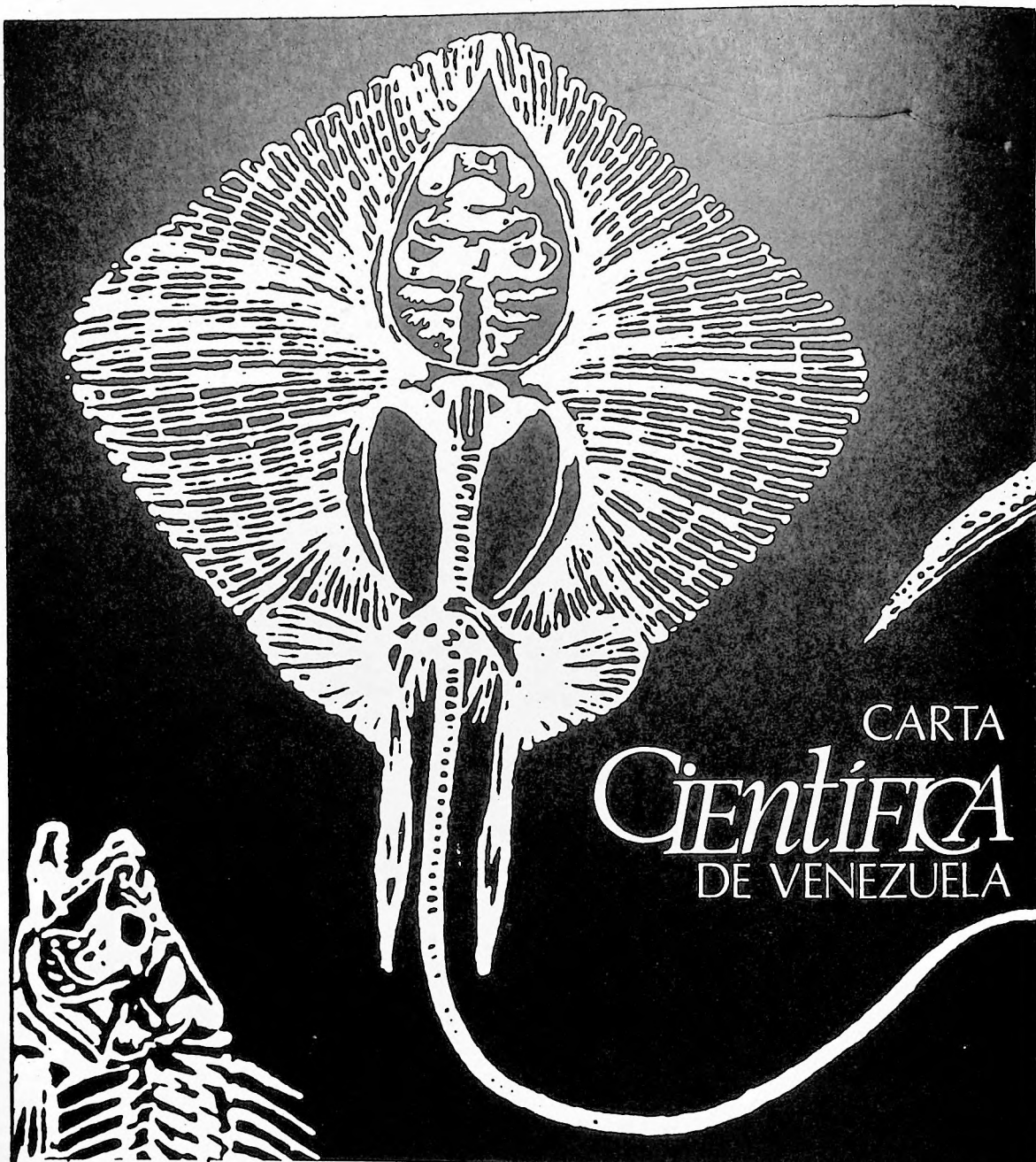
—**EL PERIODISTA** (mensual). Casa Nacional del Periodista. Avenida Andrés Bello. Caracas.

—**REVISTA de ECONOMIA LATINOAMERICANA** (semestral) - Banco Central de Venezuela. Esquina de Carmelitas. Caracas.

**200 MILLONES DE BOLIVARES
EN DIVISAS GENERARA
“NITROVEN”
POR LA EXPORTACION DE SUS PRODUCTOS**



Esta es una de las cuatro plantas que instala la Venezolana de Nitrógeno C. A. (Nitroven), en el Complejo Petroquímico de El Tablazo, Edo. Zulia, las cuales producirán 570 mil toneladas métricas anuales de Amoníaco y 800 mil de Urea



CARTA *Científica* DE VENEZUELA

Con esta publicación mensual, la Oficina Central de Información, OCI, pretende cubrir un importante campo de la actividad venezolana, el trabajo científico y de investigación. En esta Carta Científica de Venezuela reseñaremos, hasta donde llegue la información disponible, los trabajos realizados en el país,

dentro del mundo de la ciencia y la tecnología, en el lapso que cubra la correspondiente edición de esta publicación. Estas reseñas serán absolutamente objetivas. Su único límite podría ser la originalidad de la actividad reseñable y la circunstancia de no producirse en el territorio de la nación.

esta publicación como todas las de la Oficina Central de Información, OCI, se distribuye gratuitamente a quienes la soliciten a la Dirección de Publicaciones Apartado 192, Caracas