

El año en  
negativo

# cine al día

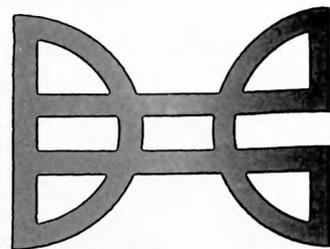
El tercer cine: Crónica del cine  
cubano. Julio García Espinosa:

Respuestas del ICAIC a  
Cine al Día. El Festival de Cine Cubano:  
Resultados de una discusión crítica.



**Crítica:** Las fresas de la amargura, Al borde de su mundo, La confesión, Tristana, El pasajero de la lluvia, Las cosas de la vida, Diario de una esposa desesperada, Tora! Tora! Tora!, entre otras. **Información nacional:** El año en cifras. **Internacionales:** Desde **Precio del ejemplar Bs. 4,00**  
Argentina, Chile, Alemania. **caracas, marzo 1971 n. 12**

# La DIRECCION DE CULTURA DE LA UNIVERSIDAD DEL ZULIA



## anuncia las actividades del NUCLEO UNIVERSITARIO DE LA CULTURA

- SALA DE EXPOSICIONES
- ESCUELA DE GRABADOS
- TALLER DE SERIGRAFIA
- CINECLUB EXPERIMENTAL
- UNIDAD FILMICA EXPERIMENTAL
- SALA DE CONFERENCIAS
- TALLER DE TITERES

# CINEMATECA NACIONAL

SALA DE PROYECCIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES

### PROGRAMA DE MARZO

#### GRANDES ESTRENOS DEL CINE FRANCÉS:

"EL DESORDEN TIENE VEINTE AÑOS"

"FUEGO FATUO"

"GOTO, LA ISLA DE AMOR"

UNA DE LAS 10 MEJORES PELICULAS DE TODOS LOS TIEMPOS:  
LA PASION DE JUANA DE ARCO

Martes 2 - Miércoles 3. Grandes estrenos del cine francés: EL DESORDEN TIENE 20 AÑOS (Le désordre a vingt ans), de Jacques Baratier (1966). Documental sobre el brote intelectual de la última postguerra en el barrio parisense de Saint-Germain-des-Prés. Colaboración de la Embajada de Francia. Versión francesa.

Jueves 4 - Viernes 5 - Sábado 6 - Domingo 7. UNA DE LAS MEJORES PELICULAS DE TODOS LOS TIEMPOS: LA PASION DE JUANA DE ARCO (La passion de Jeanne d'Arc) de Carl Th. Dreyer (1928) con Marie Falconetti, Sylvain, Antonin Artaud.

Martes 9. El negro en el cine: CRONICA DE UN VERANO (Chronique d'un été) de Jean Rouch y Edgar Morin (1961) con Marceline, Marilou, Angelo, Jean-Pierre, los obreros Jacques y Jean, los estudiantes Régis (Debray), Céline, Jean-Marc, Nadine, Landry. Colaboración de la Embajada de Francia.

Miércoles 10. El negro en el cine: LO QUE TRAE EL MAÑANA (Hurry Sundown) de Otto Preminger (1966) con Michael Caine, Jane Fonda, Reeve Scott.

Jueves 11. El negro en el cine: FUEGO NEGRO (The liberation of LB Jones) de William Wyler (1969) con Lee J. Cobb, Anthony Zerbe, Roscoe Lee Browne, Lola Falana.

Viernes 12. El negro en el cine: EL HOMBRE QUE VENCIO EL MIEDO (A man is ten feet tall) de Martin Ritt (1956) con John Cassavetes, Sidney Poitier, Jack Warden.

Sábado 13 - Domingo 14. El negro en el cine: PERSPECTIVAS (Medium cool) de Haskell Wexler (1969) con Robert Forster, Verna Bloom, Peter Bonerz, Marianna Hill.

Martes 16. El negro en el cine: ¿SABES QUIEN VIENE A CENAR? (Guess who's coming to dinner) de Stanley Kramer (1967) con Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Sidney Poitier, Katharine Houghton.

Miércoles 17. El negro en el cine: SEMILLA DE MALDAD (Blackboard jungle) de Richard Brooks (1955) con Glenn Ford, Anne Francis, Vic Morrow, Sidney Poitier.

Jueves 18. El negro en el cine: FUGA EN CADENAS (The defiant ones) de Stanley Kramer (1958) con Tony Curtis, Sidney Poitier, Theodore Bikel, Cara Williams.

Viernes 19. El negro en el cine: TODO PARA TI (A tout prendre) de Claude Jutra (1963) con Claude Jutra, Johanne Harelle.

Sábado 20 - Domingo 21. El negro en el cine: UN CORAZON ASI DE GRANDE (Un cœur gros comme ça) de Francois Reichenbach (1962) con Abdoulaye Faye. Gran Premio al Festival de Locarno. Prix Delluc

1962. Colaboración de la Embajada de Francia.

Martes 23. El negro en el cine: EL SOL BRILLA PARA TODOS (A raisin in the sun) de Daniel Petrie (1961) con Sidney Poitier, Claudia McNeil, Ruby Dee.

Miércoles 24. El negro en el cine: SANGRE SOBRE LA TIERRA (Something of value) de Richard Brooks (1957) con Richard Hudson, Dana Wynter, Sidney Poitier.

Jueves 25. El negro en el cine: LA JOVEN (The young one) de Luis Buñuel (1960) con Zachary Scott, Bernie Hamilton, Key Meersndt.

Viernes 26 - Sábado 27 - Domingo 28. Grandes estrenos del cine francés: FUEGA FATUO (Le feu follet) de Louis Malle (1963) con Maurice Ronet, Lena Skerla, Yvonne Clech, Jeanne Moreau. Premio especial del Jurado del Festival de Venecia. 1963. Colaboración de la Embajada de Francia.

Martes 30 - Miércoles 31. Grandes estrenos de cine francés: GOTO, LA ISLA DE AMOR (Goto, l'île d'amour) de Walerian Borowczyk (1968) con Pierre Brasseur, Ligia Branice, Jean-Pierre Andreani. Colaboración de la Embajada de Francia.





# CRONICA DEL CINE CUBANO

Ugo Ulive



79 Primaveras, de Santiago Alvarez.

## EL TERCER CINE

Este artículo no pretende ser una historia del cine cubano. No podría intentarse una empresa de ese aliento sin vincular continuamente un tema de tal complejidad al proceso social, político y cultural que la Revolución fue recorriendo durante ese período, empresa que excede por lejos las posibilidades de tiempo y espacio de que disponíamos. También notará el lector que esta crónica hace mayor hincapié sobre el cine argumental de largo metraje, y por ello son más escasas de lo que hubiéramos deseado las referencias al documental y al noticiero —que es sin embargo una de las actividades claves del ICAIC, pero que merecería, él solo, un estudio minucioso y extenso— y no se mencionan siquiera varios aspectos de la labor del Instituto como los documentales didácticos y científicos o la Enciclopedia Popular.

También sentimos como carencias las escasas referencias a los factores técnicos —a veces tan decisivos— y la ausencia de muchos nombres de realizadores, productores, músicos y actores cuya importancia es innegable.

Por lo tanto esta crónica debe ser considerada tan sólo como lo que es: una visión parcial, y casi siempre personal, que puede ser complementada (o confrontada) con los cada vez más numerosos artículos y libros que la crítica mundial dedica al cine cubano de hoy.

U.U.

1 Los cubanos son los primeros espectadores de cine en Latinoamérica. Ya en enero de 1897 el pionero Gabriel Veyre exhibe un programa Lumière en La Habana, y al mes siguiente filma un *Simulacro de Incendio* que es la primera película que se hace en Cuba.

La historia del cine cubano anterior a la Revolución no es nada peculiar: hay una producción casi constante pero raleada, tanto en la época muda como durante el período sonoro, que nunca llega a alcanzar importancia suficiente como para intentar competir internacionalmente con Argentina o México. Produce un cine de casi exclusivo consumo interno.

La época muda está marcada por la presencia de un director, Díaz Quesada, y sus películas, que tienen el mérito de ser verdadera obra de precursor, prefigurando, con su nacionalismo superficial, lo que con el correr de los años ha de ser el filón más explotado por el cine comercial de Cuba: el falso "color local", la música, el ritmo, el "sabor", el tropicanismo, en fin.

El período sonoro se cifra en nombres como Caparrós, Peón, Alonso, Orol y otros realizadores mediocres, pero buenos artesanos en general. Sumarán esfuerzos para crear un cine cubano deleznable, que se adivina a través de los títulos de sus películas. ¿Qué puede esperarse —aun sin haberlas visto— de producciones que se llaman *La que se mu-*

*rió de amor, Fantasmas del Caribe, Sed de Amor, Embrujo Antillano, Como tú ninguna, Con el deseo en los dedos, Tropicana, La Mesera del Café del Puerto, Una gitana en La Habana, Música, Mujeres y Piratas?*

Sin embargo, leyendo las minuciosas fichas técnicas que proporciona Arturo Agramonte en su "Cronología del Cine Cubano" uno va descubriendo los nombres de algunos de los que posteriormente integrarán las filas del nuevo cine cubano. Allí están Roberto Miquelli, Enrique Bravo (padre e hijo), Gustavo Maynulet, Mario Franca, Mario González, Jorge Haydú y otros técnicos, junto con actores y actrices como Raquel Revuelta, Enrique Santisteban, Ángel Espasande, Alejandro Lugo, Agustín Campos. El libro consigna también la inauguración, en 1952, de los estudios del "Biltmore" de entonces, sede hoy de las producciones del ICAIC.

Pero el cine que había de importar realmente se estaba haciendo en otra parte, en los intentos rudimentarios de algunos jóvenes con inquietudes. Un estudiante de Abogacía realizaba, en los años 46 y 47, dos cortos: *La Caperucita Roja* y *Un fakir*. Se llamaba Tomás Gutiérrez Alea. En 1948 conocía a un joven español radicado en Cuba, Néstor Almendros, y juntos filmaban nada menos que un cuento de Kafka: *Una Confusión Cotidiana*.

Poseído por la vocación cinematográfica, Gutiérrez Alea decide hacer cine en serio y con otro amigo, Julio García Espinosa, (y mediante una escasa pero suficiente contribución familiar), se va en 1950 a Italia, a

estudiar al Centro Sperimentale de Roma. Llegan en plena euforia neo-realista y esta actitud estética los marca profundamente y es decisiva en los primeros años del cine cubano post-revolucionario.

Regresan años más tarde, poseedores de una serie de conocimientos cinematográficos, pero sin saber muy bien dónde van a aplicarlos. Julio se vincula al cine comercial (es asistente de dirección en *Si ella volviera* de Oroná, 1956) y escribe guión tras guión que los productores rechazan olímpicamente. Gutiérrez Alea entra a trabajar en una sucursal de la *Cine-Revista* mexicana que Barbachano ha creado en Cuba. Se trata de la filmación de unos cortos donde se mezclaban breves notas documentales, anuncios comerciales y "chistes" cinematográficos filmados con actores. El equipo cubano de *Cine-Revista* estaba integrado así: Director, Tomás Gutiérrez Alea; Camarógrafo, Jorge Herrera y José Tabío; Iluminador, Iván Nápoles; Dibujo y Escenografía, Holbein López. Como se ve, todo un ICAIC en miniatura.

En esa misma época, en un canal de televisión, un hombre de poco más de 30 años, sin antecedentes cinematográficos, colaboraba en la realización de un noticiero. Su nombre: Santiago Alvarez.

Y otros trataban a la vez de fomentar la cultura cinematográfica y hacer de vez en cuando algún film:

En 1955, la *Cinemateca de Cuba* volvió a reanudar sus actividades, pero las mismas no fueron muy duraderas. La directiva estaba integrada por: Presidente, Germán Puig Paredes; primer vice, Roberto J. Branly Deymier; segundo vice, Adrián García Hernández; director, Guillermo Cabrera Infante; vice director, Néstor Almendros Cuyás; tesorero, Rine R. Leal Pérez; vicetesorero, Plácido González Gómez; secretario, Julio Matas

*Graupera*; vicesecretario, Jaime Soriano Gelardino; vocales, María López Salas, Paulino Villamueva, Rodolfo Santovenia y Emilio Guede.

(Agramonte, op. cit., p. 87)

Hacia los años 50, antes de reagruparse para crear la *Cinemateca de Cuba*, organismo que presentó en un gran ciclo algunos de los filmes más importantes de la historia del cine, Edmundo Desnoes, Ramón F. Suárez, Guillermo Cabrera Infante, Germán Puig y Carlos Franqui debutaron en el cine. Puig y Franqui filmaron *Carta a una Madre*, filme publicitario. Puig, con Edmundo Desnoes realizó el cortometraje *Sarna*, producido y montado por Ramón F. Suárez; éste filmó inmediatamente, con Vicente Revuelta y Adela Escartín, un documental de ficción, *El Guante* y luego un cortometraje sobre las pinturas y cerámicas de Amelia Peláez, co-realizado con Guillermo Cabrera Infante, *Pintura*, que fue pasado por televisión. Hubo un *Hamlet* interpretado por Néstor Almendros y Julio Matas que querían expresar la tragedia de Shakespeare valiéndose sólo de gestos.

(Fausto Canel, *Positif*. N° 53)

Simultáneamente, los intelectuales y artistas más comprometidos desde el punto de vista político crean una agrupación cultural que ha de jugar un papel importantísimo, como ejemplo de cultura militante, en los años inmediatamente previos a la Revolución: "Nuestro Tiempo", cuyo lema era "Traer el Pueblo al Arte". La preside durante un lapso el músico Harold Gramatges y se divide en varias secciones correspondientes a las distintas artes. La jefatura de la sección de cine está durante un tiempo bajo la responsabilidad de un joven y brillante dirigente estudiantil, militante del PSP (el Partido Comunista Cubano) quien se separará luego

del Partido para abrazar con fervor apasionado la causa del "26 de Julio". Se llama Alfredo Guevara, y el cine le interesa no sólo como expresión artística sino además por sus posibilidades como instrumento político; le preocupan más los problemas estéticos y organizativos que la creación en sí: nunca hará una película y sin embargo, andando el tiempo, hará nacer el cine más importante de Latinoamérica. En su obligado exilio mexicano trabajará para Barbachano en tareas de producción, y antes de irse tomará parte en la única aventura cinematográfica emprendida desde "Nuestro Tiempo": la filmación de un documental sobre la vida miserable e inhumana de los carboneros de la Ciénaga de Zapata. (La ciénaga colinda, en uno de sus extremos, con una playa llamada Playa Girón). La película, titulada *El Mégano* y realizada en 1954, tiene la siguiente ficha técnica: Director, Julio García Espinosa, con la colaboración de Tomás Gutiérrez Alea; Guión Alfredo Guevara, José Massip y Julio García Espinosa; Fotografía, Jorge Haydú; Colaborador de la producción, José Fraga.

*El Mégano* es el primer y tímido impulso de lo que ha de ser el cine cubano después de la Revolución. La película había de molestar tanto al gobierno de Batista que sería sequestrada por éste y su copia no volvería a recuperarse sino hasta después de enero de 1959.

Cuando se produjo el triunfo revolucionario, el movimiento artístico cinematográfico era una ilusión, el sueño de un grupo de aficionados y estudiantes. No había otro panorama que el de la desolación, y antes que un precedente teníamos frente a nosotros una sentina. En ella se movían larvalmente pequeños personajes a precio fijo, no demasiado elevado, reptiles de alquiler que entregaban los llamados Noticieros "cinematográficos" al



1959. Fidel Castro visita los estudios recién nacionalizados. A su lado, Alfredo Guevara y Tomás Gutiérrez Alea.



El Ché Guevara durante una filmación.

Dorticós y Alfredo Guevara.



mejor postor. Este era siempre el gobierno de turno, y lo fue con creces la sangrienta dictadura de Batista, y con ella la Embajada de la gran satrapía continental, el imperialismo norteamericano. De ello encontramos pruebas fehacientes en el despacho del tirano en el antiguo Campamento militar de Columbia. En sus archivos, que no fueron depurados previamente, pues estuvieron siempre en manos del Ejército Rebelde, encontramos la miserable correspondencia de aquellas "larvas" humanas. En ella se ofrecían inclusive a "barnizar" la realidad a cambio de prebendas y dinero para borrar de algún modo la reacción de la opinión pública con motivo de la masacre y terror desatados inmediatamente después, y en los meses que siguieron al 13 de marzo. Es imposible considerar a esta generación de comerciantes sin escrúpulos como parte de la historia viva, artística, de nuestra cinematografía. Ellos empuñaron la cámara, son historia, pero ante sus vidas y ante lo que representan sólo podemos adoptar una posición crítica, de principios, serena y al mismo tiempo implacable: el arte cinematográfico nada hacía en ese lodazal gelatinoso y pútrido.

(Alfredo Guevara "Cine Cubano", N° 14-15)

2 Es estimulante y asombroso que a poco más de dos meses del triunfo de la Revolución, el nuevo gobierno creara un organismo cultural de la importancia del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC. Conviene repasar los por cuanto que preceden a esa ley del 20 de marzo de 1959.

Por cuanto: El cine es un arte.

Por cuanto: El cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador.

Por cuanto: La estructura de la obra cinematográfica exige la formación de un complejo industrial altamente tecnificado y moderno y un aparato de distribución de iguales características.

Por cuanto: El desarrollo de la industria cinematográfica cubana supone un análisis realista de las condiciones y posibilidades de los mercados nacional y exterior y en lo que al primero se refiere una labor de publicidad y reeducación del gusto medio, seriamente lastrado por la producción y exhibición de films concebidos con criterio mercantilista, dramática y éticamente repudiables, y técnica y artísticamente insulsos.

Por cuanto: El anterior enunciado supone la más estrecha colaboración con economistas y técnicos, con educadores, psicólogos y sociólogos, con los artistas y creadores de todas las ramas, con las autoridades docentes y rectores de la obra cultural de la Revolución, y con los comandantes y departamentos especializados del Ejército, la Marina, la Policía y la Fuerza Aérea Rebeldes.

Por cuanto: El cine debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución.

Por cuanto: El cine —como todo arte noblemente concebido— debe constituir un lla-



El Megano, de J. García Espinosa y T. Gutiérrez Alea



Esta tierra nuestra, de Tomás Gutiérrez Alea

mado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad.

Por cuanto: Nuestra historia, verdadera epopeya de la libertad, reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces de encarnar en la pantalla, y hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información.

Por cuanto: Nuestro país y cultura poseen características vocacionales perfectamente definidas, tipos, fórmulas expresivas, música, danza, costumbres y ambientes y paisajes de gran atracción y cuyo impacto y popularidad constituyen un hecho probado a través del interés y afición de los públicos de todas las latitudes.

Por cuanto: La industria cinematográfica y la distribución de sus productos constituyen una permanente y progresiva fuente de divisas, tanto por la venta o explotación directa de

los films, como por el extraordinario impacto publicitario y de sugestión que posee la imagen cinematográfica sobre el espectador, y la consecuente oportunidad que se tiene de popularizar nuestro país y sus riquezas y de favorecer el turismo.

Por cuanto: El desarrollo de la Industria Cinematográfica cubana comporta el establecimiento de una nueva fuente de riqueza y trabajo, de la que resultarán beneficiados técnicos, artistas, laboratoristas, músicos, escritores, etc.

Por cuanto: Es el cine el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas.

Salvo las referencias a "ambientes y paisajes de gran atracción" que parece reflejar aún fijaciones de la etapa pre-revolucionaria, es significativo comprobar hasta que punto estos considerandos diseñaron eficazmente y con bastante anticipación toda la trayectoria del cine cubano posterior.

Sin embargo, los primeros pasos no fueron nada fáciles.

El 23 de marzo del año 1959 la Gaceta Oficial publicó la Ley que creaba el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Pero el nuevo Organismo, el primero creado por la Revolución en el campo de la cultura, no ganó vida efectiva cercado por Ministros que fraguaban la traición. La intervención de Fidel, y la de Raúl, impidió una muerte prematura: con fondos del INRA y del Ejército Rebelde realizamos los primeros documentales.

(Alfredo Guevara "Cine Cubano" N° 14-15)

Se empezaría por hacer filmes documentales para luego "ascender" a las películas de argumento —y se verá como esta discutible jerarquización está presente casi siempre en la historia interna del ICAIC— y sería justamente a los realizadores más fogueados, aquellos ex-alumnos del Centro Sperimentale, a quienes se confiaría la tarea de inaugurar el nuevo cine cubano. Así nacerán, bajo la rúbrica de "Dirección Nacional de Cultura del Ejército Rebelde", *Esta Tierra Nuestra* y *La Vivienda*, de Gutiérrez Alea y García Espinosa respectivamente. Son los primeros pasos.

Aunque realizan luego otros documentales (*Asamblea General*, *Sexto Aniversario*, etc.), los dos jóvenes cineastas están ansiosos por lanzarse a aventuras más arriesgadas. Julio, que carga hace años un guión con varias historias sobre la burguesía cubana, tiene un episodio casi listo para ser filmado, (una anécdota sobre una madre de muy baja clase media y sus peripecias para comprar a su hija el vestido con que festejará sus quince años), Zavattini ha trabajado en el argumento y ahora se puede convencer a Barbachano para que lo coproduzca. Lo filma en cinco semanas, lo protagonizan su esposa, Raquel Revuelta, y su hermano Humberto. *Cuba Baila* es el primer largometraje terminado por el ICAIC, pero será estrenado en segundo término. La dirección del Instituto sabe que como primera producción del cine cubano se espera otra cosa: un episodio de la lucha triunfante, un filme que muestre los guerrilleros y la Sierra Maestra.

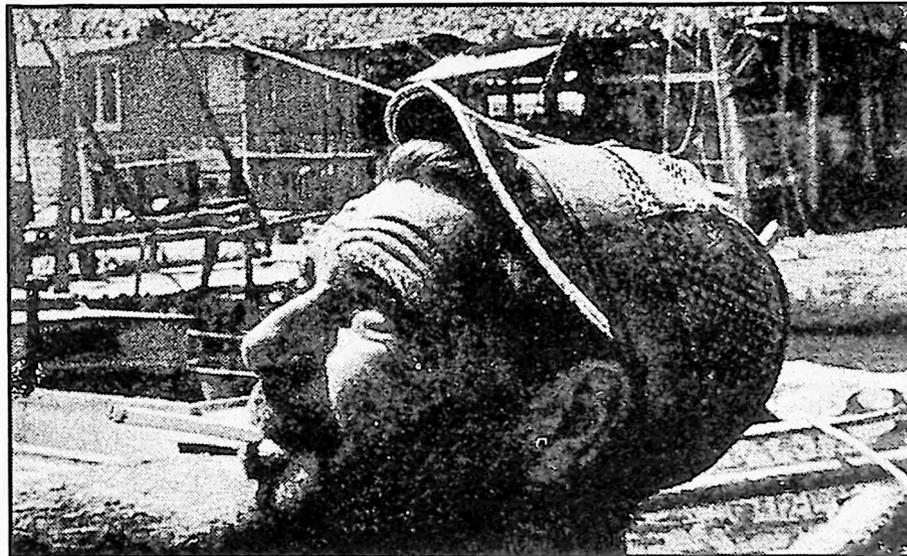
Se planifica una película de cuatro episodios: dos serán dirigidos por Gutiérrez Alea y dos por J. García Ascot, director español establecido en México desde hace años. Para la fotografía se trae a una "estrella" de la técnica italiana, Otello Martelli, y el camarógrafo es el hijo de Zavattini.

Las cuatro historias llegan a filmarse y Martelli y Zavattini (hijo) regresan a Italia, pero hay un cambio de planes. A la dirección del ICAIC no le convence aparentemente la calidad de los cuentos de García Ascot, ya que considera muy superiores los de Gutiérrez Alea. Se decide la filmación de un tercer cuento a cargo del director cubano, pero ahora con un fotógrafo traído de México, Sergio Véjar. A fines de 1960 es el estreno mundial del primer largometraje cubano, *Historias de la Revolución*, integrado por *El Herido*, *Rebeldes* y *Santa Clara*. Los episodios de García Ascot, *Un día de trabajo* y *Los Novios* quedarán guardados durante cierto tiempo.

Mientras tanto el ICAIC, vencidas las primeras dificultades a que se refiere Guevara en la cita anterior, comienza a instalarse. Utiliza primeramente el quinto piso del edificio de 23 y 12 en el Vedado, y con los años irá ocupando los pisos restantes y varios edificios adyacentes. En el quinto piso se instalan la recién adquiridas moviola "Prevost" y se desarrolla un trabajo febril: se siguen realizando documentales junto con largometrajes y



La vivienda, de J. García Espinosa



Tierra Olvidada, de Oscar Torres

se acomete la empresa de un noticiero semanal. Este se inicia bajo la dirección personal de Alfredo Guevara, pero pronto es manejado casi totalmente por su coordinador, Santiago Alvarez.

De los documentales de esta primera época hay dos que merecen ser mencionados especialmente: uno es *Tierra Olvidada* de Oscar Torres (director nacido en Cuba pero establecido en Puerto Rico durante muchos años, y también estudiante del Centro Sperimentale) y el otro, *El Negro* de Eduardo Manet. El segundo filme, si merece una referencia especial es por tratarse de la única cosa digna de ser tenida en cuenta que hizo este escritor cubano-francés durante su permanencia en Cuba. *Tierra Olvidada* es "El Mégano Revisado", el desquite de aquel pequeño film hecho desde "Nuestro Tiempo", y que fuera el embrion del ICAIC. Ahora la Ciénaga de Zapata comienza a ser otra cosa y Torres, que es sin duda uno de los directores más promisoros de la primera época, se encarga de expresarlo con un estilo que mezcla sin temores cierta grandilocuencia a veces gratuita con un

aliento épico por momentos conmovedor, que será la causa de los mejores y peores momentos de su filme posterior: *Realengo* 18. La Revolución ha llegado a la Ciénaga y la vida mísera de sus carboneros cambia totalmente; en la secuencia culminante, Torres contrapone la irrupción de las máquinas que comienzan a desecar los pantanos con el parto de una campesina en bohío próximo. La falta de falso pudor con que Torres acomete una secuencia tan llena de trampas como ésta es sin duda la marca de un director que pudo haber llegado a ser muy importante en la evolución posterior del cine cubano.

Y junto a la euforia creativa de los primeros momentos, con los nuevos documentales, los primeros noticieros, el estreno de los largometrajes, el ICAIC, como toda Cuba en ese momento, recibe continuamente a visitantes ilustres que vienen a conocer esta Revolución todavía no muy definida ideológicamente, pero sí llena de entusiasmo, de ritmo y de un color tropical que hace las delicias de los recién llegados. El número 4 de la revista "Cine Cubano", que corresponde a fines del

año 60, se inicia con un artículo titulado significativamente "Cuba Recibe" y habla del pasaje por La Habana de Chris Marker (y la filmación de un documental que llama *Celebración* y que se transformará en *Cuba sí*), Peter Brook y Bondarchuck, y anuncia la visita inminente de Antonioni, Maselli, Osborne, Tony Richardson, Alain Resnais, Florestano Vancini. (Solamente Richardson y su esposa Vanessa Redgrave llegarían el año siguiente).

Tal vez la culminación de esta primera etapa de ICAIC es el estreno de *Historias de la Revolución*, a fines del 60. En el discurso de presentación de las películas, Guevara anuncia los inmediatos estrenos de *Cuba Baila*, *Los Clandestinos* (?), *Realengo 18* y *El Joven Rebelde*. El ICAIC es hasta ese momento un proyecto pujante y audaz, pero proyectado al fin y su papel dentro de la nueva cultura cubana es aún indefinido. Los meses siguientes, de gran efervescencia en el ámbito cultural, irán definiendo su importancia.

3 A principios de 1961 el panorama de la cultura cubana parecía polarizarse en torno a tres centros (aunque esto es una simplificación, ya que los límites nunca eran muy claros). Por un lado estaban los intelectuales agrupados en el semanario "Lunes de Revolución". "Lunes" se publicaba como un suplemento del periódico del "26 de Julio", considerado por ese entonces como un vocero semi-oficial frente a "Hoy", que era el órgano periodístico del PSP y al resto de los diarios, que no representaban posiciones políticas tan definidas. "Lunes" contaba con el apoyo incondicional del director de "Revolución", Carlos Franqui, —uno de los pocos intelectuales que había participado en la insurrección como guerrillero— y era dirigido por Guillermo Cabrera Infante, teniendo como sub-director a Pablo Armando Fernández. De Cabrera Infante habría poco que decir ya que los hechos posteriores (sobre todo su sonora incorporación a la contra-revolución) ya lo han definido. Por aquel entonces sus rasgos más salientes eran tal vez su conversación mordaz y forzosamente ingeniosa y un anti-comunismo

visceral que lograba disimular a duras penas.

Más difícil sería hablar de la revista en sí. Michele Firk la describió (tal vez con cierto apresuramiento) como "un poco demasiado exclusivamente preocupada por la poesía *beatnik* y el *nouveau roman*", ("Positif" n. 53).

En realidad, aunque las dos preocupaciones mencionadas son ciertas, se trataba de una revista muy parecida a otras publicaciones de más corta vida que surgen periódicamente en Latinoamérica. Podrían señalarse dos características generales: un afán desmedido por "estar al día" (y si es posible al día siguiente) y, por ende, una difusión generalmente teñida de snobismo de todo "lo último", sin una preocupación mayor por valorar o jerarquizar los "aportes" y los "experimentos", que suelen a menudo agotarse en su sola novedad; la otra característica era su clima de capilla: nombres excluidos de una vez por todas que no aparecían jamás en sus páginas y, en contrapartida, idolatrías más o menos fijas y, lo que es peor, reparto mutuo de elogios entre los integrantes del clan. Esta descripción resultará demasiado negativa y mezquina si no se hace una salvedad importante: aún con los defectos señalados, que se dosificaban desigualmente en cada número, había en "Lunes" cosas de no poco interés, información seria y a veces valiosa, algunas críticas —aunque éste fue siempre su punto más flojo— importantes y, sobre todo, creaciones personales (cuentos, poemas, capítulos de novelas, fotos incluso) de indudable valor. Dentro de una Revolución que se planteaba (en ese año 61, precisamente) erradicar el analfabetismo del país, era sin duda una publicación minoritaria y no resultaba difícil predecir que el avance político y social del proceso revolucionario tendría, tarde o temprano, que afectarla esencialmente.

El recién creado Consejo Nacional de Cultura era el otro elemento importante. Funcionaba prácticamente como un Ministerio, encargado de todos los asuntos culturales salvo el cine, ya que el ICAIC ha mantenido siempre su autonomía y depende, a igual nivel que el CNC, directamente del Consejo de Ministros. En la Secretaría General del Consejo fue colocada una antigua e importante dirigente del PSP: Edith García Buchaca, esposa del Comandante Joaquín Ordoqui, am-

bos militantes de primerísima línea y de larga trayectoria dentro del Partido Comunista Cubano. Es cierto que la Presidencia del Consejo era ejercida por Vicentina Antuña, ex-secretaria de Chibás, procedente del antiguo Partido Ortodoxo y luego del "26 de Julio", pero no cabe duda de que la política cultural en sus aspectos fundamentales era dictada por Edith, en un momento en que la dirigencia y la militancia del PSP iban copando gradualmente los cargos de dirección en el país.

Aunque resultara una simplificación bastante carente de sutileza, para muchos intelectuales de ese momento el CNC y "Lunes" representaban los polos opuestos de la cultura cubana. En el CNC se veía la posición populista, dogmática, defensora del realismo, de los planes culturales masivos, más preocupada por la cantidad que por la calidad, se veía la intolerancia ante la experimentación. (¿No había publicado Edith un fascículo donde calificaba al arte abstracto de "expresión de la decadencia capitalista"?). En "Lunes" se hallaba lo contrario: la defensa de la "libertad" absoluta del creador, la abstracción, el experimento a toda costa. El ICAIC aparecía en el centro, como una fuerza indefinida todavía, pero ya rechazada, disimulada y a veces abiertamente por "Lunes" —y en este rechazo, que era mutuo, jugaban también un papel las animosidades personales irreconciliables entre sus respectivos dirigentes— y vista con cierta desconfianza por el CNC. En esta época, por otra parte, la obra del ICAIC no era nada "experimental". Realizaba películas cortas y largas dedicadas a la exaltación de la gesta triunfadora, de los logros primeros de la Revolución, sin rebuscamientos formales ni expresivos de ningún tipo y nada parecía anunciar un cambio muy notable en los años posteriores. Las palabras finales de Guevara al presentar el estreno de *Historias...* ("... muestra lealtad al arte verdadero, el arte que al pueblo sirve porque en el pueblo se inspira") no eran en ese sentido muy alentadoras.

Poco después de Playa Girón estalló la primera polémica entre estas fuerzas. El pretexto fue la película *P.M.*, un breve film de 16 mm. en blanco y negro, que no podía considerarse como una producción oficial de "Lunes" pero que lo era en parte por su origen y sus realizadores: Sabá Cabrera Infante —dedicado hasta entonces a la pintura, con esporádicas incursiones en el cine— y el fotógrafo Orlando Leal. Los autores del film tenían la intención de proyectarlo comercialmente y para ello debían someterlo a la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas, dependiente del ICAIC. El 31 de mayo de 1961 se prohibió el filme, y se desató así la primera discusión pública de la nueva cultura cubana.

Era, en realidad, el primer acto de censura promovido por un organismo revolucionario y no es difícil imaginar que provocó reacciones de toda índole, desde la sonora alarma de las ultrajadas vestales de la libertad artística hasta el regocijo de los sectarios que aplaudían secretamente una medida que ellos mismos no se hubieran atrevido a tomar. Visto el problema en perspectiva se comprende ahora que en realidad *P.M.* era sólo un pretexto. La película era bastante inofensiva y de escasa calidad y las razones aducidas oficialmente para impedir su exhibición —mostraba sólo un aspecto de la realidad cubana, un cuadro de "lumpens" y borrachos sin balancearlo con la otra cara de la moneda, el pueblo armado, que en la fecha en que se ubicaba la película (fines del 60), esperaba fusil en mano un ataque

Cuba Baila, de Julio García Espinosa



imperialista— podrían haberse esgrimido años más tarde contra algunas producciones del propio ICAIC. La verdad es que la fricción con "Lunes" llegaba a su punto máximo y hacía falta una definición. El resultado de este enfrentamiento es conocido: tres reuniones de los intelectuales y artistas con Fidel en la Biblioteca Nacional, reuniones donde se dijeron cosas importantes pero donde también se desbarró mucho, reuniones donde algunos creyeron que debían expresar adhesiones incondicionales y llamamientos retóricos cuando se trataba en realidad de esclarecer problemas de la flamante lucha ideológica y conocer la actitud que asumiría el Gobierno Revolucionario ante la creación artística. En la tercera de las reuniones asistimos con estupefacción a una intervención extensa de Pablo Armando Fernández, donde "Lunes" era defendido apasionadamente mediante la cita de todos los intelectuales cubanos y extranjeros que habían elogiado la revista. Se entendió entonces que, aparte de los planteamientos teóricos, existían ya insinuadas soluciones prácticas como el cierre de "Lunes".

Y eso fue lo que ocurrió. Fidel resumió brillantemente una posición de amplitud y liberalidad, condensada en la frase: "Con la Revolución, todo; contra la Revolución, nada". Pero la posición de "Lunes" era ya demasiado débil (y aún francamente contra-revolucionaria según algunos) y poco después apareció un ejemplar —dedicado a Picasso— con la mención de "número final" en la portada. El ICAIC había ganado su primera batalla.

"Lunes de Revolución", por ejemplo, no se presentaba como una alternativa simple. Es innegable que, en el terreno de la cultura, no representaba la opción socialista. (Entonces la Revolución no había definido todavía su carácter socialista). Pero era igualmente innegable que no se podía subestimar el talento individual de algunos de sus integrantes. Y no por un culto irrefrenable al talento artístico, sino por la firme convicción de que ello contribuía también de alguna manera al desarrollo de la Revolución. ¿Cómo luchar, pues, contra un contrario que, al mismo tiempo, entendíamos como aliado? ¿Cuál podía ser la solución? ¿Es que podíamos pensar en el tradicional Frente Unico? Pero la experiencia que teníamos del frentismo era que éste se había limitado a agrupar a los artistas e intelectuales de una abierta actitud progresista, dándole a esta palabra una concepción extremadamente ilimitada y bondadosa. Por otra parte, artista revolucionario y artista del Partido no había significado casi nunca la misma cosa. Se podía decir que la única diferencia entre un artista progresista y uno del Partido, había sido la de que este último se comprometía más con las líneas esenciales del Partido y trabajaba más disciplinadamente en los objetivos políticos inmediatos que éste se planteaba. No porque tuviera una concepción más revolucionaria frente al arte. (¿Y frente a la vida?). Cuando se hablaba de la posibilidad de esa concepción (realismo socialista) todo el mundo salía huyendo. Si el Frente Unico, enmarcado en semejante ambigüedad, resultaba discutible bajo el capitalismo, ¿qué papel podía jugar con una Revolución en el poder? ¿Es que la unión de todas las fuerzas revolucionarias quería decir, llana y sencillamente, la unión de todos los intelectuales y artistas progresistas? La unión de todas las fuerzas revolucionarias, sí, pero bajo la dirección de la fuerza más avanzada de la Revolución. Y entre los intelectuales y artistas progresistas,



Realengo 18, de Oscar Torres



El joven rebelde, de Julio García Espinosa

¿quién representaba, en esos momentos, la corriente más avanzada? ¿Cultura, el ICAIC, "Lunes de Revolución"? Es difícil responder en una forma absoluta, no así en sus términos políticos. Entendimos que, desde el punto de vista político, el ICAIC representaba la corriente más avanzada y, en consecuencia, luchamos contra "Lunes de Revolución" como tendencia, como corriente que ideológicamente no se proyectaba hacia el socialismo. Socialismo que, en el terreno de los hechos, ya la Revolución comenzaba a definir. El climax de esta situación lo definió la propia Revolución. No les negó a los integrantes de "Lunes" el derecho a seguir participando dentro de la Revolución pero sí les suprimió las posibilidades de seguir detentando una cierta hegemonía dentro del campo cultural. La Revolución, de esa manera, le abrió mayores condiciones de igualdad a la lucha artística entre las diferentes tendencias. Fue una solución correcta, fue una solución revolucionaria.

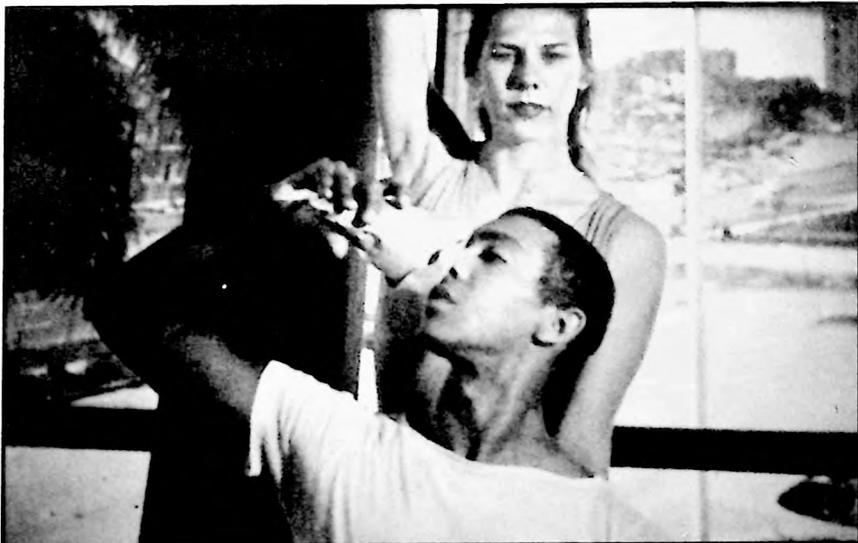
(Julio García Espinosa, "Cine Cubano" N° 54-55)

No es extraño que la producción del Instituto en esta etapa sea muy poco arriesgada en el terreno expresivo, e intente ser clarísima políticamente. Se filma *El Joven Rebelde*, que es como el ajuste final de cuentas del cine cubano con el neo-realismo, que a través de G. Alea y G. Espinosa había marcado las primeras pautas del estilo cinematográfico post-revolucionario, y Eduardo Manet termina y estrena *Realengo 18*, que Oscar Torres había dejado inconcluso. Un filme noble, con cierta torpeza técnica —había sido planeado originalmente como un corto— pero de una sencillez y honestidad indudables. Sería el último aporte al cine cubano de Oscar Torres, quien murió en Puerto Rico en 1969.

Al mismo tiempo iba surgiendo la segunda generación de cineastas cubanos; todos hacían sus primeras armas en el documental para pasar luego a las películas de argumento: Fausto Canel (*Hemingway*), Alberto Roldán (*Colina Lenin*), Manuel Octavio Gómez (*Historia de una batalla*), Jorge Fraga (*Y me hice maestro*) y José Massip —que pertenece en



Las doce sillas, de T. Gutiérrez Alea



Historia de un Ballet, de José Massip

realidad a la generación anterior— quien con *Historia de un Ballet* (una película de demorada realización) ganó el primer premio internacional de importancia obtenido por el cine cubano.

Durante este lapso aún conservador y poco arriesgado, surge como un filme fuera de serie *Las doce sillas* de Gutiérrez Alea. Era —y lo sería por mucho tiempo— la única comedia ubicada en épocas de la Revolución y aparte de su éxito estruendoso entre el público de Cuba pareció anunciar producciones con mayor audacia expresiva para la etapa siguiente.

4

En abril del año 62 ocurre un hecho político que también va a tener consecuencias en el campo cultural: la denuncia del sectarismo, formulada por Fidel. Su violenta requisitoria contra la gestión de Aníbal Escalante y las ORI (pero también y sobre todo contra una actitud mental que se veía nacer) fue recibida con alivio y alegría por un pueblo que entendió de inmediato que co-

menzaban nuevas épocas para la Revolución. La denuncia fue —como siempre— lanzada con un gran sentido de la oportunidad y significó un respiro para intelectuales y artistas que sentían acercarse amenazadora la posibilidad de un control burocrático sobre sus obras. A partir de allí comienza a producirse una nueva manera de enfocar los problemas culturales por parte de los intelectuales cubanos y su expresión más completa son los planteamientos realizados en I Congreso Nacional de Cultura, que tiene lugar en diciembre de ese año.

Para muchos que habían sacado conclusiones apresuradas, el Informe presentado por Alfredo Guevara fue origen de no pocas sorpresas. Los que lo sindicaban como "sectario" y "dogmático" debido al "affaire" P.M. v sus consecuencias, descubrieron ahora que el Director del ICAIC reivindicaba para sí las posiciones de vanguardia y criticaba con cierta vehemencia algunos errores de la política cultural del momento.

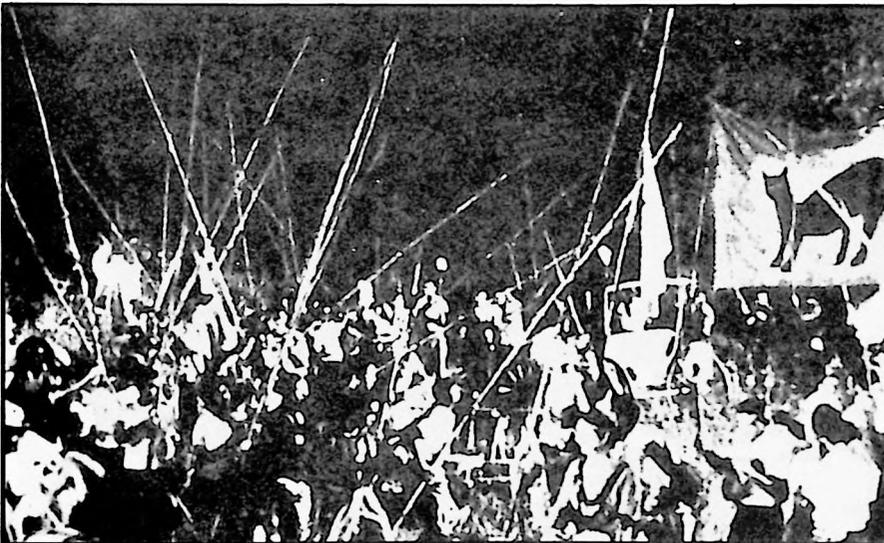
...Es que estamos convencidos de que el arte es siempre revolucionario, y de que no

hay arte alguno al margen de la Revolución. ¿Cómo pueden ser un artista o una obra de arte parte del fenómeno creativo sin ser innovadores, sin enriquecer la vida y la conciencia con aportes que van, desde el punto de vista excepcional por su rigor y fineza, hasta la elaboración de tendencias artísticas, estéticas, de puntos de vista y obras completamente originales? Cuanto penetra la realidad y profundiza en ella, cuanto nos ayuda a comprenderla y apreciarla, cuanto nos permite descubrir nuevos aspectos y matices, cuanto nos empuja a recrearla, y cuanto la enriquece con más originales conceptos y formas, cuanto hace más aguda y más sensible nuestra conciencia no puede ser sino revolucionario. El arte cinematográfico es para nosotros, como todas las artes, revolucionario por naturaleza y por eso no sólo nos sentimos militantes y combatientes cuando empuñamos el fusil o vestimos el uniforme de miliciano sino también cuando logramos que la utilización de los recursos técnicos y financieros que nos entrega el pueblo sirvan de base material al surgimiento de una obra de arte, o de un artista.

Es por eso que nos atrevemos a decir que el arte educa pero jamás que podamos aceptar que el arte tiene por finalidad la educación. Mientras más lograda es una obra de arte más influye en la conciencia, más profunda y compleja será su huella, más hermosos y permanentes sus resultados, pero creemos sinceramente que si del creador o de la obra artística se exige un mensaje "revolucionario" al estilo del que puede contener un discurso político o un ensayo filosófico o de indagación social, sólo se logrará un objetivo, asesinar espiritualmente al creador. Es afiliar el arte en una cámara de oxígeno. En muchas ocasiones no son medidas externas o un ambiente determinado y dominante el que provoca esta situación. Algunos creadores confundidos por la propaganda de teorías y fraseologías pseudoculturales que se inspiran en tendencias populistas y muy comúnmente en la ignorancia, naufragan intelectualmente empujados en sustituir a los pedagogos o decididos a situarse a nivel del público rebajando en su propia sustancia la obra de arte. Es necesario denunciar que esas tendencias tienen lugar en nuestro país y que las discusiones y resoluciones, aún realizadas y promulgadas en los más autorizados organismos de dirección, no serán jamás suficientes si no resultan acompañados de una constante discusión y de un trabajo ideológico digno de las tareas que afrontamos. Es en esta fuente de putrefactas aguas en la que anidan los gérmenes de la rutina y el agotamiento, y mientras con falso criterio proletario se pretenda ignorar la cultura sustituyéndola por la propaganda y la demagogia más ramploña, veremos obras y exposiciones primitivistas invadiendo inadecuados lugares y llevando a la sobrestimación y al ridículo a quienes mayor respeto merecen, a los trabajadores que ahora alcanzan las posibilidades de expresarse artísticamente, y que no pueden lograrlo en un día. La concepción mecanicista del ascenso de las masas de trabajadores a la vida de la cultura puede así crear no la elevación de los niveles intelectuales sino su rebajamiento y descomposición. De ahí la ola de mal gusto que invade el país y que no es de ninguna manera inherente al desarrollo socialista, y mucho menos producto del impetuoso avance del trabajo de los organismos responsables de la cultura, o de las organizaciones de masas. Quien acuda a los conciertos y



Cuba sí, de Chris Marker



El otro Cristóbal, de Armand Gatti

presentaciones del ballet clásico o de los grupos de danza moderna, quien se acerque al movimiento teatral o trate de adquirir un cuadro, quien guste del cine y trate de encontrar localidades, con seguridad sabrá muy bien, cuan grande y delicada es la inquietud que con la Revolución ha surgido y anda en desarrollo en todas las capas de nuestro pueblo, y un serio síntoma de la profundidad de estas tendencias es el constante aumento de la asistencia de lectores a las bibliotecas. La ola de mal gusto es provocada por otros factores. En nuestra opinión por una política clara y excluyentemente populista dominante en ciertos niveles del movimiento sindical, por tendencias erróneas, facilistas, rutinarias de los sectores responsables de la propaganda en muchas organizaciones, y sobre todo por la inercia pública de los organismos de la cultura, incluyendo el Consejo Nacional de Cultura, la Unión de Escritores y Artistas, y el mismo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, que hasta hoy no han sabido decir ¡No! pública y abiertamente a tanto ridículo cartel, a los murales absurdos que invaden los centros de trabajo y de la

vida social y cultural, al empapelamiento inútil de cada pared, columna y cristal, y muchas veces al ocultamiento o deterioro de verdaderos monumentos nacionales y de cubanísimos lugares, simplemente para cumplir metas numéricas, que no de eficacia política. Unas cosas conducen a las otras. Este clima permite que se anuncie a bombo y platillo que ciertos compañeros, seguramente llenos de inquietud, seguramente revolucionarios, seguramente sinceros militantes, pintaron un mural en dos horas o en doce... Y uno se pregunta ¿bueno... y qué? ¿Tiene esto alguna significación? No estoy aquí para juzgar. Pero, compañeros, los murales que han de cubrir edificios públicos o mostrarse como ejemplo y como elemento de belleza, como táctica, subrayo táctica contribución a la educación estética de las masas no pueden improvisarse, no puede pintar el más entusiasta... el más entusiasta, si lo es profundamente, no debe ser inútilmente pretencioso, debe buscar al más apto, estudiar, y aprender, apoyarse en él. Cuando lo contrario sucede terminamos aceptando normalmente que la devoción al recuerdo de José Martí, ejemplo del intelectual revolucionario,

y el más alto símbolo de nuestra cultura, se convierta en campaña de bustos, en rutina de bustos, en el insulto de situar bustos hasta en los más inadecuados lugares. El rincón martiano convertido en meta ha devenido en rutina. El mural revolucionario en atiborramiento de figuras. Si Martí debe aparecer siempre seco y meditabundo, ensimismado e hidrocefálico, los trabajadores y campesinos, los milicianos protagonistas de murales y carteles resultan versiones infantiles del héroe convencional: el puño en alto, el rostro pétreo, el gesto que recuerda al corredor a punto de iniciar una prueba o el despegue de un avión supersónico. Esto es, no creo necesario insistir demasiado en ello, una bien clara manifestación del esquematismo e indirectamente un modo de educar a las masas en la aceptación de las formas esquemáticas y rutinarias, en la falta de imaginación.

(Alfredo Guevara, Informe al I Congreso Nacional de Cultura).

Dentro del ICAIC se vive además un estado de euforia creativa, se hacen películas y se discute de todo y por todo. Siguen desfilando por el edificio de 12 y 23 toda clase de directores y artistas empeñados en el quehacer cinematográfico: personalidades bulliciosas y deslumbrantes como Gatti y Evtushenko o más reticentes como Wajda.

Es también en ese momento cuando el cine cubano se lanza de lleno a una de sus experiencias más funestas: la coproducción.

Algunos realizadores que han pasado por Cuba desde el triunfo de la Revolución filman documentales sobre la nueva experiencia política y humana que se vive en la isla, produciendo así obras desiguales pero sin duda interesantes, y muchas veces bastante logradas. Podría confeccionarse una lista que iniciarían *Alba de Cuba* de Karmen (1960) y *Cuba sí* de Marker (1961), seguida por los dos filmes de Ivens *Cuba, pueblo armado* y *Carnet de Viaje* (1961) y terminada con *Salut, les cubains* de Varda (1964) y *Ella* de Theodor Christensen (1964), y esto sería lo único de positivo que aportaron los creadores extranjeros.

Muy diferente es el caso de las coproducciones: todas son realizadas durante el período 62-63 y todas son un fracaso resonante. Para quien baila *La Habana* (1962) del checo Vladimír Cech es una mezcla impotente de trama pseudo-policia-revolucionaria con una visión externa y pintoresquista del carnaval habanero; *Preludio 11* (1962) del alemán Kurt Maetzig pretende ser un filme de acción y es peor aún que la anterior, *Soy Cuba* (1963) del soviético Kalatozov es una especie de delirio para cámara sola sobre un guión barroco e imposible de dos poetas (Evtushenko, soviético, y Pineda Barnet, cubano), *El Otro Cristóbal* (1963) de Gatti, pese a los intentos de defensa que se encuentran en la crítica francesa izquierdista de la época, es —hay que decirlo de una vez por todas— un jeroglífico incomprensible, debido a la acumulación de: un guión que se apoya extensamente en el mundo de las religiones afro-cubanas y en su peculiar mitología, la visión muy personal y hermética que tiene Gatti de Latinoamérica y la Revolución, y un doblaje en general ininteligible. Son demasiadas cosas, y pese a que Gatti volvió a montarla después del estreno en Cannes —donde el cine cubano se jugaba con ella una carta muy ambiciosa— creo que un hecho escueto resume los resultados de la empresa: jamás fue exhibida en los circuitos normales de Cuba.

Durante este período no aparecen obras importantes en el cine cubano salvo una, que pasa casi inadvertida: *Ciclón* de Santiago Alvarez. Santiago venía dirigiendo el *Noticiero* desde hacía bastante tiempo, pero recién en junio del 62 éste empezó a aparecer bajo su firma (y con una nueva presentación, que utilizaba el farol de los alfabetizadores como lámpara de proyectar). Con motivo del ciclón Flora realizó un documental más extenso, que era más que nada un número especial del *Noticiero* y que ganaría el primer premio en Leipzig al año siguiente. Nadie —que yo sepa— sospechó entonces que esa era la primera película de quien iba a convertirse, poco después, en el creador más importante del cine cubano hasta hoy.

Si esta etapa es escasa en obra creativa no lo es en discusiones, especulaciones y polémicas. Como la disputa ideológica continuaba y cada rato volvían a aparecer en las discusiones términos como "realismo socialista" y "realismo crítico", "arte popular" y "populismo", "cultura de masas" o "para las masas", etc., etc., varias de las personas que en el ICAIC desempeñaban responsabilidades creativas decidieron, luego de una serie de discusiones, en julio de 1963, publicar una suerte de manifiesto que resumiera su posición ante los problemas éticos y estéticos del arte. (No se trataba, como dice Positif (Nº 70) de "una treintena de directores de largos y cortos metrajes —el conjunto de miembros del Departamento de Producción Artística del ICAIC". Entre los firmantes del documento no aparece Santiago Alvarez y figuran muchos colaboradores que están de paso por el Instituto pero que no realizarán obra alguna de consideración, como Ramón Piqué, Iberé Cavalcanti, Fidelis Sarno, José de la Colina, Fermín Borges, etc.).

*Durante los días 4, 5 y 6 del mes en curso, un grupo de directores, y asistentes de dirección del Departamento de Programación Artística de la Empresa Estudios Cinematográficos del ICAIC, nos reunimos con el propósito de discutir algunos aspectos de los problemas fundamentales de la estética y sus vínculos con la política cultural.*

*Estos debates constituyeron el inicio de una costumbre futura: la confrontación periódica de opiniones sobre temas de interés común, relativos al sentido de nuestro trabajo y a nuestra posición ante la sociedad.*

*Como es lógico, no hubo coincidencia exacta de criterios en todas las cuestiones analizadas. Sin embargo, sobre un número apreciable de asuntos esenciales, de principios, se logró unanimidad en las opiniones.*

*Damos estas opiniones a la publicidad, con la esperanza de contribuir al esclarecimiento de estos problemas, que no son ya cotidiana preocupación de intelectuales y artistas, sino también, y cada vez más, motivos de vivísimo interés para todo nuestro pueblo.*

*En una sociedad socialista.*

1—La promoción del desarrollo de la cultura constituye un derecho y un deber del Partido y el Gobierno.

2—Las ideas y tendencias estéticas viven necesariamente en lucha.

3—El desarrollo general del arte está determinado por la existencia de esa lucha y por el carácter de sus condiciones.

4—El carácter necesario de la lucha, como forma de existencia de las ideas y tendencias estéticas, implica que proclamar la coexistencia pacífica entre las ideas y tendencias estéticas equivale a proclamar una ilusión. Por

razones idénticas, condenar la coexistencia pacífica de ideas y tendencias estéticas significa una ilusión.

5—La lucha de ideas y tendencias estéticas supone, necesariamente, la coexistencia de ideas y tendencias estéticas.

6—Fijar las condiciones de la lucha entre ideas y tendencias estéticas supone, por lo tanto, determinar las condiciones de la coexistencia entre ideas y tendencias estéticas.

7—Fijar las condiciones de la coexistencia entre tendencias e ideas estéticas equivale, por lo menos, a reconocer carácter de necesidad a los siguientes principios:

a) — cultura sólo hay una.

Herencia de la humanidad, cristalización histórica del trabajo creador de todos los pueblos y de todas las clases, la cultura no es, exclusivamente, expresión de los intereses de una clase o pueblo determinados.

No existen una cultura burguesa y una cultura proletaria antagónicamente excluyentes. El carácter universal de la cultura impone, como tarea de la mayor importancia, la preservación de la continuidad de la cultura y la

consiguiente comunicación efectiva entre las más valiosas expresiones culturales de todos los pueblos y de todas las clases.

Los clásicos del marxismo-leninismo han dejado testimonios incontrovertibles de la necesidad de esta tarea.

Lenin, en el párrafo cuatro del Proyecto de Resolución al Congreso de Proletkult, escrito en 1920, decía:

"El marxismo ha conquistado su significación histórica como ideología del proletariado revolucionario porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años del pensamiento y la cultura humanos".

"Por lo que se refiere al aspecto estético de la enseñanza, el señor Dühring tendrá que construirlo todo sobre nada. Toda la poesía anterior tiene que ser rechazada en bloque. Habíéndose prohibido radicalmente la religión, excusado es decir que no podrán tolerarse en las escuelas esas "tendencias" del género mitológico o de otro carácter religioso, cualquiera

1961. Joris Ivens filmando en Cuba



*Ciclón*, de Santiago Alvarez



que sea, que tanto gustaban a los poetas. También hay que desechar el misticismo poético, tal como, por ejemplo, lo ha cultivado con gran tesón Goethe. En estas condiciones, estamos viendo que el señor Dühring no tendrá más remedio que decidirse a proveernos también de esas obras maestras de poesía que responden a las superiores exigencias de una imaginación conciliada ya con la inteligencia y en que se refleja el auténtico ideal que representa la consumación del mundo. No debe vacilar en hacerlo. Su comuna económica sólo conquistará el mundo cuando avance el paso de carga del alejandrino conciliado ya con la inteligencia".

Marx, según palabras de su biógrafo Franz Mehring, "permaneció siempre fiel a sus viejos griegos, y a todos los miserables mercaderes que querían desviar a los obreros de la cultura antigua, los habría echado del templo a latigazos".

A modo de síntesis y conclusión de las referencias anteriores, este párrafo del Manifiesto del Partido Comunista: "El antiguo aislamiento local y nacional en el que cada cual se bastaba a sí mismo, deja lugar a relaciones universales, a una interdependencia universal de las naciones. Y esto, que es verdad para la producción material se aplica también a la producción intelectual. Las obras de una nación se convierten en propiedad común de todas las naciones. La estrechez de espíritu y el exclusivismo nacionales se hacen cada vez más imposibles, y de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal".

b) — las categorías formales del arte no tienen carácter de clase.

El arte, fenómeno social, está condicionado por agentes que trascienden a su propia naturaleza. Una prueba, entre otras, consiste en que la expresión de nuevos contenidos requiere del artista la búsqueda y realización de formas nuevas.

Pero el arte no se reduce a sus determinantes exteriores.

El arte es un reflejo de la realidad y, al mismo tiempo, una realidad objetiva. Como tal, actúa sobre sí mismo y es, en primera instancia, un determinante esencial de su propio desarrollo. El hecho en sí mismo evidente de que, por ejemplo, Thomas Mann, burgués liberal por sus ideas haya sido mejor escritor que Dmitri Furmanov, marxista-leninista, demuestra que existe un criterio específicamente estético, irreductible a las posiciones ideológicas de ambos escritores.

La existencia de ese criterio cobra aún más relieve, si se considera que no hay contradicción entre la ideología de Thomas Mann y el contenido ideológico de *La Montaña Mágica*, como tampoco hay contradicción entre el marxismo-leninismo y la ideología presente de *Chapaev*.

El ejemplo anterior y el criterio cuya existencia demuestra, no son sino expresión particular de la independencia relativa que se manifiesta en el desarrollo de las formas artísticas, con respecto al nivel de desarrollo de las fuerzas productivas, con respecto al carácter de las relaciones de producción y, por ende, con respecto a la lucha de clases. "En cuanto al arte" — escribió Marx en la introducción a su *Crítica de la Economía Política* — "ya se sabe que los periodos de florecimiento no están, ni mucho menos, en relación con el desarrollo general de la sociedad ni, por consiguiente, con la base material, el esqueleto, en cierto modo, de su organización".



En días como estos, de Jorge Fraga



Tránsito, de Eduardo Manet

Por lo tanto, como expresión del principio de libertad formal: en la lucha de ideas y tendencias estéticas, la victoria posible de una tendencia sobre las otras, no puede ser consecuencia de la supresión de las demás, atribuyendo carácter de clase a las formas artísticas, sino resultado de su superación teórica y, sobre todo, práctica.

La supresión de expresiones artísticas, mediante el procedimiento de atribuir carácter de clase a las formas artísticas, lejos de propiciar el desarrollo de la lucha entre tendencias e ideas estéticas —y propiciar el desarrollo del arte, restringe arbitrariamente las condiciones de la lucha y restringe el desarrollo del arte.

¡Patria o Muerte!

¡Venceremos!

Raúl Molina, Manuel Pérez, Ramón Piqué, Oscar Valdés, Humberto Solás, Miguel Torres, Alberto Roldán, Iberé Cavalcanti, Fidelis Sarno, Antonio Henríquez, Pastor Vega, José de la Colina, Tomás Gutiérrez Alea, Sarah Gómez, Octavio Cortázar, Mario Trejo, José Massip, Julio García Espinosa, Roberto Fandiño, Ildefonso Ramos, Jorge Fraga, Amaro

Gómez, Fernando Villaverde, Octavio Basilio, Pedro Jorge Ortega, Manuel Octavio Gómez, Fausto Canel, Nicolás M. Guillén y Fermín Borges.

Dado en La Habana, a los 18 días del mes de julio de 1963, Año de la Organización.

Aunque el manifiesto se mantiene en un plano tal de abstracción, y aunque sus inconsistencias ideológicas son bastante evidentes —tanto que Guevara precede su publicación en *Cine Cubano* con una serie de salviedades que casi lo anulan ("La Dirección de la Revista del Cine Cubano, que no comparte en su conjunto la fundamentación teórica del documento y que establece reservas respecto de algunas afirmaciones, suscribe en cambio sus conclusiones y declara su absoluto acuerdo con la intención moral de los que lo suscriben"). (*Cine Cubano*, Nº 14-15, subrayados nuestros) — la tormenta vuelve a desatarse, pero esta vez no llegará a los niveles de la discusión sobre P.M. El documento suscitara una polémica ardorosa donde interviene casi todo el mundo, desde los alumnos y profesores de la

Escuela de Filosofía y Letras hasta la propia secretaria del CNC, lo que provocó respuestas y contra-respuestas cada vez más confusas por parte de algunos directores del ICAIC (como Jorge Fraga). Se pudo pensar nuevamente que el Instituto iba un poco demasiado lejos al salirle al paso —preventivamente, ante lo que no eran más que síntomas, pero síntomas inequívocos sin duda— a un posible renacimiento del dogmatismo, encarnado sobre todo en algunos militantes de la vieja guardia del PSP y en algunos oportunistas de último momento, que nunca faltan.

*En el ICAIC como en todas partes, el intelectual que no se esfuerza constantemente por analizar lo que ocurre a su alrededor termina cayendo en una trampa. Confunde el marxismo con el dogmatismo, la demagogia con el pueblo, los dogmáticos con la Revolución. Estos últimos le presentan la imagen luminosa del Pueblo "simple" y sabio; él ve que el pueblo ignorante prefiere Vals para un millón (una Sissi socialista) en lugar del Angel Exterminador. Se le dice que haga películas para ese pueblo, él no quiere hacer Vals para un millón sino El Angel Exterminador, prefiere pues ser un incomprendido, un artista maldito antes que un vendedor de sopa. Los dogmáticos no dejan nunca de ir hacia el pueblo, él se repliega sobre sí mismo. Los dogmáticos le presentan como modelo el realismo socialista y el héroe positivo, él termina viendo en el personaje de Nueve días de un año "el regreso del héroe positivo disfrazado" y se orienta hacia las audacias de la revuelta pequeño-burguesa de Godard. Los dogmáticos le dicen: "La Revolución generosa te ha dado la posibilidad de hacer cine. ¿Qué le das tú a cambio?" El responde: "La Revolución no ha hecho más que cumplir con su deber, yo soy un artista". Los dogmáticos le dicen: "Ve al pueblo". El responde: "Que el pueblo venga a mí". Invocará el derecho de la crítica para expresar sus recriminaciones, tomará su adaptación por valentía, sus contradicciones por alienación, se creará víctima. Pero, ¿a quién acusará? ¿A sí mismo o a la Revolución?*

(Michèle Firk, Positif, Nº 70)

La polémica sobre el documento aún no se había apagado cuando viene el contragolpe: el 12 de diciembre del 63, un artículo de Blas Roca en la sección "Aclaraciones" del periódico "Hoy".

"Aclaraciones" era una especie de "consultorio ideológico" donde Blas Roca, uno de los dirigentes más importantes del Partido Comunista Cubano contestaba preguntas sobre problemas políticos o ideológicos prácticos del momento, analizándolos a la luz del marxismo y de su experiencia de luchador y de dirigente veterano. Insólitamente, y a instancias de una supuesta carta de un lector, Blas Roca se lanzó de pronto a criticar la política de selección de películas extranjeras que eran adquiridas por el ICAIC para ser proyectadas en toda Cuba. El presunto corresponsal concretaba sus objeciones en cuatro que le parecían "particularmente negativas": *La dulce vida, Accattone, El Angel Exterminador y Alias Gardelito*, y terminaba preguntando: "¿Es positivo presentarle a nuestro pueblo películas sobre temas derrotistas como esas, confusas e inmorales, sin precederlas, por lo menos, de una nota explicativa sobre lo que se va a ver?"

Sé que el planteamiento hará sonreír hoy a muchos, pero hay que haber estado en Cuba en ese momento para comprender hasta qué



La decisión, de J. Massip.



Cumbite, de T. Gutiérrez Alea.

punto resultaba importante un ataque que tuviera ese origen, y cómo podía ser decisivo en muchos aspectos de la cultura de los años siguientes. Guevara —que se había mantenido en silencio durante la polémica que siguió a la publicación del documento de los realizadores— le salió al paso a los planteamientos de Blas y se entabló (¡nuevamente!) una polémica epistolar donde el ICAIC llevaba todas las de ganar, pero debía proceder con sumo tacto ante planteamientos simplifcantes y a menudo demagógicos como los que le oponían. "No son esos tipos, personalmente antipáticos, proxenetas, perversos, ladrones, holgazanes, irresponsables los que debemos, creo, mostrar a nuestros jóvenes obreros, a nuestros jóvenes estudiantes, en quienes debemos despertar el interés por otros temas y por otros ejemplos", dirá Blas Roca en un momento de la discusión.

De pronto, sin embargo, la polémica cesó sin mayores explicaciones y sin que se supiera qué criterio iba a prevalecer en el futuro. Se dijo entonces en los corrillos de intelectuales que "el Partido había trasladado la discusión

a otro plano" o "que no convenía hacer pública una discrepancia de este tipo". Pero poco después, en marzo del 64, estallaría el proceso contra Marcos Rodríguez, que llegó a convertirse en juicio a una parte de la dirigencia del antiguo PSP y que traería como consecuencia más resonante la prisión posterior de Joaquín Ordoqui y su esposa Edith García Buchaca —Secretaria del CNC hasta poco antes— sometidos a una investigación cuyos resultados aún no se han hecho públicos.

El sector más conservador consideró conveniente replegarse ante estos hechos. Así fue como las polémicas se acallaron durante largo tiempo, y es sintomático que durante más de quince números de la revista "Cine Cubano" desaparecieran totalmente las lucubraciones teórico-políticas o las afirmaciones más o menos polémicas sobre arte y socialismo. El cine cubano, al entrar en su quinto año de vida, se dedica ahora de lleno a la creación.

A fines de 1963, Guevara resume así la situación:

*No creo, sinceramente, que hayamos logrado*

hasta ahora obra excepcional alguna. Lo que sí es innegable es que, en cuanto hacen los cineastas cubanos de esta generación puede sentirse el aliento de sus búsquedas, y la presencia de un nivel. Es sin embargo ahora, rebasada la etapa que caracteriza las crisis de crecimiento, cuando podemos esperar el desarrollo deseado. No obstante ello, la frescura y modernidad de este joven cine ha ganado para nuestro movimiento artístico, y para la revolución que lo inspira, importantes éxitos internacionales, especialmente en el género documental. En *Sestri Levante* y *Karlovy Vary*, Colina Lenin, de Alberto Roldán, recibió el primero y tercer premio el año pasado, en tanto que hace apenas unos meses su Primer Carnaval Socialista compartió el Primer Premio con otro documental cubano, *Hemingway*, de Faustino Canel, también en *Sestri Levante*. Historia de un Ballet, de José Massip, resultó el Gran Premio Paloma de Oro en el Festival de Leipzig el año pasado, y en ese mismo evento Y me hice maestro, de Jorge Fraga, ganó una medalla de Oro. Más recientemente, en el Festival de Moscú, Manuel Octavio Gómez fue considerado el mejor documentalista con su obra *Historia de una Batalla*, dedicada a la heroica campaña de la alfabetización. Y en el largometraje, a los premios y menciones ganados por *Historias de la Revolución* y *Las doce sillas*, de Tomás Gutiérrez Alea, se une el III Premio que en *Karlovy Vary* recibió *El joven Rebelde* de Julio García Espinosa. Este año hemos terminado cuatro películas de largometraje y otras tantas se encuentran en producción, y en los años anteriores no ha sido pequeño el esfuerzo y la labor realizada. Pero sólo ahora, en el año 1963, calculamos haber iniciado la etapa realmente profesional.

(Alfredo Guevara, Cine Cubano, N° 14-15).

5 Simplificando mucho, podríamos decir que la producción de largo metraje que se inicia en el 64, ya con cierta audacia expresiva por parte de los creadores, es errática y tal vez la menos acertada de todo el cine cubano. Pero mientras tanto, el cortometraje descuella con una fuerza avasalladora, se impone mundialmente e influye de manera decisiva en la política futura del ICAIC.

Del 64 son *La Decisión* de Massip, una historia no muy convincente de los amores de una blanca y un negro, ubicada en Santiago de Cuba y en 1957, un filme mal narrado y torpe, y *Tránsito* de Eduardo Manet, una mala imitación del desgaire de los primeros filmes de Godard, y *En días como estos* de Jorge Fraga, un intento pretencioso de contar una historia de maestras voluntarias utilizando los "poncifs" más exteriores del cine de Resnais. Y también del 64 es *Cumbite*, probablemente la obra más débil de Gutiérrez Alea, quien ya era considerado (con justicia) el mejor director de largometraje cubano.

También en 1964 se decide lanzar al filme argumental a tres directores de documentales, encargándoles a cada uno un cuento cinematográfico de unos veinte minutos. Son Manuel Octavio Gómez, Fausto Canel y Fernando Villaverde (quien había realizado en el año 61 un estupendo corto humorístico que tenía como protagonista a Eisenhower y se llamaba ¡Ay, Ike!). La película iba a llamarse *Un poco más de azul* —no se de dónde salió el pavoso nombrecito pero creo que se le ocurrió a Mario

Trejo, poeta argentino que trabajaba en Cuba en ese momento— y estaría integrado por *Elena* de Villaverde, *El Encuentro* de Gómez y *El Final* de Canel.

Aunque fue terminado totalmente, nunca fue estrenado y no puedo opinar sobre él; Casiraghi dice de *Elena* que era "improyectable por su absurdidad" y se muestra bastante desconforme con los otros episodios. *Un poco más de azul* fue uno de los filmes frustrados de esta etapa. Pero pese a ello, sus tres directores tendrían poco después la oportunidad de realizar sendos largometrajes, y así surgirían *Desarraigo* de Canel, *La Salación* de Gómez y *El Mar* de Villaverde. El primero es un fracaso si se considera que se metía con un tema muy espinoso: la actitud y situación de los extranjeros (en este caso un argentino) llegados a trabajar en Cuba después de la Revolución. Una película con este asunto era tentadora si se hubiera explorado el tema en la profundidad de todas sus posibilidades. Pero el tratamiento era apresurado, superficial, pseudo-moderno, y la película resultó un fiasco. No tuvo mejor suerte *La Salación*, sobre un guión exce-

sivamente conversado de Manolo Reguera Saumell, y aunque tenía la buena intención de criticar la supervivencia de convenciones morales burguesas en la sociedad naciente, no pasó de las buenas intenciones. Más trágica es la historia de *El Mar*. Protagonizado por Vicente Revuelta (una de las pocas apariciones cinematográficas de quien es tal vez el mejor actor de Cuba), contaba una historia de amor y conflictos religiosos, políticos y generacionales, y estaba lleno de audacias narrativas (yo sólo llegué a leer el guión) que una mano de director muy seguro podían haber hecho funcionar en la pantalla. Pero cuando la película estaba terminada, incluso con mezcla final de sonido, y sólo faltaba tirar la copia definitiva, el proceso fue abruptamente cortado por la Dirección del ICAIC, que no permitió siquiera que se terminase. Esa fue la medida más drástica tomada contra una película en toda la historia del cine cubano (otras, como el primer largometraje de Manet, en 1961, habían sido detenidas el día antes de iniciar la filmación, otras habían sido terminadas totalmente y luego no exhibidas) y provocó en su

Desarraigo, de Fausto Canel



La Salación, de Manuel Octavio Gómez





El robo, de Jorge Fraga



Un día en el solar, de Eduardo Manet

Hanoi, Martes 13, de Santiago Alvarez



director una honda crisis personal. Poco después salía de Cuba para no volver.

Fraga y Manet, pese al fracaso de sus respectivas películas, tuvieron también una segunda oportunidad desaprovechada: Fraga llevó al cine una obra de teatro interesante, ubicada por su autor, Abelardo Estorino, en el período previo al triunfo de la Revolución; se llamó *El Robo* (la obra original se llama "El Robo del Cochino") y tampoco resultó nada considerable. Manet filmó un ballet de Alberto Alonso, "El Solar", al que llamó *Un día en el solar*, le agregó texto, canciones, etc., lo fotografió en color. El resultado fue un híbrido que en sus momentos menos malos trataba infructuosamente de copiar las comedias musicales de Stanley Donen.

Algunos directores harían una pausa: Masip después de *Le Decisión* comenzaría la larga elaboración de *Guantánamo*, Gutiérrez Alea dejaría pasar un tiempo antes de filmar su nueva comedia satírica *La Muerte de un Burócrata* (1966), García Espinosa dedicaría varios años a tareas de dirección del Instituto, Fraga no volvería al cine de argumento hasta su reciente *Odisea del General José* (1968) y Alberto Roldán, luego de su documental *Una vez en el Puerto* (1963) recién filmaría en 1967 su primer largometraje, *La Ausencia*.

El impulso para salir de este impase había de venir de otros lugares menos esperados: sobre todo del aluvión de documentales maestros, imaginativos y vibrantes que produce Santiago Alvarez desde 1965: *Now*, *Cerro Pelado*, *Hanoi, martes 13*, *Hasta la victoria siempre*, *79 Primavera*, *Despegue a las 18*, y el reciente *11 por 0*, a los que habría que agregar el emocionante *Por primera vez* de Octavio Cortázar. Allí el cine cubano reencontra, enriquecida, la vitalidad de sus primeros momentos, echa las bases para un cine de contenido político profundo y alta calidad estética y endereza, ahora sí, por un camino seguro.

Junto con los filmes de Santiago hay otra película solitaria que, por encima de sus calidades cinematográficas —que según mi modesta opinión han sido sobreestimadas— inicia también una etapa nueva en los filmes de argumento. Nos referimos a *Manuela*, cuyo nacimiento fue también bastante azaroso.

Pese a los resultados nada alentadores de *Un poco más de azul*, el ICAIC intentó retomar la experiencia y volver al filme de tres cuentos breves para tres directores novatos.

*La unión de varios "cortos" permite además, la presentación de una película completa cuya unidad procede de una temática semejante. Vuelo 134 de José A. Jorge, Manuela, de Humberto Solás y Asalto al Tren Central de Alejandro Sáderman pertenecen a este tipo de producciones, se lee en Cine Cubano de fines del 65. Y esa era la intención: hacer una película de largometraje mediante la suma de estos tres cortos. Pero cuando *Manuela* estuvo terminada, los planes cambiaron. Se consideró que su calidad bastaba y que debía exhibirse sola, y así se hizo. Los elogios que recibió en todas partes y los premios que ganó fueron un impacto importante para el cine argumental, que parecía no poder salir de su marasmo, y puede decirse que es a partir de *Manuela* en el 66 que las películas cubanas de argumento entran en la etapa brillante de su primera madurez, la representada por muchas de las películas que se discuten en otra parte de esta revista, y que a mi ver alcanzan sus puntos más altos en *Memorias del Subdesarrollo* y *La Primera Carga al Machete*.*

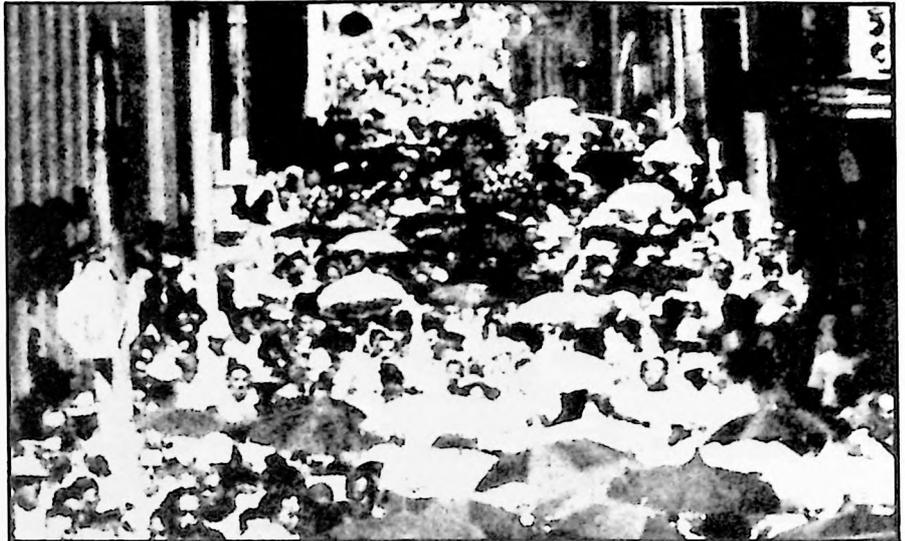
Hemos dicho que el impulso provino de donde no se lo esperaba, y en efecto, *Manuela* es un hecho insólito en la carrera de Humberto Solás. Habiendo ingresado en el ICAIC desde muy joven (tendría 18 años) desempeñó primeramente tareas como productor y director de notas para la *Enciclopedia Popular* y el *Noticiero*, a la vez que trabajaba como asistente de dirección en algunos largometrajes. Pero lo que lo distinguió de los jóvenes de su misma hornada fue la realización de dos cortos "poéticos", de un incurable formalismo, que revelan una confusión enorme, tanto cinematográfica como ideológica, y que no tienen similitud con ningún otro trabajo del ICAIC. El primero se llama *Minerva traduce el mar* (1962), y pasará a la historia como la única (supongo) colaboración cinematográfica del gran Lezama Lima. La película podría resumirse diciendo que dos bailarines (no muy buenos) danzan a orillas del mar alrededor de una cabeza de Minerva mientras en la banda sonora Miriam Acevedo recita unos herméticos versos del autor de "Paradiso", escritos especialmente para la película. En el 63 Solás insistiría con otra ficción poética de la que sólo recuerdo unos bosques frondosos y llenos de humo filmados a contraluz (predilección del joven director que volverá a usarlos en *Manuela* y en el primer episodio de *Lucía*) y una historietita en torno a un cuadro, que me evocó vagamente las películas impresionistas de la época de Delluc. Se llama *El Retrato*. Después Solás viajó, sufrió una seria crisis personal, e irrumpió a los 23 años con *Manuela*. Creo que no exagero cuando digo que fue una película inesperada.

En un balance de este período realizado por Guevara, aunque se mantiene aún la conducta cautelosa de no dejarse deslumbrar por éxitos fáciles, ya se siente cierto orgullo ante el nuevo período.

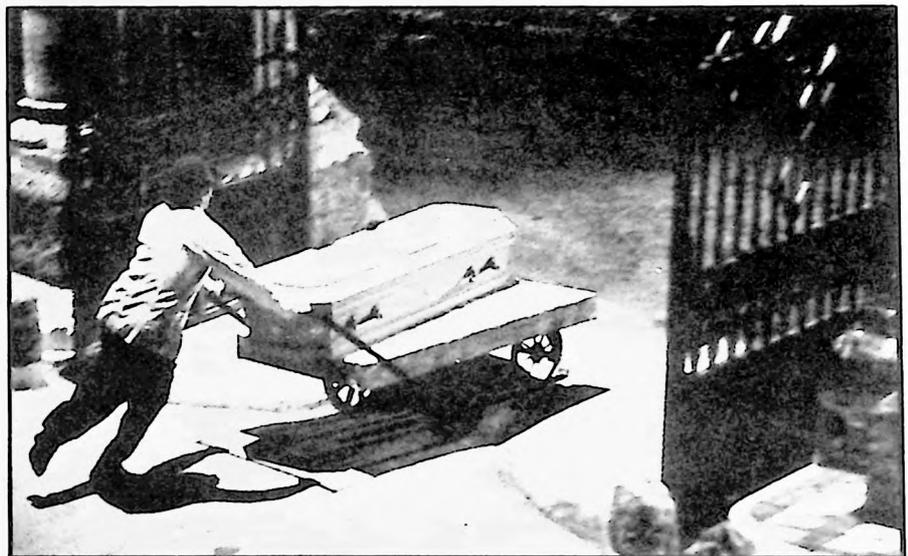
No sería justo dejar la impresión de que la cinematografía cubana ha sido capaz de crear valiosas obras de arte, dignas de universal o permanente estima. O de que pretendemos sugerir esta conclusión. Lejos de ello habrá que decir con toda franqueza que apenas comenzamos. Y que si el movimiento documental ha alcanzado auténticos triunfos internacionales, y sobre todo un nivel medio aceptable, y la capacidad de acompañar como protagonista —y no sólo como "reseñador", subrayo— la vida y los combates de nuestro pueblo, no es corto el camino que nos queda por recorrer en ese y en otros géneros.

Documentalistas como Santiago Alvarez (Now, Ciclón, Año 7, Cerro Pelado y ahora Viet Nam, martes trece de diciembre) y Oscar Valdés (Vaqueros del Cauto y El Ring) o Rogelio París (Hombres de Renté y Nosotros, la música), José Massip (Historia de un ballet y Los tiempos del joven Martí) y Faustino Canel (Hemingway y Congo 1960), o Alberto Rolán (Colina Lenín y Carnaval Socialista), Manuel Octavio Gómez (Historia de una Batalla), Guillén Landrián (En un barrio viejo y Ociel de Toa) y Pineda Barnet (David, reconstrucción de la vida de Frank País); realizadores de films de ficción como Tomás Gutiérrez Alea (Historias de la Revolución, Las doce sillas, Cumbite, La Muerte de un Burócrata, y Memorias del Subdesarrollo), Julio García Espinosa (El Joven Rebelde y Las Aventuras de Juan Quinquín), Jorge Fraga (Año Nuevo) o Humberto Solás (Manuela), han dejado ya una huella.

Su obra, que busca las raíces, no como fuente de confort intelectual sino para superarlas en-



David, de Enrique Pineda Barnet.



La muerte de un burócrata, de T. Gutiérrez Alea.

Memorias del subdesarrollo, de T. Gutiérrez Alea



riqueciéndolas, es acaso hasta ahora, en el orden artístico, el testimonio más completo de que dispone la revolución.

(Alfredo Guevara, Cine Cubano, Nº 41).

6 La etapa de madurez del cine cubano de ficción comienza a partir del año 66. También aparece en esta etapa un elemento no explorado hasta entonces y que va a suscitar algunas de las obras más importantes de este período: nos referimos a la revalorización del siglo XIX, de la que ya se hablaba en el I Congreso Nacional de Cultura. En un esfuerzo por rescatar y demistificar las raíces de una verdadera cultura nacional, los directores del ICAIC se lanzan por primera vez a la reconstrucción histórica, pero lo hacen sin prejuicios, sin el acartonamiento y la rigidez de otras reconstrucciones olvidables y es así como, en el punto más alto de esta tendencia, logran integrar una dialéctica fascinante de pasado que ocurre y presente que interroga en la espléndida *Primera Carga al Machete* de Gómez.

La pérdida del sentido de las raíces de la cultura nacional explica la escasez inaudita de ensayos, novelas, cuentos, piezas de teatro y poemas que, retórica a un lado, justifican y cantan la epopeya en que nació el cubano. (Recuérdese que la cultura nacional no es la suma de los esfuerzos aislados). No hay que lamentarlo, pero es preciso que nos provoque estupor. Esta verdad es demasiado evidente para que sea fácil de captar, pero no hay auténtica cultura nacional si carece de transparencia con su propio pasado. Debemos sentirnos satisfechos de nuestra contribución al aniversario de los "Cien Años de Lucha": *Hombres de Mal Tiempo*, *La Primera Carga al Machete*, *Odisea del General José*, para solamente mencionar las obras terminadas.

Pero hay que seguir indefinidamente elaborando, sobre todo con los medios del arte, los valores originarios de la cultura nacional en la lucha del pueblo contra el colonialismo español.

(Jorge Fraga, Cine Cubano, Nº 56-57)

Este período, sin embargo, no se produce homogéneamente ni es, aunque las tentaciones de la simplificación histórica nos tientan a creerlo así, una etapa donde todas las obras son memorables. Después del 66 todavía aparecen *Papeles son Papeles*, una comedia ingeniosa pero nada más de Fausto Canel y se filma la prescindible *El Huésped*, de Eduardo Manet.

Pero ya los editoriales de *Cine Cubano* adquieren un tono más firme, más reflexivo también, pero más consciente de lo logrado.

Se trataba (y se trata) de ser capaces, en tanto que artistas, de vivir esa desencadenada furia creadora, ese terremoto que destruye y rehace en cada instante todas las estructuras no ya de la sociedad sino de la realidad, partícula y totalidad comprendidas, ese volcán que refunde nuestra persona, y la hace más firme o más frágil, más dueña de sí o menos lúcida, esa manifestación artística por excelencia, y por ello implacable e incesantemente renovadora, que es la revolución. Se trataba en fin de ser o no ser artistas; de entregarse o no a la más profunda y consecuente voluntad creadora, comprometiendo en ello la sustancia misma de la vida, su sentido y sus posibilidades; de elegir o no la condición de protagonistas; y de ser capaces o no de ejercer (y aún de resistir) tamaño papel en la Revolución.

... El cine cubano existe, y existe como arte revolucionario, de búsqueda y aporte real, como instrumento de cultura y arma de combate. La irrestricta apertura ante la realidad no puede sino asegurar estos resultados. Y es el único modo de lograrlos en el terreno de la

cultura artística, a partir de posiciones revolucionarias.

(Alfredo Guevara, Cine Cubano, Nº 54-55)

Ya el nivel de exigencia del cine cubano y de la Revolución es otro: se han soltado todos los andadores, el arte de la nueva Cuba se lanza a marchar solo, explora casi a tientas un nuevo camino y la responsabilidad política y vital del creador se hace más precisa, más firme, más definitiva. En este período, que sólo podemos dejar en suspenso (¿habrá filmado por fin Gutiérrez Alea su muy anunciada versión de la "Historia de una pelea cubana con los demonios" de Fernando Ortiz? ¿Cómo serán *Los días del agua* de Manuel Octavio Gómez u *Hojas de Humberto Solás* o incluso *La Ausencia* de Roldán?) se producen también varias diserciones. Se van Fausto Canel, Ramón Suárez —el fotógrafo de casi todos los largometrajes de Gutiérrez Alea— y Eduardo Manet, los más conocidos de una lista más larga que incluye también a algunos otros realizadores y técnicos menos notorios, y a varios actores y actrices.

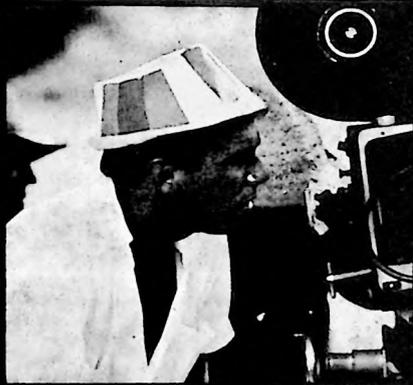
Peró, hay que decirlo, por más discutibles o arbitrarias que nos puedan parecer —o haber parecido— muchas decisiones tomadas por la dirección del ICAIC en el transcurso de estos primeros diez años, por más polémica que les resulte a muchos la personalidad de Alfredo Guevara (y no cabe duda que, tanto su esfuerzo individual como sus personalísimos puntos de vista sobre el cine y sobre la gente han sido y son factores decisivos en la historia que hemos contado en las páginas precedentes, y no deja de ser significativo y debe ser muy tenido en cuenta que Guevara es —junto con Haydée Santamaría en la "Casa de las Américas"— el único dirigente de un organismo cultural de la Revolución que ha permanecido en su puesto desde el año 59 hasta hoy), por muy largo que nos parezca el período de tanteos o las marchas y contramarchas antes de que el cine cubano de ficción encuentre su verdadero camino, sería ridículo desconocer u olvidar que de un país subdesarrollado de América Latina ha surgido —Revolución mediante— un cine que compite en pie de igualdad con los mejores del mundo. El cine cubano es una realidad de plenitud, de autenticidad, de alcance artístico y político, una voz que no es sólo de los cubanos sino de toda Latinoamérica y esto es en última instancia lo único que importa y lo que hunde en el olvido todas las rencillas pequeñas y grandes, las frustraciones, los resentimientos y las deserciones —¿Y qué cine del mundo, socialista o capitalista, no las ha tenido?— ubicando el problema en su justa medida histórica y en su proyección política exacta. Queda aún mucho por recorrer, tal vez la distancia introduzca valoraciones totalmente distintas en las películas y los directores que hemos reseñado tan apresuradamente, tal vez a la luz de una perspectiva más adecuada haya que mencionar otros nombres o revisar conceptos. Seguramente la coyuntura revolucionaria planteará situaciones muy diversas a los creadores en el futuro y sin duda la incorporación de las nuevas generaciones de cubanos nacidos en la Revolución va a ser decisiva para el porvenir de este cine.

Porque, para terminar parafraseando unas palabras de Santiago Alvarez, será sólo a través del "contagio" entre la obra cinematográfica y la vida de la Revolución, como el cine cubano podrá continuar este magnífico camino renovador y ascendente que estamos presenciando.

La primera carga al machete, de Manuel Octavio Gómez



# CINCO PREGUNTAS AL ICAIC



**Responde:  
Julio  
García  
Espinosa**



Tercer Mundo Tercera Guerra Mundial, de J. García Espinosa

1. *¿Se preparan planes cuantitativos para la producción? (tantos largos, medios y cortos para tal período). Si es así, ¿cuáles son las variables que se emplean para fijar esas metas? (Limitaciones de financiamiento, recursos humanos, mercado, facilidades técnicas e instrumentales). Si no es así, ¿cuáles son los criterios para decidir la realización de un film? La pregunta, en otros términos, intenta aclarar si el ICAIC podría producir muchos más films y no lo hace por algunas limitaciones, o bien si se está produciendo a plena capacidad.*

Podría decirse que el ICAIC está produciendo, en los actuales momentos, a plena capacidad si con ello se entiende que todos los trabajadores de la industria trabajan durante todo el año y las instalaciones y los recursos materiales están funcionando todo el tiempo. En la actualidad se producen de 4 a 6 largometrajes por año, 40 documentales aproximadamente, alrededor de 8 dibujos animados y un noticiero semanal. Para nosotros el aumento de la producción no depende, sustancialmente, del aumento de la fuerza de trabajo o de los recursos materiales, ni mucho menos de una ampliación del mercado. (Es sabido que en Cuba fueron nacionalizadas todas las salas de cine. Es sabido que éste es el paso fundamental para garantizarle a la producción nacional su propio mercado. Es el mercado interno para la producción nacional el factor más importante no sólo desde el punto de vista económico sino, lo que es aún más importante, desde el punto de vista cultural. Esto no quiere decir que no estemos interesa-

dos en exhibir nuestras películas en todas partes del mundo. Siempre lamentamos que, debido al bloqueo impuesto por el imperialismo norteamericano, nuestras películas no puedan ser exhibidas en Latinoamérica. En estos momentos las películas cubanas se ven más en Europa que América Latina. Es absurdo pero es así. Demás está decir que a todos nosotros nos interesaría mucho más el intercambio con los países de América Latina). De todas maneras estamos interesados en aumentar la producción. Pero éste no debe basarse en un aumento de la fuerza de trabajo o de los recursos materiales, sino en el incremento de la productividad. No es fácil. En Cuba el film ya no es una mercancía. El abaratamiento de los costos, el aumento de la productividad, no pueden entrar en contradicción con los objetivos culturales que se plantea nuestra producción. Pero el hecho cierto es que el aumento de la productividad es también un factor ideológico. Cuba todavía es un país con grandes limitaciones económicas y, al mismo tiempo, Cuba necesita aprovechar al máximo sus posibilidades cinematográficas. Ahora bien, existe el concepto tradicional de que el cine es caro. El cine que existe, el cine realizado por los países desarrollados, se encarga de demostrarnos todos los días que sin grandes recursos no es posible hacer buen cine. De hecho es una manera de impedir que los pueblos del Tercer Mundo seamos productores de cine más que simples consumidores. Decimos que no es fácil la solución porque todos nosotros hemos aprendido a hacer cine de quienes lo han hecho hasta ahora: los países desarrollados. Y si bien nuestra producción tiene marcadas diferencias culturales e ideo-

lógicas con el cine norteamericano y europeo, no es menos cierto que, en lo que se refiere a la factura, a los modos de producción, a los mecanismos para realizarla e inclusive a los ingredientes habituales de la puesta en escena, arrastramos todavía la huella de esa pesada tradición: cine caro como sinónimo de cine bueno. De ahí que la solución, la respuesta que buscamos no resulte fácil, no pueda obtenerse por simple decreto. Será indispensable, desde luego, una mayor racionalización de los recursos, optar por tecnologías menos efectistas, etc., pero la mayor responsabilidad estará sin duda en los directores, en su decisión de hallar una concepción del cine —nada circunstancial ni menor— donde el hombre, la imaginación, el talento, sean más importantes que la técnica, donde la concepción artística sea totalmente conciliable con los recursos reales y concretos que tenemos.

2. *¿Cuál es la ruta de la producción de un film, desde la idea original a la exhibición? ¿Tiene el ICAIC personal propio para la selección de los argumentos y la elaboración de los guiones, o se reciben también proposiciones de gente fuera del ICAIC, o encargos o solicitudes de otros organismos del Estado? ¿Cómo se seleccionan los argumentos? ¿Cómo se forman los equipos de producción? ¿Con personal del ICAIC o con participación de otras personas que no son de planta, por ejemplo actores? ¿Una vez terminados los films pasan directamente a la exhibición o existe alguna forma de control previo?*

Todo el personal que trabaja en un film, salvo los actores, es personal fijo del ICAIC. Los actores son del teatro, la radio o la televisión y, a veces, de la calle. La mayoría de nuestras películas obedecen a proyectos presentados por los propios directores. Sólo los documentales llamados didácticos o científico-populares, los hacemos en relación con distintos organismos: reforma agraria, salud pública, educación, etc. El itinerario de un proyecto se puede sintetizar en la forma siguiente: el director presenta el guión a la Dirección de Programación Artística, donde se aprueba desde el punto de vista artístico; simultáneamente se discute en la Dirección de Producción con vista a aprobar los recursos materiales; después se pasa a la etapa de pre-filmación donde se elabora un plan de trabajo o de filmación y se forma el equipo de producción; durante la filmación los problemas que puedan surgir son atendidos por la Dirección de Producción y por la de Programación Artística; posteriormente, la etapa de montaje y sonorización es atendida por el dpto. de Postfilmación y Programación Artística; finalizado el film es visionado por la Dirección del ICAIC y por el director en cuestión y los creadores más cercanos a éste. De ahí, luego del proceso restante en el laboratorio, pasa directamente a la exhibición. Los puntos más sensibles de esta cadena son la aprobación del guión y la constitución del equipo de producción. La aprobación del guión tiene una fórmula: si Programación Artística y el director no se ponen de acuerdo, éste último solicita la participación de otros directores que puedan enriquecer la discusión; si todavía no se llega a un acuerdo se lleva la discusión a la dirección del ICAIC, siendo este nivel el último para tomar una decisión. Ahora bien. Entendemos que ninguna fórmula, ningún mecanismo de tipo administrativo, puede garantizar, por sí sólo, la libertad de expresión.

Lo que realmente garantiza el desarrollo libre de la expresión artística es la propia Revolución. La Revolución que hace posible que seamos dueños de nuestro propio mercado, que alfabetiza a la población, que descoloniza las pantallas cinematográficas, que amplía la información, que politiza a toda la ciudadanía. Es la Revolución quien, a través de la política trazada por el ICAIC junto a los creadores, propicia el clima necesario a la expresión artística. Clima que se traduce en una información sistemática, en discusiones habituales, en no fijar a priori una determinada y única línea estética y, sobre todo, en tener en cuenta que dentro de la Revolución existe una lucha de ideas y que el respeto a la misma garantiza que el pensamiento y la sensibilidad no cristalicen. El otro factor, la constitución del equipo de producción, es también significativo. Al desaparecer el carácter de mercancía en el film, desapareció también el papel determinante del productor. El director es hoy el responsable máxi-

mo de la película. Es decir, no sólo es el responsable artístico sino además el responsable de todo el equipo, en una palabra, el responsable ideológico de la producción. No existe en el equipo un interés económico de tipo personal. De ahí la necesidad de que todos conozcan el film, se identifiquen y participen en él, mediante análisis colectivos antes y después de la filmación. De ahí también la necesidad de que, en lo posible, los miembros del equipo tengan además una identificación artística con el proyecto. La unidad y formación del equipo, el interés en la calidad y en el cumplimiento del plan de trabajo, obedecen, fundamentalmente, a estas motivaciones. Para lograr mejor estos objetivos, la tendencia actual es la de reducir cada vez más el equipo. Que el equipo lleguen a formarlo los que realmente participan de una forma creadora. El artista liberado no se puede permitir el lujo de agrupar trabajadores que resulten simples servidores, sobre todo cuando han desaparecido los incentivos de tipo material. Su li-



Tercer Mundo Tercera Guerra Mundial, de J. García Espinosa



beración es también la del resto de los trabajadores.

3. *¿Cómo se forma la gente de cine en Cuba? ¿Hay escuelas? ¿Se estudia fuera? ¿La formación es esencialmente práctica en la producción? ¿Cómo se entra en la producción? ¿Hay criterios de selección? ¿Hay suficiente campo de trabajo para permitir el ingreso de todos los que lo deseen y demuestren aptitudes?*

Tenemos planeada la creación de una escuela de cine para el próximo año. Hasta ahora la mayoría se ha formado en la práctica y con la paciencia del público. Los de más experiencia han ayudado a los iniciados. Y si se partió de la nada en lo que se refiere a la técnica, no fue la misma situación en cuanto a sensibilidad y desarrollo ideológico, que en definitiva son valores más importantes. Las fuentes iniciales fueron los cineclubs y los jóvenes más inquietos que trabajaban en la televisión o la publicidad. En estos momentos todavía estamos en una fase de consolidación. No es poco el personal con que cuenta el ICAIC si se tiene en cuenta las condiciones de nuestro país y, sobre todo, si se piensa que antes de la Revolución no existía cine en Cuba. Por otra parte ha sido política del ICAIC evitar los mecanismos alienantes de la consagración. Tratamos de que el cine, en este caso el ICAIC, no se convierta en una Meca para nadie. Así como nos proponemos una sociedad que no genere necesidades artificiales, pretendemos también una vida liberada de vocaciones frívolas o hipertrofiadas. Sin embargo, por otra parte, tan pronto nuestras condiciones lo permitan, aspiramos a que todo el pueblo aprenda cine. Es decir, trataremos en un futuro no lejano de realizar también la alfabetización audiovisual, ya que el cine, después de todo, es el lenguaje de nuestra época.

4. *Con respecto a la exhibición, dadas las limitaciones económicas en cuanto a disposición de divisas, ¿con qué criterios se seleccionan los films que se importan? Y en relación a los films cubanos, ¿cómo son exhibidos los documentales y cortometrajes? en funciones especiales o como complementos de programas? ¿se exhiben también por televisión? ¿Hay alguna forma especial de distribución para las películas cubanas y para algunas o todas las extranjeras?*

Antes de la Revolución casi todas las películas que se exhibían en Cuba eran norteamericanas, también se exhibían algunas mexicanas y muy pocas europeas. Hemos reducido a la tercera parte la cantidad de películas (puros "paquetes", la mayoría) que antes se exhibían en Cuba y sin embargo, esto, que nos ha permitido utilizar mejor las divisas, nos ha hecho ganar en calidad y en variedad. Hoy exhibimos películas de todas partes del mundo. Es lo que llamamos la descolonización de las pantallas cinematográficas. Exhibimos películas del mundo capitalista y del mundo socialista. Exhibimos películas de países tan lejanos como Suecia o Japón y de países tan cercanos —pero cuyas cinematografías antes no se conocían— como los del Tercer Mundo. La programación es constantemente balanceada. Tratamos de que no pese en el ánimo del espectador una cinematografía más que otra. No exhibimos películas racistas, facistas, o de espíritu colonial. Por primera vez se exhi-



Piedra sobre Piedra, de Santiago Alvarez

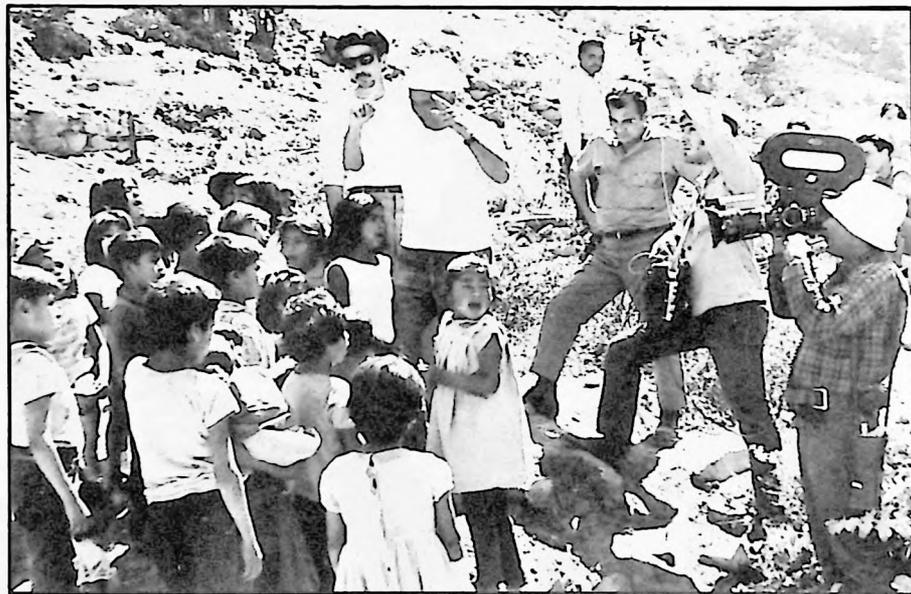


Foto del trabajo de filmación de Piedra sobre Piedra

ben en las salas documentales de los mejores directores extranjeros, así como dibujos animados de diferentes países. Las películas cubanas —cortos y largos, documental y ficción— se exhiben en los programas habituales. También se pasan por Televisión una vez cumplido cierto tiempo en los cines. No hay formas especiales de distribución. Hay formas especiales de promoción que van desde la organización de semanas de cine, hasta la información amplia y detallada de alguna película en especial, desde la divulgación más rigurosa de aquellas tendencias o producciones polémicas o complejas, hasta la propaganda basada en los autores y no sólo en los actores. Por otra parte hemos llevado la exhibición por primera vez —a través de unidades móviles— a los lugares más apartados de la isla. En la actualidad se realizan 70.000 funciones anuales en estas unidades.

5. *¿Es posible dar algunas noticias sobre la producción más reciente o en curso?*

Sobre la producción más reciente podemos mencionar el documental de largometraje de Santiago Alvarez "Piedra sobre Piedra" realizado en el Perú sobre el terremoto y la situación actual de ese país. "Tercer Mundo Tercera Guerra Mundial", es otro largometraje realizado por un equipo de seis cineastas cubanos que estuvieron recorriendo durante dos meses la República Democrática de Vietnam. Manuel Octavio Gómez, el director de "La Primera Carga al Machete", está terminando de filmar "Los días del agua", largometraje que trata de la superstición y la politiquería y que está basado en un hecho real ocurrido en la Cuba de los años treinta. Tomás Gutiérrez Alea ("Memorias del Subdesarrollo") está filmando "La Tierra Prometida", basada en un relato de Fernando Ortiz. Humberto Solás ("Lucía") se prepara para comenzar a filmar "Hojas", de tema contemporáneo. Y, por último, José Massip está terminando de editar "Los últimos días de Martí" (Título provisional).



Las doce sillas, de T. Gutiérrez Alea.



Las doce sillas



Las doce sillas



## EL FESTIVAL D

### LAS DOCE SILLAS

En *Las doce sillas* hay una secuencia en la cual, mientras el pueblo cubano celebra la gran Asamblea General de 1961, el ex-terrateniente Garrigó y su ex-servidor Oscar buscan una silla rellena de diamantes, ajenos a toda una empresa colectiva que los desborda y de cuya existencia ni siquiera se dan cuenta. Allí se ejemplifica la idea central de todo el film: el contrapunto entre la realidad de la revolución y el desquiciamiento de dos personajes que sólo piensan en enriquecerse. Idea evidentemente didáctica, y cuya efectividad depende del grado de convencimiento que es capaz de alcanzar. Gutiérrez Alea, siguiendo muy de cerca el texto de Ilf y Petrov, ha escogido un tratamiento farsesco para la descripción de las andanzas de Oscar y Garrigó, caricatural para la búsqueda paralela del cura, y extremadamente escueto para todo el mundo restante, que vive, respira, camina, bebe, habla y trabaja, en la más natural de las formas. A tales tratamientos corresponde la gama de los personajes. El más esquemático, retratado en franco tono de burla, es el cura, al punto que en casi todas las escenas en que aparece se usa el efecto de acelerado, que ridiculiza hasta los movimientos más naturales. El procedimiento resulta eficaz y discreto a la vez, pues mientras por una parte reduce a títere un personaje que efectivamente actúa por el impulso de unos hilos (aunque sean telefónicos), por la otra efectúa otra reducción, esta vez a nivel narrativo, que impide el mecánico e irrealista traslado de un problema cuya magnitud en la Rusia de los años 20 se

convierte en marginal en la Cuba de los años 60. Los amigos contrarrevolucionarios de Garrigó no son sino penosas siluetas, pero tratadas con indudable precisión, (la misma cualidad que, desarrollada y afinada al máximo en *Memorias del subdesarrollo*, es sin duda característica de la penetración psicológica de Gutiérrez Alea), lo cual logra el particular resultado de conferir un contexto social (la vieja Cuba corrompida, evocada por esos cuatro deshechos humanos) al personaje de Garrigó, que adquiere así un cuerpo mínimo pero indispensable para lograr la efectividad de la idea central a que nos referimos. Pues el mismo Garrigó es un personaje unidimensional, obsesivo, totalmente enajenado por el miedo y la avidez, cuya dinámica es, por decirlo así, un simple proceso de empequeñecimiento progresivo. El único que conserva un espesor propio es Oscar, un personaje de la picaresca, un prototipo que no es caricatura sino máscara popular, al mismo tiempo bien individualizado, con una vitalidad y unos recursos muy de pueblo: un personaje que no va a perecer, pase lo que pase, y que en un momento dado será incluso capaz de integrarse a la aventura colectiva, pues pertenece a ella. Lo mejor de la película se sitúa indudablemente en Oscar y en la relación entre él y Garrigó con la inversión paulatina de la cifra amorosa. La astucia, el desparpajo, la soltura física y del comportamiento, contraponen constantemente la vitalidad de Oscar al acartonamiento de Garrigó, a su vacío total dentro de una envoltura que es rápidamente desgarrada por la realidad de una sociedad revolucionaria,

# E CINE CUBANO

## Resultados de una discusión crítica

Lucía, de Humberto Solás.

y materialmente destrozada por el vengativo ex-sirviente (la donación de sangre, el pisoteo de la chaqueta del flux, la participación en el corte de caña). A otro nivel, serenamente cotidianos y llenos del fresco entusiasmo del primer florecimiento revolucionario, están los milicianos, los obreros, la gente de La Habana. Lo que a este nivel está indudablemente lograda es la evidencia de un mundo en marcha, que permanece intocado por todos esos buscadores de sillas y nostálgicos mezquinos. Pero la contraposición hubiera podido ser más fuerte, más profunda, especialmente al final, cuando el acertado desvanecerse de los dos protagonistas (uno reculando, el otro confundiendo entre los obreros que juegan beisbol, ambos en dos planos generales que los absorben) no corresponde, en cuanto a recurso expresivo, a la imagen, sobria hasta lo anodino, de los milicianos y el edificio público construido con el tesoro de la silla. Probablemente se fundió en ese momento el miedo a la retórica con cierta falta de imaginación. La sucesión narrativa en sí sufre de altibajos similares: de escenas brillantes en el ritmo y en la eficacia cómica o satírica, se decae a veces a situaciones un poco arrastradas y monótonas. Pero *Las doce sillas*, que es uno de los primeros largometrajes del nuevo cine cubano y prácticamente el primero de Gutiérrez Alea (*Historias de la revolución* estaba constituido por tres episodios), ha conservado frescura, humor y eficacia a través de los años y de la vertiginosa ampliación expresiva que se ha operado en la evolución de los cineastas cubanos y del propio Gutiérrez Alea.

**LAS DOCE SILLAS.** Cuba, 1962. Dir.: Tomás Gutiérrez Alea. Prod.: Margarita Alexandre para ICAIC. Guión: T. Gutiérrez Alea y Ugo Ulive, de la nov. homónima de III y Petrov. Fot.: Ramón F. Suárez, Pablo Martínez. As.: Luis Marzola. Int.: Enrique Santisteban, Reinaldo Miravalles, Piliñ Vallejo, René Sánchez, Idalberto Delgado, Jorge Martínez, Fausto Pinelo, Humberto García Espinosa, Ugo Ulive.

### CUMBITE

*Cumbite* es una historia tradicional. Basada en "Los gobernantes del rocío" de Jacques Roumain, autor haitiano de hace treinta años, es la vieja historia del sitio donde nada se sabe, del héroe que sale, ve más mundo y aprende, vuelve, trae algo nuevo, enseña. Da el mensaje popular, democrático, inclusive científico. Va diciendo cosas elementales: la sequía la sufren por la tala y no por castigo de los dioses. Cuenta que se pueden hacer huelgas, que el hombre se gana las cosas, que no las recibe de los dioses. Son enseñanzas elementales, historias viejas. En un paisaje primitivo, feudal, Manuel enamora a Anaisa, busca el agua, predica. La revolución no está planteada en este mundo. Está planteada apenas la lucha contra la superstición, contra la ignorancia, contra la desunión fratricida. Manuel encuentra el agua pero es apuñaleado. Prefiere callarse el nombre del asesino para que su muerte sirva de motivo para la unión. Al final todo el pueblo se une en un gran cumbite para hacer el canal que traerá el agua al valle.

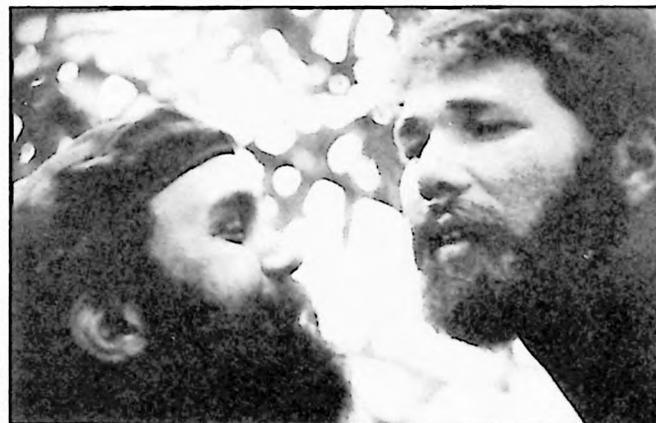
Todo el film está permeado de una atmósfera de fábula, de cuento de hadas sin hadas, con un ritmo lentísimo. Los personajes entran a cuadro, se arreglan, se disponen, componen la imagen, finalmente ha-



Cumbite, de T. Gutiérrez Alea.



Manuela, de Humberto Solás





Las aventuras de Juan Quin Quin, de J. García Espinosa



Las aventuras de Juan Quin Quin

blan, finalmente hacen algo. No se trata de una búsqueda formalista como la tipificada por ciertos films mexicanos, sino de una sujeción tal vez demasiado naturalista a lo que pudiera ser el ritmo propio, interno, del campesino latinoamericano, siempre precavido, midiendo, pausado, en espera del momento oportuno. **Cumbite** se caracteriza por su extrema sobriedad. Nada sobresale, la anécdota es bonita, los actores bien escogidos, las imágenes plásticas, la narración progresa a pesar de todo. Pero tal vez es demasiado sobria. En el film se intercalan algunas secuencias que muestran ceremonias del vudú. Están tratadas con una mirada casi antropológica, con un tremendo respeto, se evita a todo trance el pintoresquismo gratuito, pero en esa misma contención pareciera que se pierde toda fuerza, toda intensidad en la expresión de la materia trabajada. De allí el resultado de un film correcto, alejado, que no llega ni a conmover, ni a admirar, ni a convencer, ni a divertir. La única exploración del cine cubano en un mundo que no le es propio queda como una experiencia híbrida y aparentemente sin perspectivas.

**CUMBITE.** Cuba, 1964. Dir.: Tomás Gutiérrez Alea. Prod.: ICAIC. Guión: Onelio Jorge Cardoso y T. Gutiérrez Alea. Mús. Papiro Hernández, Tata Gines, Oscar Valdés, Enrique Simón. Int.: Tete Vergara, Lorenzo Louis, Marta Evans.

## MANUELA

El tema del film es la transformación de Manuela, un personaje popular, campesino, al entrar en las guerrillas. El cambio se concreta en las reacciones de la muchacha al comienzo y al final del film. En las secuencias iniciales cuando el ejército de Batista arrasa la aldea y la madre de Manuela es asesinada, ella se venga matando a un soldado borracho. Pero al final, cuando el grupo guerrillero ha capturado algunos soldados y Manuela agoniza, la muchacha detiene a su enamorado que trata de vengarse ultimando los prisioneros. El mensaje es explícito y genérico: la disciplina revolucionaria tiene que predominar sobre los sentimientos y problemas personales. Al mismo tiempo se exalta el arrojo, la generosidad, el valor; se tiende a rescatar y refrescar los valores que refrendaron la gesta revolucionaria.

En un país asediado parece justificado que estos temas sean constantemente tratados. Sin embargo **Manuela** es de 1966, cuando la revolución cubana está mucho más estabilizada, cuando la inminencia de un ataque externo luce improbable. Una situación política agudamente conflictiva como la vivida por Cuba hasta la crisis de los cohetes hace necesario que todos los sectores del país, incluyendo el cine, asuman una posición de combate, en la cual no hay tiempo para la reflexión en profundidad. Pero cuando la emergencia pasa, el tiempo aparece. La forma de enfocar la cuestión de la moral y la disciplina revolucionaria tendría que ser distinta. Dentro de la intención didáctica hay modalidades que van de la concientización brachtiana a la exaltación zdanoviana. **Manuela**, filmada 5 años antes, habría sido perfecta. Filmada en 1966 sufre por su escasa profundización ideológica y su insistencia moralista sustentada esencialmente en el plano sentimental.

El único protagonista del film es **Manuela**. Los restantes personajes son completamente secundarios, sin desarrollo, incluyendo **El Mexicano** y **La Gallega**, los únicos con los cuales conversa, y las más distantes figuras del grupo de guerrilleros y campesinos. Lo importante y lo significativo es entonces su desarrollo y enriquecimiento. El proceso está motivado por la vida en común y las conversaciones y justificado por el cambio en las reacciones de **Manuela** frente a cada nueva situación conflictiva. Es precisamente allí donde se pierde la oportunidad de dar las grandes causas de la revolución, no, por supuesto, en discursos esquemáticos, sino a través de la realidad concreta y particular de esas relaciones. **El Mexicano**, que debería ser la contraparte activa, lúcida, provocadora en **Manuela** no sólo del amor sino de una conciencia y una ética fundamental, se limita a algunas cortas reflexiones sobre la cotidianidad posterior a la revolución y sobre algunas reglas morales de conducta, tocándose, muy de paso, el problema de las relaciones y la nivelación del hombre y la mujer. Por su parte **La Gallega**, menos importante dentro de la economía del film, posee una fuerte capacidad de sugerencia a través de su simple presencia, lo que **El Mexicano** nunca da. Es un personaje que se ve maduro, que comprende lo que pasa y por qué

pasa, pero que está limitado a un texto que no le permite ir más allá de la figuración y racionalizar lo que está demasiado implícito. El episodio de la captura del campesino delator y de la poblada que pide su muerte, incluyendo en ella a **Manuela**, sirve sólo para recalcar su forma de reaccionar, ya representada al comienzo del film, por simple sentimiento de venganza, sin que la nueva situación aporte algo que permita mostrar el paso del resentimiento personal a la conciencia social. La secuencia final misma resulta terriblemente falsa, con una **Manuela** que casi resucita para evitar que **El Mexicano** masacre a los prisioneros. Dentro de sus limitaciones, **Manuela** tiene aspectos positivos: la revelación de **Adela Legrá**, con una notable interpretación que salva continuamente al film, una fotografía que contribuye a su construcción, sin llegar a los excesos de la autosuficiencia en la que lo único que importa es el galope de la cámara, y en fin de cuentas un estímulo a la combatividad, una exaltación de valores sin duda alguna positivos aunque no sean los más importantes. Sería alarmante que **Manuela** representara la línea fundamental del cine cubano por sus síntomas de esquematismo, de valoración del culto del héroe, por su falta de racionalización, pero el resto de la producción cubana demuestra que no es así y, dentro de la amplia gama de esa producción, **Manuela** tiene su justo puesto.

**MANUELA.** Cuba, 1966. Dir.: Humberto Solás. Prod.: Miguel Mendoza; ICAIC. Guión: Humberto Solás. Fot.: José Herrera. Mús.: Tony Taño. Mont.: Nelson Rodríguez. Int.: Adela Legrá, Adolfo Llauro, Olga González, Luis Alberto García. Dur.: 42 min.

## LAS AVENTURAS DE JUAN QUINQUIN

Una de las mayores cualidades del film de García Espinosa es la gran dificultad que significa ponerse de acuerdo sobre sus méritos y defectos. Cualquier aspecto que se analice, ya sea la estructura, el tratamiento del tiempo, los personajes, el uso de leyendas, los efectos especiales, la actitud del autor, las referencias culturales, el significado mismo, lleva casi siempre a una pluralidad de conclusiones, muchas veces divergentes, como resultado

de la pluralidad de formas de elaboración de un film cuya única constante parece ser la norma de no seguir ninguna norma, la retórica de no obedecer a ninguna retórica.

La estructura es por momentos episódica, con acontecimientos que no tienen entre sí relación de causa y efecto, de origen y fin, como los episodios del monaguillo, el león, la corrida de toros, y por momentos sigue líneas de acción bastante definidas, desde las escenas del circo, el amor de Juan y Teresa, a la explotación del latifundista y del americano, a la rebelión final. La cronología está alterada en partes del film y en partes no; comienza con Juan y sus amigos quemando cañaverales y perseguidos por el ejército, para pasar a Juan monaguillo y torero, luego volver a la guerrilla y Jachero buscando refuerzos y muerto, y por fin de nuevo al circo, a Teresa, la rebelión. El mismo actor Enrique Santisteban personifica sucesivamente al mayordomo del trapiche, el alcalde, el latifundista, o sea unifica en una máscara la multiplicidad de las fuerzas de la represión, pero ni Julio Martínez (Juan Quin Quin) ni Erdwin Fernández (Jachero), a pesar de carecer igualmente de cualquier espesor como personajes, llegan a comunicar en ningún momento la idea de que representan también una pluralidad que sería, como contraposición, la del pueblo cubano. Al lado de referencias culturales que llegan al nivel de la parodia, como la huida de Juan en el trapiche, el salto desde el tejado para caer cómodamente en el caballo, el juego de rugby con Teresa como pelota, están las relativamente muy cultas, como la representación de la toma de conciencia de Juan con las leyendas de los versos de Zorrilla: "Llamé al cielo y no me oyó", "Y, pues sus puertas me cierra", "Etc. etc.", que además el espectador debe completar de memoria: "De mis pasos en la tierra, responda el cielo y no yo". Los héroes son tratados ya con el más corrosivo humor negro, como la secuencia en que Jachero va a buscar auxilio colgado de una vaca, sus aceleradas carreras al y desde el tren, el registro de la carreta y su ahorcamiento, ya con la más tierna mirada costumbrista, como en toda la secuencia del circo, desde la cruci-



Las aventuras de Juan Quin Quin, de J. García Espinosa



Memorias del subdesarrollo, de T. Gutiérrez Alea

fixión de Juan hasta las rumberas y Jachero falso faquir. Las leyendas sirven para los chistes más insignificativos como "Que bonito es el campo!" "....desde lejos!", hasta las más serias reflexiones como "¡Qué tanto chiste ni cará! Aquí se podrían insertar algunas escenas de la vida familiar en América Latina". Se pasa del efecto asociativo grotesco, —el latifundista vestido de japonés que se descarga observando los peces—, al surrealista —el alcalde dispara su revólver y vuelan los cohetes y las bombas—, al metafórico, —las cabriolas de Juan en el agua cuando Teresa se baña. La comicidad surge de una materia muy seria, como el choque entre lo que se imagina Juan y la realidad como es, pero también de la pura intención de divertirse, como Juan poniendo banderillas. García Espinosa se arriesga hasta con un asalto al cuartel. Al lado de la versión seria, dogmática, manualista, la versión farsesca, llena de gags evidentemente sacados del cine americano.

¿Cuál es el resultado de todo esto? Las aventuras de Juan Quin Quin por momentos divierte, por momentos fastidia, por momentos irrita, por momentos gusta. La secuencia del circo es admirable, la persecución en el trapiche fastidiosísima, el latifundista japonés insoportable, la expedición de Jachero divertida. Pero una termina preguntándose para qué sirve este film, más allá de su valor de simple entretenimiento, y qué es lo que García Espinosa se propone alcanzar.

Tal vez se pueda intentar encontrar una respuesta en algunos textos del director. "Manifiestar una oposición a las tradicionales estructuras de 'la toma de conciencia'. Es decir aquellas estructuras mediante las cuales el personaje no puede reaccionar, luchar, enfrentarse definitivamente al medio, hasta tanto no esté en actitud totalmente justificada frente al espectador —como si estuviéramos pidiéndole comprensión o permiso o perdón para nuestro personaje al espectador buen burgués... Los personajes de nuestra realidad... no hay que justificarlos sino estimularlos... Pensamos que lo que hay que tratar, por el contrario, es de mostrar que el personaje es capaz de reaccionar

sin necesidad de alcanzar un estado de pureza, una total lucidez, sin esperar la famosa toma de conciencia" (Cine Cubano n° 52-53). En términos más esquemáticos puede decirse que García Espinosa se propone un cine de agitación que muestre las luchas de los personajes sin establecer el por qué ni el para qué y que actúa más por mimetismo, llamando a una imitación de conducta, que no por convencimiento, o por demostración, conceptos estos últimos que para García Espinosa equivalen a una justificación del personaje frente al espectador burgués. En un ensayo posterior "Por un cine imperfecto" (Pensamiento Crítico, Julio 1970), concreta más su pensamiento. El cine debe ser un cine imperfecto que "halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. ... ¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ... Si acaso puede pedarnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferencialmente, a la inteligencia, a la emoción o a la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? No... si la denuncia está concebida para que nos compadecemos y tomen conciencia los que no luchan. Si, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan..." Es claro que García Espinosa se propone un cine para combatientes, un cine de agitación, de estímulo, y rechaza de plano el cine como instrumento de conocimiento, de indagación, de convencimiento. El problema está en que Las aventuras de Juan Quin Quin tiene muy poco que ofrecer como cine de agitación. Si se piensa en un público cubano, los conflictos que plantea parecen superados ya que provienen todos de situaciones anteriores al triunfo de la revolución, si se piensa en otros públicos, hay demasiadas situaciones cómicas, demasiados momentos inútiles, demasiada ternura costumbrista para que nadie se agite viendo esta película. Es cierto que el film es de 1967 y los textos posteriores, y que es conveniente esperar el próximo film de García Espinosa, Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial, para ver hasta qué punto sus ideas se traducen en sus obras. Por lo pronto se podría afirmar ape-

nas que Las Aventuras de Juan Quin Quin es un cine mucho más perfecto que imperfecto y que responde más a una voluntad de experimentación, de inquietud personal, que no a una exigencia de compromiso, de papel activo de la obra de arte en la transformación de la sociedad. En el campo del arte como actividad lúdica, en el plano de la experimentación, es un intento muy respetable dentro de sus desigualdades y limitaciones. Pero en cualquier campo es sobre todo una demostración de la amplitud de miras de los realizadores cubanos y de la libertad de que gozan para llevar adelante su tarea.

**LAS AVENTURAS DE JUAN QUIN QUIN.**  
Cuba, 1967. Dir.: Julio García Espinosa.  
Prod.: Humberto Hernández para ICAIC.  
Guión: J. García Espinosa, de la nov. "Juan Quin Quin en Pueblo Mocho" de Samuel Feijoo. Fot.: Jorge Haydú. Mús.: Leo Brouwer, Luis Gómez, Manuel Castillo. Mont.: Carlos Menéndez. Int.: Julio Martínez, Erdwin Fernández, Adelaida Ramos, Enrique Santiesteban, Agustín Campos, Blanca Contreras.

## MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO

Memorias del Subdesarrollo es la historia de Sergio, un burgués aspirante a intelectual que decide quedarse en Cuba. Su familia y sus amigos emigran, él vive de una mensualidad que recibe de sus propiedades nacionalizadas y trata de darle un sentido a su vida escribiendo. Pero lentamente, solitariamente, se va desintegrando. No puede escribir, ni incorporarse al mundo que va cambiando ante sus ojos, ante el telescopio con que escruta la distante realidad. Conquistado a Elena para abandonarla por fastidio y verse envuelto en un proceso por violación. Sus recuerdos se van entrelazando con visiones para él extrañas de una realidad en incomprensibles transformaciones. Capaz de una crítica acerba de sí mismo y del mundo que conoce, no lo es de una comprensión del fenómeno histórico en que se ve envuelto, y mucho menos de un compromiso y una participación. El film culmina con la crisis de los cohetes, con el bloqueo norteamericano, que marcan con la angustia y el miedo de Sergio, su definitivo anonadamiento.

En unas "Notas de Trabajo" (Cine Cubano N° 45-46). Gutiérrez Alea

describe admirablemente los propósitos del film: "Es decir, pertenecemos a lo que se ha dado en llamar el tercer mundo... Y esto se manifiesta en todos los aspectos de la vida. Por ejemplo, con la revolución, la mentalidad de nuestro pueblo ha sufrido un cambio radical. Ha dado un salto gigantesco, que es, además, irreversible, pues nos comprometemos con un futuro al cual ya no estamos dispuestos a renunciar. Ese salto puede cumplirse plenamente en un nivel intelectual apenas llegan a conocerse algunas cosas que antes estaban ocultas. Se dispone entonces uno a luchar por todo aquello que constituye nuestra verdad recién descubierta, por todo aquello que constituye nuestra razón de ser y de estar en el mundo. Pero no basta. Todo lo que vislumbramos como una posibilidad al alcance de la mano está más lejos de lo que parece a primera vista. La nueva verdad es radical. Presupone no sólo una nueva economía, una nueva visión política, una nueva sociedad, una nueva mentalidad, sino también un hombre nuevo. Y eso parece que requiere aún más tiempo. Mientras, tenemos que vérnosla con estos hombres que somos y seguir luchando... Como resultado de esta toma de conciencia, llegamos a saber que el camino que tenemos que recorrer es mucho más largo y más incómodo de lo que pensábamos al principio. Esto pudiera llegar a ser desalentador... Pero no es menos cierto que el conocimiento del terreno en que debemos movernos, permite que nuestros pasos sean más seguros, y nos protege de mistificaciones e idealizaciones peligrosas... El personaje de la novela y del film se mueve dentro de estas alternativas: el individuo frente a la revolución; la civilización frente al subdesarrollo; la casa, el refugio, frente a la calle, el exterior; el pasado (otro refugio) frente al presente (lo incierto). Y no puede dejar de identificarse con el primer término de cada una de estas confrontaciones... Para él todo ha llegado demasiado pronto o demasiado tarde. Y es incapaz de tomar decisiones... Al mismo tiempo, sus apreciaciones..., en todos los casos subjetivas, de la realidad, serán objeto también de nuestra actitud crítica. Y por otra parte la confrontación de su mundo



Memorias del subdesarrollo, de T. Gutiérrez Alea



Memorias del subdesarrollo



Memorias del subdesarrollo



con el mundo "documental" que mostramos (el mundo subjetivo nuestro, no del personaje) puede ser rico en sugerencias..."

La estructura narrativa de *Memorias* es extremadamente simple, casi cronológica, con excepción de algunas vueltas atrás, por lo demás perfectamente identificables y lineales. La fotografía es de una notable sobriedad y eminentemente funcional, hasta el punto de que en ningún momento la cámara se hace sentir por sí misma, señal de una perfecta adecuación del medio expresivo a la materia expresada, muy diferente al caso de otros films que se han reseñado aquí. Lo mismo puede decirse de la música, del montaje, y de la actuación, comedida, oportuna, efectiva. Es decir que en *Memorias del Subdesarrollo* es inútil buscar el rasgo experimental, el hallazgo formal, el alarde instrumental o técnico; por el contrario, todas y cada una de sus partes están sometidas a una sabia disciplina: la evidente prioridad del contenido en el proceso de elaboración y concreción formal y el continuo y fluido transformarse de la forma en contenido y del contenido en forma de la obra acabada, en el film visto.

El propósito esencial de Gutiérrez Alea es el de dar la dimensión real de los cambios que la revolución ha determinado en algunos tipos humanos, en algunos tipos de mentalidad. No pretende presentar un cuadro general, sino centrarse en un personaje principal y algunos secundarios y dar el resto del contexto por referencias. Se plantea más un problema individual, generalizable en un grado bastante limitado, que un personaje típico, más representativo cuantitativamente. Es más una exploración en profundidad dentro de un ámbito limitado que una panorámica descriptiva de una amplia realidad. Pero es una exploración que por sí misma es extraordinariamente significativa por su carga demistificadora, por su voluntad de lucidez, por su confianza en la superación a través del conocimiento activo y la racionalidad, más que por el impacto emotivo o el repique propagandístico. Se podría apuntar que quizás es la primera obra en la historia del cine de los países socialistas que se plantee con tanta entereza el delicado problema de la dinámica del cambio interno del hombre cuyo mundo exterior, social, económico, político, se ha transformado radicalmente.

La aspiración de Sergio es escribir. En la Cuba prerevolucionaria siempre había la excusa para no hacerlo: los estudios, los negocios, la familia, los amigos. Ahora se queda solo, en completa libertad. Pero tampoco consigue realizar nada, ni participar en nada. Agotadas las distracciones que significan su nueva soledad, la conquista de Elena, la observación a distancia de lo que acontece a su alrededor, sus reflexiones se van concentrando en sí mismo y poco a poco va adquiriendo el convencimiento de su propia incapacidad, de su propia nulidad. Al final del film, mientras se oye el discurso de Fidel llamando a los cubanos a ponerse en pie de guerra para defender hasta lo último la dignidad nacional, mientras hombres y mujeres patrullan, montan cañones, se aprestan, Sergio es sacudido y anquilado por el terror a la guerra, por el miedo a la muerte.

Al ser *Memorias* un film autobiográfico es lógico que la mayor parte de la narración esté dada en parte de la narración esté dada en primera persona. Esta mecánica, unida al carácter ferozmente autocrítico del personaje, funciona a la perfección cuando la mirada se vuelve hacia el personaje mismo, pero cuando va hacia afuera se corre el riesgo en el film de que la realidad objetiva, lo que acontece tal como es, no adquiera suficiente autonomía y sea representada bajo la visión deformada y negativa de Sergio. Cuando pasea por la Rampa recordando a El Encanto, comentando que La Habana ya no es el París del Caribe sino una Tegucigalpa cualquiera, la cámara, utilizada en el modo de cámara cándida de free-cinema, deja ver vidrieras vacías, con solitarios bustos de Martí, viejos con carnes caídas, rostros tristes. Otro momento en el que la visión subjetiva de Sergio tiene demasiado la realidad es el final. El ruido de los camiones que va creciendo, subjetivo, hasta hacerse obsesionante, la visión con teleobjetivo de los milicianos patrullando, las olas en el malecón, la lentísima panorámica final, con una música apenas perceptible, todo está penetrado de una tensión angustiosa, muy distante de la tensión dramática del discurso de Fidel que se ha oído pocos instantes antes y que sí da el tono justo de lo que el país vivía, en su mayoría, en aquellos momentos. Pero no siempre es así. Ciertos insertos a través del recurso de la televisión, como el análisis de las intenciones y la mentalidad de los invasores de Playa Girón, o algunas noticias y comentarios radiales, dan con plena presencia esa otra realidad: la revolución. Inclusive algunos acontecimientos en los que Sergio se ve mezclado por su simple presencia física en el lugar donde ocurren, dan testimonio de que algo fuera de lo común está ocurriendo, como sucede con la fenomenal pachanga que inunda las calles festejando algún aniversario. En otras oportunidades la referencia es todavía más directa e implica al personaje, como en la visita de Sergio al ICAIC donde vemos a algunos de sus amigos entregados de lleno a su trabajo, en abierto contraste con la actitud de contemplación y alejamiento de Sergio. Pero lo que más golpea es la inexorable lucidez con la cual se mira y mira el protagonista, no exenta de sentido del humor, pero implacable y las más de las veces acertada. Puede objetarse el excesivo estaticismo con que Sergio considera al subdesarrollo y en general a la sociedad, dándolos como situaciones no modificables, pero no lo preciso de sus observaciones. De este carácter de Sergio, sobre todo, parte toda una dinámica, un juego de rebotes en el cual el propio espectador es llamado en causa.

Sergio vierte su mirada escrutadora e irónica hacia tres direcciones diferentes: sí mismo; una Cuba subdesarrollada en la que incluye, sin excepción, a todos los grupos sociales con su conducta antes y después de la revolución; los fenómenos nuevos que se presentan ante su largavista (real o imaginario). Al mismo tiempo —aunque la voz de Sergio, o sea su pensamiento, nos acompañe casi ininterrumpidamente —está la labor del director (y del actor) que tiene a su vez un papel ironizante y nos permite ver críticamente al perso-

naje: al lado de su inteligencia discursiva, queda al descubierto el carácter onanista de su pseudoactividad, su actitud viciosa y egocéntrica ante todos los aspectos de la vida, la superficialidad y la pretensión de sus observaciones, el lugar común a que queda reducido, a través de él, el término de "subdesarrollo". En efecto, al plantearse todo lo perteneciente a Cuba en una comparación continua con un modelo esquemático e idealizado de civilización, drásticamente definida como "europea", el personaje revela una profunda dependencia, una "colonización intelectual", que en la obra desplaza el concepto de subdesarrollo de las críticas de Sergio a la crítica a Sergio. Este juego sutil de adentro hacia afuera y a la inversa, obliga al espectador a un ejercicio de interpretación y de juicio ante cada situación, ante cada imagen. Lo que se le propone es una problemática compleja, sin soluciones preestablecidas, de la cual él mismo tiene que intentar descifrar la dinámica interna y sus propias relaciones con ella...

Aun cuando sean esencialmente instrumentos para conocer mejor al protagonista, los personajes secundarios, muy eficazmente dibujados, tienen gran autonomía. El amigo Pablo y el amigo cineasta (quien no es otro que el propio Gutiérrez Alea) encarnan los polos opuestos que con su utópico papel de testigo Sergio rehusa: la emigración y la integración a la nueva sociedad. Pero mayor importancia, en tanto que escapes y justificación de sí mismo, tienen para él las mujeres, y por tanto la tienen también como personajes. Dos de ellas pertenecen al pasado: la judía Hanna, idealizada en su memoria, el sueño de lo que ha podido ser, y Laura, la esposa, pequeño animal de lujo, más cercano al presente y a quien achaca su pasada vida de indolencia intelectual y entrega a los negocios y a la vida placentera. Las otras dos vienen del presente, de la nueva Cuba: Elena, la muchacha que trata de utilizarlo para su escalada social, que junto con su familia se comporta como si nada hubiera sucedido en la isla y la mecánica de trepar fuera exactamente la misma, y Noemí, la criadita protestante que sigue cumpliendo sus deberes domésticos con la misma naturalidad y placidez de siempre. También

aquí cabrían las reflexiones sobre la dificultad del cambio de las estructuras mentales y de conducta, a veces más resistentes que las mismas estructuras económicas y políticas.

**Memorias del Subdesarrollo**, por el valor del tema tratado y la voluntad de encarar los problemas quizás más vitales en el proceso revolucionario, los problemas de la transformación liberadora del hombre, por su indubitable calidad formal y por la capacidad de profundización, es sin duda alguna uno de los más importantes films de los últimos años.

**MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO.** Cuba, 1968. Dir.: Tomás Gutiérrez Alea. Prod.: Miguel Mendoza para ICAIC. Guión: Tomás Gutiérrez Alea y Edmundo Desnoes, de la novela homónima de éste. Fot.: Ramón Suárez. Son.: Eugenio Vesa. Mont.: Nelson Rodríguez. Mús.: Leo Brouwer. Int.: Sergio Corrieri, Daisy Granados, Estelita Núñez, Beatriz Rouchora, Yolanda Farr, Gilda Hernández, René de la Cruz, Omar Valdés, T. Gutiérrez Alea, Gianni Toti, E. Desnoes, René Depestre, David Viñas, Salvador Bueno.

## LA ODISEA DEL GENERAL JOSE

Este breve largometraje (68 minutos) se presenta abiertamente con la preconcebida y rigurosa limitación del cuento. La anécdota es extremadamente simple, el estilo sobrio, modesto, casi documental, el final incisivo, repentino, ambiguo. Como *La primera carga al machete*, se evoca en *La odisea del general José* la Segunda Guerra de la independencia cubana, pero desde un ángulo de observación casi opuesto: donde la primera intenta captar un momento clave, casi simbólico, ésta busca una anécdota marginal; mientras la una trata de dar la visión más plural, la otra se concentra en la más individual; asimismo, a la estructura y las formas más complejas, se opone aquí la narración más lineal y un tono único, "sostenuto". Ambos estilos, sin embargo, proponen sin lugar a duda una forma de presente histórico que logre acercar las luchas del pasado a las de la Cuba contemporánea, en coherencia con los planteamientos del llamado a celebrar "los cien años de lucha" que, afortunadamente, más que una celebración propiamente dicha exigía un esfuerzo de unificación de la historia nacional.

Las tres cuartas partes de *La odisea del general José* están dedicadas a seguir al protagonista en su extravío por la selva, solo, enfrentado a la incertidumbre, el hambre, la sed, los elementos y sus propios fantasmas. Su inquebrantable voluntad de lucha está planteada desde el comienzo, cuando impone a sus compañeros, sin admitir discusiones, la decisión de continuar la marcha para reunirse con Máximo Gómez, o sea con el grueso de las fuerzas revolucionarias, y halla su confirmación en toda la parte final. "No necesito comer para vivir", le dice a la campesina que insiste en darle más comida, y esta frase insensata y genial ilumina y hace plausible la delirante aventura solitaria que le precede. La figura del general José, monolítica, autoritaria y romántica, resulta totalmente expresada. La razón unívoca de su fuerza y de su orgullo es la pasión patriótica. La construcción del héroe parte de la descripción de las luchas más elementales del hombre para terminar con la reintegración en su papel histórico.

La parte que introduce a la aventura individual no se limita, a pesar de su brevedad, a ser un indispensable punto de apoyo dramático. En ella se sitúa con toda precisión el momento histórico, así como el concepto de fraternidad entre los revolucionarios latinoamericanos, a través de la breve discusión entre los miembros del pequeño grupo de combatientes sobre si reunirse o no con las fuerzas al mando del dominicano Máximo Gómez. Esta primera secuencia, además, tiene una gran viveza, al captar en toda su confusión la situación de una guerrilla en desbandada, la búsqueda de compañeros (¿Antonio Maceo?), el hallazgo de otros, el difícil equilibrio de la moral revolucionaria en un momento de derrota, la urgencia de las decisiones, la sorpresa de la patrulla española, el vertiginoso anodamiento del grupo y la repentina soledad de José.

Pero es la parte final la que asume preponderancia en *La odisea del general José*: el encuentro con el campesino, en efecto, llega incluso a desplazar la atención del espectador del general José al nuevo personaje, convirtiéndolo en el verdadero protagonista de la película. Este campesino de reacciones

estupendamente matizadas, sea por obra del óptimo guión como por la actuación calibradísima de José A. Rodríguez, es realmente el personaje esperado en esta muestra del cine cubano, es el que buscamos en vano en *La primera carga*, el hermano de los centenarios veteranos de *Hombres de Mal Tiempo*. Su solidaridad con el fugitivo se opone al terror absoluto de su mujer, pero está matizada de escepticismo y temores; en la bellísima evocación que hace del general José sin reconocerlo en su interlocutor, se da plenamente el sentimiento de orgullo, de añoranza y de derrota que le da el recuerdo de su participación en la guerrilla, diez o quince años antes; se da, además, un intento de comunicar en que se percibe el deseo de ser apreciado por el desconocido, y acaso el de ser conocido nuevamente a luchar. Su humanidad impulsiva y ablandada por el tiempo y la humillación de su condición, contrasta cruelmente con la dureza y el hermetismo del revolucionario quien teme ser identificado y traicionado, y para el cual el campesino no es sino un medio más para alcanzar su objetivo. Cuando, más tarde, éste se someterá a la violencia de dos hombres armados, tratando sólo por la astucia, e inútilmente, de despistarlos, demostrará no tanto una cobardía individual, cuanto, más bien, una situación de humillación que comparte resignadamente con toda su clase, y a la cual no puede oponer ninguna claridad, ninguna conciencia. En efecto, al ser sorprendido por el encuentro fraternal entre los dos que cree al servicio de los españoles y el hombre que ha auxiliado y traicionado en pocas horas, al ver este último recuperar su identidad y su autoridad de líder montando a caballo y soltando su lengua tartamuda con toda la dignidad de su jerarquía, al oírlo despedirse con el brusco "Te estás poniendo viejo" con que lo perdona desde lo alto de su cabalgadura, en el campesino enmudecido se agolpan el asombro, la vergüenza, la frustración, en el esfuerzo desesperado de encontrar una justificación para sí mismo. Sólo cuando los tres hombres desaparecen entre las hojas recobra la facultad de hablar: "Por qué no me dijo quién era... Si me hubiese dicho quién era...". Desde lo alto de su cámara, pero

La odisea del General José, de Jorge Fraga



La odisea del General José



más piadoso que el general José, Jorge Fraga lo contempla parado en medio del camino y le da su última oportunidad: en las manos tiene todavía los botines del general, y si quiere, todavía puede alcanzarlo. En efecto, da unos pasos impulsivos y titubeantes en esa dirección, pero la película termina antes de que esos pasos se apresuren, o se devuelvan por el camino. Sólo hemos visto un conflicto humano, plenamente dado, y una condición desamparada, sin el apoyo de una conciencia de clase y de una lucidez política, sustituidas por un elemental sentido del honor y contrapuestas a la vocación revolucionaria.

Al igual que el resto de las películas cubanas que miran el fundamental pasado del nacimiento de la nación, *La odisea del general José* no advierte la necesidad de revelar, desde un punto de vista moderno, marxista, la dinámica de las fuerzas sociales y económicas que causaron ese nacimiento. En efecto, tampoco la admirable penetración psicológica de Fraga nos permite desentrañar las razones profundas, objetivas, de la participación del campesinado en la guerra de independencia, pero es sin duda un paso adelante en el acercamiento a una comprensión del hombre del pueblo.

**LA ODISEA DEL GENERAL JOSÉ.** Cuba, 1968. Dir. y guión: Jorge Fraga. Prod.: ICAIC. Fot.: Pablo Martínez. Mús.: Armando Guerra. Mont.: Justo Vega. Int.: Miguel Benavides, José A. Rodríguez, Idalia Andrews, René de la Cruz, Esllinda Núñez. Dur.: 68 min.

## LA PRIMERA CARGA AL MACHETE

En *La primera carga al machete*, relato de la primera victoria de los patriotas cubanos sobre los españoles, ocurrida en los alrededores de Bayamo en 1868, se halla en su grado más agudo el intento del reciente cine cubano por encontrar formas inéditas de expresión para comunicar los nuevos contenidos planteados por la nación revolucionaria de hoy, lo cual hace de esta película, sin duda, una de las más complejas de analizar entre la hornada que hemos tenido la suerte de ver en Venezuela. Es necesario, por tanto, proceder de la manera más ordenada posible.

En la primera parte de la película se suceden tres secuencias, ubicadas en el momento inmediatamente posterior a la primera carga: una entrevista a los soldados españoles que han sobrevivido a la carga y cuyas declaraciones reflejan la sorpresa y el terror causados por el arma popular; una entrevista a un grupo político de patriotas civiles que intenta una apreciación política del acontecimiento; otra serie de entrevistas, realizadas indirectamente a través del personaje de un agitador cómplice de la cámara, a los burgueses que transitan por una plaza habanera y que son obligados a opinar acerca de la independencia, a raíz de los últimos acontecimientos.

Con un salto atrás en el tiempo, comienza entonces el relato de los hechos en forma cronológica, a partir del levantamiento de Bayamo, con entrevistas al estado mayor de los patriotas comandados por Máximo Gómez, y a Quirós, el jefe de la columna española enviada a aplastar la rebelión, rodeado por el cura y las personalidades oficiales del pueblo. De inmediato, se siguen los primeros pequeños destacamientos de la tropa española, que van arrasando con los pueblos cercanos a Bayamo, allanando las casas, violando a las mujeres, deportando a los campesinos, mientras se alterna un trabajo objetivo de cámara con entrevistas-relámpago a los actores de los acontecimientos. Sigue la entrevista a "S. E. el Capitán General y Gobernador Civil de la Siempre Fiel Isla de Cuba, Don Francisco de Lersundi", que en sus declaraciones refleja textualmente la actitud oficial del gobierno español, para luego volver al teatro de los sucesos: la actitud solidal de los habitantes de Bayamo con los rebeldes en la espera del ataque español; la preparación de la carga al machete con un inserto documental sobre el uso de este instrumento en la faena agrícola diaria y, finalmente, la propia batalla.

Al comienzo, al final y en diversos momentos del relato, aparece el cantador y guitarrista Pablo Milanes cantando una balada que comenta las situaciones.

Tal estructura logra el intento de asentar en primer lugar el enorme impacto moral y político causado

por la primera carga al machete, su función de detonante para iniciar una verdadera confluencia de los intereses independentistas, el nacimiento de una nueva confianza en un movimiento que hasta entonces había aparecido totalmente desarmado a los más frente a la potencia y organización de la fuerza española. Es ya enfocando la carga en este sentido que el espectador es llevado a seguir el exacto desarrollo de los acontecimientos, hasta el momento espectacular de la acción. Se consigue, de este modo, la eliminación de todo suspenso y sorpresa, sustituyéndolos con una plena conciencia de las dimensiones y el significado del suceso histórico. Al lado de este logro, sin embargo, el recurso del baladista, a pesar de las hermosas composiciones plásticas en que aparece, resulta totalmente postizo e inútil. Es evidente que con él Manuel Octavio Gómez intenta introducir un elemento lírico que alivie la sequedad del procedimiento narrativo utilizado; pero mientras el mismo recurso, en un Glauber Rocha y otros autores brasileños, se integra estupendamente a un contexto ya lírico de por sí, e incluso casi delirante, aquí constituye una ruptura en la concepción misma de la obra, y revela acaso una injustificada inseguridad del autor.

La primera carga al machete, por otra parte, se caracteriza por un marcado experimentalismo en la realización, de una audacia sorprendente y en muchos momentos, acaso, chocante, pero casi siempre de gran eficacia expresiva, que significa con toda seguridad un aporte liberatorio a los problemas de renovación del lenguaje en relación con un enfoque nuevo de la realidad. La gran invención de esta película es la aplicación de una técnica ya abundantemente comprobada y experimentada para captar lo vivo y presente en el momento de su transcurrir, a un acontecimiento histórico. Se trata, fundamentalmente, de la técnica del cine-verdad: cámara en mano, grabación directa, un alto grado de improvisación de actores, y entrevistas. Estas últimas están llevadas hasta la modalidad de la televisión, de cara a la cámara y con el entrevistador invisible, de manera que los personajes le hablan directamente al es-

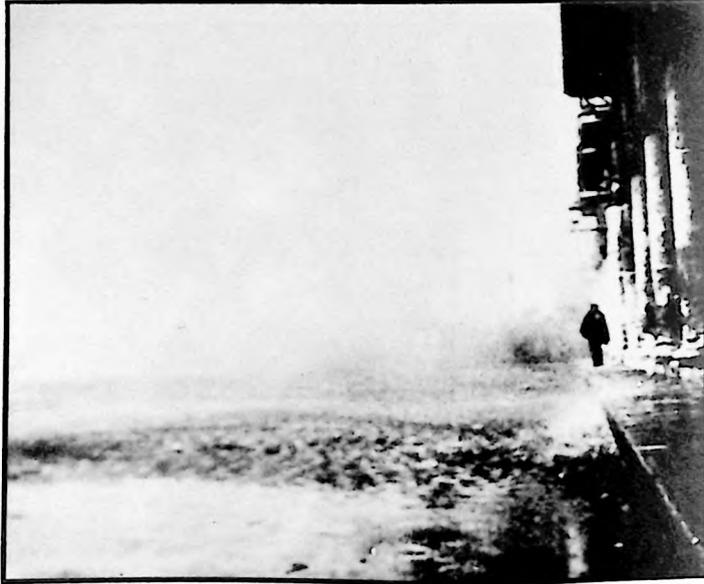
pectador, acentuándose esta relación con un volumen muy bajo de las preguntas con respecto a las respuestas. Solamente en la secuencia de la Plaza de la Catedral de La Habana al entrevistador invisible se sustituye el personaje de un agitador de la época, que establece sin embargo una intensa complicidad con la cámara y cumple la misma función del primero. Esta técnica logra cambiar totalmente la perspectiva habitual de la historiografía. Mientras establece entre el espectador y la imagen (y el sonido) una relación muy similar a la que obtiene el programa de televisión (o sea mucho más individualizada y directa que la que produce el espectáculo cinematográfico), introduce sin esfuerzo en el pasado como presente: a la imagen épica se sustituye una neta sensación de cotidianeidad viviente, al alejamiento ante una época cristalizada y momificada por los textos escolares y la imaginaria de Epinal, se sustituye otro tipo de alejamiento, que se emparenta con el brechtiano eliminando el proceso emocional de identificación y provocando un proceso de reflexión, que implica al hombre del presente en los hechos del pasado y acerca vertiginosamente ese mismo pasado a la actualidad, provocando una comprensión más plena y total de esta última.

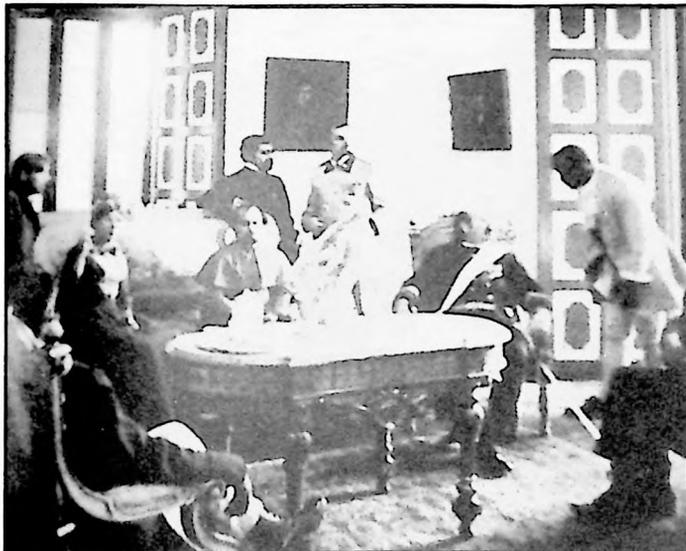
Pero Manuel Octavio Gómez no se ha contentado con el hallazgo de esta exitosa experimentación en el enfoque de un hecho histórico. En estrecha colaboración con el camarógrafo Jorge Herrera, ha desatado una multitud de técnicas fotográficas que van desde el movimiento de barrido a la cámara fija, y desde el alto contraste a las tonalidades más delicadas del blanco y negro. Las variaciones plásticas que resultan de ello no son siempre claras. Grosso modo, el alto contraste es usado en diversos niveles para todas las partes que enfocan la acción, acentuándose cuando ésta es más intensa, mientras los tonos suaves quedan reservados a las entrevistas con las autoridades españolas (pues las entrevistas a los patriotas, a pesar de ser relativamente estáticas, mantienen el alto contraste), y en cambio en los insertos del baladista domina un estetizante cla-

La primera carga al machete, de Manuel Octavio Gómez



La primera carga al machete





La primera carga al machete, de Manuel Octavio Gómez



La primera carga al machete

roscura de fotografía artística tradicional, con la excepción de una solarización de la imagen, al principio y al final, que produce una sensación de relieve, de inmovilización escultural muy adecuada a enmarcar el conjunto. A esto hay que añadir el eficaz e importantísimo inserto documental actual sobre el uso diario del machete, y la aparición de unos letreros al estilo de la mancheta periodística del siglo pasado, que indican los nombres y lugares de algunas entrevistas, utilizando escuetamente el lenguaje del documento de la época. Estos dos últimos detalles, si no son particularmente llamativos desde el punto de vista plástico, sí nos parecen particularmente importantes como punto de apoyo de ciertas conclusiones a que vamos a llegar.

Lo más llamativo, en todo caso, es el uso del alto contraste, que se mantiene en un precario equilibrio entre la búsqueda expresiva y la investigación plástica. Si a través del método de las entrevistas y en general del cine-verdad, se obtiene esa implicación distanciada, reflexiva, a que nos referimos antes, la modalidad plástica que domina en la película opera sobre el espectador una violencia que no actúa a nivel emocional sino sensorial. Resulta difícil establecer si y cuando el alto contraste deja de constituir ante el espectador un eficaz efecto de crudeza para convertirse en una preocupación física en relación con el esfuerzo de la vista que requiere. Esto puede parecer una observación bastante prosaica y ajena a un análisis estético, pero no hay que olvidar que una obra existe por su relación con el público, y las percepciones de este último son importantes en todos sus niveles. Ciertas tendencias del arte contemporáneo, por ejemplo, tienden exclusivamente a apabullar al público a nivel sensorial, arrancándolo, en fin de cuenta, de la conciencia de la realidad humana y social circundante. No puede decirse lo mismo, evidentemente, de *La primera carga al machete*, que al contrario intenta y obtiene una comunicación humanista extraordinaria y original. Pero tampoco podemos dejar de ver que tiene lugar con ella un bombardeo visual de intensidad creciente que puede constituir en algunos momentos un ele-

mento de distracción. Al mismo tiempo, el extremismo plástico de la secuencia de la carga, al final, si por un lado llega a un cierto grado de ilegibilidad de la imagen, si la fusión de un alto contraste extremado con un movimiento de cámara y de montaje paroxístico conducen a una imagen cuasi-abstracta, este efecto no deja de relacionarse de manera significativa con la importante desmitificación de la imaginaria historiográfica tradicional y, de nuevo, con esa implicación del espectador quien, en lugar de asistir a la batalla, se siente involucrado en su confusión, una confusión acaso más realista que la visión precisa y organizada de un coreográfico plano general o de duelos claramente identificables.

Toda esta rica elaboración de la obra —de la cual no debe escaparnos la sorprendente espontaneidad y credibilidad de la actuación— confluye coherentemente (acaso con la sola excepción del contrapunto del baladista, y de algunas insistencias excesivas en algunas fórmulas técnicas) hacia el tema central de la conversión del instrumento fundamental de trabajo del pueblo cubano, el machete, en arma de lucha liberadora, lo cual equivaldría al concepto de que es alrededor de la fuerza popular que cuajan los ideales de la independencia. Y es aquí que surge una ambigüedad o, simplemente, una limitación ideológica de la obra. La relación directa entre el machete y la clase trabajadora que lo maneja está dada únicamente a través del inserto documental que explica el uso del instrumento, sin dedicar mayor atención a los que practican este uso. Esta atención es aún menor en el resto de la película, donde la relación directa que se deriva de las entrevistas es establecida con una variedad de miembros de las clases altas y medias —opuestas o forjadoras de la independencia—, con los soldados españoles y los sectores vejados por las tropas colonialistas, que incluso hablan por boca de mujeres, casi como para precisar que se está enfocando la **resistencia pasiva**, una rebeldía que se queda en el grado del sentimiento anti-español. ¿Dónde está, entonces, ese pueblo armado, ese campesino rebelde, el que se encuentra del lado de la empuñadura del ma-

chete? Es más, ¿quién ese campesino ¿por qué se ha integrado a la lucha? Está simbolizado por el machete, y el machete, sin duda, es el protagonista de la película. Pero si esta reducción a símbolo es, por un lado, intensamente expresiva, combinada con los elementos narrativos utilizados, basados estrictamente en los documentos históricos que proceden de las clases dominantes —nacionalistas o no—, y subrayados por los letreros al estilo de la época, cuya eventual ironía sería en todo caso sumamente blanda, da como resultado un enfoque ideológico de tipo tradicional, genéricamente patriótico, igual al que encontramos, por ejemplo, en la historiografía burguesa de la Revolución Francesa. De buscar en *La primera carga al machete* un reflejo global de la dinámica de las clases en Cuba de 1868, de buscar en ella un análisis, aun sintético, de las razones que condujeron al campesino cubano a integrarse a una lucha patriótica que, como todas las demás guerras de independencia de las Américas, llevó fundamentalmente el signo ideológico de las reivindicaciones de las clases altas criollas, nada encontraríamos. El mensaje de la obra, aun haciendo hincapié en la lucha armada, no es todavía un mensaje modernamente revolucionario, sino esencialmente patriótico, donde la unidad nacionalista ante el conflicto dependencia-independencia sigue siendo el valor fundamental. El símbolo del machete, de este modo, tiende más bien a ser el símbolo de la nacionalidad, y su implicación de clase se mantiene a un nivel abstracto y genérico.

El mérito mayor de esta película, su logro total, es a nuestro juicio el extraordinario paso adelante que da por el camino de un rescate de la historia nacional de la momificación de los textos escolares, de la hipócrita y reaccionaria santificación de los héroes, del abismo que una historiografía polvorienta cava entre el pasado y el presente. Es el mérito de integrar el pasado histórico al presente de la historia que se hace, contribuyendo poderosamente a una conciencia nacional socavada ininterrumpidamente por el colonialismo antes, y el imperialismo después. Con *La primera carga al machete*, el cine cu-

bano da comienzo a una invaluable operación cultural.

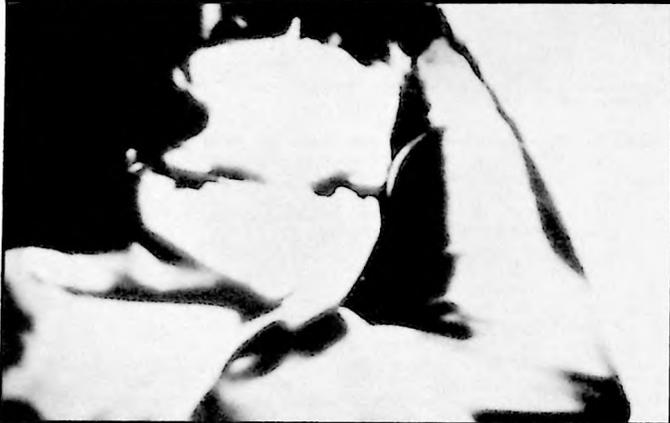
**LA PRIMERA CARGA AL MACHETE.** Cuba, 1969. Dir.: Manuel Octavio Gómez. Pro.: Miguel Mendoza para ICAIC. Guión: M. O. Gómez, Alfredo del Cuento, Jorge Herrera. Fot.: Jorge Herrera. Mus.: Leo Brouwer, Pablo Miánés. Mont.: Nelson Rodríguez. Int.: Idalia Andrews, Esilda Nuñez, Ana Viñas, Adolfo Llauradó, José A. Rodríguez, Omar Valdés, René de la Cruz, Miguel Benavides.

## LUCIA

**Lucía** ubica sus tres historias de amor en momentos culminantes de la historia de Cuba. Sus protagonistas siempre pertenecen a la clase social más dinámica, la que está a la vanguardia de la transformación. De allí la constante penetración de los temas históricos en las historias individuales, y el enriquecimiento de las pasiones y conflictos personales con los sociales. "Lucía 1", 1895, interpretada por Rosaura Revuelta, es la oligarca criolla, apasionada, solterona, con un hermano guerrillero, que es capaz de una rebelión sexual, irreversible, rompiendo muy anárquica con todas las barreras y prejuicios, y que al verse doblemente engañada por su amante que conduce las tropas españolas al refugio de los guerrilleros y después la abandona, mata al traidor en un acto igualmente anárquico y sin regreso. "Lucía 2", 1933, es la joven pequeño burguesa que enamorada de un revolucionario lo sigue y ayuda en su difícil vida y en su fácil muerte, una mujer que asume un papel político más activo, pero todavía a través de su hombre, es la que mantiene el hogar y vive la política de reflejo, hasta que al final parece comprender. "Lucía 3", 196..., es la campesina contemporánea, rebullente de energías y vitalidad, que quiere integrarse al trabajo, a la vida colectiva en plan de igualdad y a quien el marido pretende mantener como sumisa sierva de otros tiempos... La condición y la participación de la mujer parece ser el lazo de unión de los diversos momentos históricos que sirven de fondo y contexto a cada episodio, "vida y pasión de una mujer cubana y su circunstancia histórica" como dirá Leo Brouwer, autor de la música, añadiendo: "Esta película es importante para nosotros. Nos plantea un retorno a nuestra cultura



Lucía, de Humberto Solás



Lucía



Lucía



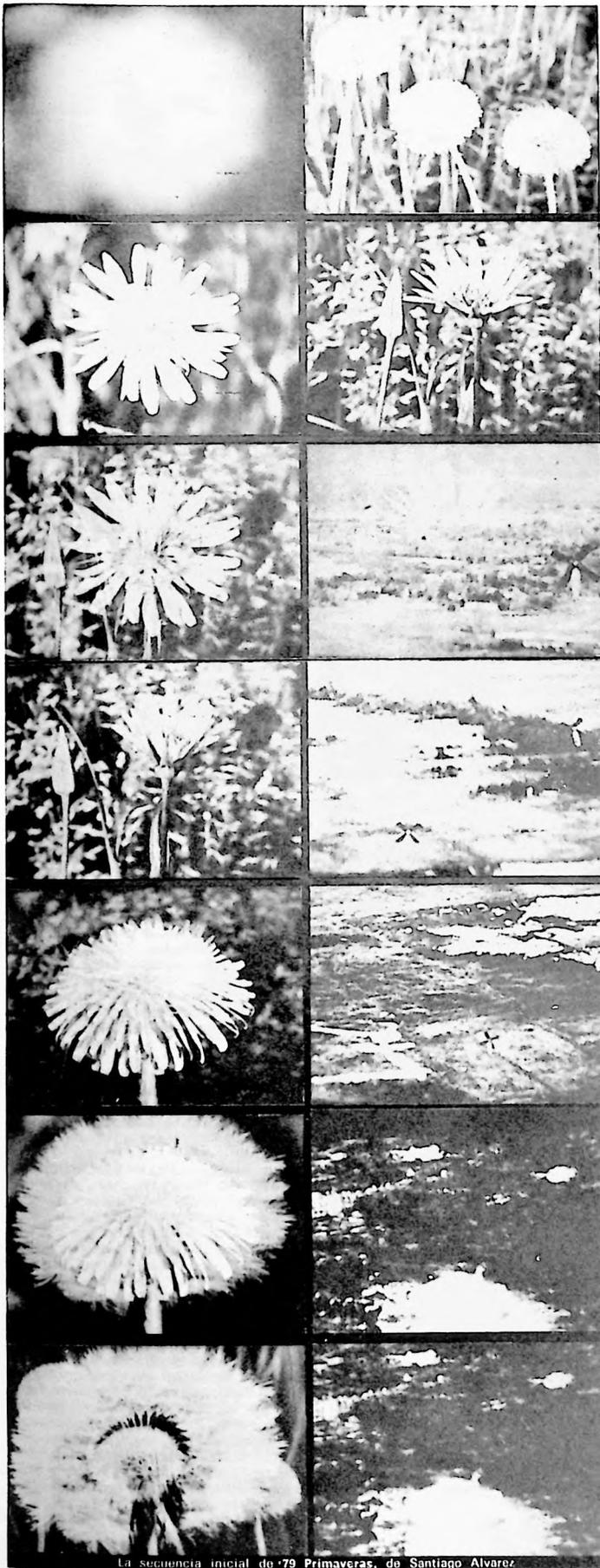
y a nuestro "sentido trágico de la vida".

Solás ha ensayado tres estilos muy diversos para los tres episodios, pero una sola manera en el fondo. "Lucía 1" se apoya en la imagen. Hay una prolja reconstrucción de los ambientes, hay un uso de la balanza luminosa que varía con los estados anímicos de la protagonista, todo es claro cuando él la llama gardenia, todo es oscuro cuando sabe que es casado, todo es irreal, abstracto, blanco y negro, cuando lo mata. La batalla está dada como un gran fresco, una gran pintura, en la que los valores plásticos de las relaciones dinámicas de las masas y de la perfecta composición luminosa hacen casi olvidar el horror. Los decorados y los trajes son una fiesta para el ojo. Pero el episodio se hace interminable. Hay una monja violada y enloquecida que casi duplica la historia de Lucía, la cámara rota velozmente persiguiendo los rostros en fuga de las muchachas que juegan a la gallina ciega, y rota con no menor velocidad persiguiendo los rostros en fuga de los patanes que encierran a la loca en un círculo de escarnio. En el pequeño fortín abandonado Rafael sorprende a Lucía, la cámara corre pegándose a las paredes, detrás de la cámara corre Lucía y detrás Rafael, y corren y corren. La imagen, hermosa mientras dura la comunicación de significados, se hace pesada cuando aquella se agota y perdura solo el preciosismo gráfico. ¿Cuál es el aporte de Fernandina al desarrollo de "Lucía 1"? ¿Ser una especie de coro que comenta o de pitonisa que vaticina? El episodio, que habría podido ser excelente si su tiempo fuera justo, se automagnifica en interminables reiteraciones que nunca son profundizaciones ni avances en la narración o en los retratos, sino puras y simples repeticiones para dar pie a la pirueta visiva. Es necesario, a posteriori, hacer un esfuerzo de desbrozo y de olvido para rescatar los valores indudables del episodio: lo ajustado de las dimensiones del conflicto, la excelente actuación, la belleza de algunas de las soluciones figurativas, la recreación de la atmósfera de la época.

"Lucía 2" es el episodio que puede interesar más al público latinoamericano porque responde a una problemática común: la lucha contra la dictadura, por la liberación nacional. Es tal vez el más logrado y el único en el que la palabra es el elemento de apoyo. Al contrario de los otros dos episodios, de estructura muy lineal y precisa, "Lucía 2" recurre a la narración que hace el personaje para ilustrar su propia historia, comienza en un punto que luego se ubica poco antes del desenlace, posee una estructura casi circular, más compleja. Un breve y bellissimo prólogo ubica socialmente a la muchacha, en pocas tomas se da un retrato estupendo de la madre, que en su maravillosa concepción es capaz de dar toda la concepción y el modo de vida de una clase. Aparece Aldo. La azarosa vida de los revolucionarios. Los asaltos armados. Las manifestaciones en la calle. El ambiente de angustia, esperanza, expectativa y la madrugada de la caída de Machado. Con una sobriedad ejemplar, con la excelente fotografía de siempre, con recursos narrativos precisos, Solás plasma admirablemente ese intenso fragmento de agitación y combate. Pero luego viene la corrupción, la burocracia, la pérdida de ideales; y

Aldo vuelve al combate para morir en un asalto. Con estos temas se pierden los logros de la primera parte. El fracaso de la revolución está dado por elementos tan débiles como el despido del viejo empleado para abrir campo a los nuevos burocratas o la increíble orgía, en la que de nuevo Solás se deja llevar por un imaginismo desbordado e insignificante. Las reiteraciones comienzan a aparecer. Aldo expone sus quejas en la orgía, y cuando él y Lucía se reúnen con sus mejores amigos un día de playa, y se emborrachan de nuevo, oímos ¿para qué peleamos? ¿para qué moriremos? Lucía lo repite, se repite, lo repiten hasta el cansancio. La narración retrospectiva concluye con Lucía trabajando en la tabaquería, donde la van a buscar para que identifique al muerto. Al final la muchacha es vista en un gran plano general a través del río, comienza a subir una escalera, descendiendo, se detiene en un portal, un plano americano cierra el episodio. Lucía ha comprendido que la revolución no se detiene en su marido, se queda. De nuevo aquí un mayor control de la materia habría redundado en indudables beneficios para el film. Tal vez pudiera alegarse que el planteamiento político es algo corto, que ya en esa época se manejaban en Cuba argumentos socialistas que en el film no aparecen por ninguna parte, que el héroe actúa más por razones morales que políticas, que hay fragmentos de una absoluta falsedad en la realización como el de la orgía, pero en su conjunto y en su recuerdo queda como el episodio más logrado del film, con secuencias de gran belleza, intensamente expresivas, ricas en psicología y en situación.

"Lucía 3" es la apoteosis de las infinitas variaciones sobre un tema que no da para tanto. La pequeña historia del marido ultraceloso y de la mujer que a pesar de amarlo prefiere correr el riesgo de perderlo antes que permanecer encerrada en el hogar, sin vida propia ni colectiva, tratada en clave cómica, es una buena idea, pero habría requerido un ritmo muy ágil y un corte muy ajustado. En cambio la desbordante e inagotable energía de Adela Legrá y los compungidos esfuerzos de Adolfo Llaurado por seguirle el paso se mantienen en la pantalla interminables y agotadores. Mientras la pareja todavía lucha amorosamente a la orilla del mar, y la pastorcita sonríe, permitiendo el traspaso al gran plano general final, el espectador tiene ya un buen palmo de lengua afuera, totalmente exhausto y aniquilado por la prolongada multiplicidad de líneas acrobáticas que se entrecruzan y tejen como boas. La cámara se agita incesantemente de la cama a la ventana a la cama al camión a la cama a la puerta a la cama y así sucesivamente. Adela nos llena de asombro por sus fabulosas dotes histriónicas en su incansable reír, llorar, protestar, gozar, reír, amar, llorar, y así sucesivamente. Adolfo nos llena de asombro por razones muy distintas a las de Adela. Todos los restantes pobladores de la aldea se zarandean en tan revuelto tropel que nada tienen que envidiar a los protagonistas. Las consignas vuelan, el trabajo va, la gente se integra, se divierte, todo muy lindo, pero todo en demasiada cantidad. Para remate, Joséto Fernández nos repite otra vez en una clásica guantanamera lo que acabamos de ver y rever y rever.



La secuencia inicial de '79 Primaveras', de Santiago Alvarez.

Lucía es una hermosa e intensa película. Demuestra hasta la saciedad las dotes de Solás para la dirección. Tiene secuencias admirablemente logradas. Un tema importante, bien particularizado en situaciones y personajes. Tiene defectos, algunos menores que hemos señalado, pero uno muy grande, que va en contra del film mismo, que es la complacencia con el material, la falta de sentido de la proporción, de la importancia y significación de las partes, que impiden el desarrollo coherente y consistente de las narraciones.

**LUCIA.** Cuba, 1969. Dir.: Humberto Solás. Prod.: Raúl Canosa para ICAIC. Guión: H. Solás, Julio García Espinosa, Nelson Rodríguez. Fot.: Jorge Herrera. Mús.: Leo Brouwer, Joseíto Fernández, Mont. Nelson Rodríguez. Int.: I. 1895 — Raquel Revuelta, Eduardo Moure, Idalia Andrus; II, 1933 — Esllinda Núñez, Ramón Brito, Flora Lauten; III, 196. — Adela Legrá, Adolfo Llauradó, Teté Vergara, Flavio Calderín, Aramía Delgado; Herminia Sánchez, Silvia Plana, María Elena Molinet.

### LOS DOCUMENTALES: SANTIAGO ALVAREZ

Santiago Alvarez ha estado representado por un grupo de medios y cortos metrajes que da un panorama bastante completo de su obra y su evolución como documentalista. Otro aspecto importante de su labor, la de los noticieros del ICAIC que salen, en general, semanalmente, permanece inédito entre nosotros.

La síntesis argumental de un documental dice muy poco, pero en el caso de los de Santiago Alvarez ayuda a reconocer en su obra la presencia constante de una temática esencial. **Ciclón** (1963) muestra los estragos provocados por el ciclón Flora y las medidas de emergencia tomadas para repararlos; **Now** (1965), la segregación racial y la represión contra los negros norteamericanos, montada sobre una canción de lucha cantada por Lena Horne; **Cerro Pelado** (1966) es un reportaje sobre la participación cubana en los Juegos Centroamericanos realizados en Puerto Rico y la hostigación de que fue objeto de parte del imperialismo, montado en paralelo con escenas de la guerra del Vietnam, de la intervención norteamericana en Santo Domingo y Puerto Rico; **Hasta la victoria siempre** (1967), realizado en pocos días después del asesinato del Che Guevara, recoge algunos momentos de la vida del heroico guerrillero y de las luchas en que intervino; **Hanoi, martes 13** (1967) presenta la resistencia del pueblo vietnamita sometido a los bombardeos norteamericanos; **La guerra olvidada** (1967), la guerra escondida contra el pueblo de Laos y las formas de resistencia y supervivencia populares; **L. B. J.** (1968), a través de los asesinatos de Luther King, Bob y John Kennedy, reconstruye la violencia política bajo el régimen de Johnson; **79 Primaveras** (1969) es una sucinta biografía de Ho Chi Minh; **Despegue a las 18** (1969) muestra el intenso trabajo en la Provincia de Oriente durante la Jornada de Girón, en Abril de 1968, situándola dentro del esfuerzo general de Cuba socialista para avanzar en el desarrollo económico, desde la toma del poder hasta hoy.

Se trata de una temática que es, en primer lugar, estrictamente política. Única excepción, **Ciclón**, que en realidad marca el punto de transición de Santiago Alvarez del noticiero (al cual se había dedicado casi exclusivamente hasta entonces) al documental, y no pasa de ser

un amplio reportaje, dramático por la materia misma de que trata, pero más bien fallo al momento de registrar la lucha por enfrentar el desastre, momento fundamental para un enfoque político. En segundo lugar, esta temática política se centra en el punto de conflicto, lo sereno sólo aparece en contraposición con lo violento, en busca de una síntesis emotiva y generalizadora. En efecto, cuando el tema requiere más bien una cualidad de análisis, como en **Despegue a las 18**, a pesar de que Alvarez lo realiza con el estilo collage tan exitosamente probado en sus otros films, el resultado aparece más bien incoherente, al no hallar un "slogan" sintético alrededor del cual organizar el juego de asociación de las imágenes. La prueba opuesta es **Now**, que sigue siendo acaso su realización más perfecta al lograr sin ningún trabajo de transición, con la simple oposición de la imagen (la represión) y el sonido (la lucha), una síntesis expresiva total.

Santiago Alvarez no cree en la palabra: "Trato de usar lo menos posible la narración verbal. El cine tiene su lenguaje propio que aunque no excluye la palabra tampoco depende de ella. Disponemos de la imagen, banda sonora (con música y efectos) y hasta de los silencios para expresarnos. Con todo eso se puede tejer una narración. El montaje, eso es lo más importante. Todo, hasta la vida, está compuesto por secuencias y es un montaje cinematográfico". Su admiración por Flaherty es otro elemento que contribuye a su ubicación entre los poetas, más que entre los ensayistas o los narradores, entre los que optan por una materia capaz de transmitir una vivencia, antes que por la que es capaz de transmitir una meditación o un relato.

En efecto Santiago Alvarez trabaja continuamente en base al efecto producido por la asociación de imágenes, música y efectos. No es que cada imagen en sí misma no esté cuidadosamente estudiada, sino que está estudiada además para que al asociarse con la anterior o la siguiente produzca un determinado efecto emocional. Véase por ejemplo la secuencia inicial de **79 Primaveras**. El film se abre con unas flores silvestres que en grandes primeros planos se ven primero desenfocadas para entrar luego en foco lentamente. Por lentísimas sobreimpresiones una flor sustituye a otra, la siguiente en cámara muy lenta se va abriendo, de nuevo otras sobreimpresiones de flores, pero de pronto una vista aérea en un grandísimo plano general aparece, también por sobreimpresión, en la pantalla. Un avión suelta dos grandes bombas y la cámara sigue su caída, en un ralenti muy marcado, hasta que llegan a tierra y explotan: dos enormes y monstruosas flores se abren en la pantalla. La fuerza, la intensidad expresiva de estas imágenes son excepcionales. El hallazgo poético de la comparación de los florecimientos, uno natural, límpido, íntimo, equilibrado, armónico y a la vez pujante, el otro arbitrario, sordo, ajeno, absurdo, brutal, tiene pocos similares en la historia del cine. La totalidad de dos modos de vida, de dos concepciones del mundo, opuestas en terrible conflicto, dado por los medios más sucintos y sugerentes, con una fantástica economía y una potencia extrema.

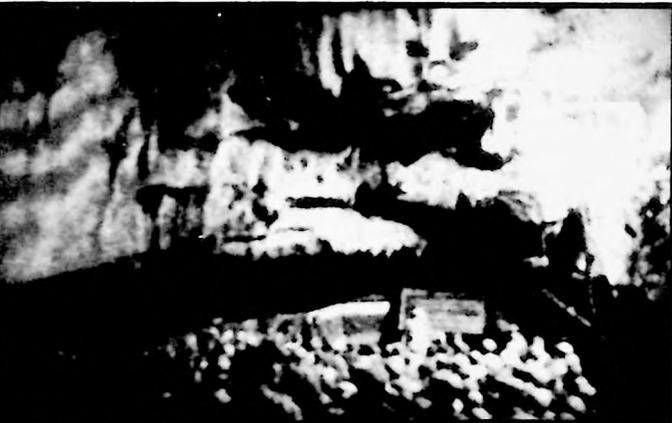
Alvarez y su equipo han llevado a la perfección las técnicas de la



Now, de Santiago Alvarez



Hanoi, Martes 13, de Santiago Alvarez



La guerra olvidada, de Santiago Alvarez

L.B.J., de Santiago Alvarez



animación. El encadenamiento casi mágico de las tomas, la sutileza de los movimientos de cámara, la sugestión de la cámara lenta, la polivalencia de la fragmentación de la imagen, las golpeantes distorsiones ópticas, y cien efectos más son utilizados continuamente para crear unas formas en tensión entre sí, poderosamente estimulantes de los sentimientos que el autor quiere provocar, como comentario participante de cada espectador sobre la información, generalmente muy simple, elemental, que los signos transmiten. El sonido es empleado siempre con el mismo sentido de construcción dramática de la imagen, reforzando, acentuando, en contrapunto, apoyando, añadiendo sensaciones, estimulando emociones.

Es prácticamente imposible reseñar este tipo de film, que más bien habría que analizar verso por verso, con sus muchos logros, sus momentos extraordinarios y sus momentos menores. Porque dentro de la altísima calidad media de los films de Santiago Alvarez hay instantes, como los hay en cualquier gran obra, poco logrados, casi siempre generados por la pérdida de equilibrio entre el elemental mensaje político y la compleja motivación emocional que lo trasmite. Ruptura que se produce ya sea por excesos formalistas como la secuencia de *79 Primavera* que ilustra los presagios sobre el quiebre de la unidad socialista en la que la película estalla, se rompe, se quema, se fragmenta, recordando curiosamente *Persona* de Ingmar Bergman, o por el predominio de una formulación excesivamente panfletaria como en *L. B. J.*, rápidamente envejecido por el corto del planteamiento — atribuir a una persona, Johnson, todos los males que aquejan la sociedad americana— y, quizás como consecuencia de lo anterior, la poca riqueza de la elaboración formal.

Con una decidida vocación por la agitación política, por la lucha de masas, convencido de la necesidad de mover, de empujar, con una pasmosa capacidad para la creación poética y un completo dominio del oficio, Santiago Alvarez ha creado un conjunto de obras que lo colocan en primera línea de la cinematografía mundial y en un lugar único en el difícil campo de la poesía política.

**CICLON.** Cuba, 1963. Dir. y guión: Santiago Alvarez. Prod.: ICAIC. Fot.: colectiva del ICAIC, ICR, MINFAR. Mús.: Juan Olmos. Mont.: Mario González, Norma Torrado. Dur.: 22 min.

**NOW.** Cuba, 1965. Dir. y guión: Santiago Alvarez. Prod.: ICAIC. Fot.: Pepín Rodríguez, Adalberto Hernández. Mont.: Norma Torrado, Idalberto Gálvez. Canción: Lena Horne sobre música de una canción israelí.

**CERRO PELADO.** Cuba, 1966. Dir. y guión: Santiago Alvarez. Prod.: ICAIC. Fot.: Iván Nápoles, Oriol Menéndez, Luis Costales, Enrique Cárdenas, Arturo Agramonte, Rodolfo García, León Enrique, Omar de Moya, Bebo Muñiz, José Fraga, Roberto Fernández. Mús.: Juan Blanco, Idalberto Gálvez. Mont.: Norma Torrado, Idalberto Gálvez. Ef. esp.: Jorge Pucheux. Dur.: 59 min.

**HASTA LA VICTORIA SIEMPRE.** Cuba, 1967. Dir. y guión: Santiago Alvarez. Prod.: ICAIC. Fot.: Enrique Cárdenas. Archivo ICAIC e ICR. Mús.: Mantícl, Cartaya, Somavilla Pérez Prado. Mont.: Norma Torrado, Idalberto Gálvez. Dur.: 19 1/2 min.

**HANOI, MARTES 13.** Cuba, 1967. Dir. y guión: Santiago Alvarez. Prod.: ICAIC. Com.: José Martí. Fot.: Iván Nápoles. Mús.: Leo Brouwer. Mont.: Norma Torrado, Idalberto Gálvez. Truc.: Jorge Pucheux. Aním.: Pepín Rodríguez, Adalberto Hernández. Dur.: 38 min.

**LA GUERRA OLVIDADA.** Cuba, 1967. Dir., guión y com.: Santiago Alvarez. Producción: ICAIC. Fot.: Iván Nápoles, Argelio Pérez. Mús.: Leo Brouwer, Luigi Nono. Mont.: Norma Torrado, Idalberto Gálvez. Dur.: 19 minutos.

**L. B. J.** Cuba, 1968. Dir. y guión: Santiago Alvarez. Fot.: Montaje de fotos de revistas. Mús.: Miriam Makeba, Nina Simone,

Carl Orff, Leo Brouwer, Pablo Milanés. Mont.: Norma Torrado, Idalberto Gálvez. Ef. esp.: Jorge Pucheux. Aním.: Pepín Rodríguez, Adalberto Hernández. Dur.: 18 min.

**79 PRIMAVERAS.** Cuba, 1969. Dir. y guión: Santiago Alvarez. Prod.: ICAIC. Fot.: Iván Nápoles. Textos: Ho Chi Min, José Martí. Mús.: Iron Butterfly. Mont.: Norma Torrado, Idalberto Gálvez. Ef. esp.: Jorge Pucheux. Son.: Raúl Pérez Ulera.

**DESPEQUE A LAS 18.** Cuba, 1969. Dir. y guión: Santiago Alvarez. Fot.: Iván Nápoles, Enrique Cárdenas, Bernabé Muñiz, José Fraga, Blas Sierra. Mús.: Jorge Pucheux, Pedro Luis Hernández, José Martínez Truffo, Avila, Delia Quesada, Pepín Rodríguez, Adalberto Hernández. Mús.: Leo Brouwer. Mont.: Norma Torrado, Idalberto Gálvez. Dur.: 68 min.

## LOS DOCUMENTALES: DE ASAMBLEA GENERAL A HOMBRES DEL MAL TIEMPO

Aun apartando las películas de Santiago Alvarez (que por las dimensiones y el carácter de su obra es sin duda alguna el autor más definido y definible del cine cubano), a quien dedicamos una nota particular, la muestra del cine documental ha sido notablemente amplia como para dar una idea del desarrollo y la orientación del género en la Cuba revolucionaria.

Hemos podido ver incluso tres interesantes muestras de los primeros años, una de las cuales —*Historia de una batalla*— merece un lugar destacado dentro del conjunto, al lado del reciente *Hombres del Mal Tiempo*. *Historia de una batalla* (1962) es el tercer documental de Manuel Octavio Gómez, el brillante autor de *La primera carga al machete*, y enfoca la gran campaña de la alfabetización de 1961, Año de la Educación. El documental fue planeado al momento de la conclusión de la campaña, que fue lo único filmado directamente por Gómez, quien para el resto utilizó material de noticieros y documentos filmicos enviados de otros países, y tiene un intento diferente del que podía tener el precedente *Y me hice maestro* de Fraga, que se ajustaba al contenido más estricto de la campaña. *Historia de una batalla* coloca la campaña de alfabetización dentro del contexto histórico, ampliando de golpe su significado al de una de las batallas de la guerra de liberación.

Si por una parte podría objetarse que los materiales visuales no logran aquí una verdadera unidad (confiada fundamentalmente a un narrador que no iguala la fuerza de las imágenes), por la otra resulta evidente que la duradera eficacia de la obra se debe en primer lugar a esta anchura y profundidad de visión, que permite captar la alfabetización no como una genérica operación humanista que podría ser incluso reformista, sino como una acción liberadora del hombre oprimido por el imperialismo, al igual que la guerrilla, las revueltas, las manifestaciones de masa, los discursos del Che en la ONU y el propio rechazo de la invasión de Playa Girón. Y la excepcional calidad humana de la parte filmada directamente, un poco al estilo de la cámara cándida (aunque sin el auxilio del sonido sincrónico, en ese momento todavía imposible en un ICAIC que sólo disponía de la herencia técnica del cine cubano pre-revolucionario) impide al mismo tiempo que este enfoque de largo alcance opaque la cálida hermosura, la heroicidad misma de la batalla por la alfabetización. Esos maestros adolescentes, cansados y jubilosos, marcados por el esfuerzo realizado y conmovidos por el orgullo y la alegría de volver a casa, esas madres ansiosas, los camiones, las calles y la gente de La Habana, las casas pobres, se juntan en unas escenas vitales, presentes, concretas, que logran en

rebote precisar el significado humano de una lucha más general. La película revela una claridad de propósitos y una capacidad expresiva que anuncian una obra de mayor envergadura, tan dignamente alcanzada hoy con **La primera carga al machete**.

No se halla el mismo anuncio, en cambio, en **Asamblea general** de Gutiérrez Alea, quien es hoy el más probado, maduro y agudo entre los directores cubanos de largometrajes. Pero **Asamblea general**, realizado en 1960, es un breve documental sin más pretensiones que el de captar una jornada importante, con los escasos medios disponibles en esa que podríamos llamar la prehistoria o, mejor dicho, la antigüedad del cine cubano. La modestia de la intención se refleja en la breve duración y en la sencillez de la composición, toda fundada en simples relaciones descriptivas que alternan los grandes planos generales con otros más acercados, en función estrictamente informativa. El sonido es confiado a la voz de Fidel que incumbe sobre las masas y no logra un verdadero valor expresivo a causa de la deficiencia técnica de la sonorización. Quizá se encuentre, sin embargo, un asomo de la personalidad del autor en la punta de humor que lo hace escoger en la muchedumbre a un grupo donde resalta una vivaz viejita, para convertirla casi en personaje al presentarla dos veces, la segunda en las tomas nocturnas y con el mismo increíble entusiasmo de tantas horas antes.

Y se encuentra también, en forma todavía titubeante, el intento de englobar el hecho particular en una contemporaneidad amplia y significativa, a través de los insertos de otros hechos y otros lugares. Lo que en **Historia de una batalla** ya es expresión lograda, y que con el tiempo será particularidad de gran parte del cine cubano, está en **Asamblea general** como primera, inteligente intuición.

En el tercer documental de los primeros años, **Historia de un ballet** (1962) de José Massip, no encontramos ese sabor de frescura revolucionaria, de exploración entusiasta y de penuria técnica, como en los dos primeros. Al contrario, se trata de un documental lujoso para la época (es en colores, procesado en Checoslovaquia) y realizado con cierto rebuscamiento formal que se mueve dentro de los límites tradicionales de un cine de arte ya viejo en ese entonces. Sin embargo, el tema es atractivo (la realización de un ballet a partir de una investigación del folklore afrocubano), naturalmente vistoso y desarrollado con claridad didáctica y eficazmente espectacular. Al obtener, además del gran premio de Leipzig, también dos premios "occidentales", en Bilbao y Lisboa, ha contribuido mucho al prestigio internacional del cine cubano, ganándose así un lugar preciso y destacado dentro de su breve historia. Del mismo Massip, quien tiene en su activo también un largometraje de 1964, **La decisión**, pudimos ver también un documental del grupo reciente: **Nuestra olimpiada en La Habana** sobre los juegos internacionales de ajedrez. A pesar de su corrección, este documental no añade mucho a la personalidad de su autor.

En este último grupo hay también otro film de tema deportivo, **Ring** de Oscar Valdés, que a raíz de un encuentro de boxeo Cuba-URSS reconstruye un poco la historia de ese deporte en Cuba, utilizando con sabiduría las modalidades de cierto cine verdad y logrando una visión

penetrante y compacta del ambiente.

Octavio Cortázar vuelve con su delicado **Por primera vez**, ya visto en Mérida, y el interesante **Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros Babalú**, testimonio de los residuos de superstición en las celebraciones religiosas populares, enfrentadas con ojo crítico, que abarca su origen y su subsistencia y rechaza así la complacencia folklorista.

De escaso interés han sido **El llamado de la hora** y **Y...** de Manuel Herrera, y menos aun **La muerte de J. J. Jones** de Sergio Giral, quien utiliza ciertos recursos típicos de Alvarez para juntar una especie de biografía irónica del infante de marina, plagada de lugares comunes y falta de un verdadero significado.

Es **Hombres de Mal Tiempo**, del argentino Alejandro Saderman, el documental que alcanza el mayor grado de originalidad entre los recientes. Aprovechando el rodaje de los largometrajes históricos sobre la Segunda Guerra de independencia, Saderman entrevista una media docena de veteranos centenarios, llamados a colaborar en la reconstrucción de las batallas. Las entrevistas de esos estupendos viejos, increíble muestrario de las razas criollas, blancos, indios, negros, chinos y gallegos, son llevadas de la más simple evocación a un despertar de los antiguos entusiasmos cuando ya se les mezcla con los actores que los encarnan. Testimonio, por una parte, de la proximidad de una historia sólo aparentemente lejana, **Hombres de Mal Tiempo** lo es también de la vitalidad de esos viejos valientes, cuyo efecto humorístico constituye un enriquecimiento de su verdad humana.

**ASAMBLEA GENERAL**. Cuba, 1960. Dir.: Tomás Gutiérrez Alea. Prod.: ICAIC. Montaje: Angel López. Dur.: 14 min.

**HISTORIA DE UNA BATALLA**. Cuba, 1962. Dir.: Manuel Octavio Gómez. Prod.: ICAIC. Guión: José Antonio, Jorge y Manuel Octavio Gómez. Fot.: Rodolfo López. Mont.: Nelson Rodríguez. Voces: Fernando Villaverde, Manuel Octavio Gómez. Dur.: 39 minutos.

**HISTORIA DE UN BALLETO**. Cuba, 1962. Dir.: José Massip. Prod.: Antonio Henríquez para ICAIC y Teatro Nacional de Cuba. As.: Pastor Vega. Fot. Jorge Haydú, Gustavo Maynulet, Dervis Pastor Espinosa, Ilum.: Huberto Varela. Mont.: Mario González. Lab.: Húngaro (Hungría), Praga (Checoslovaquia). Int.: Conjunto de Danza del Teatro Nacional dirigido por Ramiro Guerra, Nicolás Guillén, Julio Matilla, Enrique González Mántica con la Orquesta Sinfónica Nacional.

**POR PRIMERA VEZ**. Cuba, 1967. Dir. y guión: Octavio Cortázar. Prod.: Manuel Mora para ICAIC. Fot.: José López, "Lopito". Ilum.: Antonio Chao. Mús.: Raúl Gómez. Son.: Ricardo Istueta, Eugenio Vesa. Mont.: Caíta Villalón. Dur.: 10 min.

**NUUESTRA OLIMPIADA EN LA HABANA**. Cuba, 1968. Dir. y guión: José Massip. Prod.: ICAIC. Fot.: José Tablo. Mús.: Juan Blanco. Mont.: Justo Vega. Dur.: 19 min.

**HOMBRES DE MAL TIEMPO**. Cuba, 1968. Dir. Alejandro Saderman. Prod.: ICAIC. Guión: Miguel Barnett, A. Saderman. Com.: Miguel Barnett. Loc.: José A. Rodríguez. Fot.: Rodolfo López. Mús.: Carlos Farías. Mont.: Roberto Bravo. Dur.: 30 min.

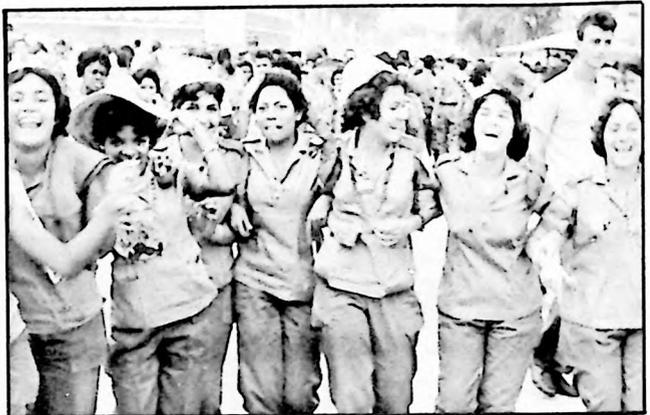
**ACERCA DE UN PERSONAJE QUE UNOS LLAMAN SAN LAZARO Y OTROS LLAMAN BABALU**. Cuba, 1968. Dir. y guión: Octavio Cortázar. Prod.: Eduardo Valdés Rivero y Orlando de la Huerta para ICAIC. Fot.: José Fraga, Ramón F. Suárez, Lopito. Mús.: Raúl Gómez y la voz de Mirtha Medina. Mont.: Caíta Villalón. Dur.: 18 min.

**LA MUERTE DE JOE J. JONES**. Cuba. Dir.: Sergio Giral. Prod.: ICAIC. Dur.: 12 min. Y... Cuba. Dir.: Manolo Herrera. Prod.: ICAIC. Dur.: 17 min.

**EL RING**. Cuba. Dir.: Oscar L. Valdés. Prod.: ICAIC. Dur.: 20 min.

**EL LLAMADO DE LA HORA**. Cuba. Dir.: Manuel Herrera. Prod.: ICAIC. Dur.: 35 min.

(Las notas que hemos presentado son el resultado de varias discusiones en las que participaron Oswaldo Capriles, Perán Erminy, Sergio Facchi, Ambretta Marrosu, Alfredo Roffé y Ugo Ulive).



Asamblea General, de T. Gutiérrez Alea.



Historia de una batalla, de Manuel Octavio Gómez.



Hombres de mal tiempo, de Alejandro Saderman.

El llamado de la hora, de Manuel Herrera.





## distribuidora del tercer mundo

- 0001.—**LA CIUDAD QUE NOS VE.** Realización: Jesús Enrique Guedez. B. y N. 15'. Español. Origen: Venezuela. 16 mm.
- 0004.—**SANTA TERESA.** Realización: Alfredo Anzola. B. y N. 10'. Español. Origen: Venezuela. 16 mm.
- 0006.—**ELECCIONES.** Realización: Mario Handler y Ugo Ulive. B. y N. 40'. Español. Origen: Uruguay. 35 y 16 mm.
- 0007.—**ESTALLIDO.** Realización: Nelson Arrieti. B. y N. 20'. Internacional. Origen: Venezuela. 16 mm.
- 0008.—**ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES.** Realización: Mario Handler. B. y N. Español 6'. Origen: Uruguay. 16 mm.
- 0009.—**TESTIMONIO DE UNA AGRESION.** Realización: Anónima. B. y N. Español 10'. Origen: México. 16 mm.
- 0010.—**LA MARCHA DE LOS CAÑEROS.** Realización: Marcos Banchemo. B. y N. Muda 6'. Origen: Uruguay. 16 mm.
- 0011.—**LIBER ARCE LIBERARSE.** Realización: Cinematéca del Tercer Mundo. B. y N. Muda 10'. Origen: Uruguay. 16 mm.
- 0012.—**EL CORDOBAZO.** Realización: Realizadores de Mayo. B. y N. Español 40'. Origen: Argentina. 16 mm.
- 0013.—**NOW.** Realización: Santiago Alvarez. B. y N. Internacional. 5'. Origen: Cuba. 16 mm.
- 0014.—**VENEZUELA 64.** Realización: Anónima. B. y N. Español. 25'. Origen: Venezuela. 16 mm.
- 0015.—**CAMILO TORRES.** Realizadores: J. R. Segeant-Bruno Muel. B. y N. doblaje al Español. 10'. Origen: Francia. 16 mm.
- 0016.—**HASTA LA VICTORIA SIEMPRE.** Realización: Santiago Alvarez. B. y N. Español. 20'. Origen: Cuba. 16 mm.
- 0017.—**REVOLUCION.** Realización: Jorge Sanjines. B. y N. Internacional. 10'. Origen: Bolivia. 16 mm.
- 0018.—**LA HORA DE LOS HORNOS. PARTE I.** Realizadores: Solanas - Getino. B. y N. Español 90'. Origen: Argentina. 16 mm.
- 0019.—**HACIA EL SUR ENTRAÑABLE.** Realización: Mauro Bello. B. y N. Español 30'. Origen: Venezuela. 16 mm.
- 0020.—**CERRO PELADO.** Realización: Santiago Alvarez. B. y N. Español 40'. Origen: Cuba. 16 mm.
- 0021.—**LA UNIVERSIDAD VOTA EN CONTRA.** Realización: Jesús Enrique Guedez. B. y N. Español 20'. Origen: Venezuela. 16 mm.
- 0022.—**CARLOS.** Realización: Mario Handler. B. y N. 36'. Español. Origen: Uruguay. 16 mm.
- 0023.—**LLAMADAS.** Realización: Mario Handler. B. y N. Español 7'. Origen: Uruguay. 16 mm.
- 0040.—**1º DE MAYO EN LA HABANA.** Realización: ICAIC. B. N. Español 1'. Origen: Cubana. 16 mm.

La nueva colección  
de  
L'Avant-Scene Cinema

## ALBUMS DE DIAPOSITIVAS

Primera Tirada agotada en cinco meses. La 2ª edición acaba de salir.

1. **Jean Renoir** (films 1924-1939)
2. **S.M. Eisenstein** (œuvres complètes)
3. **Orson Welles** (films 1941-1969)
4. **Jean-Luc Godard** (films 1958-1969)

En suscripción: (Aparición de enero a julio de 1971):

5. **Federico Fellini** (films 1951-1969)
6. **Luis Bunuel** (films 1955-1969)

Acontecimiento sin precedentes (Cinéma 69) - Iniciativa totalmente original (L'Express) - Excelente iniciativa que debería tener mucho éxito (Les Lettres Françaises), Una gran aventura pedagógica (Témoignage Chrétien), Un admirable trabajo de gran utilidad para los cursos sobre cine que doy en mi liceo (Un profesor) - Un lujoso conjunto (La Cinématographie Française) - Una tal empresa interesa tanto a los compradores individuales como a los utilizadores colectivos (France-Nouvelle), Ninguna colectividad debería poder prescindir de tan interesante instrumento de trabajo (La Technique de l'Exploitation Sinématographique).

En cada album: 120 fotos en 3 sobres de plástico con 40 reproducciones, presentadas en un bello libro-cofrete, asegurando una perfecta clasificación en biblioteca y una proyección sin manipulaciones. (Documentación completa con fotografía a la disposición).

Precio de cada álbum: 130 Francos. (Para el envío añadir 4,70 F. por un álbum y 6,00F. por dos álbumes). Todos los envíos se harán certificados.

En Librerías o en **L'AVANT - SCENE 27**, rue Saint André-des-Arts, Paris 6º - C.C.P. PARIS 7353.00.

# CRITICA



Tristana, de Luis Buñuel.

## TRISTANA

¿Seremos perdonados si, a propósito de Luis Buñuel, mencionaremos un concepto socio-económico (ideológico) como lo es la "industria cultural"? Pero al enfrentarnos en 1970 a una obra suya de 1970, nos percatamos repentinamente de que este cineasta de 70 años ha pasado, con la mediación de unos treinta (diez de los cuales totalmente inactivos), de la consagración a "poeta maldito" a la promoción a "monstruo sagrado". Traducido en palabras sencillas: antes, reconocer el arte de Buñuel era privilegio de una casta de intelectuales entendidos; ahora, es una obligación sea para el público (que, no lo olvidemos, es una entidad burguesa) como para el crítico, a sueldo o aficionado que sea. (Es tentadora, por ejemplo, la idea de hacer una historia de la crítica sobre Buñuel, que resultaría tanto instructiva como humorística).

Cansa de antemano, en consecuencia, la idea de presentar cada obra suya que alcanza la pantalla volviendo a situarla dentro de su filmografía, alineando una vez más sus preferencias por las extremidades inferiores, por el onirismo, etc. Estas cosas, y muchas más, ya se las sabe todo el mundo. Y el secreto para disfrutar de *Tristana* no está en evocar lo que se sabe de Buñuel y sus obras, sino verla de la manera más virginal posible pues, una vez más, no se necesitan muletillas pseudoculturales para admirar una película suya.

Imprescindible nos parece, al contrario, referir la película a la novela de Pérez Galdós en que se inspira, por lo menos en los puntos más importantes en que la una se diferencia de la otra. A los años de final de siglo, Buñuel sustituye los años 30: para nosotros sigue siendo pasado, pero es un pasado que, así como contiene todavía casi intactas ciertas características de una época anterior, nos enfrenta, por su cercanía, con la vigencia aun insuperada de su problemática humana, social e ideológica. Asimismo, el Madrid de Galdós es sustituido por Toledo, cuyo encierro provinciano favorece la conservación de ciertas formas de vida. La sirvienta Saturna gana nueva nobleza, Tristana se agiganta en su ingenuidad-perversidad, desarrollando a su sombra, y como parte de sí misma, el personaje de sordomudo Saturno, figura casi inexistente en la novela. El final cambia el acomodo pe-

queño-burgués por el rechazo radical de *Tristana* de los valores establecidos. Queda claro que las variantes introducidas por Buñuel son fundamentales, sea para seguir golpeando una sociedad vigente, sea para permitir la estupenda creación de la perversidad de Tristana.

La película constituye un relato lineal, que los dos sueños idénticos de la virgen y de la mujer (la cabeza de Don Lope como badajo de la campana) no llegan a interrumpir. La ráfaga de vertiginosos "flash-backs" del final parece más una recomendación de no olvidar que una disgresión, a pesar de que un fantástico crítico francés haya asomado la interpretación de que con ella todo el relato que precede queda encerrado en una realidad puramente onírica.

Don Lope, interpretado a la perfección por Fernando Rey (el inolvidable Don Jaime de *Viridiana*), es un personaje que debe su enorme solidez de igual manera a Pérez Galdós como al respeto con el cual Buñuel lo ha llevado a la pantalla, no sin actualizarlo agudamente. Libre pensador, libertario y casi socialista, concilia sus veleidades filosóficas con los más antiguos conceptos del honor y del privilegio de clase. Generoso y magnánimo, no vive sino en función de sí mismo, no comunica sino en función de sí mismo, no ama sino en función de sí mismo. Su estupenda, exaltante ficción se desmoronará sólo cuando será superada por la de Tristana, cuando la situación de dependencia será invertida, y en su cobarde decrepitud sustituirá la brillante charla de café por la plática afeminada con los curas, alrededor de una rica merienda a base de chocolate caliente. Con Don Lope, Buñuel se entrega de lleno, y hasta con cariño (siempre que se nos permita usar esta palabra a propósito del gran hereje), a la descripción de una España a la vez literaria y real, contradictoria, decrepita y al mismo tiempo impregnada de valentía qui-jotesca, cada vez más exterior, más derrotada. ¿Sabe o no sabe, Don Lope, que los molinos de viento con los que se enfrenta, no son sino eso: molinos de viento? Cuando sentencia en el café: "si la mujer consiente, toda relación es honorable, con dos excepciones: la mujer del amigo y la mujer inocente" — ¿está mintiendo? Poco después, en efecto, induce Tristana a concedérselo. Pero ¿no lo hace, acaso, con la coartada de "enseñarle a ser libre", de evitarle una relación convencio-

nal como el matrimonio? Y, sin embargo, le impone luego su autoridad "como padre y como marido". El personaje está sumido en una cuasi-cómica maraña de contradicciones, que, por más que tengan en España un terreno particularmente fértil, son bien reconocibles como vicios universales de la clase burguesa. "Pobrecillo", comenta Saturna; "viejo hipócrita", define sin matices la joven Tristana: y en la imagen de la merienda con los curas, en la de su muerte desamparada, Buñuel habla con ambas voces de esas dos mujeres españolas, tan duras en la piedad como en el rencor.

Don Lope es una cara de la moneda; Tristana no es sino la otra cara. La falsedad burguesa tiene en Don Lope el que miente a sí mismo, y en esa ambigüedad consigue ser bueno y malo, generoso y egoísta, útil e inútil, hipócrita y sincero, todo al mismo tiempo. Tristana no. Tristana convierte a la conciencia las contradicciones de Don Lope. De él ha aprendido todo, también lo que él no se hubiera confesado nunca: por eso abandona Horacio, pero no abandona la Iglesia, símbolo soberano de toda componenda y de toda hipocresía. Hace beneficencia y dedica parte de su tiempo a las fariseas devociones de los templos. Pero en la intimidad, así como se libra de su pierna postiza, vuelve a sí misma, a su gula infantil, al placer del juego (y no sólo erótico: véase el juego de las barquillas en el parque, que comparte, como el otro, con Saturno), al más inflexible rencor. Su perversidad es infantil, no porque la infancia sea inocente, sino porque es perversa. Tristana no ha sido inocente nunca (su risa después del beso de Don Lope es la misma que no se preocupa de reprimir en la escalera del campanario, al ser palpada o espiada por Saturno) pero hasta el final es infantil: la falsa llamada al médico no es el acto de un asesino, sino una travesura cruel. Tristana no duda nunca, y su rencor tercamente alimentado (y admirablemente expresado en la impaciencia amenazadora de su paseo en muletas por el corredor) culmina grandiosamente con el abrir y cerrar de la ventana ante la noche helada: una imagen cuya riqueza poética es difícil de olvidar. Tristana nos hace pensar una vez más que el último valor vivo de la civilización burguesa es el cinismo.

¿No hay, entonces, nada misterioso, nada difícil de interpretar, en el

Buñuel de *Tristana*? Si lo hay, como en toda poesía auténtica, como en toda realidad. Pero toda percepción es un agregado y (es una hipótesis) también la crítica, por los momentos, no pasa de ser tal: la obra confrontada — y acaso enriquecida — con la percepción de un espectador que puede permitirse el lujo de expresarse en letras de imprenta. Sería cobarde, por otra parte, soslayar uno de los elementos más llamativos de este relato de Buñuel: aquella manía de Tristana por escoger siempre entre dos cosas "iguales". Dos columnas, dos garbanos, dos hombres.... Es uno de los juegos de la niña Tristana, que preexiste a la educación que recibe de Don Lope. Podría ser el juego de la libertad, de una libertad irracional pero mucho más verdadera y concreta de aquella que le promete la polvorienta ideología de Don Lope. Pero al ensayar otra interpretación, simplemente se dará a Buñuel lo que es de Buñuel.

Ambretta Marrosu

TRISTANA. España/Italia/Francia, 1970. Dir.: Luis Buñuel. Prod.: Juan Estelrich para Epoca Film-Talia Film/Selenia Cinematográfica/Las Films Corona. Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro de la nov. de Benito Pérez Galdós. Fot.: José F. Aguayo. As.: José Puyllet, Pierre Lary. Mont.: Pedro del Rey. Son.: José Nogueira, Dino Franzetti. Escen.: Enrique Alarcón. Trajes: Rosa García. Int.: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gato, Antonio Casas, Jesús Fernández Vicente Solar, José Calvo, Fernando Cabrián, Antonio Ferrandis, José María Caffarel, Cándida Losada, Joaquín Pampalona, María Paz Ponzal, Juan José Menéndez. Dist.: Blanco y Traviés.

## TORA! TORA! TORA!

Superproducción nipona-americana sobre el ataque aéreo japonés a la base naval norteamericana de Pearl Harbor en el Pacífico. Un episodio que precipitó la participación de los Estados Unidos en el conflicto asiático, durante la Segunda Guerra Mundial.

Tora Tora Tora (Tigre Tigre Tigre, en japonés), fue la consigna o santo y seña que anunció entre los japoneses el famoso ataque. Una señal transmitida en clave desde el avión de comando al portaviones Akagi, una vez cumplida exitosamente la misión de aniquilar la flota americana surta en la bahía de Pearl Harbor durante la mañana del 7 de diciembre de 1941.

El film está basado en un documentado texto de Gordon Prange, historiador y ex-miembro del Estado Mayor del General MacArthur y constituye en verdad una aproxima-

ción muy prolija a los hechos que conformaron el histórico percance de Pearl Harbor. Sobre todo, porque plantea con bastante objetividad (aunque muchos historiadores acusan a los Estados Unidos de provocar el ataque a fin de justificar su entrada en la guerra) no solo los mecanismos políticos que culminaron en el conflicto, sino las discrepancias suscitadas dentro del ejército japonés por el empleo conjunto e inusitado de marina y aviación en una misma acción militar.

Los detalles del asunto están narrados con esmero y fidelidad; los protagonistas del drama responden, incluso desde el punto de vista filonómico, con mucha exactitud a la imagen de los personajes reales. El almirante Yoshida, el almirante Yamamoto; el Ministro de Guerra Hideki Tojo, etc. De otra parte, se observa el incansable desplazamiento burocrático en las oficinas de la Operación 20 G, en Washington, lugar donde se descifraban los mensajes cifrados del enemigo y donde se centra la mayor parte de la acción norteamericana con las obligadas referencias a los diversos personajes que tomaron parte en ella: Roosevelt, Cordell Hull, etc.

El film es realmente espectacular y en muy poco se aparta de las pautas o convenciones que rigen este género histórico-militar. En su estructura narrativa recuerda mucho aquella película de gran éxito comercial (que no otro es el propósito de *Tora Tora Tora*) que fue *El Día Más Largo del Siglo*, en torno a la Invasión aliada en Normandía. Pareciera que, para el cine americano, todo conflicto, toda circunstancia histórica referida a la guerra quedase reducida a una cuestión de azar. Se gana o se pierde una guerra (y se decide con ello la suerte y el destino del mundo) porque una carta memorandum no llegó a su destino o porque (como en el caso de *El Día Más Largo del Siglo*), Hitler estaba durmiendo y no se le podía despertar.

Este es el grave defecto y quebranta de *Tora Tora Tora*. La guerra también se juega aquí por azar. Un juego de diplomáticos; un tremendo tejido político y militar en el que no interviene para nada el hombre común; que no observa en modo alguno el ámbito general de aquel conflicto internacional sino que se particulariza de tal forma el hecho de la guerra que pareciera que en ella no hubiesen participado nazis, ingleses o franceses.

La película se presenta con gran aparato dividida netamente en dos grandes partes. La primera revela con excesivo y prolijo detenimiento todos los hilos de la trama. Reuniones secretas de ambos mandos militares; reuniones y entrevistas a nivel de cancillería y de embajadores; consultas con los distintos departamentos de la Marina; conflicto interno entre el ejército y la marina japonesa en relación al empleo de la fuerza aérea, etc.

Esta primera parte, que alude y presenta a los personajes que estuvieron vinculados al asunto, acaso no despierte mucho interés entre el público medio y joven, pero no obstante las fallas, reiteraciones y alusiones a personalidades políticas de la época, etc., es motivo que suscita indudable interés por cuanto se trata de un episodio de singular importancia dentro de la historia político-militar de nuestro tiempo. Luego, en una segunda parte, se narra el conflicto, el ataque aéreo, la agresión japonesa. Tomados por sorpresa, pese a que se sabía que el ataque iba a producirse, los norteamericanos ven cómo la aviación enemiga hace estragos a la flota anclada en la base y ven cómo vuelan los depósitos e instalaciones de aquella tranquila base de Pearl Harbor. Estas secuencias, largas, trepidantes, espectaculares, valen por el esmero de su realización. Revelan el poder de la técnica cinematográfica en cuanto a efectos especiales, trucos, etc. El realismo de estas escenas deja atrás a todas las anteriores películas del género en las que se hacían obvio el empleo de maquetas y proyecciones disimuladas.

Queda, también, como consideración última el hecho de constatar la calidad de la realización japonesa frente a la encomendada a la producción americana. Los japoneses dan prueba de una notable, serena y sobria gramática que supera a las secuencias hechas por el equipo americano.

Pese a las grandes fallas y asomos harto superficiales de esta película: concepción azarosa de la guerra, ausencia de pueblo, excesivo apego a los mecanismos políticos como asunto secretísimo y casi mágico, *Tora Tora Tora* queda, al menos, como un magnífico yuntuoso espectáculo.

Rodolfo Izaguirre

TORAI TORAI TORAI Estados Unidos/Japón, 1970. Dir.: Richard Fleischer. Prod.: Elmo

Williams; Otto Lang, Masayuki Takagi, Kinosuke Kubo (asoc.); William Eckhardt, Jack Stubbs, Stanley H. Goldsmith, Massao Namikawa (ger.); para 20th Century Fox. Dir. sec. jap.: Toshiro Masuda; Kinji Fukasaku. Dir. 2 a un: Ray Kellogg, Asa David Hall, Elliot Shick, Hiroshi Nagai, Guión: Larry Forrester, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima, de los libros "Tora Tora Tora" de Gordon W. Prange y "The Broken Seal" de Ladislav Fajgo. Fot.: Charles F. Wheeler. Panavisión. Col. DeLuxo. Fot. sec. jap.: Sinsaku Himeida, Masamichi Satoh, Osami Furuya. Esp. esp.: L. B. Abbott, Art Cruickshank. Fot. aérea: Visión. Mont.: James E. Newcom, Pembroke J. Harring, Inoue Chikaya. Dir. art.: Jack Martin Smith, Yoshio Murai, Richard Day, Taijoh Kawashima. Dec.: Walter M. Scott, Norman Rockett. Ef. mec.: A. D. Flowers. Mús.: Jerry Goldsmith. Tit.: Pacific. Grab.: James Corcoran, Murray Spivack, Doug Williams, Ted Soderberg, Herman Lewis, Shin Watarai. Ases. Téc.: Kameo Sonokawa, Kuranosuke, Yosoda, Shizuo Takada, Tsuyoshi Saka. Int.: Martin Balsam, Soh Yamamura, Jason Robards, Joseph Cotten, Tatsuya Mihashi, E. G. Marshall, Takahiro Tamura, James Whitener, Eijiro Tono, Wesley Ady, Shogo Shimada, Frank Aletter, Korea Senda, Leon Ames, Junya Usami, Richard Anderson, Kazuo Kitamura, Keith Andes, Edward Andrews, Neville Brand, Leora Dana, Asao Uchida, George Macready, Norman Alden, Walter Brooke, Rick Cooper, Elven Havard, June Dayton, Jeff Donnell, Richard Erman, Jerry Fogel, Shinichi Nakamura, Carl Reindel, Edmon Ryan, Hisao Toake. Dist.: Fox.

## LAS COSAS DE LA VIDA

Las cosas de la vida habría podido ser un film sobre la nostalgia de la muerte y la nostalgia de la vida. Las primeras imágenes de Pierre, la mirada desolada, de una tristeza irremediable, prometen toda una reflexión sobre la existencia, su inútil y necesario devenir, sus dudas y esperanzas, sus angustias y plenitudes. Pero esto dura muy poco y el olor de roquefort inunda pausado la narración. Al final un hermoso cadáver producto de un providencial accidente elimina todos los aromas y deja dos viudas consolables. La historia es tan simple como la vida, dicen. Pierre, cotizado arquitecto, su bella mujer Catherine, el vástago digno de su padre, un lindo apartamento, una casa para las vacaciones en la isla de Ré, excelentes amigos, la vida es bella, los muebles Renacimiento, el auto Alfa Romeo modesto. Pero llegan los cuarenta.

Pierre y Catherine se han separado y él ahora vive con Helene. Esta le increpa su silencio, pero lo ama aunque envejeciera sola, aunque sólo lo viera de tarde en tarde, lo ama y no quiere más nada. Pierre no sabe si ama a Helene o a Catherine. Quisiera separarse de Helene pero no lo hace porque no quiere vivir solo. Catherine se entiende con

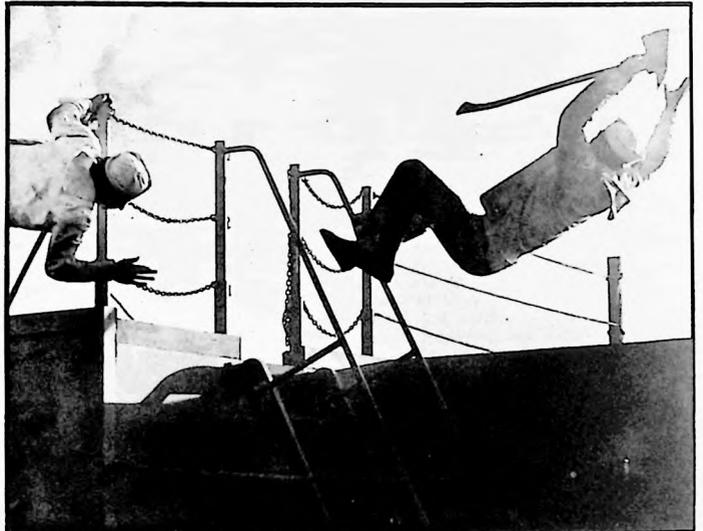
Paul, pero no se sabe si todavía quiere a Pierre. El arquitecto se enfurece porque el cliente quiere eliminar unos jardines para construir estacionamientos, se enternece cuando visita su antiguo hogar. Tal es la situación. El film comienza con un accidente y un herido, ¿o muerto? Una pequeña dosis de suspenso no está de más. Luego una serie de secuencias exponen la situación. Pierre viaja después de disputar con Helene. Le escribe una carta anunciándole el rompimiento, pero no la envía y en cambio la invita a reunirse con él. El hado funesto lo lleva a 100 km. por hora al cruce donde hay un camión accidentado, otro pasando, una zanja, unos manzanos y helo ahí tendido sobre la hierba. La agonía más larga de la historia del cine permite a Sautet intercalar una infinidad de escenas retrospectivas. Catherine queda bien porque lee la carta de Pierre, Helene porque no la lee, y Pierre porque ya no tiene más problemas.

Un admirador francés del film escribe: "nos enseña a saborear minuto a minuto, lo que hay que llamar la felicidad: una presencia, una mirada, una sonrisa, un encuentro, un mueble raro y un libro precioso, un perfume de hierba fresca, un gusto de sal en la piel. Los dioses se encargan del resto". En estas frases se condensa evidentemente la filosofía de la vida de Sautet. Muy seriamente la traslada a su film. En trance de muerte Pierre recuerda lo que deben ser las cosas más importantes de su vida: la lancha con su hijo y Catherine, una comida de matrimonio con Helene, en el campo, y toda la familia, Catherine y los amigos como invitados, la casa en la Isla de Ré, un paseo en bicicleta con Helene, la mesa oval, la lancha que se aleja. La felicidad reducida al consumo, al disfrute de los objetos, a la sensación del placer. El único conflicto es la interrupción del placer. Sautet registra la interrupción para demostrar por reducción al absurdo su tesis sobre la felicidad, y allí se para. No se preocupa por explorar las causas ni siquiera en el nivel psicológico, de carácter, por no hablar de un contexto humano más amplio que es totalmente ignorado en el film. Como elaboración, la factura es somera e irregular. El accidente, magistralmente fotografiado, es repetido varias veces en el film, desde todos los ángulos, en velocidad normal, a cámara lenta, a cámara acelerada,

Tristana, de Luis Buñuel.



Toral Torai Torai, de Richard Fleischer





Las cosas de la vida, de Claude Sautet

del principio al fin y del fin al principio, hasta la obstinación. Cabría salvar como hallazgo expresivo el uso de las imágenes del accidente, al comienzo del film, proyectado invertido, del fin al comienzo y en velocidad variable, del ralenti al acelerado, original recurso para pasar la narración al pasado. Cuando las imágenes subjetivas de lo que ve Pierre se hacen casi monocolors, el mismo tratamiento se le aplica a las objetivas, formalmente desvirtuadas para mantener una relativa armonía cromática. Michel Piccoli, siempre excelente, hace lo imposible por animar a su rígido y pobre personaje. Lea Massari, bien en lo ambiguo como bien Romy Schneider en lo estatuario. Un film, en dos palabras, tan pobre como inmoral.

Alfredo Roffé

**LES CHOSES DE LA VIE.** Francia/Italia, 1970. Dir.: Claude Sautet. Prod.: Raymond Danon, Roland Girard, Jean Bolvary; Ralph Baum (ejec.); para Lira Films Sonocam/Fida Cinematográfica. Guión: Paul Guimard, Jean-Loup Dabadie, Claude Sautet, de la nov. de P. Guimard. Fot.: Jean Bofety, Christiane Guillouet. Eastmancolor. M  s.: Philippe Sard. Escen.: André Piltant. Mont.: Jacqueline Pl  doth. As. dir.: Claude Vital, Jean-Claude Susefeld. Son.: René Longuet. Int.: Michel Piccoli, Romy Schneider, Lea Massari, Gérard Lartigau, Jean Bouisset, Bobby Lapointe, Hervé Sand, Jacques Richard, Betty Bekeres, Roger Crouset, Gabrielle, Doucet, Dominique Zardi, Henri Anstet, Marie-Pier Caselli, Jean Crass, Jerry Brouter, Claude Confortes, Gérard Steiff, Isabelle Saroyan, Max Amyl, Jean-Pierre Sol  . Dist.: Bianco y Travieso.

## LAS FRESAS DE LA AMARGURA

Sale uno tan sacudido, revuelto, golpeado e indignado, de la visión de los últimos interminables minutos de *The strawberry statement*, que le cuesta remontarse a la discutible protección que los ha precedido. Es más: la fuerza, no exenta de sadismo, que esta última secuencia contiene, nos subleva tanto, se nos presenta como una denuncia tan absoluta de la violencia del poder, que, con un vago sentimiento de culpa, deshechamos impulsivamente las dudas y las sospechas que se habían asomado a nuestras mentes con tanta frecuencia durante todo el resto de la proyección.

Afortunadamente, los estados emocionales que el cine provoca no son eternos y, tarde o temprano, dejan lugar a la reflexión. Siguiendo el camino inverso a una crítica ponderosa y científica, se asoman, una después de otra, las hipótesis.

Primera: *The strawberry statement* es una poderosa denuncia de la violencia policial en Norteamérica, de la farsa de la democracia, del fascismo imperante. Pero esta situación est   vista constantemente a través de los ojos del protagonista Simon, que de fanático bogador pasa a revolucionario violento. Entonces, segunda: *The strawberry statement* es la historia de una toma de conciencia. Aquí, todo se va complicando al intentar reconstruir la ruta que la conciencia de Simon recorre. Al comienzo sabemos que est   "al día" con el "gusto juvenil" de la música a todo volumen, los afiches, los discos de películas (2001, en este caso), la información sobre técnica erótica, la revolución sexual, la vivienda revuelta con obietos de cada índole; que, al lado de ésto, es un t  pico deportista de college, para el caso miembro disciplinado del equipo de bogadores; que, por otra parte, el anticracismo est   en él totalmente asimilado ("You really stink", le dice al policia racista, y, de paso, participa por un momento al juego de pelota de los niños negros en la calle). En seguida, arrastrado por su preciadada cámara Super-8 y por una inenvencible curiosidad hacia las pintorescas manifestaciones de los estudiantes izquierdistas, se incorpora a la huelga en son de juego, se queda en ella por una muchacha, no quiere comprometerse totalmente, se va comprometiendo, tiene un arrebato contra todo el movimiento al ser asaltado por una pandilla de negros que le pisotean la Super-8, se enciende de nuevo por la huelga al ver a un amigo que ha recibido una tremenda golpiza de los fascistas, participa al "sit-in", sufre disciplinadamente la agresión policial hasta que, golpeado directamente y a la vista del trato bárbaro que recibe su muchacha, se arroja desesperada y furiosamente contra la guardia nacional, quedando inmovilizado por el plano fijo del final.   Toma de conciencia progresiva entonces, o generoso sublevarse del ánimo, hasta la ira? Esta última alternativa constituiría la tercera hipótesis, y conduce a la reflexión acerca de cómo está presentado el personaje, es decir a una serie de sensaciones encontradas que se han ido experimentando durante toda la proyección.

Veamos. Aunque no lo sepamos todavía, Simon est   remando con todas sus fuerzas, al ritmo de las



Las fresas de la amargura, de Stuart Hagmann

chistosas exhortaciones del capitán del equipo: la esbelta embarcación, vista desde arriba, se desliza velozmente; los remos dejan hermosas, redondas marcas de espuma en la superficie azul del río. Siempre desde arriba, vemos a los muchachos desnudarse y ducharse. Simon sale del gimnasio y recorre el camino a casa corriendo. Revoloteando, como un pajarillo lleno de alegría de vivir. El montaje es rápido, las tomas cambiantes, llenas de movimiento y color. Una evocación punzante nos asalta: "  La vida sabe mejor con Pepsi!" Y es que toda la película tiene el inefable estilo "juvenil" que nos bombardea diariamente de las cuñas televisadas, de las portadas de los discos, de los afiches de a dólar. En los rápidos flashes en que Simon alternadamente observa y se identifica con los oradores del movimiento estudiantil aprendemos, es verdad, que se est   contra la guerra, el racismo, la pobreza, las clases aburridas (  h, amargas vicisitudes de la renovación!), pero casi al nivel de los botones redondos y lustrosos que claman "Love not war" desde los no menos redondos y resistentes senos de tantas adolescentes de dudoso nivel ideológico. También es verdad que, hacia el final, hay un momento de exultaci  n al llegar una delegación de algún movimiento revolucionario negro (visto desde arriba, una vez más, para englobarlo en la im  gen caótica que distingue toda la modalidad de la película); que en la oficina del rector se descubre la trampa del "business" detrás de la eliminación del parque infantil de los niños negros: "Esto es capitalismo!", exclama uno de los líderes; que dos espectadoras del "sit-in" y del asalto de la guardia nacional, de unos 30-35 años, se preguntan: "  Por qué nosotros no lo hicimos?". Es verdad, finalmente, que jams   la violencia de la represión se ha representado más aterradoramente.

Pero,   qu   pasa?   Por qué no podemos detener un momento nuestro pensamiento sobre los problemas de fondo?   Por qué debemos asistir a un juego de imágenes casi psicodélico?   Por qué a un hecho significativo se yuxtaponen inmediatamente un chiste?   Por qué ese buen muchacho de Simon, confuso, impulsivo, generoso e inconstante, logra absorber en su personaje a todos los demás, irguiéndose definitivamente a símbolo de una ju-

ventud, estereotip  ndola al bajo nivel de un caos cinético-moral?

No vamos, pues, a negar que la película sea "liberal". Pero se queda en una exhortación a los adultos (léase régimen): a los niños hay que comprenderlos, acerc  rseles de otra manera, satisfacerles un poco, explicarles otro poco,   no ven que tienen sus ideales?   c  mo les pegan tan duro, no ven que sólo son niños? Traducido en términos ideológicos, esto significa el manido y ya insoportable retorno al mito de la "liberty", de Lincoln a Kennedy, que —la historia enseña— suministra tantos "buenos americanos" capaces, al ritmo de los bombardeos o detrás de los anchos escritorios empresariales, de llevar los ideales democráticos hasta los confines del mundo.

Ambretta Marrosu

**THE STRAWBERRY STATEMENT.** Estados Unidos, 1970. Dir.: Stuart Hagmann. Prod.: Irvin Winkler, Robert Chartoff para Chartoff-Winkler Prods. As.: Al Jennings, Guión: Israel Horowitz del libro "The Strawberry Statement: Notes of a College Revolutionary" de James Simon Kunen. Fot.: Ralph Woolsey, Metacolor. Mont.: Marje Fowler, Fredric Steinkamp, Roger J. Roth. Dir. art.: George W. Davis, Preston Ames. M  s.: Ian Freenbald Smith. Canciones: Joni Mitchell, John Keene, Neil Young, Graham Nash, Stephen Stills, Neil Young, John Lennon, Paul McCartney. Son.: Jerry Post. Int.: Bruce Davison, Kim Darby, Bud Cort, Murray MacLeod, Tom Foral, Danny Goldman, Kristina Holland, Bob Balatan, Kristin Van Buren, Israel Horowitz, James Kunen, James Coco, Eddra Gale, Michael Margotta, Bob Benjamin. Dist.: M. G. M./Difra.

## EL PASAJERO DE LA LLUVIA

La crítica de una película de Clément puede hacerse cómodamente sobre un modelo pre-establecido: 1) Rememoración del director promisor y joven que en la pots-guerra, ante la al parecer inevitable decadencia de una generación de antecesores (Duvivier, Carné, Clair), surgió con fuerza insólita con *La Batalla del Riel* (1946); 2) Confirmación de estas esperanzas en presuntas obras maestras con premios internacionales (*Juegos Prohibidos*, 1952; *M. Ripois*, 1954; *Gervaise*, 1956); 3) Sospechas ante su conducta artística por películas cada vez más comerciales, pero con atisbos de genio y notables virtudes plásticas (*Los Muros de Malapaga*, 1949; *El Castillo de vidrio*, 1950), 4) y, finalmente, dedicación a tiempo completo al film policial (con imitación de algunos t  cs de la entonces "nouvelle vague", para que no



El pasajero de la lluvia, de René Clement

se pensara que envejecía) (A plomo scl, 1959) o a mamotretos pretenciosos (¿Arde París?, 1966).

Si los esquemas sirvieran para algo y la carrera de un director pudiera encajonarse tan fácilmente, este Pasajero de la Lluvia vendría a corroborar de manera muy oportuna el proceso sintetizado en el inciso 4.

Porque allí están todos los ingredientes para el filme-policial-conprentensiones: personaje misterioso que camina en la lluvia, violación de la protagonista en el primer rollo, fotografía en color cuidadísima, acabado profesional, etc., etc. etc., más una intriga misteriosa y pseudo complicada, con dos cadáveres y dos asesinatos en la misma playa, y un detective musculoso y tedioso, a la medida del insoportable Charles Bronson. (El personaje será además un suerhombre de USA, coronel del ejército, encargado de redactar informes confidenciales a su Embajada y capaz de pelear (y vencer) a cinco franceses a la vez).

Ante tantos excesos, sazonzados por las "ingeniosidades" del dialoguista Paprisot, cabe preguntarse de una vez: ¿No sería que Juegos Prohibidos no era más que un filme bien hecho, que debía gran parte de su hechizo a la novela de Boyer, y que Gervaise, con sus momentos brillantes, no era sino eso, una muestra suprema de oficio cinematográfico, y que Ripois disimulaba debilidades abundantes tras el encanto de su protagonista?

Tal vez una respuesta afirmativa sólo serviría para crear otro esquema: el Clément que nunca tuvo más que oficio y engañó a todo el mundo.

Habrà que esperar películas futuras. Y si Clément no vuelve a filmar, seguramente la próxima generación de críticos cinematográficos resolverá el enigma.

Ugo Ulive

LE PASSAGER DE LA PLUIE. Francia/Italia, 1969. Dir.: René Clement. Prod.: Greenwich Film. Prod./Medusa. Guión: Sebastien Japrisot. Fot.: Andreas Winding. Eastmancolor. Mús.: Francis Lal. Escen.: Pierre Guffroy. Mont.: Francoise Javet, Catherine Dubeau, Nadette Simon. Int.: Charles Bronson, Marlene Jobert, Gabriele Tinti, Annie Cordy, Jill Ireland, Jean Gaven, Marcel Pérès, Jean Plat, Corinne Marchand, Ellen Bahl, Steve Ehardt. Dist.: Difra.

## LA CONFESION

¿Puede una película añadir algo a un documento de la importancia



La confesión, de Costa-Gavras

y la fuerza de "La confesión" de Artur London? ¿Puede un cine que se mantenga dentro del esquema obligatorio de las convenciones espectaculares y comerciales, enfrentar una problemática política profunda y compleja? No ocultamos que estas preguntas, y las dudas que implican, constituyeron para nosotros un prejuicio, y que fuimos a ver la película de Costa-Gavras por una suerte de sentido del deber de críticos cinematográficos, que no de personas preocupadas por los graves problemas morales y políticos de nuestra época.

De limitarnos a la función crítica tradicionalmente entendida, es decir al enjuiciamiento estético de la película, bastarían pocas líneas. Costa-Gavras, como ya lo indicaban sus películas anteriores, es un cineasta incapaz de ahondar en los problemas sociales o psicológicos que sean, y con el guión de La confesión no tiene ni siquiera las oportunidades espectaculares que había tenido con Z. El relato, monótono de por sí, acompañado en gran parte por la narración fuera de campo, puesto en escena con un estilo anodino e inseguro, resulta pesado. La obligada reducción de un material inmensamente rico, de un tejido espeso y complicado, se ha resuelto con un empobrecimiento, cuando acaso necesitara una difícil síntesis. Empobrecimiento que afecta justamente la visión política, limitando el asunto a una descripción parcial de los tormentos a que el protagonista es sometido. Hay, pues, una escogencia de parte de los autores, que puede ser debida a un proceso de autocensura absolutamente incompatible con el tema tratado, o simplemente a una interpretación desatinada del texto original. Esto último es comprensible con respecto a Costa-Gavras, figura hasta el momento intelectual y artísticamente pobre, pero mucho menos con respecto al guionista Jorge Semprún, cuya trayectoria de escritor y de político dejaría esperar algo más. Acaso conscientes de la estrechez de su enfoque, guionista y director se han atendido a cierta severidad del relato, de manera que, si falta la concepción político-moral de London, también faltan las numerosas referencias sentimentales a la familia y a los camaradas, contenidas en el libro. Por otra parte, lo que nos pareció un hallazgo acertado de la dirección fue justamente el único desliz pa-

tético que Costa-Gavras se concedió: mientras se extiende y resuena la siniestra carcajada que desata Sling al caérsele los pantalones cuando declara en el proceso, en suave disolvencia aparecen los guardias que esparcen las cenizas de los once ajusticiados. El recurso logra un justo efecto trágico, pero nada similar se esfuerza Costa-Gavras de obtener para transmitir las concepciones y los sentimientos que London vierte en su libro. De su personaje, se adquiere la impresión de un hombre no sólo golpeado, sino destruido. Su pálida imagen en una terraza de la Riviera francesa, el acoso de que parece ser objeto por parte de sus interlocutores, parecen reflejar una rendición, y en nada le ayuda la encarnación que le presta Yves Montand quien, apartando su breve gama interpretativa, es lamentablemente una "estrella" con su imagen propia, que se sobrepone a la de cualquier personaje y que es justamente la del "héroe fatigado". Tampoco Simone Signoret, aunque actúe a la perfección, logra retratar a cabalidad a Lise London, por la sencilla razón de que su personaje no está desarrollado.

Artísticamente, La confesión nos parece nula. Como documento, insatisfactoria. La sobriedad a que nos referimos antes acaba por ser simplemente una selección de hechos que oculta al espectador los hechos restantes. El final de la película, con la "pinta" de los jóvenes checoslovacos al momento de la ocupación soviética ("Despierta, Lenin—todos están locos"), puede que resquebre ligeramente la satisfacción de los espectadores anticomunistas, pero no tiene la fuerza suficiente para absorber el contenido general.

"La confesión" de Artur London no es un mero testimonio de la brutalidad del sistema socialista, no es el quejido de una víctima: es una denuncia militante, activa, que refleja en todo momento una actitud de lucha y, sobre todo, una exhortación a la lucha por un verdadero socialismo. Mientras el libro de London constituye un aporte fundamental a la actual revisión de las estructuras del movimiento socialista, la película nos resulta ser su drástica limitación. Y "limitar" un problema político es siempre falsearlo: nada lo demuestra mejor que este libro, al narrar la experiencia de unos militantes comunistas que

se acostumbraron a mantenerse dentro de unos "límites" más allá de los cuales tenía plenos poderes de conocimiento y de acción un partido concebido religiosamente como una entidad anónima y abstracta.

El problema del cine como mercancía, del cine cuyo mensaje es absorbido por el propio sistema que lo produce y difunde, el ya diario dilema de la "trampa" a descubrir en toda película comercial que implique algún problema social o moral y, en fin de cuentas, político, se plantea una vez más, y agudamente, con La confesión. Y se trata de un problema en que aún no se ha profundizado suficientemente.

Ambretta Marrozzu

L'AVEU. Francia/Italia, 1970. Dir.: Costa-Gavras. Prod.: Robert Dorfmann, Bertrand Javal, Claude Hauser (ger.); para Films Corona/Films Pomereau/Fono Roma/Selonia Cinematográfica. As.: Alain Corneau. Guión: Jorge Semprún del libro de Lise y Artur London. Fot.: Raoul Coutard. Eastman Col. Mont.: Francoise Bonnot. Dir. art.: Bernard Evely. Son.: William Sivel. Int.: Yves Montand, Simone Signoret, Gabriele Ferzetti, Michel Vitold, Jean Bouise, Laszlo Szabó, Monique Chaumette, Guy Mairesse, Marc Eyraud, Gérard Darrieu, Gilles Segal, Charles Moulin, Nicole Vervil, Georges Aubert, André Cellier, Pierre Delaval, William Jacques, Henri Marteau, Michel Robin, Antoine Vitez. Dist.: Warner/Fox.

## EL ULTIMO SECRETO DE SHERLOCK HOLMES

Con Billy Wilder, el cine norteamericano ha encontrado la versión aguzada, dubitativa y sin embargo cómica (en el sentido etimológico) que hacían falta para mantener el viejo y siempre moribundo género de la verdadera comedia norteamericana. ¿Por qué Sherlock Holmes? "Se trata de un hombre obsesionado con su trabajo; no un moralista ni un deshacedor de entuertos que quiere entregar criminales a la justicia... lo que interesa es resolver el enigma", así nos lo define Wilder y el que estas notas escribe le otorga humildemente toda razón. Todavía recordamos la gran delectación producida, en el curso de nuestras lecturas juveniles, más que por el descubrimiento del culpable, por el proceso deductivo impresionante, aunque "elemental", del agulleño detective.

Lamentablemente, una vez más, hemos visto un film mutilado. En la entrevista de la que hemos extractado arriba un trozo, se habla de un film de dos horas y media.



El último secreto de Sherlock Holmes, de Billy Wilder

Nosotros hemos visto uno que no pasaba de hora y media, tiempo por lo visto absolutamente establecido por las necesidades de la publicidad filmada que invade durante veinte minutos y más las salas de los cines capitalinos. El fenómeno no tiene nada de extraño; son pocos los films que escapan a mutilaciones, ya sean producidas por la censura o más frecuentemente por la autocensura, o por los distribuidores cuando actúan con el criterio del tiempo-pantalla y el público cautivo.

El Sherlock de Wilder nos resulta, en lo que puede apreciarse de la mutilada versión, un personaje ambiguo, quizás demasiado parlanchín y campechano para encajar en las exactas medidas de Conan Doyle; el hallazgo wilderiano de la sexualidad como elemento crítico y catalizador se queda solo en inconsistentes malentendido sin mayores consecuencias. El film se reduce demasiado al esquema tradicional de una intriga holmesiana en lo que respecta a la línea argumental, aunque se trate de una intriga mucho más compleja y delirante que las referidas en "El Sabueso de los Baskerville", "La liga de los pelirrojos" o "La señal de los cuatro". Es la pesadez de la historia la que hace decaer en significación todo el minucioso retrato de una manera, una época y una mitología de un pueblo que Wilder emprende de tan buena gana. El elemento paródico, crítico, aparece como secundario, ahogado totalmente por una aventura típica aunque más bizarra y absurda del héroe misógeno y meditabundo de Conan Doyle.

Colocó la presentación de este film de Wilder con una retrospectiva presentada en la Cinemateca nacional donde brillaron especialmente "Una eva y dos adanes" y "El apartamento" entre otras obras del mismo autor.

Oswaldo Capriles

**THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES.** Inglaterra, 1970. Dir.: Billy Wilder. Prod.: Billy Wilder; a Mirisch Prods. Guión: Billy Wilder, I. A. L. Diamond. Fot.: Christopher Challis. Mont.: Ernest Walter. Mus.: Miklos Rozsa. Dir. art.: Tony Inglis. Int.: Robert Stephens, Colin Blakely, Irene Handl, Stanley Holloway, Christopher Lee, Genevieve Page, Clive Revill, Tamara Toumanova, Catherine Lacey, Mollie Maureen, Peter Madder, Robert Cawdron, Michael Elwyn, Michael Balfour, Frank Thornton, James Copeland, Alex McCrindle, Kenneth Benda, Graham Armitage, Eric Francis, John Carrie, Godfrey James, Ina de la Haye,

Ismet Hassan, Charles Young Atom, Teddy Kiss Atom, Willie Shearer, Daphne Riggs, John Catrell, Martin Carrol, John Scott, Philip Anthony, Philip Ross, Annette Kerr. Dist.: United Artists.

## EL ÚLTIMO GUERRERO

La oleografía tradicional y aún la no conformista acostumbra mostrar el pasado de los indios norteamericanos, la tragedia o lo epopeya según los ojos que miran del anquilamiento de las tribus indígenas, del saqueo sistemático de sus tierras, de las guerras entre indios y soldados americanos. Ya aparecen entonces, hará un siglo, las famosas reservas, los primeros campos de concentración "Made in USA". Carol Reed ha tenido la brillante idea de pasearse por las reservas de nuestros días, que no han perdido su condición de ghetto, de espacio condenado donde deben habitar las condenadas minorías étnicas, religiosas y hasta lingüísticas. Desafortunadamente el achacoso anciano que hace unos 30 años dirigiera algunos de los mejores films ingleses del período, ha sido incapaz de ir más allá de una farsa mal construida sobre estereotipos ya rancios, en la que apenas hay momentos en los que la conflictiva materia que trata se le sale de las manos y genera por sí misma los momentos mejores del film.

Antony Quinn encarna a Flapping Eagle, un indio que fue Sargento en la Guerra Mundial y que sueña con un mejor nivel de vida para su tribu. Apenas aspira a un trabajo normal, a un mínimo de respeto para el sueño de los niños y de los ancianos. No parece demasiado, sobre todo cuando la cámara registra una sórdida reserva, con sus ranchos en pedazos, sus letrinas, las calles de tierra, la pobreza de cualquier barrio latinoamericano. Pero no se entiende muy bien si los indios están en ese lamentable estado por indios o por las implacables razones de un sistema económico que ejerce sus más repugnantes exacciones en los grupos minoritarios precisamente porque son minoritarios y que trata de impedir que se integren para poder continuar explotándolos. Pareciera que Reed se inclina más bien por el destino racial. Si es indudable que sus personajes indios están tratados con toda simpatía, no lo es menos que Reed se complace en acentuar sus rasgos más inocuos



El último guerrero, de Carol Reed

y evasivos: las borracheras, muy arregladas, muy cómicas, las aventuras de burdel, también muy graciositas, las confabulaciones, muy ingenuas ellas. Flapping Eagle y sus amigos proclaman la revolución india, no son 25 millones como los negros sino 5. ¿Cinco millones? Les pregunta el negro. No, 5 personas. Además llevan la revolución adelante por medio de las "relaciones públicas". Los "malos" del film son los policías, que por ignotas razones se ensañan con los indios, hasta el punto que uno de ellos se levanta desde su cama de fracturado para matar de un tiro desde la ventana a Flapping Eagle que encabeza una comparsa de indios protestantes. Y así termina el film: sobre el cuerpo agonizante de Flapping su amigo Lobo intenta una llorosa filípica a los indiferentes blancos que contemplan el espectáculo. No hay el menor intento de mostrar por qué los policías son brutales, quién gana con esa brutalidad.

Con todo, si hubiera habido un poco más de invención, de frescura en los esquemas, el film habría podido salvarse por el interés mismo del argumento y por sus pocos momentos auténticos, como el despiadado desinterés y rechazo del director del periódico ante las quejas de los indios, los destrozos en una de las cabañas cuando a su lado aterriza un helicóptero de la policía que busca a Flapping Eagle, o la venta de artesanía india hecha en Japón. Pero todo está mal hecho, es obvio, fastidioso. Sabemos que Blue Bell va a volver al burdel y va a encontrar a Flapping Eagle con otra muchacha y le va a pegar. Y todo sucede así. Sabemos que en el último momento Lobo podrá despegar los trenes y Snowflake en el último momento moverá la guía para que la locomotora siga de largo y los vagones queden en la reserva, y todo sucede así, una y otra vez. En fin de cuentas, un excelente tema malgastado por un director cansado y con evidente arterioesclerosis mental.

Alfredo Roffé

**THE LAST WARRIOR.** Estados Unidos, 1970. Dir.: Carol Reed. Prod.: Jerry Adler; Carter de Haven Jr. (ejec.); para Warner Bros. Guión: Clair Huffaker de su nov. "Nobody Loves a Drunken Indian". Fot.: Fred J. Koenekamp. Panavisión. Technicolor. Mús.: Marvin Hamlisch. Escen.: Mort Rabinowitz. Mont.: Frank Bracht. As.: Rogge Callow. Son.: Alfred E. Overton. Int.: Anthony Quinn, Claude Akins, Tony Bill, Shelley Winters, Victor Jory, Don Collier,

Victor French, Rodolfo Acosta, Susana Miranda, Anthony Caruso, William Mims, Rudy Diaz. Dist.: Warner/Fox.

## DIARIO DE UNA ESPOSA DESESPERADA

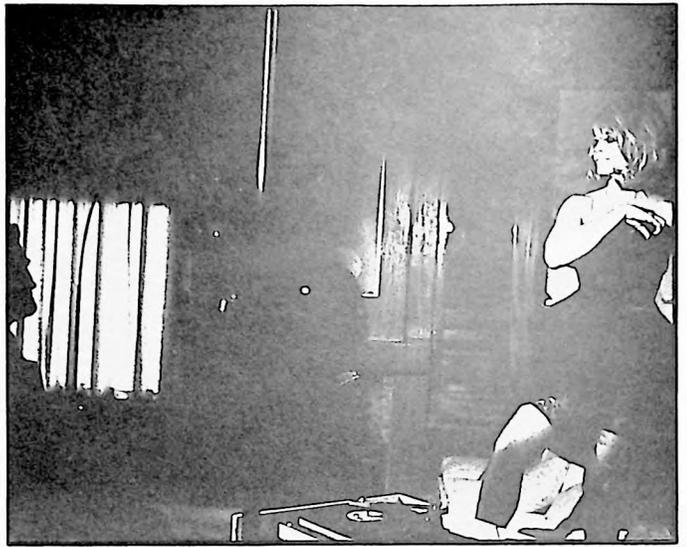
Tina tiene un marido insoportable, dos hijas odiosas entre los cinco y los ocho años, y aparentemente ningún otro interés sino el de servir a los tres. Su interés, sin embargo, no le impide sufrir agudamente en su fuero interior por el trato despótico, la manía de grandeza y las malas inversiones de su marido, así como por la falta de respeto de sus hijas. En su fuero exterior, se limita a fumar como un turco, a rechazar educadamente los deberes conyugales íntimos, a frenar regularmente sus impulsos de protesta y a aferrarse como una desesperada a la primera oportunidad de adulterio que se le presenta.

El cuadro social es perfecto y Frank Perry se dedica a precisar minuciosamente el modo de vida de esta familia típica, sus abundantes ingresos (el marido es un abogado brillante y prometedor), la complicada organización doméstica (el servicio por horas, el vaivén de técnicos, la rutina de compras, lavado de ropa, paseo de las niñas, estudio de recetas y menús, intercambio de invitaciones, recados telefónicos, limpiezas especiales, listas de felicitaciones, organización de fiestas, etc), la moderna dotación del apartamento y el proceso militarizado de informes limitados y de instrucciones detalladas a través del cual el marido insoportable tortura a su víctima. Asimismo se describen las reuniones sociales a las cuales la víctima es arrastrada por su torturador y que le suministran la ocasión de cometer el justo adulterio.

Aquí se abre un paréntesis que permite precisar ulteriormente la psicología de Tina, al contraponerla a un amante que está tan fuera de la institución familiar burguesa como ella adentro. Escritor, libertino y maleducado, su anticonformismo provocador origina una serie de diálogos reveladores que nos permiten apreciar una serie de cualidades de Tina, invisibles dentro del hogar. Tina es culta, tiene opiniones literarias (ingenuas, claro está), un instinto sexual bien desarrollado y altos principios morales acerca del amor y del matrimonio. Tales virtudes no conmueven al escri-



Diario de una esposa desesperada, de Frank Perry



Los insaciables, de Alberto de Martino

tor, quien despide la adúltera a las tres semanas. Tina, dando muestras de excepcional penetración psicológica, se venga diciéndole que su desbocada avidez de mujeres proviene del hecho de que es homosexual.

Tales elementos que arrojan nueva luz sobre el personaje e incrementan la simpatía que inspira en el público, piden a gritos que Tina haga estallar la paz doméstica o, si tal cosa es objetivamente imposible, abandone su repugnante marido. ¡Cuál no sería nuestra sorpresa ante las secuencias finales! Durante un patético acceso de insomnio, Jonathan, el marido, confiesa a Tina que el viñedo se pudrió y perdió toda la plata, que la ha traicionado con la amiga de su intelectual explotador, que su posición peligra porque en los últimos tiempos ha trabajado muy mal, que él no merece una esposa tan paciente y generosa. En dúo conmovedor, los cónyuges recuerdan las ilusiones juveniles, las ambiciones políticas (dentro del marco más tradicional de la retórica democrática estadounidense), la pasada atracción sexual... Tina, con dulce modestia, protesta que ella no es tan maravillosa, que ella también es humana... Como si fuera poco, el film se cierra abandonándola a las acusaciones voraces de unos compañeros de análisis psicológico de grupo, que no le perdonan su discreto adulterio.

La descripción social es aguda, sarcástica, despiadada. Bienestar, ambiciones sociales, mitología de las convenciones burguesas, son indicados como raíces de una alienación, de una deshumanización de los seres y de sus relaciones. Y de golpe resulta que la protagonista es más conservadora que su marido: si Jonathan hubiera invertido en acciones de la Standard Oil, si no hubiera querido trepar en el gran mundo de la cultura, si no se hubiera hecho la ilusión de llegar a ser "más creativo" de lo que puede ser un joven miembro de un sólido estudio legal, si hubiera permitido y a su sensata esposa participar y guiarlo en sus proyectos, si le hubiera permitido cocinar el pavo del Día de Gracias al estilo tradicional, Tina no se habría desesperado, ni se habría acostado con el escritor, ni tendría la neurosis que tiene. También resulta que los intelectuales son todos unos per-

vertidos, unos explotadores, unos ladrones de estatuillas indias y unos chismosos, que no constituyen una alternativa digna para una adúltera sana, y que los honestos profesionales deben acumular prudentemente su dinero y no mezclarse con la chusma. Resulta, además y sobre todo, que con la persecución psicoanalítica final se nos quiere hacer creer todavía que la pobre Tina es víctima del sometimiento de la mujer, y no de su mezquino conservatorismo. La película hubiera sido muy bonita si la crítica del autor hubiese incluido a Tina. Por el contrario, tanta aguda ironía se desperdicia en aras del alto ideal de la tranquilidad burguesa.

**Diario de una esposa desesperada** es sumamente agradable de ver. Sus colores lípidos y tenues, la composición elegante sin rebuscamiento, el rechazo de todo elemento llamativo y chabacano, el erotismo discreto y bien enjabonado, el lenguaje cuidadosamente cotidiano y contenido, conquistan el buen gusto. El estilo neoyorquino, anti-hollywood, de Frank Perry, se ajusta plenamente a su protesta timorata.

Ambretta Marrossi

**DIARY OF A MAD HOUSEWIFE.** Estados Unidos, 1970. Dir.: Frank Perry. Prod.: Frank Perry para Frank Perry Films. Guión: Eleanor Perry de la nov. de Sue Kaufman. Fot.: Gerald Hirschfeld. Dec.: Sam Robert, Robert Drumheller. Son.: Chuck Federhack. Mont.: Sidney Katz. As.: Charles Okun. Int.: Richard Benjamin, Frank Langella, Carrie Snodgrass, Lorraine Cullen, Frannie Michel, Lee Addams, Peter Dohanos, Kathrine Meskill, Leonard Elliott, Valma, Hilda Haynes. Dist.: Universal/Difra.

## LOS INSACIABLES

Es este un film de producción italo-alemana filmado en California, con predominancia de actores americanos y bajo la dirección de un italiano. El film indudablemente se resiente del cocktail y sobre todo del criterio ultracomercial de su realización. Algo muy bueno y convincente habría en el guión que llevó al director, después de una larga introducción de elementos jamebondescos, a dejar en pie un final amargo, sin concesiones. Sin embargo, la forma asumida por el recit de la obra es la típica receta que obliga a mezclar referencias a los elementos más escandalosos de la sociedad americana con violencia y erotismo. Hay de todo y a granel, perdiéndose así

la oportunidad de insistir en el mecanismo de seducción del sistema que presuntamente se critica, o de ahondar en las causas tanto desde el punto de vista de los dominantes como de los dominados, del big business y sus víctimas. La anécdota se hace inverosímil por saltos demasiado alegres en el desarrollo, por ligereza, y sobre todo por conformismo narrativo que no se adecúa a la supuesta denuncia social. Lo que hay es un halago a los temas de moda, a las curiosidades "malsanas" y las perversiones de rigor. La brusquedad del cambio del protagonista, de héroe incorruptible a recluta sistema, no aparece presentada conflictivamente. La impresión que queda no es crítica, sino de admiración por esas "supergentes" que todo lo compran en fin de cuentas.

**Los insaciables** nos presenta en caricatura la funesta tendencia de muchos films "críticos" que terminan produciendo una delectación —porque en última instancia existe en el realizador— por lo que se pretende denunciar o criticar, ya se trate de una dulce vida a nivel del jet set internacional o de un tráfico de drogas o de la incompreensión adulta por la rebelión estudiantil. En ese sentido es una película muy reveladora del por qué de la absorción o recuperación por parte del sistema de muchas obras "comprometidas" de mucho más audacia y de mayor sinceridad y honestidad que ésta.

Oswaldo Capriles

**GLI INSAZIABILI.** Italia/Alemania Occ., 1969. Dir.: Alberto De Martino. Prod.: Edmondo Amati para Empire Films/Hape Films. Guión: L. Carrel, C. Romano, Alberto De Martino, Vincenzo Flamini. Fot.: Sergio D'Offizi, Eastman Col. Mont.: Otello Colangeli. Mús.: Bruno Nicolai. Int.: Robert Hoffmann, Dorothy Malone, John Ireland, Frank Wolff, Luciana Paluzzi, Romina Power, Roger Fritz, Nicoletta Machiavelli. Dist.: Columbia.

## AL BORDE DE SU MUNDO

La rebelión estudiantil, la crisis que confrontan hoy las Universidades en el mundo; la fractura de aquella pasiva relación entre la academia y la libertad; el ordenamiento entre autoridad y alumno, han configurado un cuadro de choques violentos y generacionales que abarca incluso la denuncia del sistema y la ominosa tutela de la sociedad de

consumo. La imagen de los jóvenes sobre trepidantes motocicletas o en actitud pasiva pero siempre entre fumadas de marihuana y el poder de los estimulantes se ha hecho familiar en el cine. Los jóvenes cruzan de un lado a otro del inmenso país ignorado y feroz buscando en el viaje y en el desamparo vaticinado en los años 50 por Keruac, una respuesta que el país no sabe dar. En la real aspiración de estos jóvenes por acceder a formas mucho más vivas y activas de relación social, el impulso va más allá de la simple confrontación académica y universitaria y presupone más bien la búsqueda de una modificación más radical de las estructuras económicas en lo que ellas significan de marginalismo, dependencia, pasividad y conformismo. Un enfrentamiento a nivel universitario que no esconde otro objetivo que el de formular un enjuiciamiento al sistema social; que se alinea positivamente contra la guerra; que irrumpe abiertamente contra los valores morales nacidos de ese sistema. Sin embargo, y en forma cautelosa, el cine trata de desvirtuar tan manifiesto sentido de protesta y de minimizar la actitud rebelde, renovadora y cuestionadora, limitándola bien sea al específico problema estudiantil o a la constatación de un simple gesto adolescente, tempestuoso, ciego y ocasional.

En la intención de Richard Rush al plantear el problema de un estudiante (Elliott Gould) a quien sólo le falta aprobar un examen para obtener su título de doctor y sin embargo, decide arriesgarlo todo al sumarse al movimiento general de protesta estudiantil, queda manifiesta la voluntad de expresar en cierta medida el mundo de nuevos valores y aspiraciones de la presente generación. A diferencia de otros films que plantean igualmente este asunto, Rush coloca al personaje no ya en el nivel adolescente inspirador de simpatías y ternuras, sino que lo sitúa al borde de los 30 años, en el momento de culminar sus estudios universitarios y con la experiencia de una actividad política militante que quiere abandonar ahora en razón misma de su interés por doctorarse. Es decir, se trata de un personaje que, a diferencia de cualquier adolescente vociferador y contestatario, posee una formación política, una mayor solidez ideológica y, sobre todo, tiene

mucho que perder alineándose junto a los impugnadores del sistema.

Tal es la atmósfera en que se desarrolla **Al Borde de su Mundo** (Getting Straight), de Richard Rush.

Dentro del campus universitario la protesta de los estudiantes cobra fuerza e importancia. Es un movimiento de renovación académica que exige la absoluta revisión de todos los valores que han fundamentado la Institución. En el film, lamentablemente, Rush hace poco hincapié en torno al aspecto político de aquellas manifestaciones. La atención queda centrada en la figura del estudiante que busca, ante todo, obtener su licenciatura por encima de cualquier tipo de manifestación estudiantil y de protesta. Pese al clima de violencia que reina en la Universidad; pese al allanamiento de que es víctima (con todo el despliegue y gran aparato propio de una acción militar y que revela una actitud esencialmente fascista); pese al fracaso de una relación sentimental con una estudiante (Candice Bergen), el aspirante al doctorado decide asumir la responsabilidad del examen de grado.

Es allí, en la prueba culminante, donde el joven descubre la falsedad de todo el sistema académico, la falsedad e hipocresía de los catedráticos, el carácter fosilizado de una enseñanza divorciada de los verdaderos y reales intereses y aspiraciones de la masa universitaria.

Es gracias a la confrontación con un determinado examinador y en torno a una absurda consideración sobre un personaje de la narrativa de Scott Fitzgerald, cuando Gould advierte la empolvada academia y se suma a la protesta universitaria. De nada han servido entonces los gestos de la comunidad estudiantil y toda la anterior experiencia política general. El héroe alcanza por sí solo toda la verdad.

En la incongruencia de esta repentina decisión quedará por aclarar si la dudosa e inmoral participación del personaje en un fraude de exámenes (circunstancia que le ocasionaba la suspensión de sus derechos), habría precipitado la decisión

de hecharlo todo por la borda en aras de una nueva y difícil lucha por la renovación del mundo.

Dentro de esta ambigüedad discurre el asunto. Para acentuar aún más el confuso universo de preocupaciones que asedian al personaje, y para restar eficacia e impacto al verdadero problema del film, como es la lucha de los jóvenes contra un sistema, Rush hace la gran concesión al cine comercial y permite la penosa y desacertada intervención de Candice Bergen en esta historia de luchas estudiantiles y tardías afirmaciones ideológicas en la que ella nada tiene que hacer con sus exquisitos gestos de hermosa modelo. En una secuencia final que combina —muy dentro del esquema del cine comercial—, el desenlace de la violenta irrupción de la policía en terrenos universitarios y el encuentro fortuito de los amantes, todo el planteamiento que la película ha venido sosteniendo se desmorona aparatosamente y anula en el espectador toda posibilidad de reflexión sobre el problema universitario y la crisis que esa situación provoca. Los amantes, incluso, refugiados en el rellano de la escalera, en medio de la confusión y los gases, en una escena absolutamente gratuita y chocante, parecen hacerse el amor.

En apariencia sólido, argumentado; inclinado positivamente hacia la actitud renovadora y protestataria de los jóvenes, el film de Richard Rush quiere también mantenerse dentro de los esquemas y tradicionales aspiraciones del cine comercial, haciendo concesiones que neutralizan sus mejores planteamientos.

Para el cine, la irrupción de los jóvenes contestatarios y la presencia de alguna hermosa actriz en boga habrá de significar (y **Al Borde de su Mundo** así lo expresa claramente), un magnífico negocio.

Rodolfo Izaguirre

**GETTING STRAIGHT.** Estados Unidos, 1970. Dir.: Richard Rush. Prod.: R. Rush; Paul Lewis (asoc.); Sheldon Schragor (ger.); para The Organization, As.: Howard W. Koch Jr. Guión: Robert Kaufman de la nov. de Ken Kolb. Fot.: Laszlo Kovacs. Eastman Col. Mont.: Maury Winetrobe. Dir. art.: Sydney

Z. Litwack. Dec.: Edward Parker. Ef. esp.: Ira Anderson Jr. Mus.: Ronald Stein. Canciones: R. Stein, B. Mann, D. Peyton, J. Keller. Tit.: The Computer Image, Inc. Son.: Les Fresholtz. Chick Bourland. Arthur Piantadosi. Int.: Elliott Gould, Candice Bergen, Robert F. Lyons, Jeff Corey, Max Julien, Cecil K. Ellaway, John Lormer, Leonard Stone, William Bramley, Jeannie Berlin, John Rubenstein, Richard Anders, Brenda Sykes, Jenny Sullivan, Gregory Sierra, Billie Bird, Harrison Ford, Elizabeth Lane, Hilarie Thompson, Irene Tedrow, Joanna Serpe, Scott Perry. Dist.: Columbia.

## PROFESIONALES DEL CRIMEN

Hay ciertos filmes donde los actores deberían usar máscaras, con preferencia japonesas, por razones de economía expresiva y financiera. Las de Chas al sádico, Turner el suspendido, Pherber la picareasca, Lucy la ingenua, Harry el gordo maléfico, etc., podrían haber sido las de James Fox, Mick Jagger, Anita Pallenberg, etc., en **Profesionales del Crimen**. Se habrían ahorrado así el maquillaje, el esfuerzo de mantener permanentemente la misma expresión mientras hablan, sufren, corren, copulan, bañan, amenazan, etc.. Además el sentido alegórico de la anécdota habría quedado más claro para los que estamos poco acostumbrados a transitar los intrincados senderos donde "El margen entre amor y odio es extremadamente estrecho... y donde la violencia es indicativa de amor tanto como de odio" (según su co-director Donald Cammell).

Durante los primeros veinte minutos asistimos a un horrendo film de gangsters, donde Chas trabaja para Harry aterrizando gente para que le paguen un seguro de "protección". Pero Chas después de haber sido violentamente azotado por un ex-amigo y rival de infancia, le pega un tiro en un arrebatado de amor-odio. Huye y por azar se refugia en una casa donde Turner, un ex-amador, vive con dos semi-hermafroditas y experimenta con formas musicales ultra-modernas. Allí, sorpresivamente, comienza de verdad el film. Después de la tradicional fornicación en sol mayor, con solos, duos y tríos, y muchísimos y rápidos primeros

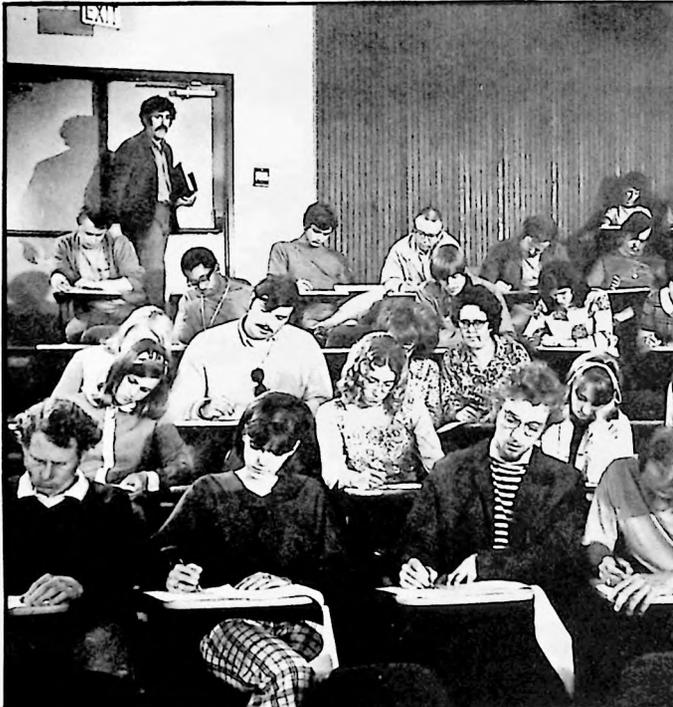
planos entrecortados, el tradicional baño con trío, duos y solos, con sus planos generales, más calmados y vistosos, Chas y Turner se enfrentan. Terminan por entenderse y comen. Penetrarse. A la hora y veinte reaparecen los enemigos de Chas para hacerle dar un "paseo". Chas se despide de Turner: "Quisiera irme contigo". "No sabes donde voy" "Si se donde vas" (con honda tristeza), (pausa). "No se donde vas", "Si sabes donde voy". Tras el revelador diálogo Chas le pega un tiro a Turner. Cuando el auto de los gangsters se aleja, ¡oh milagros de la imaginación poética! en él no va Chas sino Turner.

El cine ha evolucionado portentosamente en los últimos años. La técnica se ha simplificado, el lenguaje se ha hecho rico y complejo. Esto es fantástico salvo cuando los zapateros pretenciosos se creen autores. **Profesionales del Crimen** es el ejemplo perfecto. No hay ángulo que no haya sido utilizado, desde arriba, desde abajo, desde adentro, con todos los lentes, los grandes angulares deformantes, los supertelios aplanadores, la cámara encubierta, las elipsis audaces, los colores subjetivos. Nada falta. Pero no hay un solo caso en que el uso del efecto transmita algo más allá de la cabriola en sí misma y el impresionante mal gusto de los zapateros. Si Cammell se hubiera contentado con seguir siendo un modesto escritor, Roeg con trotar iluminando quizás cada vez mejor y Mick Jagger con sus aclamados Rolling Stones, habría una basurita menos que recoger.

Alfredo Roffé

**PERFORMANCE.** Inglaterra, 1969. Dir.: Donald Cammell y Nicolás Roeg. Prod.: Sanford Liberson para Goodtimes Enterprises. Guión: Donald Cammell. Canción: "Memo from Turner", de Mick Jagger. Int.: James Fox, Mick Jagger, Anita Pallenberg, Michèle Breton. Dist.: Warner/Fox.

Al borde de su mundo, de Richard Rush



Profesionales del crimen, de D. Cammell y H. Roeg



**Suscribase**



**a CINE AL DIA**

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

Enviando su cheque por 20 Bs. (5 \$) a "Cine al Día". Apartado 50.446 Sabana Grande, Caracas, Venezuela.

# INTERNACIONAL



El santo guerrero contra el dragón de la maldad (Antonio das Mertes), de Glauber Rocha

## PRESENCIA LATINOAMERICANA

1. Hemos recibido el Boletín N° 4 de "Notas de Cine Liberación" que reproducimos un tanto reducido de formato. El grupo Cine Liberación original produjo *La Hora de Los Hornos y Ollas Populares*, ampliamente comentadas en otros números de "Cine al Día". Posteriormente se han ido incorporando al trabajo otros equipos de cineastas agrupados bajo el mismo nombre. No le escapará al lector la evidente identificación de Cine Liberación con el movimiento peronista. Lo que nos resulta sorprendente no es la participación en el más poderoso movimiento popular argentino, por polémico que pueda resultar, sino que se tenga que echar mano de una momia política como lo es el General, tan manifiestamente emparentada con el fascismo, para catalizar el movimiento de liberación argentino.

2. En la Revista Ercilla del 13 de enero de 1971 viene publicado un reportaje sobre Chile Films y sus nuevos directores. Chile Films es una empresa estatal de producción cinematográfica limitada hasta hace poco a la realización de cortos de propaganda oficialista. Con la victoria electoral de Allende ha habido un cambio de dirección y ahora están al frente de Chile Films algunos de los más jóvenes y promisorios realizadores y críticos chilenos, Miguel Littin, autor de *El Chagal de Nahueltoro*, y Jesús Manuel Martínez, profesor universitario especializado en medios de comunicación, son ahora el director

y gerente general de Chile Films. Entre sus propósitos están los de utilizar el instrumental técnico y financiero de Chile Films para el logro de las aspiraciones de los cineastas chilenos, la mayoría de ellos agrupados en la UP, y formuladas en las conclusiones que reproducimos en esta misma página. Ya bajo el régimen Frei había sido aprobada una Ley de Cinematografía que ha permitido el desarrollo de la producción chilena, antes menos existente que la venezolana, y ahora cincuenta veces superior.

3. Además de México, Colombia, Chile, Argentina y Brasil, también en Venezuela estuvo de paso el cineasta alemán Peter Schumann. Su visita tiene el propósito de recoger material para un documental sobre el cine latinoamericano que será exhibido en la televisión alemana, pero también de hacer los contactos para el "Foro Internacional del Cine Nuevo" que se celebrará en Berlín entre el 27 de junio y el 4 de julio de 1971, dentro del marco del Festival de Berlín, pero como actividad paralela independiente auspiciada por los "Amigos de la Cinemateca Alemana" y el Cine Arsenal. La finalidad del Foro es "informar sobre el curso seguido por la cinematografía progresista y de vanguardia en todos los países del mundo". Por Venezuela hay algunas participaciones previstas, entre ellas Sin Fin de Clemente la Cerda y El Paredón de Mario Mitrovi.

# NOTAS DE CINE LIBERACION

N° 4 octubre 1970

Temas: 17 DE OCTUBRE 1945 - 17 OCTUBRE 1970

- 25 AÑOS DE LUCHA -

El 17 de octubre de 1945 comienza el natural proceso de la Liberación Nacional y Social Argentina.

Se inicia entonces el capítulo nacional de la misma guerra de liberación que anhela a los dos tercios partes del mundo frente a los seculares enemigos de la humanidad: el imperialismo y sus aliados vernáculos.

Diez años de PODER NACIONAL Y POPULAR dejaron impresa en el conjunto del pueblo una CONCIENCIA NACIONAL y una UNIDAD POLITICA, tan indestructibles, que los últimos quince años de terror, persecuciones, trampas y proscripción no alcanzaron de ningún modo a doblegarlos.

El régimen logró arrestrar al Movimiento y al Pueblo muchas de las conquistas nacionales y sociales alcanzadas; pero las luchas inintermitentes de la clase trabajadora y el pueblo sirvieron en los últimos años para debilitar visiblemente el frente de la patria y para soldificar como nunca la unidad popular detrás de objetivos de liberación cada vez más claros.

Diez años de PODER NACIONAL Y POPULAR, quince años de RESISTENCIA Y LUCHA, integran un MISMO PROCESO DE GUERRA DE LIBERACION que va encauzándose hoy hacia métodos de lucha y de organización más acordes con la violencia que desde el régimen ejercen las clases dominantes y su institución ejecutora: las FF.AA.

Los GRUPOS DE CINE LIBERACION - ayudados celosamente esta nueva jornada de lucha y convocamos a doblegar esfuerzos por:

- 1) LA LUCHA CONTRA TODAS LAS FORMAS DE PROSCRIPCION Y OPRESION QUE FADECE LA CLASE TRABAJADORA Y EL PUEBLO.
- 2) LA LUCHA POR EL RETORNO AL PAIS Y AL PODER DEL GENERAL PERON.
- 3) LA LUCHA POR UN PODER POPULAR QUE PERMITA AFIRMAR LA LIBERACION ARGENTINA Y LA CONSTRUCCION DEL SOCIALISMO NACIONAL.

COORDINADORA DE GRUPOS DE CINE LIBERACION

Argentina, 8 octubre 1970

## Objetivos

### Manifiesto de los cineastas

*LOS PROPOSITOS generales de los cineastas de la UP fueron planteados por su comité. A continuación, las conclusiones del manifiesto respectivo:*

- 1) Que antes que cineastas somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea, la construcción del socialismo
- 2) Que el cine es un arte.
- 3) Que el cine chileno, por imperativo histórico, debería ser un arte revolucionario.
- 4) Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador; y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación.
- 5) Que el cine revolucionario no se impone por decretos. Por lo tanto, no postulamos una forma de hacer cine, sino tantas como sean necesarias en el transcurrir de la lucha.
- 6) Que no obstante pensamos que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño-burguesa, que es incapaz de ser motor de la historia.  
El cineasta, en este caso, verá su obra políticamente anulada.
- 7) Que rechazamos todo sectarismo en cuanto a la apli-

cación mecánica de los principios antes enunciados o a la imposición de criterios formales oficiales en el quehacer cinematográfico.

8) Que sostenemos que las formas de producción tradicionales son un muro de contención para los jóvenes cineastas, y en definitiva implican una clara dependencia cultural, ya que dichas técnicas provienen de estéticas extrañas a la idiosincrasia de nuestros pueblos.

A una técnica sin sentido, oponemos la voluntad de búsqueda de un lenguaje propio, que nace de la inmersión del cineasta en la lucha de clases, enfrentamiento que genera formas culturales propias.

9) Que sostenemos que un cine con estos objetivos implica necesariamente una evaluación crítica distinta; afirmamos que el gran crítico de un film revolucionario es el pueblo al cual va dirigido, quien no necesita "mediadores que lo defiendan y lo interpreten".

10) Que no existen films revolucionarios en sí. Que éstos adquieren categoría de tales en el contacto de la obra con su público y principalmente en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria.

11) Que el cine es un derecho del pueblo y como tal deberán buscarse las formas apropiadas para que éste llegue a todos los chilenos.

12) Que los medios de producción deberán estar al alcance por igual de todos los trabajadores del cine y que en este sentido no existen derechos adquiridos, sino que, por el contrario, en el gobierno popular, la expresión no será un privilegio de pocos, sino el derecho irrenunciable de un pueblo que ha emprendido el camino de su definitiva independencia.

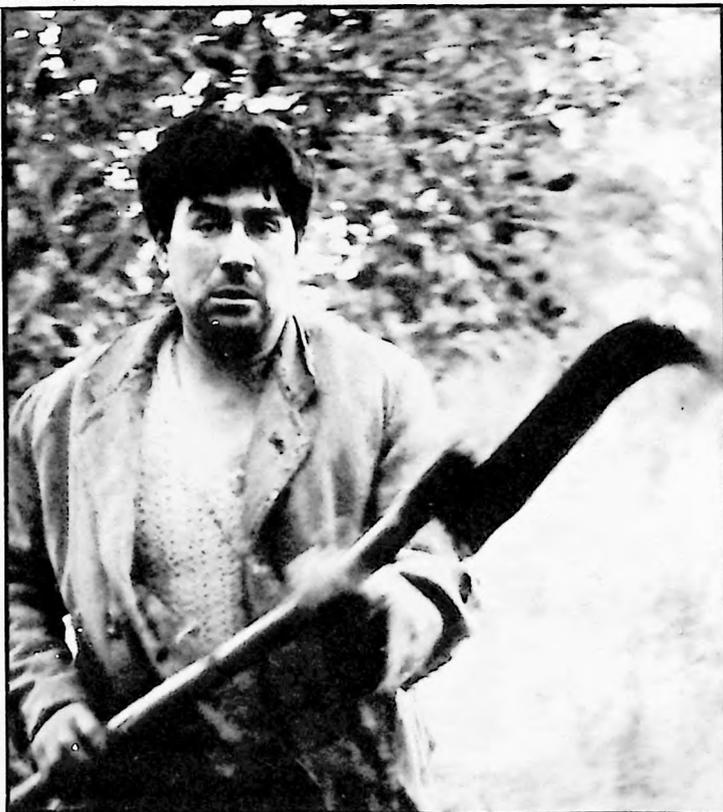
13) Que un pueblo que tiene cultura es un pueblo que lucha, resiste y se libera.

## Próxima Semana de Cine Latinoamericano en Venezuela

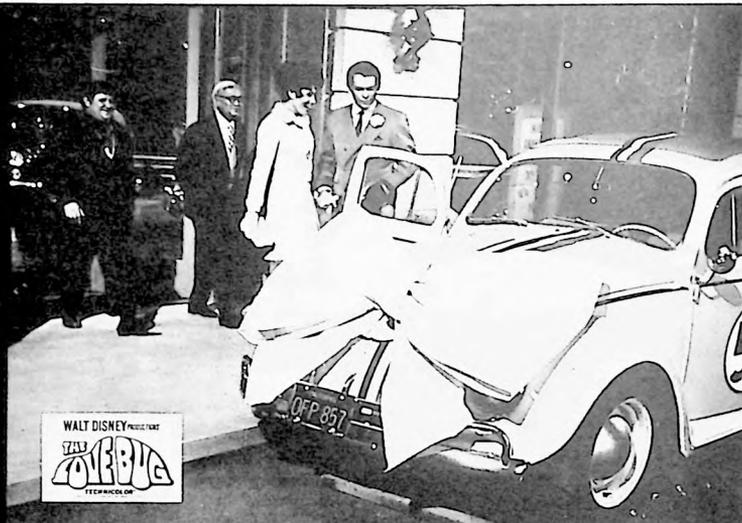
La Distribuidora del Tercer Mundo y la Cinemateca Nacional están trabajando activamente en la preparación de una **Semana de Cine Latinoamericano**, a celebrarse simultáneamente en Caracas, Maracaibo y Mérida. Ya está asegurada la presentación de la película brasileña **Antonio das Mortes** de Glauber Rocha, la boliviana **Yawar Mizliku** de Jorge Sanjinés, la chilena **El chacal de Nahueltoro** de Miguel Littin y la segunda y tercera parte de la argentina **La hora de los hornos** de Solanas y Getino. Otras películas, entre ellas cubanas, están en proceso de selección.

Esta iniciativa responde al esfuerzo que a nivel continental se está realizando para franquear la barrera de desconocimiento mutuo existente entre los países latinoamericanos, especialmente en el campo cinematográfico. Los Festivales de Mérida y Viña del Mar, la actividad del Cine Club Marcha y de la Cinemateca del Tercer Mundo, el Festival de Cine Cubano en el Ateneo de Caracas, son todas etapas de esta labor fundamental sea para el desarrollo de los cines nacionales como para crear conciencia de la fraternidad de los pueblos latinoamericanos. El éxito alentador de las iniciativas de los últimos años abre el paso a actividades cada vez más frecuentes, y la **Semana** actualmente en organización viajará luego a Santiago de Chile, mientras se estudia la posibilidad de ampliar el circuito a otras capitales del continente.

El chacal, el chacal de Nahueltoro, de Miguel Littin



# NACIONAL



Cupido motorizado, el film más taquillero de 1970.

## EL AÑO 1970 EN CIFRAS

En 1970 fueron 24 los films que superaron la recaudación de Bs. 300.000 en Caracas:

001. Cupido Motorizado (R. Stevenson) .....	1.199.766
002. Aeropuerto (G. Seaton) .....	1.038.740
003. Z (Costa-Gavras) .....	845.289
004. Un Quijote sin Mancha (M. Delgado) .....	749.210
005. La epopeya de Bolívar (A. Blasetti) .....	563.556
006. Los girasoles de Rusia (V. de Sica) .....	541.480
007. La dama y el vagabundo (C. Geronimi y otros) .....	505.956
008. La monja de Monza (E. Visconti) .....	494.645
009. M. A. S. H. (R. Altman) .....	470.277
010. Patton, el guerrero rebelde (F. Schaffner) ....	442.229
011. Quinientas millas (J. Coldstone) .....	402.962
012. Topaz (A. Hitchcock) .....	382.996
013. El secreto de Santa Victoria (S. Kramer) .....	381.494
014. Candy (C. Marquand) .....	375.768
015. Hello Dolly (G. Kelly) .....	353.521
016. Woodstock (M. Wadleigh) .....	347.032
017. Al servicio secreto de Su Majestad (P. Hunt) ..	329.760
018. Ana de los mil días (Ch. Jarrot) .....	322.459
020. El circo (M. Delgado) .....	319.352
019. Butch Cassidy (G. Roy Hill) .....	320.706
021. El pasajero de la lluvia (R. Clement) .....	317.791
022. El clan siciliano (H. Verneuil) .....	308.758
023. Así nacen los héroes (R. Aldrich) .....	308.045
024. Flor de Cactus (G. Smaks) .....	301.469

Otros films de interés, por una u otra causa, que tuvieron recaudaciones menores fueron los siguientes:

028. El último verano (F. Perry) .....	282.819
031. Perdidos en la noche (J. Schlesinger) .....	268.834
036. Zabriskie Point (M. Antonioni) .....	228.079
047. Fellini Satiricón (F. Fellini) .....	172.608
051. Erase una vez en el Oeste (S. Leone) .....	156.477
059. Los malditos (L. Visconti) .....	145.246
076. La vía láctea (L. Buñuel) .....	130.516
079. El arreglo (E. Kazan) .....	127.862
080. Iristana (L. Buñuel) .....	127.343
097. Donde está el frente (J. Lewis) .....	106.063
102. Si..... (L. Anderson) .....	103.072
104. Diario de una esquizofrénica (N. Risi) .....	99.816
105. Las cosas de la vida (C. Sautet) .....	99.209
132. Fuego Negro (W. Wyler) .....	81.127
134. Beile de ilusiones (S. Pollack) .....	78.844
145. Una mujer en la arena (H. Teshigahara) .....	72.710
160. La carta del Kremlin (J. Huston) .....	62.119
163. La balada del desierto (S. Peckinpah) .....	61.063
181. La sirena del Mississippi (F. Truffaut) .....	54.195
185. Déjennos vivir (A. Penn) .....	53.913
219. La mujer infiel (C. Chabrol) .....	45.615
250. Lili, mi adorable espía (B. Edwards) .....	37.855
275. Ana Karenina (A. Zarkji) .....	32.564
283. Este loco, loco deseo de amar (P. Etaix) .....	31.093
289. El último secreto de S. Holmes (B. Wilder) ..	29.166
318. El abrazo de los Libertadores (L. Torre Nilsson)	23.846
323. La vergüenza (I. Bergman) .....	23.690
332. Los días duros (J. C. Marmol) .....	22.293
361. La pasión de Ana (I. Bergman) .....	18.621
372. El rito prohibido (I. Bergman) .....	16.186
541. La pocilga (P. P. Pasolini) .....	6.080

En 1970 se estrenaron en Caracas 561 films, un promedio de 47 por mes. Las distribuidoras recaudaron según las estadísticas a mano, un total de 46.014.749 Bs. en el Area Metropolitana, lo que implica un aumento de unos 9 millones respecto a 1968. Las cifras fueron las siguientes (después del nombre de la distribuidora se da el total de films que estrenó en el año):

01. Difra. M. G. M. Universal (98) .....	9.325.041
02. Blanco y Travieso (98) .....	8.138.157
03. Fox Films. Warner (49) .....	7.013.950
04. Columbia (48) .....	5.396.967
05. United Artists (34) .....	4.979.542
06. Pelimex (88) .....	2.497.780
07. Euro América (41) .....	2.230.804
08. Venefilm (32) .....	2.150.233
09. Alianza Films (antes Paramount) (22) .....	2.119.317
10. Capitol Films (12) .....	754.456
11. Cinema (14) .....	675.511
12. Varios independientes (20) .....	259.461
13. Organización Rank (1) .....	264.409
14. Orbe (4) .....	209.120

Por último, en relación a las salas de exhibición, permanecieron los mismos cuatro grandes grupos que desde hace años actúan en Caracas: Cines Unidos, un circuito íntimamente conectado con la Difra-M.G.M.-Universal, Cines Caracas, conectado con la Columbia, y los independientes que poseen cines de estreno y cines de barrio. A continuación se indican las salas pertenecientes a cada grupo y las recaudaciones anuales, que subieron a Bs. 51.929.478 en Caracas solamente:

01. Cines Unidos: Florida, Altamira, Humboldt, Autocine Prados del Este, Teatro del Este, Cinema Uno, Autocine Los Ruices, Metropolitano, Multicine, Junín, Cinema Dos, Palace, Autocine, Hollywood, España, París, San Bernardino, Río, Acacias, Las Palmas, Pequeño Teatro del Este, Arauca, Catia (Total: 23 salas).	
02. Cines Caracas: Canaima, Auto T. Valle Arriba, Broadway, Castellana, Auto T. Paraíso, Rialto, Caroní, Imperial, California, Caribe, Pinar, Colinas (12 salas).	
03. Cines Independientes Estreno: Ayacucho, Capitol, Continental, Olimpo, Principal, Cinemovil, Avila, Cinecar, Radio City, Lido, Cineauto, Montecarlo, México, Autocine Cortijos, Cineauto A. Bello, Apolo, Central, Prensa (18 salas).	
04. Cines Independientes Barrios: Royal, Diana, Actualidades, Jardines, La Vega, Riviera, El Valle, Pérez Bonalde, Reforma, Caracas, Venezuela, Ritz, San Pedro, Terepalma, Roma, Lincoln, Astor, Bolívar, Alcázar, Colón, Granada, Plaza (22 Salas).	

01. Cines Unidos (23 salas) .....	20.916.929
02. Cines Caracas (12 salas) .....	10.638.274
03. Cines Independientes Estreno (18 salas) .....	15.601.281
04. Cines Independientes Barrios (22 salas) ....	4.772.994

El Consorcio Cines Unidos pasó de 14 millones en 1968 a casi 21 millones en 1970. En cambio desaparecieron los cines de barrio independientes Rosales, América, Carlota, Paraiso, Alameda, Gualcaipuro, Rex y San José, y los que supervivieron vieron reducir sus recaudaciones de 5.2 a 4.8 millones.



### 2.832 VIVIENDAS POPULARES CONSTRUYE EL BANCO OBRERO

En Caracas, Catia La Mar, Maracay y Puerto Cabello se desarrollan los nuevos programas del Instituto para familias con ingresos inferiores a Bs. 500 mensuales.

El Banco Obrero acometió en 1970 la construcción de urbanizaciones populares e intensificó su programa de urbanización y equipamiento de barrios extendiéndolo a 35 del área metropolitana y a conglomerados de Barquisimeto, Maracaibo, Carora, Cumaná, Maturín, Valera y otras ciudades del interior.

Durante el año fueron terminadas en Caracas 213 viviendas en Corral de Piedra y 31 en El Naranjal, Brisas del Paraíso; pero al mismo tiempo se adelantó la construcción de 152 en "Alfredo Rojas", detrás del Hospital Central de las Fuerzas Armadas en San Martín; de 16 correspondientes a la segunda etapa de El Naranjal; de 760 en Mamera y de 300 en el barrio San Esteban, de Puerto Cabello.

Para fines de año se habían iniciado, también, 1.000 viviendas populares en Caricuao; otras 14 en El Naranjal; 217 en Corral de Piedra; 29 en "1º de Mayo", el Cementerio; 134 en Guaracarumbo, Catia La Mar y 200 en "José Félix Ribas", Maracay. En este último barrio se comenzó la urbanización de 400 parcelas y 312 en "San Esteban" en Puerto Cabello.

En resumen, durante 1970 se construyeron 244 viviendas populares y se comenzó la construcción de 2.832 para un total de 3.076 que se confía terminar en los primeros meses de 1971 y se urbanizaron 712 parcelas, sumando las inversiones alrededor de 25 millones de bolívares.

Entre las urbanizaciones populares de Caracas destaca, por su magnitud y características peculiares, la de "Alfredo Rojas". Enclavadas en una pendiente de hasta 60 grados, las 152 viviendas de la primera etapa comprenden dos ambientes, situándose en el primero o planta baja el recibí-comedor, baño, lavadero y cocina y en el segundo, dos dormitorios. Estas viviendas pueden ampliarse verticalmente agregándose otros dos dormitorios para un grupo familiar de nueve a once personas.

El diseño peculiar fue impuesto por la necesidad de aprovechar al máximo el terreno, en atención a la escasa disponibilidad, en el área urbana caraqueña, de tierras de bajo costo, adecuadas para estos programas que se orientan a familias con ingresos del orden o por debajo de los Bs. 500 mensuales.

En cuanto a las parcelas, se trata de proporcionar el terreno urbanizado, con los servicios de acueducto, accesos, circulación interna, etc., a los nuevos pobladores para que éstos construyan sus viviendas con la asistencia técnica y financiera del Instituto, aprovechando, de esta manera, la capacidad económica y laboral de los mismos habitantes.

Los programas de viviendas y parcelamientos o urbanizaciones populares, recibirán considerable impulso en 1971, cuando de acuerdo con declaraciones del Ministro de Estado para Asuntos de Vivienda, Dr. Alfredo Rodríguez Amengual, se dará especial atención a la construcción de viviendas de muy bajo costo en las áreas urbanas y rurales y a la urbanización de parcelas para alcanzar la meta prevista en el Plan de la Nación, del orden de 178.000 unidades entre 1970 y 1974.

# 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**



Los primeros 8 números de "Cine al Día" encuadernados en una caja especialmente diseñada: Bs. 40 en Venezuela y \$ 10 en el exterior. Pedidos a: Revista "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas, Venezuela. A la venta en las mejores librerías. Los números 1 y 2 de "Cine al Día" están prácticamente agotados y sólo se pueden vender en las colecciones encuadernadas. A partir del número 3 cada número atrasado tiene un valor de Bs. 4,00 y puede ser solicitado a la dirección antes anotada.

# comenzamos por el TACHIRA



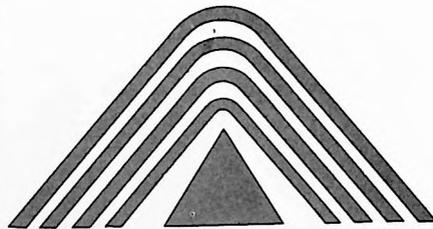
El 16 de enero iniciamos  
la primera etapa de la Cobertura Nacional.

Llegamos al Estado Táchira.  
Yá llegaremos a Aragua y Carabobo,  
luego a Anzoátegui, Zulia, Sucre  
y Nueva Esparta

Así estamos cumpliendo el deseo de divulgar  
nuestra programación amena e instructiva,  
haciéndola llegar a todos los pueblos  
de Venezuela.



AL SERVICIO DE LA NACION



## MONTE AVILA EDITORES

Libros de Venezuela para América Latina

### NOVEDADES

**GULLIVER** (novela), de Claude Simon

Una noche de invierno, en un albergue donde un grupo de cazadores se ha refugiado, un muchacho muere en circunstancias extrañas y confusas. Los personajes giran alrededor de esta situación y sus pasiones pautan líneas de oposición o convergencia, acercándolos o alejándolos alternativamente de ese centro dramático que en forma inopinada los convoca para en definitiva emplazarlos, para asediar al verdadero individuo oculto detrás de la imagen aparente que proponen.

**YA NO ES POSIBLE CALLAR** (Documento), de Roger Garaudy

A la vez que se refiere a las divergencias personales de su autor con la dirección del Partido Comunista Francés, divergencias ya puestas de relieve en **El gran viraje del socialismo**, el presente volumen trata de demostrar que más allá de lo que se ha llamado el "caso Garaudy", hay un problema fundamental que se plantea a todos aquellos que se preocupan por el futuro: el relativo al análisis del movimiento de la sociedad actual y de las perspectivas del socialismo.

**GUIA PARA LA LECTURA DE JAMES JOYCE** (ensayo), de William York Tindall

Una de las principales autoridades joyceanas en el mundo entero ha emprendido en este libro el primer análisis detallado de **todas** las obras en prosa escritas por Joyce. Aunque mediante estudios separados, W. Y. Tindall examina **Dubliners, Stephen Hero, Exiles, Portrait of the Artist as a Young Man, Ulysses** y **Finnegans Wake** con plena conciencia de sus relaciones particulares y, sobre todo, de las relaciones que mantienen con el desarrollo del arte de Joyce concebido como una totalidad.

### PIDALOS EN LAS BUENAS LIBRERIAS

**MONTE AVILA EDITORES, C. A.**

Avda. Principal Los Cortijos de Lourdes, Edif. Los Hermanos  
Piso 3. Teléfonos: 35.91.07 y 35.98.08  
Apartado Postal 70.712 (Zona 107)