

Información
nacional.

cine al día

El tercer cine: Divergencias y convergencias de tres cineastas latinoamericanos. Análisis de las veinticuatro películas presentadas en la Semana de Cine Latinoamericano.



Muerte en Venecia: Dos notas. Crítica: Mi noche con Maud, Cuando es preciso ser hombre, Investigación de un ciudadano sobre toda sospecha, Queimada!, El príncipe sin palacio, Aquí empezó la guerra, La otra cara del amor, Domicilio conyugal, Goto Precio del ejemplar Bs. 4,00
la isla del amor, entre otras. **caracas, julio 1971 n. 13**

cine al día

SUMARIO

El Tercer Cine: Las muchas tácticas de una estrategia: Conversación con tres cineastas latinoamericanos 3

Combate, contrainformación y poesía: Reseña crítica de la Semana de Cine Latinoamericano 16

Sobre Muerte en Venecia: Dos notas: Juan A. Nuño, Alfredo Roffé 31

Notas críticas: Mi noche con Maud (Eric Rohmer); Cuando es preciso ser hombre (Ralph Nelson); Investigación de un ciudadano sobre toda sospecha (Elio Petri); Queimada — Un voto salvado: la otra cara de "Queimada!" (Gillo Pontecorvo); Los hermanos Kelly (Tony Richardson); El príncipe sin palacio (John Boorman); Aquí empezó la guerra (Makaseev); La otra cara del amor (Ken Russell); Monty Walsh (William A. Fraker); Domicilio conyugal (Francois Truffaut); Goto, la isla del amor (Walerian Borowczyk); Películas de la guerra de secesión: Macho Callahan (Bernard L. Kowalski); El engaño (Don Siegel); Visitantes en la noche (Terence Young); La mudanza (Stuart Rosenberg); Amo a mi mujer, pero... (Mel Stuart) ... 34

Información Nacional 46

Muerta en Venecia, de Luchino Visconti.

Redacción: Oswaldo Capriles, Perán Ermíny, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Juan Nuño, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Alfredo Roffé, Miguel San Andrés, Ugo Ulive, Alberto Valero.

El valor del ejemplar de Cine al día es de Bs. 4,00. La suscripción para Venezuela, por 5 números, es de Bs. 20,00. Exterior (por vía ordinaria): para América Latina, US\$ 5,00; para otros países, US\$ 7,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas, Venezuela.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al día".

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

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



LAS MUCHAS TACTICAS DE UNA ESTRATEGIA



Nutuayin Mapu, de Carlos Flores y Guillermo Cahn.

conversación con tres cineastas latinoamericanos

EL TERCER CINE

Maurice Capovilla (*O profeta da fome*, *Bedel garota propaganda* y, entre otros, el documental *Subterráneos do futebol*) de Brasil, Carlos Flores (*Casa o mierda*, *Nutuayin Mapu*) de Chile y Octavio Getino (co-autor de *La hora de los hornos*) de Argentina, invitados por los organizadores de la **Semana de Cine Latinoamericano**, realizan para **Cine al día** una confrontación de experiencias. Su libre conversación, por momentos polémica, destaca la diversidad del continente, así como la identidad de la pasión que anima a estos cineastas.

Siempre en ocasión de la **Semana**, la revista reunió igualmente a los participantes venezolanos, con el fin de dedicarles parte de estas páginas. Pero este encuentro desbordó de los límites de una conversación grabada para volcarse en una serie de reuniones que duran todavía y están desembocando en distintas actividades y, confiamos, en un número especial de **Cine al día**.

Dos palabras más sobre la manifestación que ha dado tan fecundos resultados. La **Semana de Cine Latinoamericano** (que de hecho duró doce días, del 4 al 16 de mayo) ha constituido un nuevo empuje para aquella difusión del **Tercer Cine** que hemos estado auspiciando, y ha aportado como novedad una ampliación del radio de acción: además que a la Cinemateca Nacional, el programa ha llegado simultáneamente al interior del país y, sobre todo, al barrio caraqueño del "23 de Enero". El gran éxito obtenido ha demostrado la real capacidad de comunicación del **Tercer Cine**. No queda sino continuar.

Una conciencia latinoamericana

J. Nuño. ¿La Semana de Cine Latinoamericano ha sido organizada en base a un criterio ideológico o son las películas que se han podido conseguir?

A. Marrosu. Hay algunas películas que la Distribuidora del Tercer Mundo trajo con la idea de difundirlas en los circuitos normales, tales como **Antonio das Mortes**. Otras obedecieron a otros criterios o circunstancias. **La Hora de los Hornos** era indispensable para completar lo que ya se había visto del film. En Brasil se habló con Capovilla quien trajo personalmente **El profeta del hambre**. El contacto con Chile resultó muy bueno, ya que además de **El Chacal de Nahuelito** llegaron otro largometraje **Votos más fusil** y una cantidad de cortos. Pero yo no creo que se pueda decir que ha habido una planificación rígida.

O. Getino. Me da la impresión, analizando las películas presentadas, que ha dominado el criterio de difundir dentro del público venezolano aquel cine, nuevo también, que de alguna manera entrase a indagar a través de formas distintas las diversas realidades del Continente, ya sea a nivel de un cine explícitamente utilitario y militante, como a través de un cine documental y de denuncia, o a través de un cine de ficción, como el cine-novo brasileño.¹ Creo que convergen aquí diversas corrientes de la cinematografía más nueva y más importante de América Latina. Una cinematografía que cuenta con el

(1) El cine-novo brasileño es un movimiento que se afirma a partir de 1960 y que encuentra en Nelson Pereira Dos Santos y Glauber Rocha sus grandes nombres. Basta para hacer cine "una cámara en la mano y una idea en la cabeza". En el n° 3 de **Cine al día** puede leerse: "Cine-novo: realidad y alternativa", un amplio ensayo de Oswaldo Capriles.

menor respaldo oficial y al mismo tiempo es la que más se inscribe en el proceso cultural latinoamericano.

J. Nuño. Yo hacía la pregunta porque una de las cosas que más me llaman la atención es determinar hasta qué punto se está revelando a través de esta muestra de cine, una tendencia ideológica muy clara a la formación de una conciencia latinoamericana, para el enfrentamiento a los problemas y las soluciones a estos problemas, que incluso en algunas películas llega a desbordar el nivel nacional y se tiende muy explícitamente a un llamado latinoamericano. Y si ha sido casualidad que haya surgido de estas películas tal línea me parece mucho más revelador. Esto no se encuentra en otros medios de expresión. En los ensayos y la novela no ha aflorado tan abiertamente esta necesidad de buscar una plataforma común.

O. Getino. El Tercer Cine admite una diversidad inagotable, creo, de forma, de tratamiento, de encaramiento de objetivos. No se trata de valorar una obra o una tendencia por encima de la otra, sino que cada obra se dirige a cumplir determinados objetivos y que la validez de cada tentativa, se mide por su eficacia, ya sea a un nivel cultural o político, por lo que cumple en cada circunstancia histórica. Creo que lo importante es ver cómo coexisten sin antagonismos en la construcción de una corriente, diversas formas de expresión, que no pueden ser comparadas desde una abstracción del cine, sino que hay que entenderlas insertadas en un proceso histórico y político muy particulares, que son latinoamericanos pero que deben responder a la especificidad de cada país. El cine brasile-

ño no puede ser comprendido sin la circunstancia actual latinoamericana, pero importa más y se le puede comprender más, cuando se le estudia en relación con su circunstancia histórica brasileña, lo mismo que Cine Liberación² en Argentina. El cine chileno es tal vez el que complementa a un nivel más interesante el cine expresión, el cine de autor, de descolonización cultural para un trabajo en el circuito de exhibición convencional y dirigido a grandes masas y el cine que surge como instrumento de trabajo político, que es un poco lo que ocurre ya cuando el poder revolucionario es real, como el caso de Cuba, donde el ICAIC se puede dar el lujo de hacer una película como *Memorias del Subdesarrollo*³ al lado de una obra sobre las guerrillas en la Guinea portuguesa o al lado de un film musical o de un didáctico para niños.

J. Nuño. ¿Cómo se explica la ausencia de México?

O. Getino. Por el momento parece que no hay ningún material significativo. Sin embargo ya están unos puentes tendidos a través de algunos nuevos grupos, que están en una tentativa de búsqueda, por lo menos. Pero creo que todavía esto no se ha traducido en obras cinematográficas concretas. A mí me gustaría conocer un poco más a fondo la experiencia brasileña, qué situación se está desarrollando en este momento.

(2) El Grupo Cine Liberación produjo *La Hora de los Hornos* y otros notables films argentinos, dirigidos por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. En el grupo la preocupación política clara y dominante va acompañada con la búsqueda de las formas adecuadas. En el nº 7 de *Cine al Día* se publicaron entrevistas con Solanas y Vallejo y notas sobre sus films.

(3) *Memorias del Subdesarrollo*, es un film del cubano Tomás Gutiérrez Alea, exhibido hace poco en Caracas y de un contenido sorprendente. En *Cine al Día* nº 12 se ha publicado una amplia reseña.

La experiencia brasileña

M. Capovilla. Al cabo de una evolución de 10 años se comprobó que todo el trabajo del cinema novo condujo a un proceso de industrialización. Si en 1959 se producían unas 20 películas anuales ahora se producen 80. Esta evolución se debe al movimiento del cinema novo que era, en verdad, un esquema publicitario de trabajo y no un movimiento unitario. Había perspectivas y objetivos comunes: hacer un cine nacional, independiente, que buscara nuevas

formas de producción, una nueva temática y como evidente consecuencia un nuevo lenguaje. Estos tres elementos se fundaron en 3 ó 4 películas que simbolizaron esa transformación. Antes del cinema novo teníamos esquemas de producción importados. El cinema novo transformó la industria cinematográfica, transformó el cine desde adentro. A partir de 1964 la situación política influyó sobre todos los que hacen cine. Se sigue haciendo cine independiente de



Dios y el diablo en la tierra del sol de Glauber Rocha.



Vidas secas de Nelson Pereira dos Santos.



Subterráneos del fútbol de Maurice Capovilla.

Memoria del Cangazo de Paulo Gili Soares.



los esquemas de producción oficiales o de grupos económicos, pero paulatinamente estos grupos y el Instituto Nacional de Cine tienden a dominar el proceso, a imponer una línea de films que como programa se plantean abstenerse de presentar una imagen verdadera del país. La lucha dentro del cine consiste en hacer films que rechazan y se oponen a la imagen corriente.

A. Marrosu. ¿Cómo ha quedado el movimiento documental?

M. Capovilla. Se hacen muchos documentales, muchos cortos. Hay un sistema de protección que consiste en que el productor de un corto lo presenta al Instituto y si este le da la clasificación especial, entonces el corto es exhibido obligatoriamente en todos los cines.

U. Ulive. ¿No hay también una producción de documentales que se salgan totalmente de los esquemas, qué se exhiba aparte?

M. Capovilla. No.

El cine como instrumento

A. Roffé. Hay muchos cineastas latinoamericanos que sostienen la teoría de que primero hay que crear la obra y después buscar la distribución y no esperar tener una distribución asegurada para iniciar entonces la obra.

M. Capovilla. Si, pero en nuestro caso es diferente. No hay organizaciones que puedan utilizar una película como *La Hora de los Hornos*.⁴

O. Getino. Yo creo que es un reto también a veces estudiar las posibilidades que existen o no en cada circunstancia, y quienes mejor pueden determinarlas son los compañeros en cada caso. Yo me remito un poco a la experiencia. Hasta el momento de hacer *La Hora de los Hornos* no existía absolutamente nada. Plantearse en ese momento hacer una película a ese nivel era una locura. Nosotros tuvimos que cuidarnos tanto de los servicios de represión como de no informar a la propia gente de cine. Y no había nada. Existen circunstancias objetivas, represivas, económicas, interculturales que son las que determinan una situación. Pero creo que existe un margen de subjetividad válido a rescatar. No sé si son saltos al vacío o probar cosas o aventurarse. Yo estoy seguro de que si nosotros no nos hubiésemos lanzado a esta experiencia, es posible que a lo mejor todavía estuviésemos diciendo que en Argentina, con la dictadura que existe, no es posible instrumentalizar la distribución. Tampoco nosotros lo sabíamos, lo intuimos, veíamos que era posible pero no a un nivel concreto.

Igual que hoy estamos analizando el 8 mm., pero como no hay películas en 8 mm., tampoco está la exigencia de cómo crear nosotros la estructura. Yo estoy seguro de que si hubiese películas de 8 mm., ya se hubiese experimentado lo que pasaba. La idea de intentar como salto o como búsqueda o como aventura, cierto tipo de obras que pudiesen insertarse en un proceso no me parece del toda descabellada.

C. Flores. Yo estaba pensando en una cuestión que nosotros de alguna manera hemos estado tratando de clarificar. Por una parte creemos que el cine no hace la revolución, que la revolución la hace el pueblo organizado que pelea y lucha, y por otra, que a veces el cineasta tiene que entender que el cine es una profesión nada más, y que su función de militante a veces le exige no hacer cine. Esto figura en nuestra declaración de cineastas de la Unidad Popular. Es decir que antes que cineastas somos hombres políticos comprometidos con el proceso social. Antes del triunfo de Allende nosotros hacíamos un teatro callejero, en base a improvisaciones sobre temas políticos. Pero lo que más recibíamos era represión de la policía y rechazo de los mismos trabajadores, que veían en nuestro teatro algo insólito que los asustaba. Entonces, lentamente, comenzamos a darnos cuenta de que el teatro no era un instrumento y a entender que teníamos que acostumbrarnos a pensar que no podíamos morirnos porque no hacíamos teatro, y que si éste no funcionaba, no funcionaba. Y empezamos a utilizar otros medios. Empezamos a trabajar en televisión y cine y antes de que viera la posibilidad del triunfo de



La hora de los hornos (Primera parte) de Fernando E. Solanas y Octavio Getino.



La hora de los hornos (2ª parte), de Fernando Solanas



La hora de los hornos (3ª parte), de Fernando Solanas.

Argentina Mayo 1969 (El Cordobazo). film anónimo.



(4) *La Hora de los Hornos*, es el film más importante realizado hasta la fecha por el Grupo Cine Liberación. Laureado y exhibido hasta por televisión en Europa, su circulación en América Latina ha estado sujeta a innumerables dificultades sobre todo de índole política.

Allende, estábamos pensando, con hartas ganas, en dejar el cine definitivamente y ponernos a trabajar en el proselitismo político puro. Ahora la realidad nuestra es distinta porque surge Allende y se vuelven de nuevo a confirmar y a ampliar nuestras posibilidades de trabajo. Pero yo comparo un poco nuestra situación de antes con lo que les pasa a los compañeros brasileños. A lo mejor su táctica no es el cine.

O. Getino. Creo como tú dices que el cine es apenas un instrumento, importante o prescindible, en lo que puede aportar a la revolución. Yo creo que este término incluso habría que precisarlo porque a veces se confunden algunas cosas. Vale decir, hay gente que por ejemplo sostiene el hecho de que como el cine, el teatro, la literatura, no van a hacer la revolución, entonces hay que hacer un cine, un teatro, una literatura de consumo y distracción, que siempre es utilizado por el sistema. Yo pienso que al cineasta, al literato, al dramaturgo, le corresponde probar si su especialidad puede o no aportar al proceso de la revolución. Porque un cine revolucionario igual que un hombre revolucionario existe antes de la existencia del poder revolucionario. Es decir, el poder revolucionario es una consecuencia de la existencia previa de un hombre revolucionario, y en consecuencia también de un cine, que intente por lo menos proyectarse como integrante de ese proceso revolucionario. El viejo esquema de que sólo la cultura revolucionaria, la cultura nacional, existe después de la toma del poder político

del pueblo y demás, es falso. La realidad es todo un proceso del cual el poder es una parte. Un proceso que ni siquiera se agota con el poder y que sigue durante decenios: ahí está el ejemplo de los chinos, todavía peleando por una revolución cultural. Lo que creo que es evidente es que si nosotros probamos en una circunstancia, intentamos por hipótesis producir un determinado tipo de tentativa de cine que se inserte en el proceso de descolonización cultural, de incidencias políticas y demás, y vemos que realmente los niveles de eficacia no están a la altura del esfuerzo invertido, entonces hay que revisar, hay que adecuar la inversión a los resultados que podemos obtener. Una de las cosas contra las cuales estamos luchando es la deformación que existe en el cineasta de suponer que él es cineasta y que el cine es el cine de largometraje. En la situación argentina está apareciendo una serie de gente muy joven, grupos que confluyen en la izquierda, pero de distintos sectores políticos, en la búsqueda de producir medios audiovisuales que puedan insertarse en un proceso. Así han aparecido por ejemplo los cassettes grabados, que circulan en grupos de 20 a 25 compañeros, con temas monográficos, utilizando los elementos documentales, canción, reportaje, discursos, música, etc. Es una tentativa que para nosotros vale tanto como una película. Lo que intentamos es romper todo ese mito del cineasta, que aparece en las revistas especializadas, que sale a competir en las condiciones del sistema. Inclusive en el pueblo están surgiendo algu-

nas experiencias. Recuerdo una, por ejemplo. A fin de año, en navidad, en un barrio de Rosario, una zona proletaria cien por cien, un grupo de jóvenes del barrio, sin consultar a nadie, se ponen a montar un espectáculo con actores que empiezan a representar a María, José. Hay una banda magnética de sonido que aparece por momentos y entonces los actores se quedan en silencio y el locutor explica lo que le está ocurriendo a María, y después siguen María y José actuando, hay diapositivas que van apareciendo. El drama ahí es simplemente que María no puede tener el hijo porque los hospitales están cerrados, porque nadie la recibe en una casa; eso se actualiza con nombres concretos del barrio y de la zona. Entonces a la gente, que es una gente de los ranchos, de las villas-miseria, eso les da. Es una tentativa, no de llevar cultura hacia el pueblo, sino de cómo el propio pueblo se va sacando un lenguaje, una problemática, que vaya siendo revertida sobre ese pueblo. Uno de los errores allá, que yo creo que son típicos de la política reformista, particularmente en Argentina del partido comunista, es la tentativa de crear estructuras que van a llevar sus películas socializantes al pueblo. En películas como **Los compañeros** de Monicelli o **Las aguas bajan turbias** de Hugo del Carril el pueblo no descubre nada que ya no sepa. El disfrute de ese espectáculo además es inferior al ofrecido por una pantalla de televisión, porque están más cómodos, porque tienen la cerveza al lado, el chiquito sobre la rodilla. Cuan-

do este tipo de cine intenta incluso estimular al espectador para que opine sobre la película, tampoco hay diálogo, porque él está frente a una película, un espectáculo. Al contrario la tentativa de ir a hacer un cine o un teatro u otra cosa, que va a sacar los temas, las estructuras, los protagonistas de la propia gente, para revertirla en esa circunstancia, por más que no tenga validez fuera de ahí, yo creo que es una búsqueda que incorpora un elemento muy importante, donde creo que pueda estar naciendo esa originalidad que a veces el artista tanto busca. Al partir de su circunstancia específica, en la medida que quiere desalienarla y liberarla, a la fuerza está obligado a ser original, a buscar elementos que va encontrando en esa propia realidad. Este es un proceso muy incipiente, pero en la medida que se le toma con fuerza, camina bastante bien. Cualquier corriente cinematográfica para llegar a ciertos resultados importantes, necesitó un lapso de tiempo más o menos largo. Yo creo que acá estamos intentando construir algo, que ya ha dado resultados a un nivel relativamente importante y yo creo que el cine, en este sentido, se ha materializado a nivel superior por ejemplo a la literatura o a la plástica o al teatro. El cine en América Latina se está conformando en una corriente y eso no lo tiene la literatura. En literatura se tienen no más los Macondos junto a los Cronopios. Es una situación donde lo más significativo es la carencia del testimonio y de documentación. Tu puedes hablar de los Macondos, de los Cronopios y

Los compañeros de Mario Monicelli.



Las aguas bajan turbias de Hugo del Carril.





En algunas partes la TV es información...



... en otras no.

no pasa nada, puedes hablar del proletariado mundial o de la liberación del hombre y hacer ensayos y venderlos en las grandes librerías. Lo embromado es cuando tú empiezas a hablar del hombre en concreto, con su apellido, tal como es, sucio, con bigotes, desmenado, que tiene sus posiciones confusas, contradictorias. Para mí el elemento que caracteriza a toda esta corriente en el cine es la búsqueda de desentrañar cómo es la realidad latinoamericana, una realidad que al pueblo le ilumine su circunstancia. Y se la ilumina a través de aquellos datos que el pueblo maneja.

El cineasta, de testigo a actor

a la literatura. Incluso en La Habana hace poco hubo en la Casa de las Américas un debate sobre los géneros testimoniales. Los compañeros que estaban en la novela, en la dramaturgia, le reconocían valor al género documental, pero para ellos era otra categoría, no era literatura. La literatura era Cabrera Infante, García Márquez. Cuando aparece Miguel Barnet con "Cimarrón" es una literatura periodística, documental, la subliteratura. Entonces yo salgo a rescatar esto. Porque creo que a través de esa construcción ha pasado la gran literatura de Latinoamérica. Igual que el cine latinoamericano necesita pasar a través de esto. Es así como se gesta la Crónica de Indias, Núñez Cabeza de Vaca, Colón. En Argentina, el "Facundo" de Sarmiento. Digamos que cuando una clase social entra en un

proceso de erupción y de expansión empieza a producir herramientas utilitarias en función de ese proceso histórico. Los cronistas de Indias no son los testigos, son los actores vivos, que vienen con la pluma y la espada y los matan. Cuando analizas el otro proceso, que es la consolidación de las clases oligárquicas nativas en el continente, sacas a "Facundo", a Sarmiento, porque es la literatura que la oligarquía en ese momento necesita para legalizar su dominio y aplastar la resistencia popular, la monotonía, en la situación argentina. Y empieza a producir la gran literatura, liberal, oligárquica, y válida también, pero es la gran literatura. Sólo cuando esta clase social se impone, se da la fiesta, entonces empiezan a florecer los poemas, los cantos, se abren las categorías. Yo creo que estamos entrando en una etapa

también de agresión y de la expansión de unas clases sociales frente a otras. Y eso está ocurriendo en los pueblos latinoamericanos. El proceso de expansión y de liberación que están construyendo requiere un tipo de crónica, de documento, de testimonio, de literatura, de cine. Ahí está materializándose lo más importante de la producción intelectual en esta etapa. El cine de ficción es importante y la fantasía es fundamental, pero la preocupación es cómo combinar la ficción, la fantasía, con la necesidad de informar, testimoniar y documentar el proceso. El problema es contar, críticamente, pero al mismo tiempo salir a demostrar la pujanza de los pueblos. No de unos pueblos que están padeciendo bajo la bota del imperialismo, chiquiticos, y el imperialismo ahí, grande, aplastándolos. Esto no es más que un reformismo. La imagen de hoy es la del pueblo vietnamita, que es un pueblo fuerte que está aplastando al coloso más grande de la historia. Lo está venciendo. Es una imagen agresiva. Creo que es esto lo que están pidiendo los sectores medios, los sectores populares, por lo menos en algunos países, para no generalizar. ¿Por qué fracasa el nuevo cine argentino? Fracasa simplemente porque sus proposiciones, ideas e informaciones no aportan nada al hombre que va ver cine un sábado. En el nivel de la información, la televisión da mucho más y mucho más agresivo incluso, y mucho más directo que este cine. Recuerdo una escena en televisión sobre los sucesos de Córdoba. Un periodista empieza a mostrar un

compañero detenido, se corta la imagen y vuelve a los pocos minutos y lo vuelve a encontrar con la frente rota y se acerca y dice "Compañero, hace pocos minutos usted no estaba con la frente rota ¿Quién lo rompió?". El policía trata de pararlo y él se mete: "Compañero, ¿quién le rompió la cabeza?, ¿compañero!". Y eso está por televisión. El hombre de cine ni siquiera llega a estos niveles de denuncia ni de información. Yo creo que el problema esencial es que el hombre de cine sigue viviendo en el cine y desde el cine. Sigue analizando la realidad desde el cine y desde una superestructura totalmente colonizada, en vez de realizar cine desde la realidad. Entonces se asume antes que como cineasta, como hombre. Lo importante es asumirse como hombres. Asumirse como hombres es ser consciente de un problema, de una circunstancia histórica, descubrir cuál es la mayor capacidad de uno y ponerla en función de eso. Pero desde esa realidad enfocar el problema del cine. Puede que te lleve a decir, el cine no sirve, o lo tomo así, como profesión, para sobrevivir, que me parece totalmente correcto. Pero entonces no empiezo a mistificar con el cine, no voy a decir que el cine está ayudando a la cultura. Pelear en la trinchera del enemigo, al lado del enemigo, en una tentativa de desplazar a ese enemigo de la trinchera y quedarnos nosotros en ella, es la típica política reformista, que te lleva siempre a quedarte dominado, pero en la trinchera del enemigo. La tentativa de construir mecanismos o estructuras de competencia con



Tres tristes tigres de Raúl Ruiz.



Valparaíso mi amor de Aldo Francia.



El chacal de Nahueltoro, de Miguel Littin.

Informes de Chile Films.



las del sistema, en la esperanza de dominarlas, es una perspectiva falsa, porque esos mecanismos, esas estructuras van a ser del pueblo sólo cuando el pueblo esté en el poder. ¿Cómo contemplan en Chile la coexistencia de un cine como el que están haciendo Littin, Raúl Ruiz, Aldo Francia y

el de utilización directa que hacen Uds?⁵ ¿Lo ven como un antagonismo?

(5) Miguel Littin, Raúl Ruiz y Aldo Francia son directores chilenos. De Littin se vio en Caracas El Chacal de Nahueltoro, señalado en este mismo número. Raúl Ruiz es el autor de Tres tristes tigres, exhibido y premiado en Europa. Aldo Francia, animador del cineclub y festival de Viña del Mar, realizó Valparaíso mi amor. Ninguna de estas obras ha sido vista en Venezuela.

Géneros, lenguaje y opción de clase

C. Flores. No. Nosotros no entendemos antagonísticos el cine de Raúl Ruiz y el cine de Miguel Littin, que serían los dos polos más claros en la realidad chilena, porque pensamos que responden a un proceso de radicalización política distinta, un proceso de enfrentamiento político de la realidad distinto, proceso, por último, de temperamento psicológico distinto. Y también porque pensamos que los dos son importantes, es decir, la lucha cultural en Chile empieza a confirmar su vigencia. Ahora tenemos poder para distribuir películas en los cines comerciales, por ejemplo, pero tenemos muy pocos largometrajes. En la televisión también tenemos poder ahora como para cambiar el tipo de programación. Pero se da el hecho de que no podemos cambiarlo porque no tenemos el material hecho que sea realmente distinto, cualitativamente distinto y que aporte al proceso revolucionario. Creemos que ahora entramos en una etapa en que el largometraje asume una importancia muy fuerte. Y siempre hemos creído que la diferencia entre largometrajistas y cortometrajistas, entre documentalistas y cineastas de ficción, es falsa, porque son cuestiones totalmente de orden coyuntural. Yo creo que todo aquello que provoque un freno a la penetración ideológica, todo aquello que confirme la posibilidad de lucha del pueblo, es importante.

O. Gefino. Todo esto puede llevar a otro problema. Nosotros estamos naciendo en una etapa digamos de autodefensa total frente al cuestionamiento de una intelectualidad totalmente marginada del proceso nacional y popular, lanzada, como siempre, a tratar de destruir aquello que realmente pudiese afectarla en su actitud, y que plantea ¿este cine dónde se ve, qué utilidad tiene? Todo ese escepticismo, toda esa crítica típica de un pensamiento neocolonizado, lanzado a destruir. Creo que en

este momento hemos, de algún modo, superado esa etapa, que ya no se está discutiendo si este cine se ve o no se ve. Lo que se empieza a discutir ya es el carácter de las películas, las ideas, el lenguaje. Es decir se entra en una etapa que es ya mucho más rigurosa y crítica. Afirmando ya como tesis que es posible realizar un cine que pueda inscribirse en un proceso de liberación político como parte de la construcción de una cultura liberada, entra el gran reto para los realizadores de cómo enriquecer este tipo de cine a todo nivel, que es todavía el punto más débil en que todos nosotros estamos. Unos noticiarios, un cine urgente, o los cine-informes de Argentina, o de Chile,⁶ todavía están contaminados, es decir, tienen el mismo lenguaje, con otras ideas, como un noticiario al revés. Yo no rechazo totalmente este lenguaje, creo que el público está educado en un lenguaje determinado, y que romper abruptamente con ese lenguaje significaría pérdida de comunicación y en consecuencia de utilidad. Pero creo que la preocupación nuestra, es cómo vamos construyendo, a partir de esta nueva realidad, tipos de lenguaje, de comunicación y de expresión que estén a la altura del papel que nosotros pretendemos jugar con este cine. Lo que está implícito para el realizador es una actitud que cuestiona hasta su propia existencia, al plantearse a qué público dirigirse y cómo aportar más. Esto hace que el propio realizador tenga que insertarse mucho más militantemente dentro de su circunstancia, aprender mucho más del pueblo, e ir traduciendo eso en lenguajes y búsquedas.

A. Roffé. Pero, ¿hasta qué pun-

(6) Los cine-informes, como se ha dado en llamarlos, son esencialmente noticiarios destinados a difundir la versión de los hechos que es suprimida normalmente por los medios de comunicación masiva controlados por los grupos dominantes, cumpliendo así con una función de contra-información. Los Informes de Chile Films son reseñados en el presente número de Cine al Día.

to este proceso es controlable por el creador, por quien esté haciendo la obra?

C. Flores. Es controlable en la medida en que dejamos el elemento ideológico y adoptamos el científico. El problema es que la ideología nos enmaraña en una situación casi táctil con la realidad. Una relación que produce conocimiento a partir de una instancia poco analítica, poco racional, y eso se está dando un poco en Chile. El nuevo cine institucional, como los Informes de Chile Films, se está planteando a un nivel muy coyuntural, un poco mediatizado, en el sentido de que estamos cambiando el contenido con la misma fórmula. En vez de poner "tome coca-cola" nosotros colocamos "haga la revolución". Entonces el mecanismo de aprehensión es exactamente el mismo, la perspectiva de esta cuestión es la misma. Frente a eso hemos estado pensando, hemos estado analizando toda la producción de Informes y creemos que hay que empezar a introducir un poco el elemento científico. Es decir, tratar de analizar más racionalmente el problema, salirle al camino a la ideología con los elementos científicos. Esto lo hemos pensado muy poco, muy superficialmente, pero por ahí podría haber una salida, un camino. Por otra parte hay que tener bastante cuidado en empezar a plantear, un poco mesiánicamente, mensajes al pueblo. Y de repente sentirse frustrados porque el pueblo no entiende. Los culpables somos nosotros, porque los estamos planteando a partir de nuestros propios esquemas pequeño-burgueses. Esto lo voy a conectar un poco con lo que decía antes, de que hay que estar a la misma distancia de la cámara de filmar como del rayado mural como del trabajo de casa en casa hablando con cada joven. Y esto hay que situarlo exactamente en cada país y sacar las conclusiones muy fríamente, o sea si el cine sirve en ese momento o si no me cambio. ¿Cómo puede el realizador salir de los marcos ideológicos que su clase social le impone? Por un lado, yo diría, tratando de aplicar un criterio científico que podría ser el marxismo, como elemento de análisis, y por otro tratando de estar junto al pueblo, pero realmente. Esto no significa ir a ayudar al pueblo o salir a una población, sino que significa tratar de hacerse uno mismo el camino irreversible. Es decir, aquí salimos todos para ade-

lante o no sale nadie. Porque resulta que la situación del cineasta es hasta ahora bastante cómoda, porque está al lado de la revolución desde el punto de vista teórico y hasta práctico, pero si la revolución no resulta él no va a pasar el hambre que pasa el pueblo porque la revolución no resulta. Yo creo que es fundamental esta cuestión, es decir, el compromiso real, la opción de clase. Por ahí es que va a surgir un cine realmente popular, revolucionario, y se van a evitar una cantidad de problemas, porque uno ya no va a analizar cómo explico este problema al pueblo, porque va a ser él en el fondo, sino cómo me explico yo mismo este problema a mí mismo, cómo salgo yo para adelante.

M. Capovilla. Una gran lección que hay en *La Hora de los Hornos* es que se debe partir del propio nivel político del pueblo. Uds. abren otra perspectiva, tratan de imponer una línea de acción política, pero mientras tanto, parten del nivel de conciencia del pueblo. Pero como lenguaje Uds. utilizan un lenguaje que es producto de la comunicación de masas, utilizan elementos formales de la cuña publicitaria, para transmitir una información de un nivel que el pueblo entienda. Imagino que el pueblo argentino, la masa peronista, entienda perfectamente las informaciones dadas a través de este tipo de lenguaje. Ahora, refiriéndonos al Brasil te aseguro que el pueblo no entendería la estructura formal de *La Hora de los Hornos* porque está absolutamente basada en categorías político-sociales que están más allá de cualquiera de sus vivencias. En fin, el pueblo no tiene vivencias de discusiones políticas, no tiene vivencias de rigor formal, de categorías de pensamiento. Un hombre acostumbrado a las informaciones de masa es un hombre que tiene una cierta condición económica, es de clase media. Y en cierta forma participa de la ideología de la clase media. Este hombre no nos interesa, nos interesa la gran mayoría, que es la que está en la periferia de la ciudad o en las zonas foráneas. ¿Cuál es la perspectiva del cineasta? Hablar con su pueblo. ¿Quién es el cineasta? Es un hombre de clase media, formado y estructurado dentro de la ciudad por una cultura importada, colonialista y absolutamente integrado a los medios de comunicación de masa. Enton-



Informes de Chile Films.



Informes de Chile Films.



La hora de los hornos (Primera parte) de Fernando E. Solanas y Octavio Getino.

La hora de los hornos (3ª parte)





Antonio das Mortes, de Glauber Rocha.



El profeta del hambre, de Maurício Capovilla.

ces, ¿de qué forma podemos hablar con el hombre que nos interesa? Entrando dentro de sus categorías. Nuestra experiencia, en una primera fase, es participar con él de toda su problemática, inclusive de

su misticismo. El hombre brasileño está en la pre-historia y tenemos que entrar dentro de su pre-historia y en cierta forma intentar comprender desde afuera, siempre desde afuera.

Hambre y mitología

A. Marrosu. A mí me parece que *El profeta del hambre* se plantea de una manera distinta a lo que puede ser *Antonio das Mortes*. Dentro de un cine de ficción, de un cine en clave, tiene en la historia un elemento válido porque plantea un problema claro y sencillo, que es el hambre, y lo plantea de una manera sumamente creíble, fundamental, que la gente reencuentra como algo que está en el país. Creo, pues, que no es una película tan en clave, que se entiende bastante directamente.

J. Nuño. Este es el problema de las películas en clave, que permiten más de una interpretación y conforme aumenta el nivel de intelectualidad aumentan las interpretaciones. *El profeta* es una película demistificante, muy bella, porque se plantea muy claramente el papel de la Iglesia y el peligro de que surja un competidor directo en un terreno de siglos, o la demistificación de Pelé. Pero la pregunta es ¿a qué nivel esto puede llegar a cumplir un cometido social? A un nivel intelectual, estudiantil, sí. Después no.

M. Capovilla. *El profeta* es un film comercial. En este sentido no es dirigido. Es autodirigido por el sistema. Es un producto del sistema. Y claro que el sistema no lo lleva al

pueblo. El pueblo no puede pagar, tiene muy pocas posibilidades de ir al cine. La película no está dirigida en forma intencional por nosotros, se juega en el mercado. Pasa o no pasa de acuerdo con la voluntad del espectador.

El profeta es un producto comercial, pero en cierta forma está enraizado en una tradición cultural, es el resultado de investigaciones y vivencias, es parte de una tradición cultural. Toda la literatura de cordel, toda la literatura oral brasileña, toda la cultura popular brasileña, se hace a través de un mundo mágico, de un mundo de paráfrasis, elíptico, mucho más complicado, mucho más difícil, de lo que es este film. Si Uds. leen una poesía de cordel no están en condiciones de entenderla, como el pueblo no puede entender un ensayo sociológico-político. Lo que se trata de establecer es un equilibrio dentro del proceso, se trata de unir las dos cosas, esto es, intentar clarificar el mito, la mentalidad primitiva, dentro de ella misma. Se desmorona, pero partiendo de sus propios elementos. ¿Cómo se piensa que los africanos, los países socialistas africanos, están resolviendo el desarrollo cultural e intelectual de sus pueblos? ¿Con la importación de la cultura francesa?

Ya no. Han llegado a la conclusión de que ya no se pueden imponer sistemas lógicos occidentales. El Brasil fue colonizado fundamentalmente por el negro y por el indio, y las mismas influencias europeas que nos llegaron, a través de los menestreses. Una gran literatura que se introducía en Brasil a través de Portugal y España, fue absolutamente transformada en su forma, no se reconoce más. Si Uds. en Argentina partieron de una conciencia popular que es el peronismo, nosotros tenemos que hacerlo de nuestra conciencia popular, que no es un movimiento político, pero que une al pueblo: el mito. La fe en el dios Yemanjá, la fe en los Exús, la fe en el toro misterioso, la fe en El Dorado, son verdades, no podemos cerrar los ojos. Tenemos que prepararnos, conocer lo que es eso. Por eso estos films no son de lucha, son films del mundo de ellos. Yo tengo clarísimo que *El profeta* es un film del mundo de ellos, gastado, podrido, un mundo absolutamente marginalizado, prehistórico. Pero es mi proceso de conocimiento de este mundo. Es el resultado de este proceso. Yo hago el cine como un medio de conocimiento, como Uds. utilizaron el cine para conocer el proceso del movimiento peronista. Lo que yo hago puede parecer a primera vista como alienación, pero es el producto de nuestro propio tipo de conocimiento, particular, claro, individual, aun a un nivel, claro, de teoría. Me estoy perfeccionando en el conocimiento de un pueblo con el cual no tengo ninguna ligazón sino la afectiva. El cine me da esta posibilidad de llegar, de intentar comprender,

pero tratar de sacarlo de ahí es una etapa siguiente.

O. Getino. Por ejemplo, la película de Glauber Rocha, *Antonio das Mortes*, ¿puede establecer un nivel de comunicación con el pueblo?

M. Capovilla. No. Pero *Vidas secas*⁷ es un film absolutamente inteligible para el pueblo, e hizo inclusive millares de exhibiciones en sindicatos, como las hacemos de *Zuiderzee*. Entonces *Vidas secas* llega, mismo si describe —porque hay dos posiciones: un cine que propone, construye un mundo nuevo, cuando un grupo, una sociedad tiene un mundo nuevo para proponer, y un cine que resuelve hacer la denuncia de un mundo viejo, la destrucción de un mundo viejo. Claro que no estamos satisfechos con el mito, con la mitología, intentamos destruirla, pero sin menospreciarla. Partimos de una constatación: existe, es hermosa, como manifestación poética es muy hermosa, es el resultado de la belleza interior del pueblo, de un pueblo que crea la mitología de un toro que significa la revuelta, porque todo está dado en términos de paráfrasis. Claro que dentro de la mitología popular hay un impulso violento de revuelta contra la situación, pero no a nivel de la conciencia racional, burguesa en cierta forma, que no tiene elementos para hacer relaciones, no tiene estas informaciones, no sabe qué es el imperialismo. El apenas se refiere al más aparente y más próximo opositor, el más próximo enemigo. ¿Quién es? Es el dueño de la tierra, y en

(7) *Vidas secas*, fue uno de los primeros y mejores films de Nelson Pereira dos Santos. Ha sido exhibido en la Cinemateca y en las Universidades Nacionales. Fue reseñado en el n° 6 de *Cine al Día*.



Compañero Presidente, de Miguel Littin.

cierta forma es contradictorio porque al mismo tiempo es un padre, es el que da la miseria y el pan, como dios que da el perdón y la salvación, o el infierno. La oposición a ese terrateniente, es representada a través de un elemento que no es él mismo, propiamente, sino que es un toro, que representa la única forma libre dentro de las tierras del "coronel". Y el toro significa alguien que no se puede apresar, el toro es un producto de su imaginación. Ahora ¿por qué este hombre fabrica estos mitos? Porque no tiene otras informaciones, porque es un hombre aislado en una tierra seca, entonces está obligado a trabajar con su imaginación.

Y trabaja con los elementos que tiene. El no recibe radio, no recibe televisión, no recibe el periódico, no recibe un líder político. Entonces este hombre aislado fabrica algo que es su producto, un toro que representa su derrota. Tenemos que partir de ahí. Yo encuentro que este regreso inclusive que estamos haciendo es también un regreso al hombre. Y si este pueblo hoy se manifiesta a través de la mitología ¿por qué nosotros también no partimos de esta mitología? Claro que no absorbidos por ella: tenemos un punto de vista crítico; pero tenemos que salir junto con él ¿no? Ni adelante, ni atrás. Encuentro, por ejemplo, muy difícil llevar adelante un cine de discusión política, como es el caso de **Compañero presidente**, **La Hora de los Hornos**, a una platea cualquiera, en la periferia urbana, o en el interior: no se va a entender nada, porque las informaciones están mucho más allá de su nivel.

O. Getino. ¿Pero tú no crees que dentro de Brasil mismo hay elementos de información que hacen las propias luchas populares que existen en Brasil? **Compañero presidente** y **La Hora de los Hornos** pueden encontrar un nivel de información reducido en Brasil, es cierto, pero un cine en Brasil que entre a indagar algún aspecto de estas luchas que existen en Brasil, a un nivel reducido...

M. Capovilla. A nivel del hambre, a nivel de la tierra. Por eso es que nosotros estamos intentando abarcar temas generales. Hambre. Hambre, es el primer dato del subdesarrollo brasileño, es la primera cosa que el hombre comprende. Si tú das hambre, eso interesa, si tú das imperialismo y nacionalismo, nada. Hay un dato muy significativo: todas las luchas campesinas se dieron a nivel de reivindicaciones muy directas, muy particulares, de sobrevivencia, de salarios, de cosas realmente muy específicas. Y dentro de cada región hay un tipo de reivindicación.

O. Getino. Puede haber un peligro. Si nosotros hacemos un cine de nuestra circunstancia argentina que salga de la experiencia política del peronismo y demás, no es tanto para quedarse atrapados en lo que significó esa experiencia, sino críticamente, para tratar de desarrollar esta experiencia a niveles superiores, porque si no estaríamos haciendo populismo, realmente. Yo lo que pienso es que dentro del cine nuevo brasileño, también la indagación de una mitología, el partir de un pensamiento también en relación con la mitología, puede tener el peligro de quedarse redu-



El profeta del hambre, de Mauricio Capovilla.

cido también en sí mismo. Por ejemplo, **El profeta del hambre**, ¿no se convierte un poco en mito también, en una mi-

tología, una imagen que no sé en qué medida el pueblo la puede asociar a una comprensión real de su situación?

El lenguaje del "otro" Brasil

M. Capovilla. Bueno. Es muy curioso conversar sobre eso, pero, ¿por qué nosotros, por qué yo estoy preocupado por el lenguaje? Porque el lenguaje es un resultado del pensamiento, el lenguaje es el asimiento del pensamiento, el hombre piensa a través del habla. Entonces, si yo no me preocupo por el lenguaje, fallo al comprender y al hablar con ese hombre. Mi posición puede parecer la tentativa de ser brillante, o de justificar mis preocupaciones estéticas. Yo no tengo preocupaciones estéticas. Todo lo que está en la película está ligado a una raíz cultural. Primera parte: el circo. La forma como se da el circo no está ligada a Bergman, a Fellini. No, sino a una profunda raíz de tradiciones, de dramática popular. La segunda parte es la poesía de cordel, una deformación total del espacio y del tiempo. Toda poesía popular brasileña utiliza el espacio y el tiempo de una manera mucho mejor, mucho más inteligente, mucho más avanzada, con mucho menos prejuicios que nosotros, que estamos formados por el neorealismo italiano, por el realismo socialista. Ellos tienen una gran abertura, una gran libertad en el uso del espacio y del tiempo, de la manera que quieren, y cada uso está ligado a una intención evidente, a un significado. No lo usan persiguiendo una forma, por un esnobismo cultural, sino por una inten-

cionalidad, por una necesidad. El maquillaje es parte integral de todas las artes populares, es la máscara. Todas las artes populares dramáticas, todas las danzas dramáticas brasileñas se dan a través de una artificialidad, a través de la máscara, del maquillaje y de la ropa. Se construye un nuevo símbolo, un nuevo personaje. Cuando transforma el espacio y el uso del tiempo en función de una idea, yo lo encuentro absolutamente válido, y tengo que intentar esa posibilidad. Para mí, en mi país, es parte de una atracción. Ahora, transformar el espacio y el tiempo, o artificializar, mistificar para engañar, para llevar a una alienación, eso no. Se ve que **El profeta** podría ser mucho más completo, mucho más profundo, mucho más abierto. Es elíptico, reconoce, habla por doble sentido, pero no podía ser de otra forma. Ese es otro aspecto. Pero de esta forma llega a un realismo, llega a una información: el hambre existe aquí, está en un personaje simbólico pero también existe aquí mismo. Esta idea es muy simple, muy pequeña, pero está unida a un nivel de comprensión de una gran masa, que vio la película, ha creído y ha comprendido algunas cosas. Porque está unida a ella. Puede que haya una elaboración intelectual, pequeño-burguesa. Lo reconozco. Ahora, en este momento no tengo otra salida. Yo más o menos tengo



Rueda y otras historias de Sergio Muñiz.



Río cuarenta grados de Nelson Pereira dos Santos.



Río Zona Norte de Nelson Pereira dos Santos.

Viva Cariri! de Geraldo Sarno.



que intentar comprender ciertas formas, peculiaridades. Yo no concibo realmente mi libertad como una actuación particular. Mis preocupaciones actuales son cómo llegar a ese pueblo, que es muy diferenciado inclusive. No hay un Brasil. Existen dos Brasiles, dos países. Un país, que es el que conocemos, donde vivimos, y que es difundido. Y hay otro muy oculto. Es un país misteriosísimo, lleno de mitos, de informaciones secretas. Y que está más allá del conocimiento de nosotros como pequeños burgueses urbanos, que vivimos en las ciudades. Tenemos que pasar para ese otro país, para llegar a un diálogo, para proponer una cosa o ayudarlos a ellos a proponer una cosa. Claro que esto no es una justificación, pero yo encuentro que tengo que llegar primero a una nueva forma de hacer el cine político. Ya no sabemos cómo hacerlo, porque un ensayo sociopolítico no tiene muchas condiciones, no sólo por encontrar los problemas a plantear, sino por la propia comprensión.

U. Ulive. Yo he perdido mucho de vista el cinema novo, pero aquellas primeras películas de Nelson Pereira Dos Santos, por ejemplo, como *Río, cuarenta graus* o sobre todo *Zona norte*, tenían una penetración, un lenguaje, una cosa tan directa, que siento que se ha alambicado un poco ahora, en las películas posteriores, que se ha perdido todo ese mordiente que tenían aquellas.

M. Capovilla. *Río cuarenta graus* giraba alrededor del mundo de Río de Janeiro, pero si pasan ese film en Pernambuco...

O. Getino. No lo entienden.

M. Capovilla. No, no es que no lo entienden, no les interesa. El lenguaje es totalmente diferente. Si ustedes vieran por ejemplo *Cariri*,⁸ que es un film muy claro en este aspecto, del que se pueden sacar muchas conclusiones. *Viva Cariri* es un film que nosotros los brasileños no entendemos. Entonces yo considero que el lenguaje es uno de los aspectos, es un camino. Porque ¿qué interesa en el cine político? Interesa poder hablar, encontrar una comunicación para hablar de todas nuestras preocupaciones. Tal vez no lo tenemos totalmente claro pero si llegamos a clarificar nuestras ideas, podemos llegar a la clarificación del medio de transportar estas ideas, para los otros, para la gran mayoría. Se trata de dar dos pasos al frente y uno hacia atrás. No damos muchos pasos al frente, en el sentido de conquista, sino de posibilidad de hacer un trabajo. Hacemos, hacemos. Pero ¿para qué? ¿Cómo llegar? Claro que el sistema nos impide, es cierto, pero incluso si el sistema no nos impidiera, no llegaríamos, hasta que no tengamos un bagaje de aprendizaje. Diez años de cinema novo no nos dieron el bagaje necesario para llegar al pueblo. Absolutamente. No es sólo el sistema que nos lo impidió, no. Nos lo impidió nuestra formación cultural, pequeñoburguesa y absolutamente egocéntrica, individualista, que no fue capaz de partir de la realidad.

(8) *Viva Cariri* es un documental de Geraldo Sarno, cineasta de Bahía, que no pudo llegar a tiempo para la Semana del Cine Latinoamericano en Caracas.

La polémica interna

O. Getino. Yo creo que ese partir de la realidad es importante. A pesar de todos los problemas que esto encierra, yo creo que habría que agregar acá, por lo menos a niveles de impresión personal frente a esta semana en Venezuela, que también acá se están dando de algunas maneras todo este tipo de búsquedas que son parte de todas las que se están haciendo en América Latina. Cine realizado a lo mejor con tratamientos a nivel convencional, llamémoslo así, a niveles como nosotros lo estamos haciendo en otras partes, hasta films que intentan asumirse también como instrumento de trabajo político y

operativo también importante. Yo veía por ejemplo el otro día algunas cosas que estaba haciendo Borges, que luego son proyectadas con sonido aparte, la imagen por otro lado, el sonido puede cambiar, que son de tipo modular y demás, pero que en la medida en que puedan servir para un tipo de comunicación con el público y un trabajo utilitario, también van convalidando y van materializando una forma de expresión no convencionales a través del cine. Incluso a nivel expresivo hay momentos en que se logran cosas muy brillantes que no tienen nada que envidiar a muchas de las obras importantes. Aún cuando esa



El profeta del hambre, de Mauricio Capovilla.



El profeta del hambre, de Mauricio Capovilla.



Nutuyayn Mapu, de Carlos Flores y Guillermo Cahn.

Casa o Mierda, de Guillermo Cahn y Carlos Flores.



es una búsqueda todavía intuitiva, o no hay una búsqueda, incluso, a nivel expresivo, creo que la racionalización de todo este proceso, de todo este trabajo, puede ir permitiendo realmente el armado de líneas de trabajo que se van complementando y van siguiendo hacia un lenguaje y una forma de comunicación que realmente lleguen a un público, que realmente le aporten a este público para crecer.

M. Capovilla. La formación etnológica del pueblo argentino es diferente. Yo estuve allí cuatro meses y no encontré un campesino que no supiera por lo menos quién es el presidente de su país. Pero si vas a un kilómetro de la ciudad en Brasil te contestan "no sé". No tienen información de las actualidades. Es una cosa que tienen que comprender que Brasil es un país distinto.

J. Nuño. Entonces se da otro fenómeno que es gravísimo, que ninguno del resto de nuestros países enfrenta y que es privativo de Brasil, y es que se ha formado toda una cultura, llevada por el mundo africano de la esclavitud, en la cual no ha penetrado ninguno de los esquemas coloniales europeos, o cuando penetran quedan deformados y asimilados por el sentimiento mágico, completamente primitivo. Entonces el problema primero que ellos encuentran es que el dato etnográfico varía totalmente. Yo no sé cuáles serán los problemas que tienen los ecuatorianos o los peruanos respecto a la población indígena, que deben ser muy graves. Es una población indígena que fue directamente afectada por la colonia y que no ha quedado marginada culturalmente. Ha quedado marginada económicamente, socialmente, en la miseria. Pero ahí se ha formado una cultura propia de tipo primitivo, con aportes modificados del colonizador. Y penetrar en eso es mucho más difícil. Los brasileños, en cambio, parten del lenguaje primitivo, animista, del medio rural brasileño, pero no lo integran, no pretenden arrancar de aquí para hacer el proceso revolucionario, sino que hacen la denuncia del mundo feo.

O. Getino. Creo que es otro problema el que se plantea allí. La elección del público al cual uno se dirige. Yo creo que lo que hace un cine que intenta incidir es precisar políticamente cuál es el público que histórica y concretamente

está en condiciones, en esta coyuntura, de transformar esta realidad. En Argentina evidentemente no existe el público de que habla Mauricio con respecto a Brasil, pero existe un público también que tiene ciertos elementos de atraso, reminiscencias de mitologías, en el folklore todavía perduran una serie de cosas, pero en sectores sociales y políticos que no son representativos de este público que es el que más creemos importante, el sector, en Argentina, que está en condiciones en esta etapa de asumir la dirección de este proceso. A nosotros no nos interesa tanto en una situación como esta un público primitivo, que también puede existir, nos interesa el público urbano.

M. Capovilla. Pero en Brasil también los obreros provienen de esas regiones. La masa obrera urbana continúa teniendo los mismos vínculos que tenía con su tierra de origen.

C. Flores. Yo no conozco Brasil, pero me da la impresión que aun en Brasil, así viéndolo en como lo conozco nomás, es peligroso tratar de pensar, o tratar de buscar, en sectores así, que se suponen no colonizados, cultura de rechazo. Por varias cuestiones. Una porque, por ejemplo, pensar que en América Latina hay sectores no colonizados a mí me parece un poco dudoso. Son colonizados de otra manera. Por ejemplo, en el Matto Grosso hay tribus que no han sido contactadas por la civilización. Aún así están colonizadas de hecho, porque la civilización que se conformó alrededor de ellas les impide el desarrollo. En América Latina no hay sectores culturales tan de rechazo que no los haya tocado el colonialismo. Porque ¿qué hizo el colonialismo? Aun cuando las dejó aisladas, ahí que pueden mantener su riqueza, su cultura pura, les impidió el desarrollo. Entonces su cultura está en la etapa idealista. Lo religioso allí es idealista. Esos pueblos pueden estar mucho más alienados que nuestra conciencia pequenoburguesa en muchas circunstancias. Entonces yo creo que el intelectual, o el artista, el cineasta tiene como obligación proletarianizarse, o juntarse al pueblo, transformarse en trabajador, pero a su vez aportar como trabajador, junto a otros que conocen un poco más el problema, y que porque la civilización le ha permitido trascender la

etapa mágica, tratar de explicarles esta cuestión. Otra cuestión que a mí me parece importante también y que es lo que ha pasado en Chile un poco, y en otras partes, es que la burguesía está descubriendo que en estos lugares hay elementos mágicos que son gratos a Europa y está tratando de aprovecharlos y usarlos como elementos de consumo. Por otro lado, está tratando de utilizar aquellas que son realmente culturas de rechazo para manejar un proceso detonante en América Latina. Es decir, que esto explota en América Latina a partir de la cultura de rechazo que ha surgido del pueblo, ellos están encabezando nuevamente el proceso y manejanlo. Nosotros en Chile nos planteamos esto con el máximo de cuidado. Hubo un momento en que apareció la cuestión a raíz de las lecturas de Lewis, de la antropología. Pero resulta que había motivos

mucho más alienantes en el pueblo que los que podían ser los pequenoburgueses. **M. Capovilla.** Tenemos que unir las dos cosas, pero para eso tenemos que prepararnos. Estamos formados en la teoría pero no tenemos la vivencia. Por eso estamos entrando en una nueva etapa. Tenemos que regresar a intentar comprender nuestra realidad. Desde hace diez años que estamos haciendo cine y no comprendemos nuestra realidad. Y esto es un problema básico. Estamos muy atrasados en relación a otros países. Porque nuestro pueblo está atrasado. ¿Qué es lo que hacemos? Volver atrás. El documental es la primera etapa, por eso esta vuelta a la trinchera significa primera cosa documental antropológico. Comprender a los hombres en sus diversas regiones, su pensamiento. Recoger material para que estemos en condiciones de unir las dos cosas.

girnos un rigor grande. Pero hay una conciencia, por lo menos una buena parte, entre toda esta gente de cine, por ponerse a la altura de las circunstancias. Cuando uno ha visto las obras de cine, para referirnos un poco al cine militante, por ejemplo, se descubre un esquema: la denuncia de una situación y la contestación a esa situación. La gente vive mal, la gente se levanta. Siempre es ese el esquema. Pero creo que estamos entrando a profundizar con más rigor. Incluso a nivel ideológico, no sólo a nivel expresivo. Hay un proceso de búsqueda, igual que hay infinidad de acciones de lucha que se están dando en todo el continente. No hay que entrar a analizar rigurosamente una por una, sino lo que más importa es que no perdamos de vista los rasgos principales del proceso. Yo creo que debemos indagar la esencia de todo este asunto, en lo que respecta a la formulación ideológica, cultural y política, superior a lo que estamos en este momento. Porque los cineastas estamos bastante retrasados, en relación con otros sectores intelectuales, por más que efectivamente estemos trabajando en un plano importante. Y también a nivel de los problemas de comunicación y de expresión, que para mí siempre tienen que estar relacionados con el destinatario, con el que recibe la película. La película la valoro en función de su destinatario, al igual que una política la valoro en función de su circunstancia histórica. Valoro la obra de los brasileños en función de un destinatario al cual ellos se dirigen. Yo les puedo cuestionar si ese destinatario realmente es significativo en su circunstancia histórica. No lo sé. Pero el marco de referencia para juzgar esas obras,

nunca deviene de la relación de lenguaje, de expresión de una obra con otras obras precedentes, sino de los niveles de eficacia que alcanza en la liberación mental de una circunstancia concreta, aunque esa circunstancia sea un barrio nada más, una fábrica, una zona. Si es un país, mucho mejor, si es un continente, mejor todavía. Pero yo creo que en este momento la estrategia a nivel continental, general, es un tanto ambigua y abstracta, creo que se va a definir a través de las respectivas estrategias nacionales. En este proceso es donde vamos a estar construyendo. Yo creo que el encuentro acá en Caracas, por lo menos a mí personalmente, me ha ayudado porque me ha permitido entrar en conocimiento de una realidad de la cual yo no tenía información al margen de la del cine. Una realidad histórica, porque al traer mi propuesta, que es de mi realidad, frente a esta otra realidad, encuentro un marco que me proporciona una serie de elementos informativos que me ayudan a comprender un poco más. Que es una manera de comprender un poco más mi situación. Porque hoy en día en Latino-América no podemos analizar el problema de una situación desvinculándola del conjunto. Entonces creo que este encuentro acá de alguna manera viene a consolidar un poco más todo el esfuerzo que se está realizando a nivel de una búsqueda, desde el cine, de una cultura de liberación nacional latinoamericana. Y viene a descubrir, una vez más también, que apenas estamos comenzando un proceso que tiene profundas significaciones, que repite todavía fórmulas viejas, pero que al mismo tiempo mantiene la actitud de realmente cambiar. ■

La unidad por el proceso de liberación

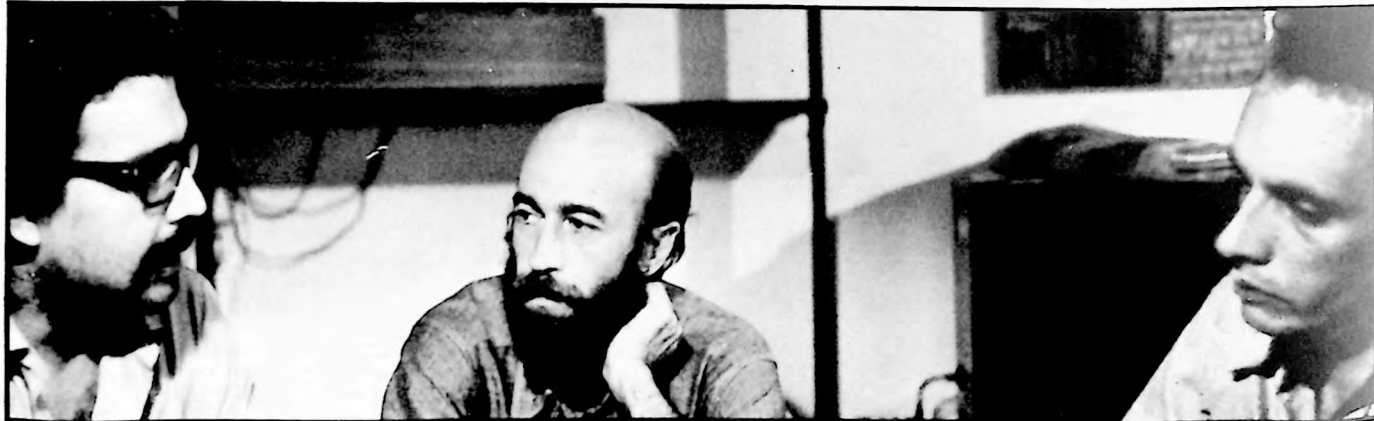
A. Roffé. Yo he asistido a unas cuantas discusiones de cineastas, siempre dándole vueltas a estos problemas. En toda la gente que trabaja honestamente siempre hay una justificación del trabajo que hace. Es decir una justificación que los otros, que están trabajando por otras vías o con otros enfoques completamente diferentes, terminan por aceptar, fundamentalmente por la honestidad del que propone una vía distinta, en base a un objetivo común muy general y no porque estén muy convencidos de la validez de esos intentos. Pero el otro proceso que se ha señalado de racionalización de experiencias y del refinamiento progresivo en las técnicas de trabajo y en

la instrumentación de ese trabajo es muy lento, en el propio trabajo y en el aprovechamiento de las experiencias de los demás. Es un fenómeno raro, algo así como varias personas cada una las cuales expone sus ideas, que no son asimiladas por ninguna de las otras, sino que parecen rebotar sobre sí mismas. Entonces al final hay una sensación un poco de cansancio, de impotencia ante la dificultad del problema. No se si es una idea muy pesimista.

U. Ulive. Siempre queda un poso, no termina aquí, eso vuelve, se repiensa.

O. Getino. Si nosotros a nivel de intelectual estamos haciendo el papel de conciencia crítica, tenemos también que exi-

De izquierda a derecha: Carlos Flores, Mauricio Capovilla y Octavio Getino.



ULTIMOS TITULOS

ucv



	Bs.	Ds.
Campos, Gerardo: ESTADISTICA EN PROBLEMAS 249 págs., 1970	20,00	3,15
Dedecker, Paúl: VARIEDADES DIFERENCIABLES Y ESPACIOS FIBRADOS 322 págs., 1969	28,00	4,40
Hayward, Max y Leopold Labedz: LITERATURA Y REVOLUCION EN LA RUSIA SOVIETICA (1917-1962) 322 págs., 1970	12,00	1,90
Leal, Ildefonso: EL CLAUSTRO DE LA UNIVERSIDAD Y SU HISTORIA 358 págs., 1970	16,00	2,50
Rama, Angel: RUBEN DARIO Y EL MODERNISMO 128 págs., 1970	10,00	1,60
Orta, Cecilio S.: ESTRUCTURA TECNICO-ECONOMICA Y MODELOS MATEMATICOS 283 págs., 1970	20,00	3,15
Quevedo, Rafael Isidro: EVALUACION DE ALGUNOS ASPECTOS SOCIALES Y AGROECONOMICOS DEL PROYECTO DE DESARROLLO INTEGRAL DE LA REGION CENTRO-OCCIDENTAL DEL ESTADO COJEDES, VENEZUELA 106 págs., 1971	10,00	1,60
U.C.V.: ESTUDIO DE CARACAS (Personalidad. Educación. Lenguaje) Vol. VI, tomo II 336 págs., 1970	15,00	2,35

SERVICIO DE DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES / BIBLIOTECA, PISO NUEVE /
TELEFONOS: 62.28.11 (DIRECTO), 61.98.11 al 30 / EXT. 2130 - 2019 / CARACAS

COMBATE, CONTRAINFORMACION Y POESIA

22 de Mayo (Producción Cine Urgente).

AL PAREDÓN

El corto de ficción de Mario Mitrotti, estrenado comercialmente el año pasado y cosechador de tres premios en el Festival de Oberhausen de este año, expone linealmente una serie de gags que formarían un apólogo de la sociedad contemporánea, acaso venezolana.

Un revolucionario llega furtivamente y escribe en el paredón: **LIBERTAD O MUERTE**. Lo alcanza, en carro, un tipo en liqui-liqui, con anteojos negros y cara de gígepol, lo mata, lo mete en el carro y sustituye la consigna: **LA DEMOCRACIA CUMPLE**. El tercer personaje, un militar, se apresura a repetir la acción anterior, para escribir a su vez: **ORDEN, CARAJÓ**. Su verdugo será un gordo capitalista, que decide escribir: **VIVA LA LIBERTAD DE EMPRESA**. Y el monje que lo mata con una original navaja-crucifijo escribe: **SOLO CRISTO SALVA**. Una bufada de marihuana lo liquida, y un hippie coloca su lema: **HAGAMOS EL AMOR, NO LA GUERRA**. Pero una pareja de fogosos enamorados provoca el derrumbe del paredón, que sepulta al pacifista. Y detrás aparece un nuevo paredón donde un personaje no caricaturizado escribe: **LIBERTAD O LIBERTAD**.

Transcribimos este esquema porque constituye el elemento clave del impacto humorístico que **Al paredón** impone al público. Y en realidad las escasas anotaciones que se agregan al margen de los personajes del militar y del monje, por ejemplo, no traen ningún aporte de peso al conjunto, al contrario, amenazan por unos instantes entorpecer el mecanismo que permite a la película funcionar. En efecto, ésta encuentra su coherencia en tal mecanismo, combinación de la técnica de la historieta con la de la clásica comedia de un rollo del cine silente. El público entra de inmediato en el juego, se dispone a asistir a la sustitución de los personajes y de las consignas, y antes de que la serie evidencie su estancamiento es sorprendido por el gag del derrumbe y, sin solución de continuidad, recibe el último mensaje, cuya vaguedad pasa desapercibida en la estela de la sorpresa.

Es esta lógica interna, sólidamente apoyada en la actitud tradicional del público cinematográfico, lo que hace el éxito de la película. Mitrotti demuestra en este sentido una gran

desenvoltura y seguridad frente al medio.

En cambio, a nivel de la demostración, o sea del guión —producto de la colaboración entre Mitrotti y el periodista-actor Elio Mujica (ideal general de opereta en la película)— **Al paredón** es mucho menos claro. Si el punto más dudoso de la serie destructiva es la liquidación del capitalista por parte del religioso, cuando la historia enseña que se trata de dos aliados naturales; si la ausencia del imperialismo resulta una laguna difícilmente explicable, lo que en realidad se plantea no es propiamente la necesidad de buscar en el corto un análisis riguroso de la sociedad. Se trata de reconocer su carácter perfectamente ideológico, pero relativo a una ideología que halla justamente en la burla genérica, en la caricatura epidérmica, ligeramente desviada y, sobre todo, indiscriminada, su expresión más cabal. Aceptando que ideología sea el conjunto de ideas representativas de un conglomerado social, podríamos decir que la que está expresada en **Al paredón** sea la ideología pequeño-burguesa, ambigua y oportunista, que suele traficar por el camino de la protesta indiscriminada para no admitir su conformidad latente con el status quo y abrir al mismo tiempo una brecha prudencial que le permita pasarse en cualquier momento a un eventual cambio revolucionario. Condenarlo todo es no condenar nada, condenar unas imágenes indefinidas significa evitar que las imágenes reales se reconozcan en ellas y acusen el golpe.

Por su misma finalidad, esta ideología nunca se ha convertido en "ismo" (con una sola curiosa excepción, el "qualunquismo" italiano, nacido justamente de un periódico semi-humorístico, y que llegó por un momento a constituirse en movimiento político en la segunda posguerra), lo cual impide que sea fácilmente reconocible, incluso por los mismos que la expresan. Es una ideología que, simplemente, se hereda, se recoge sin necesidad de banderas y, justamente por eso, produce la ilusión, cada vez, de ser una idea personal, independiente. La idea que permite evitar la escogencia, comprometerse en un sentido cualquiera.

Podríamos añadir que, sin duda, el humorismo es necesario, pero de no constituirse en crítica orientada,

en sátira precisa, es peligroso, con todo lo ingenuamente que esté manipulado: puede suministrar un fácil escape ante la imperiosa exigencia de un compromiso.

Ambretta Marrosu

AL PAREDÓN. Venezuela, 1970. Dir.: Mario Mitrotti. Prod.: M. Mitrotti. Guion: M. Mitrotti, Elio Mujica. Fot.: Peruchio Martinez. Mus.: Miguel Angel Fuster. Mont.: Paco Fuster. Int.: Jacobo Borges, Elio Mujica, Mario Mitrotti, Bella Ventura, Peruchio Martinez, Kiki García, Ricardo Antero Manrique, Alberto Galindo, Nacarí Saint Germain, Carlos Julio Ohep, Alfredo Hoss. Colab.: Cine Urgente, Neofilm, Lab. Caribe.

ANTONIO DAS MORTES

Es un hecho que con el film **Antonio Das Mortes**, no sólo Glauber Rocha traspasa el umbral de la notoriedad y se afirma como uno de los autores más destacados del cine brasileiro, sino que impone a éste último fuera de los límites del país y "conquista" Europa de manera definitiva. El Cangaceiro que despertó curiosidad mundial hace algunos años, es hoy figura familiar acaso más para los públicos europeos que para nosotros los venezolanos que le somos vecinos.

Suerte de curioso personaje en el que se insertan los elementos propios del western como resultado de una estructura feudal que opone el latifundio con el campesinado despojado, el cangaceiro es una figura o personaje del sertão brasileiro que agrega a aquella característica western la de un extraño y sorprendente comportamiento místico en el que se fusionan catolicismo y protestantismo con toda una carga religiosa subterránea y, al parecer, poderosa que evidencia un neto origen africano, de base popular, y que alimenta los ritos y creencias de la macumba.

Las condiciones para un film western están dadas en cualquier país de América Latina en razón misma de las estructuras económicas semif feudales, latifundistas. En el caso particular del Brasil estas condiciones existen plenamente y existe también el mito real y activo, presente incluso hoy, del cangazo con todas las referencias culturales propias de la región del nordeste. Es sobre esta región y sobre este mito del cangazo y de los cangaceiros donde se apoya mayormente el cine brasileiro.

El mito responde, en verdad, a una realidad muy concreta. Antonio Das

Mortes es el mismo José Rufino que da pie a la entrevista realizada por Paulo Gil Soares en **Memorias del Cangazo**. Famoso exterminador de cangaceiros, activo aun a pesar de su avanzada edad, Rufino está en la base misma del film de Rocha. La actividad de Rufino **das Mortes** se cumple en el terreno policial de persecución y exterminio de los cangaceiros pero opera también contra los jagunzos o grupos de marginados al servicio de los terratenientes que mantienen así la violencia y el terror e imponen sobre la región un poder total.

Pero el personaje de Antonio no sólo aparece como ser real instalado en el sertão, de acuerdo al magnífico cortometraje de Gil Soares, sino que se evidencia ya claramente, aunque un tanto marginado de las situaciones generales, en el film anterior de Rocha, **Dios y el diablo en la tierra del sol**. Cobra, sin duda, mayor importancia ahora en **Antonio das Mortes**, acaso porque poco antes de la filmación el verdadero Antonio, esto es, José Rufino, volvió a verse en plena actividad como perseguidor del cangaceiro Zé Crispin... Hecho que, al parecer, impresionó vivamente al propio Rocha.

En este film, Antonio es llamado por el Dr. Mattos, testaferrero del viejo Coronel, para liquidar un nuevo cangazo surgido en una árida zona del nordeste. Tocado por la fuerza mística de la Santa, suerte de escudo del cangaceiro, Antonio abandona al Dr. Mattos y al Coronel y abraza la defensa del cangaceiro a quien ha dado muerte y se suma al cangazo. El Coronel llama en su auxilio al jagunzo Mata Vaca, quien con su grupo de pistoleros realiza una verdadera matanza de cangaceiros. Finalmente, en una acción que se reconoce heredera de la mejor tradición del western, Antonio y el maestro del pueblo exterminan a su vez, desde el atrio de la iglesia, a los jagunzos y al amo feudal. El viejo mito de San Jorge y el Dragón adquiere una nueva valoración en la medida en que todo el film se pretende como una gran alegoría en la que un San Jorge negro (la macumba, el desposeído, el marginado) clava su larga espada en el cuerpo del latifundista, suerte de nuevo dragón blanco de la maldad.

Antonio se aleja por la carretera, entre camiones y gandalas (que evidencian la actualidad del mito en

el cangazo), y surge entonces al fondo el emblema de la Shell como la prefiguración de un nuevo dragón al que será forzoso exterminar en el Brasil de nuestro tiempo.

La película se apoya en los propios mitos y leyendas del nordeste y se plantea como una reconstrucción de las representaciones teatrales y populares que allí se realizan. Una *mise en scene* que, en otra dimensión y con contenidos distintos, se emparentaría con los autos sacramentales. La estructura del film está cargada de símbolos muy evidentes a través de los cuales se plantean las contradicciones sociales del sertão. Los personajes mismos son tomados como arquetipos de las diferentes clases sociales comportando cada uno el juicio positivo o no del autor: el coronel representa al latifundismo; el maestro al intelectual; el abogado al Industrial que aspira al orden social para garantizar sus inversiones. De otra parte, se oponen a ellos el cangaceiro como representante de los marginados que anhelan pasivamente y a través de la presencia de un curioso misticismo, la transformación de las estructuras feudales y, finalmente, Antonio das Mortes que simboliza en el film, la figura no de un revolucionario sino de un vengador.

Antonio se pasa al campo enemigo, es decir, abandona al latifundista para abrazar la causa popular del cangazo impulsado no por una toma de conciencia política sino por un impulso místico. A su vez, el maestro —personaje aplastado por el medio físico y la frustración personal— asume un rol político activo y empuña las armas pero su tránsito a esta nueva actitud, a esta toma de conciencia ideológica no parece lo suficientemente claro y coherente como para que pueda ser considerado más allá del mero símbolo.

En este sentido, el planteamiento sobre la real situación política y social del nordeste y, por extensión, de todo el Brasil y su representación cinematográfica en base al mito y las formas del folklore quedan limitados en el film a una alegoría: el combate del nuevo San Jorge, marginado y desposeído, contra el Dragón terrateniente y explotador, acaso porque las condiciones políticas del país y la fuerte censura así lo impongan al realizador o porque el misticismo sea el basamento popular de la cultura en la

región nordestina y Rocha tuvo la necesidad de hacer sus planteamientos políticos envolviéndolos en la fábula y la representación teatral.

El film tiende a la abstracción y se enraza por momentos a causa de una delirante exhuberancia que hace excesivas muchas de sus situaciones. La muerte del Dr. Mattos a manos de Laura, mujer del coronel —que en la obra se contraponen a la figura de la Santa— o la escena de sexo y necrofilia entre Laura el Profesor y el cura sobre el cadáver del Dr. Mattos, se hacen no sólo excesivas sino absolutamente gratuitas. Como si con ello se quisiera complacer el gusto de un cierto público acostumbrado a ver escenas similares en los film truculentos y comerciales.

Es evidente que para el cine brasileño y en razón de las circunstancias históricas y políticas que pesan sobre el país, los realizadores deben buscar una vía, un camino para evitar la fuerte censura y poder expresar determinados contenidos políticos y sociales; una vía por lo alegórico, por la afirmación de los mitos populares, que produzca el resultado de un buen film capaz de competir con el cine tradicional y definir al cine brasileño como nacional y propio.

En este sentido, Antonio das Mortes constituye un magnífico ejemplo.

Rodolfo Izaguirre

ANTONIO DAS MORTES. O Dragão da Malhada contra o Santo Guerreiro. Brasil, 1969. Dir.: Glauber Rocha. Prod.: Claude-Antoine Mapa. G. Rocha; Zeltio Viana (ger.): para Glauber Rocha/Produções Cinematográficas Mapa. Guión: G. Rocha. Fot.: Alfonso Beato. Eastman col. Mont.: Eduardo Escorrel. Dir. art.: G. Rocha. Mús.: Marios Nobre, Walter Queiroz, Sérgio Ricardo. Int.: Maurício do Valle, Odete Lara, Hugo Carvana, Othon Bastos, Joffre Soares, Lorival Pariz, Rosa Maria Penna, Mário Gusmao, Vinicius Salvadori, Emanuel Cavalcanti, Sante Scaldaferrì.

ARGENTINA MAYO 1969 (El Cordobazo)

El Cordobazo es un film anónimo sobre los sucesos que culminaron con el movimiento de Mayo en Córdoba, 1969. Es decir que se inscribe en el género del cine de orientación y finalidad políticas. A diferencia de otros, como la segunda y tercera partes de *La Hora de los Hornos*, estructuradas como una motivación para la discusión inmediata, *El Cordobazo* está organizado co-

mo un film autónomo que puede ser visto en cualquier momento y por cualquier público y que si bien puede ser discutido de inmediato, que es la intención de sus autores, más bien tiende a provocar una reflexión posterior.

El film tiene el gran mérito y el gran defecto de incorporar una extensa variedad de fórmulas narrativas, algunas de gran originalidad, que mantienen al público en continua atención pero que provocan también una cierta dispersión del discurso con la consecuente pérdida de efectividad. *El Cordobazo* se inicia con una introducción satírica, una voz femenina añiada cuenta una fábula, "el papá grande...", "el papá chico...", "los que se portan mal...", "el dinero no sirve para nada...", "pensar es un lio..." mientras la imagen muestra a Nixon, a los militares gorilas, la policía apealeando a manifestantes, los muertos... De allí se pasa a un comentario serio. El locutor traza una breve síntesis de los golpes militares, las intenciones electorales, los nuevos golpes, el fracaso definitivo de la salida electoral. La imagen va ilustrando con fotos, fragmentos de documentales, insertos de la situación en Latinoamérica y no sólo Argentina. Por momentos se invierte el tratamiento. Se oye un discurso de Onganía, en la toma de posesión, una de las peores catástrofes poéticas de toda la historia de la literatura castrense, con imágenes totalmente contradictorias. Así se continúa por un buen trecho. Se procede a un recuento de las luchas desde 1955 a 1969. Los movimientos sindicales, la incorporación de los estudiantes, entrevistas a dirigentes obreros y estudiantiles, la represión, la violencia, el espontaneísmo, la violencia necesaria como respuesta. La larga secuencia final se concentra en los acontecimientos del 3 de junio en Córdoba. Esta vez la narración pasa a ser el testimonio en primera persona de uno de los participantes. Admirablemente construido, el texto va dando sobre todo los estados de ánimo y unas pocas reflexiones: el miedo, la solidaridad, el coraje y el valor que genera la participación colectiva, el combate con la policía, la euforia del triunfo, la ocupación de la ciudad, la llegada del ejército, la última resistencia, los francotiradores, el retorno a la normalidad con una rica experiencia de lucha, la posibilidad de vencer.

Aunque la mayoría de las imágenes es en sí misma neutra, largos *travelings* por calles vacías, se incorporan fragmentos sorprendentes, como la corta batalla con la policía montada, obligada a retirarse a fuerza de pedradas, y algunos menos impactantes, pero siempre vigorosos, de los grupos civiles en acción, las banderas, los rápidos mítines. "Vuelvo a la fábrica pero pasó algo..." Los obreros van entrando al edificio, con una música de guitarra entre melancólica y agresiva la cámara se desplaza de nuevo en largos *travelings* sobre las calles, los transeúntes, y una voz plantea algunas conclusiones y proposiciones para un debate.

Es un tanto difícil juzgar sobre la efectividad del film. Para un público no familiarizado con la historia argentina hay demasiados detalles incomprensibles y en general la totalidad resulta poco asimilable. Es perfectamente posible que el film funcione en forma muy diferente con otro público. Sin embargo, aún con un público conocedor, la organización de las partes, la variedad de tratamientos, la diversidad de estímulos y proposiciones, tienen que dejar en el espectador sólo un conjunto de impresiones heterogéneas, de los detalles más resaltantes, que invitan a la reflexión y la comprensión, pero que están lejos de conclusiones concretas y homogéneas. Lo cual puede ser una noble virtud o un horrendo defecto según desde donde se mire.

Alfredo Roffé

BOLIVIA 70

En el escenario político latinoamericano, Bolivia es lo más parecido a aquella loca partida de croquet que jugara Alicia en la corte de la Reina de Corazones: lo único seguro y abundante allí son las decapitaciones. El resto es un amasijo confuso de palabras sin significado alguno y de militares sin otro destino que el natural: el pillaje de lo poco que ya queda. Arguedas ilustra la corrupción civil así como Ovando sirve de ejemplo de la rapina castrense. Pasó el primero, de agente confeso de la CIA, a refugiado político en La Habana, mientras que el segundo comienza por organizar la cacería de las guerrillas para enriquecerse con lo que "ahorra" en el rancho de los soldados, y termina asesinando a Barrien-

Al paredón, de Mario Miltrotti.

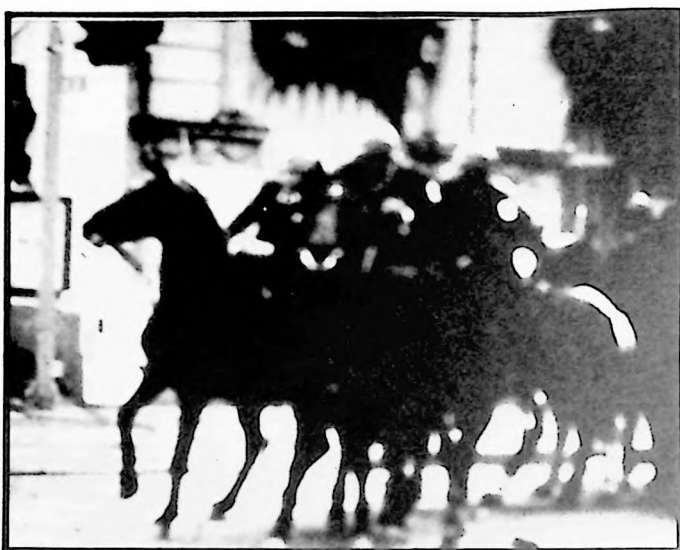


Antonio das Mortes, de Glauber Rocha.





Argentina Mayo 1969 (El Cordobazo), film anónimo.



Argentina Mayo 1969 (El Cordobazo), film anónimo.

tos para quedarse con el poder y, sobre todo, con la plata del contrabando de armas suizas a Israel.

La monstruosa caricatura política que es Bolivia tiene, sin embargo, una doble virtud: 1) pone de manifiesto la naturaleza del neocolonialismo sobre el que está construida toda la realidad social y económica latinoamericana, dependiente de USA; 2) funciona como pantalla de visualización del futuro inexorable de las neocolonias del Continente. Con una excepción (Cuba) y una esperanza (Chile), Latinoamérica puede ver ahora en Bolivia, como una anticipación y a veces como un duplicado, la pesadilla por vivir cuando la explotación sea total y los capataces locales que la facilitan alcancen el límite más descarado de su entrega. Por eso, un film como el de los hermanos Zecca, tan débil, tan lleno de defectos, tan anticinematográfico en ocasiones, se salva plenamente e insurge como una gran lección política no sólo recomendable sino efectiva. Los Zecca, fotógrafos profesionales italianos, que voluntariamente se han marginado de la sociedad industrial a la que, por nacimiento y formación, pertenecen, presentan con **Bolivia 70** otra muestra viva de la gran inquietud que el Tercer Mundo en general, y en particular, Latinoamérica, despiertan entre los grupos progresistas europeos.

No hay duda de que se trata de una película llena de muchos defectos, como no dejan de reconocer sus propios autores. Al parecer las mismas limitaciones económicas con que trabajaron impidieron que las imágenes pudieran estar a la altura del comentario. El resultado se aprecia en el marcado desequilibrio que existe entre el análisis de fondo, encomendado al locutor o a las gráficas fijas, y las tomas cinematográficas. Con una carga repetitiva de ciertas entrevistas y de un dibujo propagandístico de la bandera-pulpo USA, la película no presenta sino vistas generales de pueblos y minas con alguna que otra imagen de noticiario oficial bien aprovechado para marcar contrastes o denunciar demagogias. Más que de un film, se trata, en verdad, de una auténtica clase de orientación política con el agregado del recurso visual (vistas fijas, cuadros, estadísticas). Pero todo lo que tiene de pobreza expresiva formal lo compensa ampliamente con un riguroso,

completo y racional análisis de la situación socio-económica boliviana, en el que, sin duda, se adivina la mano de Elías Condal, hoy uno de los mejores teóricos de los movimientos sociales latinoamericanos, como lo prueba su trabajo sobre "Campesinado y revolución en América Latina", publicado en *Les Temps Modernes* de febrero de 1971. El análisis que lleva a cabo **Bolivia 70** revela, con una claridad didáctica muy conveniente, las raíces de la explotación y los mecanismos del usufructo económico de la neocolonia.

Crítica implacablemente el papel misticador de los partidos pseudo-revolucionarios (prácticamente todos, pero en especial, el MNR y el PRN, inspirados, como el venezolano AD, en el modelo reformista del APRA) que, en Bolivia, han alcanzado la cumbre del delirio demagógico. En una vida política donde todos gritan mueras al imperialismo yanqui, amén de los desprestigiados vivas a la revolución, debe resultar tan difícil diferenciarse que sólo el fusil asegura algún criterio medio seguro de ubicación política. La guerrilla como salida natural de la esquizofrenia política boliviana. Por ahora, y mientras dure, el otro polo orientador es el socialismo a la chilena. El lazo de unión entre ambos extremos se llama, cinematográficamente hablando, Régis Debray, quien de la cárcel de Camiri, en que clandestinamente logra captarlo la cámara de Zecca, pasa a entrevistar, recién liberado, al "Compañero Presidente", en el excelente cortometraje de Littin.

Juan Nuño

BOLIVIA 1970. Italia, 1970. Realización: Adriano y Damiano Zecca, Elías Condal.

B.R.P.

Estas tres letras: B.R.P., para nosotros no decían nada, pero seguramente llegaron a ser conocidas por el pueblo chileno después de haberlas visto innumerables veces, a la manera de firma, al pie de grandes consignas pintadas en las calles, de carteles, de hojas volantes y de otras propagandas realizadas durante la campaña electoral que llevó al triunfo a Salvador Allende. Esas tres letras son las iniciales que identificaban a las Brigadas Ramona Parra, llamadas así en justo

homenaje a la heroína chilena Ramona Parra.

B.R.P. es un cortometraje documental sobre esas brigadas populares de propaganda, integradas por jóvenes estudiantes y obreros, que se organizaron para contrarrestar la intensa y costosa campaña de propaganda desplegada por los sectores de la derecha chilena (por los "momios", como llaman allá a los reaccionarios), quienes disponían de grandes capitales para pagar a propagandistas mercenarios y a todo lo que quisieran.

A falta de dinero, los jóvenes militantes que formaron las Brigadas Ramona Parra tenían un inquebrantable espíritu de lucha, estaban animados por la solidez de sus convicciones políticas y por un gran entusiasmo y fervor revolucionarios. Y contaban, además, con una organización poderosa y eficiente, y con las simpatías mayoritarias del pueblo.

Todo esto fue lo que nos dio a conocer el cortometraje **B.R.P.**, realizado por Alvaro Ramírez, Leonardo Céspedes y Samuel Carvajal, con la asistencia de Beatriz González y Mario Contreras. El trabajo de este equipo resultó positivo y bien logrado. Muchos y muy variados aspectos de la actividad propagandística de las Brigadas Ramona Parra quedaron bien ilustrados en este corto, sin omitir detalles jocosos y pintorescos, así como tampoco las frustraciones, los riesgos corridos (los atacaban a tiros, a veces, mientras ellos estaban desarmados), las dificultades y los contratiempos. Algunas secuencias nos muestran verdaderas proezas propagandísticas. Muchas otras pueden servir como enseñanza para desarrollar ciertas técnicas en el trabajo de la propaganda revolucionaria.

Este cortometraje, sencillo y poco ambicioso, está bien y resulta interesante y ameno.

Perán Erminy

B.R.P. (Brigada Ramona Parra). Chile, 1970. Real.: Alvaro Ramírez, Samuel Carvajal, Leonardo Céspedes. Prod.: DICAP. Dur.: 15'.

CASA O MIERDA

Casa o Mierda, es el título de un cortometraje chileno (producción "Tercer Mundo") realizado por Carlos Flores del Pino, Guillermo Cahn, Samuel Carvajal "y los compañeros del campamento Unión", según

aparece señalado en los créditos del film. Estos mencionados "compañeros del campamento Unión" son los protagonistas del film: los habitantes de una miserable y pequeña barriada situada en las afueras de la ciudad (no recuerdo cuál ciudad, pero eso no tiene mayor importancia, porque igual podría ser en cualquiera).

El tema de **Casa o Mierda** es muy interesante, porque a través de él se plantea, de un modo muy combativo, uno de los problemas sociales más graves y difíciles que confronta el pueblo chileno y toda la América Latina: el problema de la vivienda. O, más precisamente, el problema de quienes no tienen vivienda.

El film es un documental sobre las condiciones inhumanas de alojamiento en que vivía un grupo humano que determinó por rebelarse en contra de esas condiciones y por lanzarse en una acción colectiva de toma de tierras, para construir nuevas casas.

La singularidad y el acierto del tema de **Casa o Mierda** está en que no se limita a mostrarnos pasivamente descripciones de una situación social existente, sino que sus autores toman partido en esa situación, la enfocan críticamente y actúan en ella (no frente a ella, sino dentro mismo de la situación) participando en los conflictos que ocasiona, conjuntamente con la comunidad afectada.

En este sentido **Casa o Mierda** no es un simple testimonio documental sobre una determinada acción de lucha popular en el problema de la crisis habitacional chilena y latinoamericana. Es una participación activa en esa acción concreta, y una manera de impulsar otras acciones semejantes. En cierto modo, esto implica, frente al problema general de la vivienda, una toma de posición que propicia ciertas vías (al menos provisionales o perentorias) de combate popular por el derecho a la casa. Este último aspecto no deja de ser discutible, dentro de la actual situación chilena, si se toma como una posible solución general propuesta a las masas. Pero hay que señalar que nada de esto último aparece en el film como tesis sostenida por los autores, y solo entraría dentro de las conjeturas e hipótesis que pudieran desprenderse de él como conclusiones de los espectadores.

Casa o Mierda comienza con una canción popular revolucionaria, en la cual los desposeídos reivindican sus derechos al producto de su trabajo y a la tierra. Mientras tanto vamos viendo lo que son las infimas condiciones de higiene y de habitabilidad de uno de los campamentos en donde se ha condenado a vivir, fuera de las ciudades, a los sectores más pauperizados por las injusticias de nuestras sociedades. Las casas que integran ese campamento no son propiamente casas, sino unas destartalladas y endeble casichas (ranchos o "villas-miserias") hechas con cartones, tablas y otros materiales precarios, utilizando las técnicas y medios más rudimentarios de construcción. Enseguida, en unas pocas entrevistas breves, se nos muestra el descontento de los habitantes de esa barriada y el grado de conciencia crítica que colectivamente han alcanzado gracias a un trabajo común de politización. Saben —como ellos mismos declaran— que se los había condenado a vivir en la mierda, y que no están dispuestos a continuar resignándose a ello. Luego asistimos al proceso de preparación de una toma de tierras. Los cineastas aparecen mezclados en las discusiones. A partir de este momento el hilo de la narración sigue dos vías paralelas: en el montaje se alternan sucesivamente secuencias de los preparativos y discusiones de una noche, con otras que ocurren al amanecer del día siguiente, cuando todo el grupo avanza hacia las nuevas tierras que han de tomar.

Si bien esta construcción paralela no llega realmente a confundir al espectador haciéndole perder la claridad de la narración, tampoco parece ayudar a su elocuencia ni a su expresividad. Las únicas justificaciones que llegamos a imaginarle son puramente formales. El paralelismo estaría concebido para lograr una serie de contrastes formales: de movimiento (la discusión y la marcha de avance), de luz (la noche y el día), etc.

En resumen, pese a algunas reservas secundarias, **Casa o Mierda** es un buen film.

Perán Erminy

CASA O MIERDA. Chile, 1970. Dir. y prod.: Guillermo Cahn, Carlos Flores y pobladores del Campamento "La Unión". Prod.: Tercer Mundo. Fot.: Samuel Carvajal. Mús.: Víctor Jara. Dur.: 10'.

EL CHACAL DE NAHUELTO

Después de Camus, por ejemplo, era difícil agregar algún nuevo argumento a la vieja disputa en torno a la pena capital. Uno de los méritos del film de Littin (**El Chacal de Nahuelto**) es haber logrado aportar un enfoque original en la toma de posición contra la iniquidad de la muerte legalizada por la sociedad vengadora. La historia que allí cuenta Miguel Littin, a partir de un hecho real, muestra el absurdo de la manzanita oficial llevado al extremo: el criminal es regenerado, educado, convertido en un hombre útil y, entonces, fríamente, se le ejecuta. El irracionalismo de la pena de muerte prueba que, en su aplicación, la sociedad no vacila en ir contra sus propios intereses. Lo menos que puede decirse de semejante actitud es que malgasta tiempo, dinero y esfuerzos en la recuperación de un hombre que, fatalmente, será pasado por las armas. Al actuar así se revela una vez más el carácter pesimista de una justicia de clase que parte de la premisa sustancialista y negativa de la maldad inherente a la naturaleza humana. Justamente contra semejante visión parcial y

falsa del hecho criminal surge el trabajo esclarecedor de Littin al sondear en los orígenes sociales del homicidio y poner de manifiesto las condiciones materiales que determinan su conducta. Todo el film puede reducirse simplistamente a esta ecuación a fines de síntesis: la misma sociedad que construye al criminal se deshace luego de él. Con el agregado amargamente irónico del mecanismo de recuperación que bien pudiera entenderse como el esfuerzo que hace la sociedad clasista para quedar en paz consigo misma. Compra la tranquilidad de su conciencia enseñando a leer al pobre ignorante homicida y, luego, cumple con su deber represivo procediendo a su ejecución. Por fortuna para el espectador y para la formación del cine chileno, la película es algo más que la exposición de un esquema. Posee en su desarrollo cuerpo y densidad narrativa suficientes como para aceptar la historia que cuenta por ella misma y no sólo por la tesis que la alimenta.

El chacal de Nahuelto reconstruye testimonialmente la vida y condiciones del asesino de seis víctimas, una pobre mujer campesina y sus cinco pequeños hijos. Desde la abandonada y trashumante niñez de José del Carmen Valenzuela (Nelson Villagra) hasta la miseria de los medios rurales del sur chileno, la cámara registra "la infancia y el andar" del pobre campesino, reducido a una existencia animal, errante de un sitio a otro, mendigando la más elemental subsistencia a cambio del trabajo de sus manos. Al llegar al pobre rancho de la viuda de un aparcerero se limita a pedir "agua por el servicio". Ciclo de la negra miseria campesina, al margen de toda vida soportable, sin otro contacto con la cultura que el proporcionado por el embrutecimiento del alcohol. Cargado de espeso vino, José Valenzuela mata a golpes a la infeliz mujer que lo "convidió" a agua y luego, en un arrebato de destructiva misericordia, mata a los cinco niños, "para que no sufrieran". Tras la huida del sitio del crimen, a pleno campo, sobreviene la "persecución (sic) y captura". En el juicio, Valenzuela, que ya se ha ganado el título de chacal ("al principio, me gustaba...", confesará en la cárcel), es condenado a morir por fusilamiento. Mientras le toca el turno y alienta la esperanza del indulto presidencial, es sometido a un proceso de "recuperación y amansamiento" en la cárcel de Chillán. Aprende a jugar al fútbol, a leer y a escribir, y sobre todo a escuchar el trémolo burocrático de un maestro que explica patrióticamente la batalla naval de Iquique, verdadera estampita azucarada de una de las tantas mitologías independentistas latinoamericanas. Cuando Valenzuela descubre, gracias a la combinación pedagógica del trabajo artesanal, la enseñanza religiosa y las arengas patrioterías, que su ideal es ser "un hombre humilde y trabajador, católico y chileno", esto es, justo cuando ha sido debidamente amaestrado para su mejor uso por la sociedad burguesa, ésta, irracional y derrochadoramente, lo fusila.

Si se toma el crimen como punto medio del film, su primera parte es muy superior a la segunda. El valor testimonial del tratamiento es allí completo, sin interferencias ni alusiones ni explicación de intenciones del realizador que vayan dirigiendo al espectador hacia la demostración de una determinada tesis. La narración sale airoso de una compleja superposición de temas; para ello, se apoya, por un lado, en el juego paralelo que se da entre la descripción del juicio (voz en



Casa o Mierda, de Guillermo Cahn y Carlos Flores



El chacal de Nahuelto, de Miguel Littin.



El chacal de Nahuelto, de Miguel Littin.

El chacal de Nahuelto, de Miguel Littin.





Compañero Presidente, de Miguel Littin.



Compañero Presidente, de Miguel Littin.



Gibraltar, de Ivork Cordido.

Herminda de la Victoria de Douglas Hubner.



off y reconstitución del crimen) y la vida del campesino: se vale, por otra parte, de la introducción de ciertos aspectos de la vida de la víctima, mediante un hábil montaje retrospectivo de la muerte y entierro del marido con la expulsión de la casa de la viuda, que llega a ser la mejor parte del film, junto con el asesinato y la extraña ceremonia de las piedras sobre los cadáveres, por suerte no explicada. En cambio, la segunda parte, desde la cacería del hombre hasta la ejecución, es más simple y aún empobrecida que la primera, sobre todo, por el linealismo de la narración y por la carga de denuncias y tomas de posición ideológicas. Es posible que la moral simplificada de un Cayatte (*Todos somos asesinos*) haya influido en Littin hasta hacer que, de un tratamiento objetivo y alejado, se pase a una arenga alusiva y caricaturizada (caso del oficial encargado del pelotón de ajusticiamiento y sus burdas declaraciones). Lo recargado de la tesis, que cae en rasgos caricaturescos, se observa en más de un momento: papel hipnótico y conformista de la religión al servicio de los verdugos; monstruosidad de los mecanismos burocráticos de la prisión en la celda de muerte (barra en los nios, último aseo, venda en la cara). Se produce así un cierto desequilibrio entre la distante y fría descripción de la vida campesina y del crimen y la recargada denuncia del segundo crimen, la ejecución "ilegal". El grito final del periodista-conciencia ("¡asesinos de mierda!") del director que hubiera tenido que evitarse para beneficio de lo mismo termina de subrayar ese *parti pris* que se quiere mostrar. Ya tiene fuerza suficiente el hecho monstruoso de la pena de muerte, especialmente cuando se acompaña del gasto inútil de la vida humana previamente educada.

Juan Nuño

EL CHACAL DE NAHUETOR. Chile, 1970. Dir.: Miguel Littin. Prod.: Cine Experimental de la Universidad de Chile/Cinematográfica Tercer Mundo Ltda. Guión: Miguel Littin en base a documentos auténticos. Fot.: Héctor Ríos. Mús.: Sergio Ortega. Mont.: Pedro Chaskel. Int.: Nelson Villagra, Héctor Noguera, Marcelo Romo, Shenda Román, Luis Melo, Pedro Villagra, Armando Feneoglio, Luis Alarcón, Rafael Benavente, habitantes de la población de Nahueltor y la población penal de la cárcel de Chillán.

COMPAÑERO PRESIDENTE

Podría parecer, a primera vista, que *Compañero Presidente* es, simplemente, el resultado de la filmación directa de una muy interesante entrevista realizada por Régis Debray al Presidente Salvador Allende. Pero es algo más que eso. La diferencia del trabajo de Miguel Littin con alguna producción típica de la televisión —puesto que en uno de los foros alguien afirmaba erradamente no encontrar diferencias— no consiste tan sólo en la acertada inserción de trozos documentales de multitudes en las calles y de otras escenas. Aquí se trata, seguramente, de un trabajo concebido y calculado previamente para el cine. Además, es evidentemente en el proceso posterior del montaje cuando Littin construye la forma definitiva del film, en el cual a veces se permite ciertos juegos en la mezcla de sonidos, y la banda sonora (particularmente las voces de la entrevista) no siempre queda sometida a la sujeción de la imagen filmada.

No cabe duda que *Compañero Presidente* es una película que ofrece un gran interés. Pero ese interés no está solamente en la gran curiosidad que todo el mundo siente

hacia el actual fenómeno político chileno. Hay, además, el muy vivo interés que supo imprimirles Régis Debray a sus agudas e inteligentes preguntas, y el de las rápidas y no menos hábiles respuestas de Allende. Es en ese dinámico entrecruzamiento de ideas, que a veces se enfrentan y contraponen como en un duelo verbal, en donde descansa fundamentalmente el indudable interés de *Compañero Presidente*. A la forma brillante y lúcida mente medida en que Régis Debray busca acorralar y emplazar teóricamente a Allende para extraerle las más precisas definiciones de su posición ante los problemas fundamentales del proceso revolucionario chileno, se opone la viva espontaneidad de las respuestas de Salvador Allende, que reflejan la firmeza de convicciones muy arraigadas.

Por cierto que a Régis Debray, cuyas teorías revolucionarias no coincidían con las de Allende, le vemos en la película muy frecuentes gestos de aprobación a las palabras del dirigente chileno, y además aparece aplaudiéndole un discurso. Acaso, en parte, esto se deba a la clásica cortesía francesa, pero también deja la impresión de haber plegado un tanto sus propias ideas para aceptar las de Allende. En fin, todas estas cosas, con las reflexiones marginales que no pueden dejar de suscitar en el espectador, son las que interesan en el film.

Pero, ¿agrega algo el tratamiento cinematográfico de Miguel Littin al interés de las ideas políticas expresadas en la entrevista? A nuestro juicio, no es que le agregue algo, pero, por una parte, supo no restarle nada, respetando el predominio de lo verbal, y por otra parte, supo evitar el riesgo de la monotonía en lo visual, sin caer en la gratuidad de los movimientos de cámara injustificados. En este sentido la película nos da, además de un resumen concentrado de las ideas políticas de Allende, una imagen del personaje, a través de múltiples gestos y detalles que nos revela la cámara de Franco Lazzaretti, aun cuando éste no sea el objetivo central de los realizadores.

Hay momentos en que el film decae, aunque muchas veces es porque Littin no podía imponerle un ritmo suyo, en razón del contenido y la extensión de los parlamentos; pero, en general, la filmación estuvo muy bien realizada, en forma muy espontánea y bastante libre, logrando una impresión de frescura y hasta de improvisación, como en los momentos en que aparecen en la imagen otros personajes tomando fotografías, trabajando con un grabador de sonido o simplemente acercándose a escuchar la entrevista, y que salen en el film como por un azar del encuadre o de un desplazamiento de la cámara.

Al final, tratando de conseguir efectos más imponentes para cerrar el film, Littin cae en un efectismo fácil y dudoso, con los grandes panoramas marinos y costeros, vistos desde un idílico jardín presidencial, con la figura de Allende en primer plano, hablando en un tono que ya no es el de una conversación normal sino buscando una elocuencia especial para el gran público del cine. Toda esta parte es menos convincente que el resto del film y más bien lo debilita.

En todo caso, *Compañero Presidente* es un film muy bien logrado sobre una entrevista excelente.

Perán Erminy

COMPAÑERO PRESIDENTE. Chile, 1971. Dir.: Miguel Littin. Fot.: Franco Lazzaretti. Prod.: Chile Films.



La hora de los hornos (2ª parte), de Fernando Solanas.

GIBRALTAR

Documental de intención tradicional, **Gibraltar** de Ivor Córdido se plantea mostrar una realidad dada, combinando visualización descriptiva, entrevistas y música folklórica.

Tal objetivo se logra al nivel más simple: se nos informa que Gibraltar, como tantas otras poblaciones venezolanas, es progresivamente abandonada por sus habitantes debido a la falta de actividad económica, que sus casas desertadas parecen devoradas por las malas hierbas, que los escasos pobladores apegados al terruño mantienen patéticamente las tradiciones. El valor de este tipo de información debería residir en el descubrimiento humano, visual y sonoro, y en la poesía de las imágenes. Pero las entrevistas de Gibraltar son pobres en número y contenido, por falta de una intención determinada en el entrevistador; la fiesta religiosa, vista sin interés, sin hallazgo de personajes, sin intenciones ni críticas ni folklóricas, sólo suministra una obsesiva música de tambores que invade indiscriminadamente todo espacio de la banda sonora dejado libre por las entrevistas; el escudriñamiento de la cámara por los patios desintegrados, en lentos movimientos laterales o de acercamiento, como un largo paseo meditabundo, podría ser un elemento de interés en el conjunto desorganizado de la película. Pero la baja calidad fotográfica, la monotonía, la falta de discriminación y de búsqueda, hacen que ese posible hallazgo se agote en su duración excesiva, interminable.

Gibraltar, el primer film de Córdido, evidentemente no puede juzgarse en función de las cualidades que en él se asoman y de los defectos que en él dominan, sino dentro de una perspectiva. Es de esperarse que los próximos trabajos de este joven cineasta marquen la superación de los defectos y el desarrollo de las cualidades que aparecen en esta prueba.

Ambretta Marrozu

GIBRALTAR. Venezuela, 1971. Dir.: Ivor Córdido. Prod.: I. Córdido para PROCI. Fot.: Jesús Mujica, Nelson Garrido. Mont. y son.: I. Córdido. As. mont.: Jacqueline Cheruvier.

HERMINDA DE LA VICTORIA

Otro corto chileno, y de los que más aportan como documento vivo de la epopeya popular. Como **Casa o mierda**, trata el problema de la falta de vivienda, de las barriadas infrahumanas en las que están condenados a vivir cada día más latinoamericanos. Entre los dramáticos resultados del subdesarrollo, el problema de la vivienda es quizás el que muestra la mayor similitud en todos nuestros países. Y, como se evidencia en **Casa o mierda**, es un problema de tal gravedad que está lejos de poder ser resuelto automáticamente con la toma del poder. Requiere tiempo, requiere que los sin techo mantengan su lucha hasta la victoria.

Pero mientras **Casa o mierda** es el resultado directo de una acción, o mejor dicho es una parte de la acción misma (véase en estas mismas páginas la nota respectiva), **Herminda de la Victoria** nace como documento puro de denuncia. Filmado todavía en tiempos de Frei, registra la lucha de los pobladores de una barriada por la conquista de nuevos terrenos que reduzcan su hacinamiento, que les permitan la construcción de viviendas más humanas. Las imágenes son impresionantes. Desde la cola de las mujeres para usar la única letrina, hasta el cerco militar de la barriada con un control estricto de entradas y salidas de los pobladores y la ruptura del cerco, la lucha violenta con los soldados —fusiles contra el grito inermes—, la película acumula testimonios de una evidencia y una fuerza excepcionales. Y el que corona el conjunto es la entrevista con la joven madre de Herminda, la niña de año y medio que es muerta por la salvaje represión. La emoción retenida de esa mujer al contar su tragedia, la delicadeza y la dulzura que acompañan su tremenda fuerza, inspiran en el espectador un respeto profundo, y una confianza y un aliento aun más profundos. "Nuestra población se llama ahora Herminda de la Victoria —dice esta madre— por el nombre de la niña y por nuestra victoria".

Concisión y sobriedad de imágenes significativas, simplicidad e importancia del mensaje, hacen de este corto un hermoso ejemplo de testimonio cinematográfico.

Ambretta Marrozu



La hora de los hornos (2ª parte), de Fernando Solanas.

HERMINDA DE LA VICTORIA. Chile, 1969. Dir.: Douglas Hubner. Prod.: Cine Experimental Universidad de Chile. Fot.: Héctor Ríos. Mont.: Antonio Puchi. Mús.: Sergio Ortega. Dur.: 16'.

LA HORA DE LOS HORNOS (Segunda y tercera partes)

La hora de los hornos plantea una dificultad inicial nada despreciable: ¿cómo enfrentar con las armas críticas usuales —y gastadas— una película que nace de planteamientos tan diversos a los del cine común, que no pretende ser espectáculo sino acto, que busca empujando y elementalmente la participación del espectador, que pretende no comentar o glosar o siquiera explicar un contexto histórico, sino sumergirse en él, participar por medio del cine en un proceso que es el aquí y ahora de sus realizadores, el de la Argentina y el de América Latina en su totalidad?

(Esto, claro está, si renunciamos a las dudas que han acuciado a algunos críticos europeos: "O La hora de los hornos es una aberración, un delirio de intelectuales latino-americanos, o es el acto revolucionario buscado por sus autores". (Cahiers du Cinéma, 210)).

La hora de los hornos, persecución y clandestinidad mediante, anatematizada por una fracción barullosa de la "izquierda" argentina, vista con desconfianza por otra "izquierda" latinoamericana que no puede o no intenta comprender su pregonada filiación peronista y está dispuesta a correr a condenarla en base a similitudes totalmente desaminadas (Mussolini, Pérez Jiménez), no puede ser negada ya por nadie como un hito imprescindible, como punto de partida o emulación, como rechazo o contagio; la película tiene esa virtud reservada a pocos momentos de la historia de un arte: crea su propia escala de valores y obliga a juzgar todo un cine (el nuestro) a partir o con exclusión de su existencia como tal.

Tal vez la primera virtud de **La hora** es su propia existencia: podía hacerse una película así, contra todo antecedente, contra toda posibilidad real, sólo en base a un análisis audaz de lo que podría —o no— ocurrir una vez que estuviera terminada. Y la película, al existir, desencadena tras de sí todo el resto: circuitos clandestinos y reconocimiento internacional; contestación violenta de todo un cine que hasta entonces se había pretendido "re-

volucionario" y obligación a repensar el problema desde el principio, definición "a juro" de una crítica que se dice independiente, conmovedora en la manera de ver y usar el cine. ¡Ah, pero se podía!

Tan inerte deja al crítico profesional (y más aún al aprendiz como yo) que no quiero seguir sin consignar mis propias limitaciones; al fin de cada rollo fui anotando apresuradamente lo que me parecía mal, y al llegar a mi cuarto traté de poner esas notas en limpio. ¿Qué era lo que me había molestado o encontrado objetable en la película? Una sarta de nimiedades, que transcribo en pleno regodeo autocrítico: 1) me resultó sospechosa (y, ay, me lo sigue pareciendo) la frase, creo que atribuida a Césaire, que dice: "...la reunión de célula, la reunión de comité, es un acto litúrgico...", etc., etc.; 2) me pareció muy irónico y hábil el fondo de "La Marsellesa" que acompaña la reunión de la "Unión Democrática" y que vigoriza las insospechables y vehementes protestas de democratismo que hace Rodolfo Ghioldi, pero no me gustó que ese fondo siguiera cuando el pueblo sale a la calle y voltea y quema autobuses, porque se pierde la ironía anterior y "La Marsellesa" pasa a convertirse en una mera "música de relleno" a la manera de los noticieros malos; 3) me molestó que en el relato se cometiera un error tan grueso como desembarcar a Fidel y a toda la tripulación del "Granma" en Playa Giron (ahí en realidad desembarcaron otros, con otras intenciones y otra suerte); 4) a veces, en las entrevistas a los obreros, me impacientaba que se les encimara la voz del relator, más impersonal y segura, para explicarnos lo que el entrevistado quería decir, pero esta última objeción la deseché en seguida, ya que evidentemente estaba dictada por razones de economía y ritmo.

Y una vez puestas en el papel todas estas "objeciones" me quedaba, como en pocas otras películas, el recuerdo vivo de secuencia tras secuencia, el impacto formidable del total de la película que —lo confieso sin rubores— hizo temblar muchos de los supuestos (¿o andadores?) que uno se ha ido inventando a lo largo de los años en esta tarea de hacer cine en Latino América.

Ahí empezó de verdad la operación crítica: en el reconocimiento de que para mí la película había



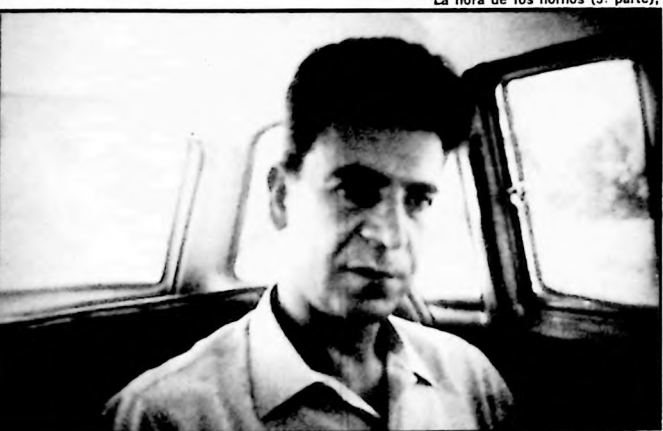
La hora de los hornos (2ª parte), de Fernando Solanas.



La hora de los hornos (2ª parte), de Fernando Solanas.



La hora de los hornos (3ª parte), de Fernando Solanas.



La hora de los hornos (3ª parte), de Fernando Solanas.

tenido el efecto de acto querido por los autores, y que éste había llegado mucho más lejos que el provocado por la visión de la Primera Parte, que recuerdo como más internacional, más generalizante y más signada por un lenguaje todavía contaminado por influencias y admiraciones; aquí, en la Segunda y Tercera, uno se encuentra lisa y llanamente ante el verdadero cine pobre de nuestra América: pedazos de noticieros (que se piden, se compran o se roban), carteles y entrevistas, nada más. Y nada menos: la historia de un país como Argentina, vista desde arriba y desde abajo, por dirigentes y dirigidos, y sobre todo en la segunda mitad de la Segunda Parte ese bombardeo infatigable de testimonios, esas voces anónimas (aunque a veces tengan nombre y apellido) que van entonando sin saberlo toda la epopeya de un pueblo, todo el sentido colectivo de sus luchas y de sus vidas y de sus muertes.

¿Por qué peronismo?

Como se sabe, la actitud de la intelectualidad argentina ante el peronismo no fue homogénea: sus puntos cardinales se encontrarían entre la participación apasionada de un Ugarté, la militancia indisoluble de un Marechal o el desenfado populachero de un E.S. Discepolo, hasta llegar, en el otro extremo, al exilio y el horror ultrajado de los más. Es recién a partir de los años 60 —y sobre todo luego de la decepción frondizista— cuando se inicia un trabajo serio de revaloración de ese período histórico, a cargo muchas veces de quienes no militaron en sus filas y fueron generalmente ignorados por el peronismo. Uno de los que ha emprendido con más brillo y acuciosidad esa tarea —desde las filas de cierto marxismo fuertemente marcado por el pensamiento de Lev Bronstein— es el historiador Jorge Abelardo Ramos.

Muchos de los planteos de Ramos, muchas de sus consideraciones, incluso muchos de sus puntos de vista sobre problemas culturales, reaparecen en *La hora de los hornos*, no como meras repeticiones, sino como verdaderas re-elaboraciones a nivel cinematográfico que suelen acrecentar aún la típica agresividad de su pensamiento y de su estilo.

Según los datos, Solanas tenía nueve años al llegar Perón al poder y Getino llegó a la Argentina sólo tres años antes de su caída; esto, me parece, los exime de toda sospecha de oportunismo, conveniencia personal o autoljustificación: pertenecen a una generación para la cual el peronismo fue primero una experiencia adolescente y luego, después de la derrota, el encuentro personal y difícil con la verdadera problemática de su país.

Porque el período histórico que ellos intentan analizar comienza en realidad con la caída de Yrigoyen en 1930 y toda la sucesión olvidada de mandatarios que se encargaron de devolverle el poder a la oligarquía (Uriburu, Justo, Ortiz, Castillo) durante el período que se llamó acertadamente "la década infame", aunque duró más de diez años. Esta etapa terminó en el '43 con el ascenso de Farrell al poder y con él, la llegada del Coronel Perón a la Secretaría de Trabajo y Previsión. La huelga general del 17 de octubre del '45 y el triunfo aplastante en las elecciones del '46 no pueden explicarse mediante lugares comunes más o menos cómodos como "carisma" o "maquiavelismo". Perón era el hombre que ya en agosto del '45, en un discurso secreto a los militares, decía:

Si yo entregara mi país, me dijo un señor (se refería al canallesco Spruille Braden, entonces embajador de USA) —en otras palabras muy elegantes naturalmente, pero que en el fondo decían lo mismo— en una semana sería el hombre más popular en ciertos países extranjeros. Yo le contesté: a ese precio prefiero ser el más oscuro y desconocido de los argentinos, porque no quiero —y disculpen la expresión— llegar a ser popular en ninguna parte por haber sido un hijo de puta en mi país.

El mismo que vio, en enero del '46, cómo la "intelectualidad" de su país se dirigía por carta a la ONU pidiendo histéricamente una intervención extranjera que salvara al país de la horrenda tiranía. (Firmantes de la carta, entre otros, J. L. Borges, Victoria Ocampo, Jorge Romero Brest, María Rosa Oliver).

Ante tanta abyección, ante la total desubicación de socialistas y comunistas, (fuertemente criticada en la película) ¿cómo no entender que Solanas y Getino no pueden hablar otro lenguaje —o sea, no pueden otra cosa que ser peronistas? Salvo que escogieran la castrante actitud de adoptar posiciones abstractas y consignas nebulosas, condenándose, por lo tanto, al monólogo auto-aliviante, a la incomunicación. Si *La hora de los hornos* ha tenido en Argentina la importancia que tiene es porque se trata de una película peronista. O mejor, de la primera película peronista.

Tal vez el error más garrafal de los que ven el problema desde lejos es la intención de captar como una estructura uniforme a ese movimiento (no detenido desde 1945) de las masas argentinas que es hoy por hoy el único motor real de su historia (cosa que ya ha entendido hasta Lanusse). Incluso en los documentos que se repartieron en la Cinemateca como anexos a la proyección del filme hay un reportaje donde el interrogador intenta infructuosamente desentrañar con exactitud quiénes son y quiénes no son peronistas, con el desconcierto lógico que provoca una palabra que pudo abarcar a Jorge Antonio y a John William Cooke, y el interrogado no logra responderle claramente. Como nadie podría responder concretamente —pero no se trata de eso, ¿verdad?— a preguntas como las que los propios autores del filme (con honestidad ejemplar) lanzaron con motivo de la proyección en Caracas. ("¿Por qué Perón —el mismo que una vez derrotado por la oligarquía y el ejército, pasa por el Paraguay de Stroessner, la Venezuela de Pérez Jiménez, y radica su exilio en la España de Franco— sigue motivando las voluntades de la mayoría del pueblo argentino?").

Pienso que la asunción del peronismo por parte de Solanas y Getino —con todas sus consecuencias, incluido el presunto retorno del Viejo, que fuera criticado desde esta revista en el número anterior— no debe verse como una petrificada e inmutable escogencia política, sino como un momento de la praxis ante la complejísima realidad argentina, un momento asumido desde posiciones marxistas, marcado por su afán absoluto de concreción y que parte del rechazo inicial a aceptar un marxismo estéril para intentar apasionada y tenazmente inscribirse de veras en el proceso histórico del país, sin mediaciones, sin terminologías distanciantes. En Argentina, lucha de clases hoy quiere decir peronismo, gústele o no a los puristas o a los dogmáticos.



Informes de Chile Films: Trabajo de verano.



Informes de Chile Films: Hemos dicho basta.



Informes de Chile Films: El niño se llama ahora.



Juego al general, de Jesús Enrique Guédez.

La película.

En la primera mitad de la Segunda Parte no se entra a sutilizar en torno a los matices posibles del peronismo (también llegará la hora de eso), se muestra el riquísimo material de los archivos de la época: la Plaza de Mayo hirviendo de descomisados, el fervor popular de las manifestaciones y, surgiendo continuamente, con su sonrisa y sus reverencias cortitas y sus saludos de mano, no el General Perón, el estadista, sino la figura del Pocho, motor concretísimo de la historia argentina.

Luego, los noticieros mismos van dramatizándose como la historia que narran. Se ve venir la derrota en las allocuciones finales de Perón, se siente como algo inminente que va restallando en las tomas conmovedoras de pueblo y ejército hombro con hombro tratando de defender su triunfo, para desmoronarse luego en los bombardeos al centro mismo de Buenos Aires, la reopresión sangrienta, la pituquería volcada a la calle, la quema de libros y retratos, y ahí, aislada, una toma que me emocionó particularmente: el miliciano con brazalete y escopeta que camina, solo y nervioso, por un puente; ahí está el embrión de ese ejército popular que Perón no se atrevió a formar en el momento de su caída.

Es allí donde los autores proponen varias preguntas clave; es muy probable, parecen decirnos, que ese pueblo armado pero no organizado para la lucha hubiera encontrado la derrota al enfrentarse al ejército profesional (o a parte de él). Pero, ¿cómo saberlo? Solanas y Getino incitan a la discusión porque creen, con acierto indudable, que la derrota del 55 debe servirle realmente al pueblo en su camino futuro.

(Y para que no queden dudas sobre la magnitud de la derrota todo termina con el desfile levemente grotesco de las mascaritas conocidas: los Lonardi, Rojas, Aramburu, Guido, Frondizi, Illia, Onganía, etc.).

Ya nos hemos referido al torrente de testimonios que integran la segunda mitad de la Segunda Parte y que son en nuestro concepto uno de los momentos más altos del cine latinoamericano; en ese calidoscopio vertiginoso vemos a un obrero en el clásico boliche con billares contando un primer e impotente intento de resistencia armada y vemos también la brillantez de Ongaro, la semi-disimulada pedantería de los dirigentes estudiantiles contrastada con la desarmante sencillez con que una obrera cuenta la ocupación de su fábrica u otro personaje se refiere a los avatares de la fabricación de ciertos clavos de dos puntas. Y todo culmina con esa obra maestra del contra-plano que es el "diálogo" entre el dirigente obrero y el Ministro de Justicia. Aquí se da lo más rico de la película, agitativa como un buen panfleto y a la vez llena de imaginación, de ternura, de identificación con sus personajes, los verdaderos autores de todo un capítulo de la historia del país, un capítulo de frustraciones, de huelgas perdidas, de clandestinidad, de búsqueda espontánea y desordenada de soluciones, el ciego y empecinado tanteo de todo un pueblo que quiere encontrar un camino perdido, que levantándose de la derrota desencadenada una verdadera guerra, como lo establece sin ambages la película al decirnos que los años del 55 al 66 fueron en realidad y pese a los esfuerzos por disimularlo, una verdadera "década violenta".

Quizás el brillo de esta Segunda Parte empañe un poco la eficacia

de la Tercera. Parece que los autores quisieron ponerse más reflexivos, más analíticos, y las cartas de militantes que incluyen traducen en parte esa intención. Pero esto no se logra, tal vez porque lo más lógico hubiera sido una reflexión de la película sobre sí misma, sobre el destino y eficacia de las dos partes anteriores, sobre los resultados de los debates y las confrontaciones.

En lugar de eso asistimos a un cambio de método de trabajo discutible. Hay reconstrucciones, los obreros "representan" situaciones poco convincentes y que no parecen agregar nada de importancia a lo ya logrado por la película (el "aprensamiento" de Angel Taborda, la visita, a orillas del mar, al dirigente sindical desgastado); hay reiteraciones (la inclusión de otra "olla popular" con "Las Preguntas" de Yupanki como fondo). Pero incluso esta tercera parte llega a puntos muy altos en sus mejores momentos testimoniales: el viejo militante que refiere las matanzas del año 20 en La Patagonia, los obreros tucumanos en las fábricas, y, sobre todo, la presencia de Julio Troxler recorriendo el basural de José León Suárez donde debió morir la noche del 9 de junio de 1956, y narrando, con la convicción serena del hombre que es capaz de darlo todo, las circunstancias de la "Operación Masacre" y los episodios (torturas incluidas) de su luchadora vida posterior.

La Tercera Parte es demasiado desigual para ser tan lograda y compacta como la segunda, el tono reflexivo se mezcla dificultosamente con esa instancia a la "praxis cotidiana" (que es en definitiva el objetivo de esta sección del filme), a la preparación para la larga guerra de Latinoamérica. E incluye nuevamente elementos de todo tipo, desde vistas de la lucha en Vietnam hasta la frase de un militante del M. L. N. del Uruguay (Tupamaros). Pero se va sintiendo una pérdida de empuje, de concentración del material, de verdadero impacto, que no logra rescatarse ni aún mediante la introducción de elementos expresivos de otra índole, como la canción que invita a la lucha, y que es tal vez más grandilocuente que convincente.

Pero La hora de los hornos traicionaría su propio sentido si fuera una obra acabada y perfecta. Justamente en su posibilidad de continuación y perfeccionamiento está, esencialmente, su virtud removedora de obra abierta hacia el futuro.

No sé si Solanas y Getino volverán sobre esta Tercera Parte para mejorarla o continuarla, no sé si planean una cuarta. ¿Por qué no?

Pero sí estoy seguro de que desde ahora en adelante en Latino-América toda habrá un cine que, sabiéndolo o no, estará escribiendo con otras letras y para otros públicos las quintas, sextas, vigésimas y enésimas partes de una Hora de los Hornos continental.

Ugo Ulive

LA HORA DE LOS HORNOs. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación. II parte: ACTO PARA LA LIBERACIÓN. III parte: VIOLENCIA Y LIBERACIÓN. Argentina, 1968. Dir., prod. y mont.: Fernando Ezequiel Solanas. Guión: Octavio Getino, F. E. Solanas. Fot.: Juan Carlos Desanzo, F. E. Solanas. Son.: Octavio Getino. As.: Gerardo Vallejo.

LOS INFORMES DE CHILE FILMS

Nos referimos al género de los cortos cinematográficos producidos por Chile Films con el nombre de

"Informes". Son pequeños films documentales sobre problemas sociales o políticos determinados, realizados en forma rápida y con recursos mínimos por un grupo de jóvenes cineastas chilenos agrupados en el nuevo (o renovado) "Chile Films". Esta labor no tiene nada de comercial, y desde el punto de vista económico es un trabajo desinteresado. Sus autores no están movidos tampoco por ninguna aspiración de prestigio profesional, puesto que son obras colectivas y anónimas, y que, en todo caso, sus condiciones de realización no permitirían el lucimiento personal.

La motivación de los cineastas de los Informes es la de incorporarse profesionalmente a las luchas populares y al proceso de transformación de la sociedad chilena, utilizando al cine como un instrumento político al servicio de las masas y del país.

Con los Informes, los cineastas chilenos han encontrado una de las formas en que actualmente pueden emprender, al lado del pueblo, la tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo. En ese sentido, los cineastas de la Unidad Popular han declarado en un manifiesto que: "antes que cineastas somos hombres comprometidos en el fenómeno político y social de nuestro pueblo y con su gran tarea: la construcción del socialismo".

En esta primera etapa actual, los Informes cumplen la función de oponer una verdad popular a las mentiras y deformaciones que masivamente lanzan las poderosas campañas propagandísticas de la derecha chilena. Es una labor de "contra-información", o más bien de información sobre realidades y problemas del pueblo chileno. De allí la urgencia de sus producciones, que explica ciertas deficiencias en los resultados que obtienen. Por ello no podemos ser demasiado exigentes con la calidad de estos cortos. Porque no están concebidos como obras de arte. Son armas de lucha política; y si no alcanzan a ser suficientemente eficaces es por la premura de sus realizaciones. Es un cine coyuntural; más o menos apropiado a un momento político transitorio.

No pretenden ser lecciones de análisis marxista a través del cine, sino simplemente movilizar e informar a las masas. Tienden más hacia la agitación emotiva que a la racionalización de la teoría.

Pero esto no quiere decir que los cineastas chilenos piensen limitarse solamente a esos aspectos de la utilización del cine. Están conscientes de las insuficiencias de ese ensayo y están tratando de complementarlo y de mejorarlo en otros aspectos.

Al lado de los Informes, cuya producción es periódica, regular e intensiva (no sabemos si es quincenal o mensual), se atiende también en Chile a la realización paralela de cortometrajes documentales sobre temas de interés social y político. Son obras más meditadas y mejor construidas que los Informes, porque son concebidas con más tiempo, sin precipitaciones, y la ejecución es menos urgente.

De todos modos, en razón de la gran importancia política que tienen, como instrumento de comunicación masiva, los Informes de Chile Films, sería deseable que se les prestara una atención más cuidadosa y exigente a su elaboración. Por otra parte, esa noble y alta función de combatividad social a la que están llamados a cumplir estos Informes, no podría alcanzar la amplitud y la eficacia que requiere mientras no se solucione el problema de la distribución masiva a escala nacional, organizando los circuitos populares de exhibición, implementándolos con los medios materiales necesarios y coordinando sus esfuerzos de tal modo que ellos mismos puedan poner en marcha una vasta red de distribución popular del cine revolucionario chileno en todo el país. Pero, sabemos que todos estos problemas señalados son aspectos que se van resolviendo a medida que se va desarrollando en la práctica el conjunto de las tareas emprendidas por los cineastas chilenos.

Perán Erminy

INFORMES DE CHILE FILMS: Trabajo de verano, Hemos dicho basta, Salitre, Caperucita y el lobo, Cuba no está sola, de Dunav Kusmanic; El niño se llama ahora, de Germán Peñaloza.

JUEGO AL GENERAL

Este medimetraje de Jesús Enrique Guédez podría tipificarse, dentro de la terminología crítica más desgastada, como una "ocasión perdida". Sin embargo, los que conocemos la trayectoria de Guédez y, sobre todo, a quienes nos preocupa el significado de ciertas búsquedas dentro de la endeble estructura del cine venezolano, preferimos consi-

derarlo una película experimental, haya sido o no ésta la intención de su autor.

Una película experimental, en efecto, se caracteriza por ser esencialmente una búsqueda de lenguaje o de formas, que mantiene ese valor independientemente de su resultado total. Es, en el fondo, internarse en un terreno virgen adoptando soluciones inéditas. Y es lo que ocurre con **Juego al general**, intento de traducir la fabulación popular introduciéndola al mismo nivel de la descripción documental de la realidad que la contiene. Interesante planteamiento, que a nivel de contenido podría lograr una doble revelación: la de las concreciones y mecanismos culturales del pueblo, internos, secretos, expresivos de su concepción del mundo; y la de su vida material, de su desamparada condición. Podría lograr, por tanto, la exposición de un contraste, no en los términos ya habituales de la yuxtaposición de imágenes opuestas, una de las cuales (la de la fantasía popular) difícilmente se hubiera podido salvar de la arbitrariedad, sino en sus términos reales de indisolubilidad. Porque la fantasía, la imaginación, la fabulación, conviven en nuestro pueblo con la existencia cotidiana, con sus trastos, las estacas plantadas en el patio, las casas encienques, los alacranes y la tierra polvorienta de las calles pueblerinas. No hay separación, ni desdoblamiento esquizofrénico. El contraste está a nivel de una conciencia no adquirida, de un desgarro objetivo que aun no habita el hombre de ese pueblo.

Exactas, por tanto, en mi opinión, las premisas de donde parte Guédez, al igual que inadecuada la concreción a que llega. En este cineasta hay evidentemente un verdadero terror al efectismo, al poder de la técnica, a la racionalización de la estructura. Después de unos cinco años haciendo cine (iniciados brillantemente, a nivel de trabajo personal e independiente, con la ciudad que nos ve), y haciéndolo con una constancia y una coherencia únicas hasta hoy en nuestro país, Guédez se encuentra enfrentando la creación a un nivel técnicamente poco elaborado, que sólo puede estar derivando de un malentendido teórico.

Imposible olvidarse, ante **Juego al general** (¡bellísimo título!), que su autor es el poeta que escribió "Sa-

cramentales". Y acaso resida allí su equívoco. Acaso haya construido su film pensándolo sobre la marcha en términos poéticos, sin plantearse su tema, su construcción, en términos cinematográficos, despreciando incluso (ésta es mi impresión) estos últimos términos. Cada medio de expresión tiene sus leyes, aunque no estén fijadas, aunque haya que descubrirlas cada vez. Despreciarlas significa hacerse ininteligible, o inexpresivo, o ambas cosas.

Es lo que ocurre con **Juego al general**. La poesía netamente literaria del elemento sonoro no juega casi nunca el papel de contrapunto con las imágenes que le corresponden. Lo que sería coherencia en una página escrita, encerrada en sus sosegados márgenes blancos, se convierte en acertijo al no lograr una relación con las imágenes. Las manos del resucitado rompiendo unos terrones contra el punto más alto de la piedra tumbal, la procesión del niño vivo, su desencajamiento en la iglesia, la navegación por el río, la desencajada aparición del jinete, al no encontrar una relación que sea propiamente cinematográfica se convierten en fenómenos esotéricos, no a nivel fabuloso sino de comprensión. Son fragmentos de algo que queda fuera de la obra. Los elementos realistas, propiamente narrativos, resultan oscuros (la salida en las piraguas, por ejemplo, y la reaparición abrupta del general) o artificiosos (la dificultosa actuación de la policía).

Se diría que **Juego al general** sea una película por hacerse, una película que, sinceramente, yo quisiera que se hiciera.

Ambretta Marrozzu

JUEGO AL GENERAL. Venezuela, 1971. Dir. e idea: Jesús Enrique Guédez. Prod.: Salto Angel Films. Fot.: Tito Graffe. As.: Alexis Pérez Luna. Mús.: "La muerte del General", del Prof. J. M. Torrealba, ejecutada por la Banda Marcial del Estado Guárico. Son.: Francisco Castillo, Roberto Siso. Int.: Luis Luskic, Vicente Uzcátegui, el niño Chilmolito, Tito Graffe, Alexis Pérez Luna.

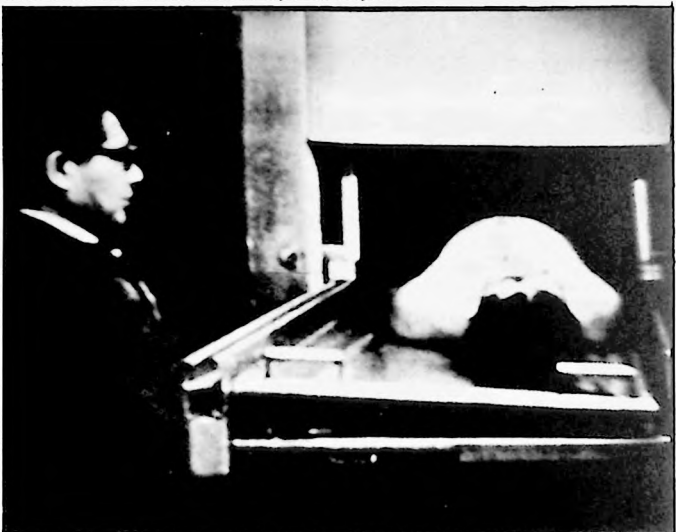
MEXICO, LA REVOLUCION CONGELADA

También el film de Gleyzer entra directamente en la categoría del cine de ensayo con intención política. En consonancia con las formas que ha ido adquiriendo el género en Latinoamérica, trata de integrar material

Juego al general, de Jesús Enrique Guédez.



México, la Revolución congelada, de Raymundo Gleyzer.





Mijita de Sergio y Patricio Castilla.

de reportajes, con entrevistas, con films y fotos de archivo, con un texto que intenta suplir toda la información que no da la imagen y que va desde la narración sintética de los hechos históricos hasta el enjuiciamiento moral y político.

La calidad de la obra dependerá de la de los ingredientes y de su organización. Pero habría que comenzar por ponerse de acuerdo sobre lo que se puede denominar calidad en un film de tendencia histórico-política. Sin pretender ir con esto más allá de unas notas personales, se podría adoptar como criterio el que el análisis histórico fuera correcto, que fuera verdadero, que ubicara el fenómeno estudiado dentro de una perspectiva general, que le diera sentido y significación, que los mensajes tengan un nivel de inteligibilidad alto, que la forma concreta que adquieren sea capaz además de tocar la imaginación y despertar la emoción del espectador, que haga de la historia vivida una experiencia asimilable.

Según este patrón **México, la revolución congelada** sería un completo fracaso. En ningún momento el film es capaz de dar aunque sea una visión sintética de las fuerzas económicas que modelan las fuerzas políticas que han configurado la evolución del país. Los Estados Unidos no existen, ni en las anécdotas de las invasiones armadas ni en el diagnóstico económico. La nacionalización del petróleo no es mencionada ni una sola vez. Lo único que se dice de Lázaro Cárdenas es que extendió el cultivo del henequén a otras zonas del país y que repartió algunas tierras. Pancho Villa y Emiliano Zapata son colocados más o menos en el mismo plano y en ninguno de los dos casos se va más allá del fugaz comentario sobre la repartición de tierras. El conflicto de clases parece centrado en la tenencia de la tierra, y sin embargo el régimen feudal está en crisis, y hasta los terratenientes aparecen medio arruinados. ¿De dónde sale esa pujante burguesía dedicada a los placeres de la civilización del consumo?, ¿o los sindicatos, de los que apenas se menciona el servilismo? e inclusive, ¿de dónde los estudiantes que en 1968 son bestialmente masacrados en la Plaza de Tlatelolco? En cambio el film nos muestra con detalle cómo se organizan las manifestaciones de apoyo al candidato presidencial del gobierno en las áreas semi-rurales

la insulsa demagogia de los discursos y las pancartas, la confección de las clásicas tortillas, muchos sugestivos fragmentos de documentales (Villa y Zapata en un banquete, por ejemplo), los consejos de justicia indígenas, los edificios, autos y playas, y rememora a través de animación de fotos la atroz matanza del 68. El enfoque evidentemente es muy descriptivo y poco incisivo y la escogencia del material no parece resultado de una aproximación comprensible a la realidad mexicana sino de las limitaciones impuestas por un material preexistente y poco abundante. Dentro de una técnica correcta, medida, no sobresale ninguna búsqueda expresiva que vaya más allá de la convención.

Hace algunos años Gleyzer presentó en Mérida algunos modestos documentales sobre el modo de ser vivido en el campo argentino (**Ocurrido en Hualfin**), que dentro de sus dimensiones y objetivos muy limitados dejaban en el espectador una vivencia duradera. En México hay pretensiones considerables. No se puede dejar de elogiar la mayor conciencia política y el mayor compromiso con la realidad que para Gleyzer significa este film en relación a su obra anterior, pero tampoco dejar de señalar que este avance no ha ido acompañado con uno similar en el uso del cine como instrumento válido para insertarse en la dinámica realidad.

Alfredo Roffé

MEXICO, LA REVOLUCION CONGELADA. Argentina, 1970. Dir. y prod.: Raymundo Gleyzer. Fot.: Humberto Ríos. Son.: Alicia Juana Sapirle.

MIGUEL ANGEL AGUILERA

Por razones de tiempo, no ha sido posible redactar la nota de otro corto chileno, **Miguel Angel Aguilera**, que reseñaremos en otra ocasión.

MIGUEL ANGEL AGUILERA. Chile, 1970. Dir.: Alvaro Ramírez, Samuel Carvajal, Leonardo Céspedes. Prod.: Convenio C.U.T.-Depto. Cine, Viña del Mar, Universidad de Chile. Dur.: 7½'.

MIJITA

El dulce vocativo con que los chilenos, como los venezolanos, llaman a la mujer, sirve de título a un cortometraje que quiere dar una imagen, general pero precisa, de la mujer chilena. No de una mujer



Nutuayin Mapu, de Carlos Flores y Guillermo Cahn.

simbólica, abstracta, idealizada, sino de aquella mujer del pueblo que, sin un momento de descanso, comparte su jornada interminable entre el trabajo para subsistir y el del hogar.

Tema tan corriente —situación tan aceptada— que poco bastaría para convertirla en banalidad. Los hermanos Castilla lo rescatan quedamente, con una denuncia sincera, velada de poesía, que jamás va en busca de una belleza exterior ni de un pintoresquismo cualquiera. Las voces quejumbrosas de estas mujeres que asoman una protesta casi con las mismas palabras, monótonas, las reconocemos todos: son charlas cuyos ecos se desvanecen en los lavaderos, en las puertas de los ranchos, en los vestuarios de las fábricas. Las mujeres son feas, de esa fealdad de la vejez prematura, del ininterrumpido trajín, de las preocupaciones que doblan la espalda y ajan el rostro; y de repente la cámara descubre la gracia de los gestos, la espontaneidad de las sonrisas, el ritmo del trabajo, y aparece otra, conmovedora belleza. Los movimientos de cámara siguiendo intimamente la mujer barriendo el frente del rancho, o la otra sirviendo la comida a los hijos; los numerosos ralenti que revelan la armonía en el frenético trabajo colectivo en la cocina de lo que parece ser un comedor popular, o la indestructible gracia femenina en las obreras que se peinan y empolvan después de una dura jornada; los encuadres estáticos que captan la tensión del trabajo rápido, preciso, sin tregua de la fábrica: todo contribuye a una imagen que es una suerte de reivindicación de existencias oscuras y menospreciadas.

La película se debilita un poco en la segunda parte, especialmente cuando, en algunos momentos, el objeto parece desplazarse de los seres humanos al trabajo que realizan. Y sin duda le falta una orientación más precisa: como influida por las mismas voces de las entrevistas, la denuncia aparece más como un lamento que como una protesta.

Ambretta Marrosu

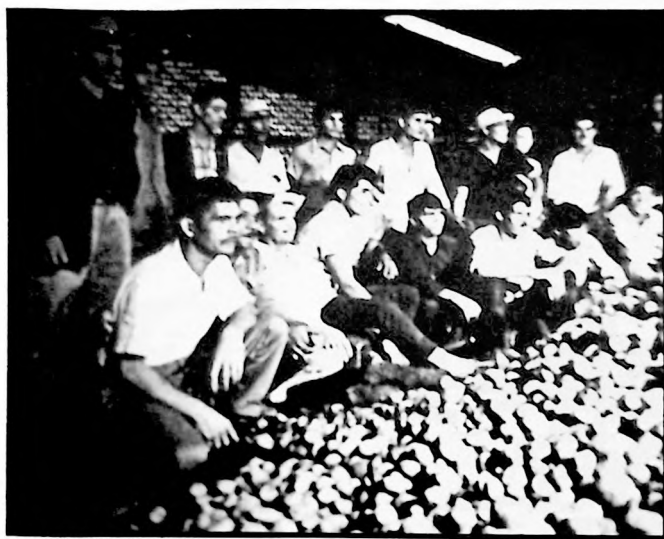
MIJITA. Chile, 1970. Dir.: Sergio y Patricio Castilla. Prod.: S. Castilla para Comité de Cinematografistas de la Unidad Popular. Guñón. S. Castilla. Fot.: P. Castilla. Mús.: Isabel y Violeta Parra, Xenakis, Berio, Villalobos, Schaeffer. Mont.: Olinto Taverna. Son.: Antonio Montero. Dur.: 18'.

NUTUAYIN MAPU

Nutuayin Mapu (Recuperemos nuestra tierra) es un film realizado por un equipo de cineastas chilenos en el cual se cuentan los nombres de Carlos Flores del Pino y Guillermo Cahn. En él se plantea —arrancando desde la épica de la colonización española (con ilustraciones de grabados, dibujos y textos)— el despojo sistemático que, de sus tierras y bienes, habían venido sufriendo los antiguos pobladores indígenas de Chile hasta ahora, y la injusta discriminación legal y jurídica de la que eran víctimas, porque convalidaba la situación de violencias, atropellos y usurpaciones a la cual se les sometía.

En **Nutuayin Mapu** son los indios Mapuches de Lautaro quienes aparecen en el film, en su mismo ambiente campesino, planteando sus propios problemas, a su manera y con sus palabras, exponiéndose sus quejas, sus frustraciones, sus críticas sociales, sus reivindicaciones, sus reflexiones y sus luchas, incluyendo las del pasado (defraudadas e impotentes) y las actuales, en las cuales comienzan a tener mejores perspectivas y a obtener las primeras victorias parciales, sirviéndose de esas mismas leyes que les habían impuesto arbitrariamente los poderosos que los oprimían, y que ahora, con el cambio político chileno, los Mapuches las pueden utilizar a su favor, para recuperar lo que les había sido robado impunemente.

La música del film es también la de los propios indios araucanos, con sus curiosos y variados instrumentos. Los actores son ellos mismos en las situaciones que están viviendo. Casi todo el texto surgió de las propias palabras de esos campesinos mapuches de Lautaro. Son ellos mismos quienes nos cuentan que hubo un tiempo en que podían trabajar y tener grandes cosechas; después llegaron los huincas y les quitaron sus tierras; se empobrecieron porque los ricos los engañaron y los echaron por la fuerza; "el rico tiene la tierra, por eso tiene la fuerza... el juez y el rico es lo mismo, porque el rico y el juez tienen tierra y tienen fuerza"... el mapuche no tiene nada y está sólo; sin tierra y sin trabajo no son gente, y en la ciudad tampoco; pero ahora nos uniremos y tendremos nuestra tierra"; "ahora unidos seremos grandes, antes lo



La papa, de Alfredo Anzola.

éramos, tú también puedes ser grande si te unes para luchar, entonces viviremos pues hermano".

Natuyayin Mapu es uno de los mejores cortos chilenos que vimos en la Muestra del Nuevo Cine Latinoamericano.

Perán Ermíny

NUTUAYIN MAPU. (Recuperemos nuestra tierra). Chile, 1971. Dir.: Carlos Flores del Pino, Guillermo Cahn. Prod.: Tercer Mundo. Fot.: Samuel Carvajal, Patricio Castilla. Son.: Francisco Fuentealba. Mont.: Rodolfo Belles.

LA PAPA

El documental de Anzola podría pertenecer a ese intento de "cine urgente" que tiene como objeto extraer una experiencia particular para volver a actuar sobre ella, sobre sus propios protagonistas, y estimularlos así a discutirla, estudiarla, enriquecerla, desarrollarla o, eventualmente, rechazarla. Convertirla, por tanto, en una nueva acción. Un cine que nace acaso de **La hora de los hornos** y que sabemos está pasando a una fase de particularización, de diversificación, de invención continua en el ajuste con la práctica.

Decimos **podría** (aunque de hecho pertenece, pues surge de un momento de colaboración con la lucha de los campesinos, y a ellos es llevado de nuevo para su discusión) porque la estructura y el contenido de su exposición parecen dudar entre la información del documental tradicional, y el instrumento de discusión. En ambos sentidos, **La papa** alcanza sólo a medias sus objetivos.

En el primero, no informa suficientemente acerca de las condiciones generales de vida de ese grupo de campesinos (los cultivadores de papas de Sanare), y en el segundo no lo hace a nivel de los trasfondos y el significado político de las condiciones monopolistas que gobiernan el mercado, o sea que no agrega nada a lo que los agricultores ya saben. En ambos sentidos, las imágenes quedan muy por debajo de los problemas planteados (se siente la falta de la utilización del mensaje escrito: títulos de prensa, valorización de las cifras y de los datos en general; así como la falta de una referencia visual a la relación cultivo-mercado urbano), mientras se insiste sin razones aparentes en los cantadores del pueblo, acaso con

un gusto de lo pintoresco, o de lo curioso.

Es posible que la falta de claridad en los objetivos sea la causante de esa debilidad de estructura y, de ahí, de la pobreza de elaboración del documental de Anzola. Su corto precedente, **Santa Teresa**, debía su calidad de compacto, fresco, humoroso vistazo a la crónica viva a los propios, elocuentes límites de la anécdota. Pero el hecho de que este joven cineasta se plantease ahora un trabajo de mayores proyecciones, de más profunda utilidad, es un significativo paso adelante, y sobre todo viene a enriquecer las perspectivas del cine activo, militante, en nuestro país. Y es fundamental agregar que, con toda su indefinición e insuficiencia, **La papa** contribuye a llenar la enorme y culpable laguna de la información nacional sobre el "país oculto", la Venezuela de los oprimidos, así como puede contribuir, como mero punto de partida y acompañado por una discusión orientada, a la toma de conciencia y a la planificación de una lucha, en el medio campesino.

Ambretta Marrozu

LA PAPA. Venezuela, 1971. Real. Alfredo Anzola. Prod.: Distribuidora del Tercer Mundo. Dibujos: Gustavo Michelena.

EL PROFETA DEL HAMBRE

Decía Sartre que cada libro propone una liberación concreta a partir de una alienación determinada. Basta con sustituir película por libro para entender el sentido último del cine revolucionario latinoamericano. La muy concreta liberación de la miseria, la ignorancia, la explotación y el sojuzgamiento neocolonial ha de partir de la constatación, comprensión y denuncia de las respectivas alienaciones particulares. Y si, para los argentinos, la alienación asume las formas del nacionalismo fascista del peronismo oficial, para los brasileños no hay mecanismo más brutalmente alienante que el primitivismo misérrimo en que vive la inmensa mayoría de la población rural de su país. Ante todo, el hambre, dato elemental del que parte cualquier intento de aproximación (científico o estético) a la realidad campesina latinoamericana. La escasez de medios de subsistencia es tan aguda que se concreta en el horrendo ciclo alimenticio del Nordeste brasileño

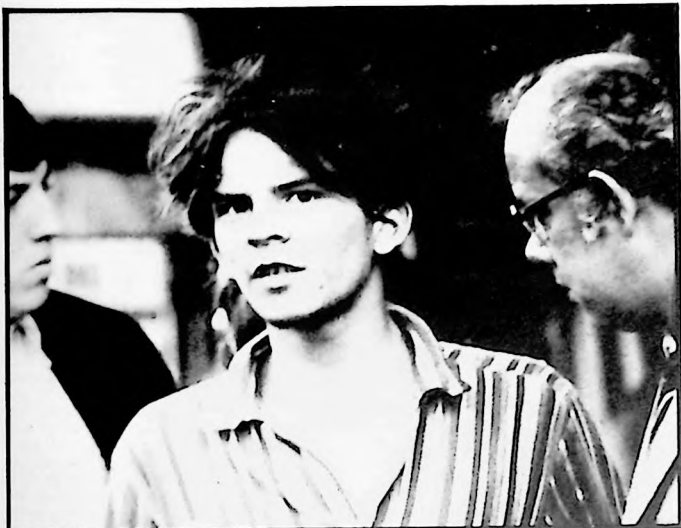


El profeta del hambre, de Mauricio Capovilla.

en donde el hombre vive del canchero que vive del hombre. Por eso no es de extrañar que Capovilla abra su film **El profeta del hambre** con la disputa salvaje de un pedazo de carne entre el hombre-fiera, el fakir y el perro, situados todos al mismo nivel de animalidad carnal; por la misma razón, lo cierra con la celebración alimenticia del triunfo de una empresa de exhibición del hambre. Frente a una metafísica abstracta europea (ser o no ser), la realidad inmediata del Tercer Mundo se concentra en la ineludible disyuntiva existencial: comer o no comer. **El profeta del hambre** se mantiene a través de su trama animista como una permanente proclama de la obsesión digestiva del ser humano cuando se mantiene en el nivel primario de la animalidad; manifestación elemental de la lucha por la vida, el acto de comer es tratado en el film como un ritual, forma sacralizada con la que todo un pueblo primitivo y sin recursos expresa su reverencia ante las raras ocasiones en que puede matar a quien, a diario, lo mata implacablemente. Comer es algo tan extraordinario para el hambriento que el solo anuncio de hacerlo en un universo circense en donde el fakir promete la ingestión en vivo de una persona, atrae a toda una multitud excitada con la idea del acto antropofágico. Una romería mágico-religiosa exige, por su parte, la celebración de un banquete sagrado por lo que se aprovecha la ocasión para sacrificar las escasas reses de que se dispone a fin de alimentar al pueblo congregado ante la nueva pasión del hombre. Si Cristo sufrió por razones teológicas (redención del pecado original), el nuevo profeta, el fakir Alkán, sufre tormento de cruz por la gran razón fisiológica, hambre, que mueve y fascina a las dos terceras partes de la humanidad aún no redimida de ese pecado permanente.

Pero siendo el hambre el tema oficialmente central del film de Mauricio Capovilla, su desarrollo argumental se teje en torno a otro tema no menos alienante para el hombre que lo vive: la vida mágica agraria, realidad básica de la cultura brasileña. Por pertenecer a un pueblo aislado de las formas racionales de cultura, el brasileño del campo o de las favelas vive replegado, por cortocircuito cultural, sobre la interioridad religiosa de una concepción animista del mundo. En

vez de ordenar mediante categorías analíticas el contexto social y natural en que vive, lo amalgama en una compleja y sintética visión orgánico-moral. Allí no cuentan las nociones de causa, efecto; rico, pobre; explotado, explotador, sino las ideas mágicas reguladas por los principios de una acción a distancia, identificación del orden humano con el natural; aceptación ciega y fatalista del ciclo orgánico; rígido determinismo de las acciones humanas sin comprensión ni dirección en las mismas. Todo lo cual delimita los rasgos esenciales de una posición primitiva de tipo mágico-intuitivo. Gran parte de Brasil vive así sumergido en lo que cualquier estructuralista llamaría la "prosa del mundo". Foucault, por ejemplo, ha puesto de relieve cómo, en otras épocas de la cultura europea, el mundo se presentaba para el hombre bajo la forma de una totalidad simbólica interpretable, cuya clave venía dada por la categoría de semejanza. Mediante la fuerza cohesiva de la interpenetración, se desarrollaba la técnica mágica como la única forma posible de relacionarse con el mundo. Y si entonces el contorno es un libro de misterios y cambiantes caracteres simbólicos, alusivos, reveladores, lleno de toda clase de signos, escrito en un lenguaje jeroglífico, cuya lectura no sólo es difícil, sino irrepetible y personal, las cosas de ese mundo, por su parte, se hallan pagadas a ese lenguaje, sin que se dé la distancia mínima entre ambas que garantice la condición de objetividad y, en consecuencia, de conocimiento científico. Capovilla ha comprendido que aceptar la visión mágica elemental del campesinado brasileño es ya un punto de partida para comprender el estado de alienación primitiva total, eminentemente religiosa, en la que se halla sumido un conglomerado humano de varios millones. Con el aporte animista africano y las mezclas indo-europeas, el hombre del interior de Brasil ha desarrollado un sincretismo religioso cargado de signos naturalistas, de valores rígidos, y de encantamientos verbalistas, palabras, barrocas, difícilmente descifrables. Al no ser allí posible la comprensión racional y ordenada del mundo, la vida es sentida como **representación**, clave para aproximarse a una cultura mágica. El circo en Capovilla es a la vez símbolo de sus personajes y manifestación



Sin fin, de Clemente de la Cerda.

de una forma cultural gesticulante, pre-racional. En una trama tan pegada a la dimensión mágica que pretende captar, unos pobres artistas de circo provinciano van cayendo de la miseria en la muerte por consunción, y en el mutilamiento y eliminación de unos por otros. Reducida toda la *troupe* a la pareja elemental social, hombre-mujer, el fakir de extrañas y casi siempre inaplicables ideas prepara un número más: resistir sin comer clavado en una cruz, al pie de la oficial y reconocida. Ante la ferviente reacción popular que despierta, la Iglesia (que teme la competencia desleal, en vivo) y la policía (que teme al pueblo congregado) encierran el infeliz fakir y a su ayudante. Cárcel, lugar de meditación para el gran descubrimiento; de ahora en adelante, el fakir se dedicará a explotar el espectáculo del hambre como industria que se basta a sí misma, mejor dicho, que se destruye a sí misma, en la más cruel de las paradojas de la miseria humana: pasar hambre voluntariamente para no pasar hambre obligadamente. Los mecanismos de exhibición típicos de esta sociedad de consumo hacen del fakir Alkán (José Mojica) el hambriento más famoso de Brasil y do mundo. Contra el telón de fondo de la mentalidad mágico-primitiva, se destaca la línea ascendente de la conciencia de un hombre explotado. Para él, se objetiva el hambre, se separa de él mismo, deja de ser un mal natural, como tener dolor de muelas o parir y se convierte en lo que es realmente: un producto social, inventado y cultivado por el hombre en su explotación de otros hombres. De todos modos, el nivel de desalienación del fakir es ínfimo. Porque no basta con descubrir la realidad social del hambre; se necesita luchar contra lo que la sustenta. La ingenuidad de origen mágico del pobre fakir lo lleva a luchar directamente contra el hambre, aisladamente, individualmente, no logrando con ello sino poner aún más de relieve su dramática doble condición de hambreado profesional sobre hambreado social. Por un lado, sabe que el hambre es una pieza más en el mercado, la pieza maestra que le permite al explotador dominar a los explotados; por otro, la sigue tratando, sin embargo, como si fuera una entidad mágica, personalizada, con la que entabla combate singular, suerte de duelo personal. Ga-

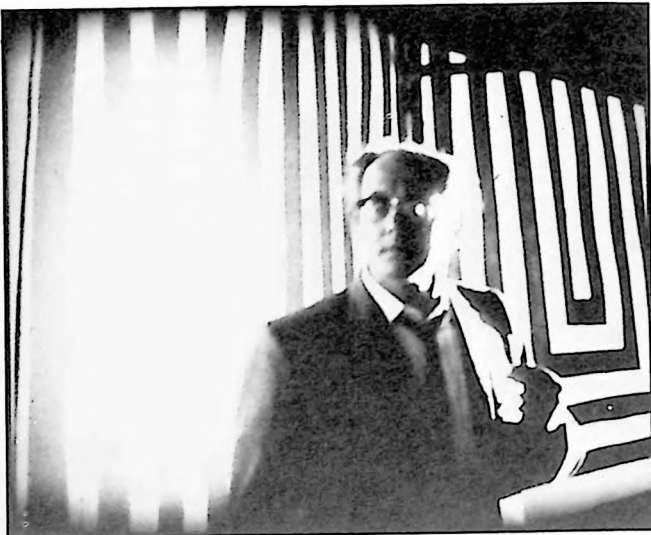
nar (es decir, obtener dinero por la exhibición de famélico profesional) no significa, en su caso, eliminar el hambre, sino, muy por el contrario, que triunfe ésta gracias al mecanismo acumulativo del capitalismo que exige trabajar cada vez más para obtener cada vez menos (pasará siempre hambre al exhibirse) hasta llegar a su propia liquidación humana. Perder (esto es, sucumbir en la prueba) refuerza el poder mágico del hambre a los ojos de un público crédulo y alienado. El profeta del hambre, creyendo escaparse de ella, sigue prisionero del mundo religioso del que procede y que facilita su condición de miserable explotado.

Resulta en ciertos momentos irritante que un tema de tal complejidad haya sido realizado en forma confusa y, en ocasiones, incoherente. Confusa, no sólo por la mezcla de estilos sino por el agregado de historias interiores, como la balada del ciego, que recargan la trama central y la hacen incomprensible. Los estilos son tan variados que pueden distinguirse fácilmente cuatro niveles de ejecución: nivel realista con el que se cubren las escenas iniciales y, en general, la vida del circo; nivel simbólico o de fabulación, mediante el cual se narra la adjetiva historia del ciego (con un recargamiento de tomas con lente corto, demasiado efectistas); nivel documental, dedicado a la secuencia de la cruz y las reacciones del pueblo ante el "sacrificio" del fakir y nivel sincopado, casi telegráfico, con el que se presenta no sólo toda la parte final (demasiado comprimida), sino las escenas de sátira social como las dedicadas al histerismo colectivo provocado por el fútbol y el dios-Pelé, auténtico pan y circo del pueblo brasileño.

Una película tan fundamental por su intención social y por su mismo argumento no debería haber sido descuidada en su construcción: recargada al principio, esquematizada y aun precipitada y un tanto confusa al final, preciosa en ciertos efectos innecesarios, fatiga al espectador y lo predispone negativamente para el momento resolutivo del film: el hallazgo del hambre como monstruoso medio de vida humana.

Juan Nuño

O PROFETA DA FOME. Brasil, 1970. Dir.: Maurice Capovilla. Prod.: Hamilton Almeida



Sin fin, de Clemente de la Cerda.

(dir.). Roman Stulbach, Jan Koudella, Alexandre Solnik (as.); para Fotograma Produção e Distribuidora de Filmes Ltda./Odeio Lopes dos Santos. Guión: M. Capovilla y Fernando Peixoto. As.: Hermano Pena. Fot.: Jorge Bodansky. Escen. y trajes: Flavio Imperio. Mus.: Rinaldo Rossi. Mont.: Silvio Renoldi. Cont.: Mario Lima. Son.: Julio Pérez Caballar. Canción: "Olho por olho", de Adauto Santos. Int.: José Mojica Marins, Mauricio do Valle, Julia Miranda, Sergio Hingst, Joffre Soares, Adauto Santos, Heládio Brito, Flavio Imperio, Lenoir Bittencourt, Fuxico, Wilson Evangelista, Mario Lima, Angelo Mataran, Luiz Abreu, Jean-Claude Bernadet, Hamilton Almeida y los habitantes de la ciudad de São Luiz de Paraitinga.

SIN FIN

Con cada nuevo largometraje venezolano (y a veces también con algún corto) hay quienes pretenden determinar si el famoso cine nacional haya o no nacido. Me parece importante aclarar que semejante planteamiento tiene escasas bases reales, primero porque ya el cine puede entenderse en distintas acepciones (como industria o como arte —juntas o separadas—, como contrainformación —activa o pasiva—, como publicidad, etc) y por tanto se cae continuamente en lamentables confusiones, y segundo porque jamás podría ser "una" película por sí misma la que diera comienzo a una producción de cualquier importancia sino, eventualmente, sus repercusiones o secuelas.

Sin fin cabe dentro de estas reflexiones en el sentido de que no tiene nada de decisivo para el cine nacional. Pero al mismo tiempo es necesario verla en el contexto de un desarrollo, y bajo este enfoque tiene un significado sin duda apreciable. No sólo está elaborada con un esmero y un conocimiento de la técnica sin precedentes en el largometraje nacional, no sólo esta capacidad está puesta al servicio de un intento expresivo, sino que en la misma temática asoman problemas y enfoques de la realidad, totalmente inéditos en el hipnótico camino de nuestro cine de ficción.

Donde, en cambio, Sin fin presenta un rasgo negativo típico de nuestro cine es a nivel del guión. Una vez más, la debilidad de la construcción arrastra aciertos y desaciertos hacia un resultado confuso, cansón, insatisfactorio. En este caso, de todos modos bastante distinto de los precedentes, la película sufre una verdadera fractura al momento de la crisis del protagonista, cuando todo precipita en un delirio interminable que desem-

boca en impresionantes imágenes de la violencia del mundo contemporáneo, para luego morir en la repetición de la secuencia inicial. La narración precipita allí en un expresionismo figurativo sin arraigo alguno con la realidad del personaje, mientras se establece un diálogo fantástico entre éste y una voz misteriosa, algo así como la voz del "sistema", en el cual una extrema abstracción no logra ocultar la confusión de fondo. La secuencia final, presentándonos la misma situación inicial —o sea concluyendo sobre la imposibilidad del personaje de liberarse —cierra el círculo demasiado pronto, antes de que aquella situación se haya desarrollado a suficiencia.

En efecto, después de un comienzo muy preciso, que muestra el principio del día de un hombre metódico, eficiente, perfectamente atornillado al engranaje de la profesión, la visión paralela del proceso de seducción de la esposa por el cuñado —¿auténtica o imaginada?— va punteando la jornada de trabajo del protagonista, hasta conducirlo a la crisis. Es esta seducción, presentada como obsesión única y creciente del personaje (pues los otros problemas —alejamiento del hijo, atroz contradicción entre vida real y falseamiento publicitario— no están subjetivados y quedan entonces a un nivel dramático inferior), la que impide la aceptación de la más amplia problemática que se pretende plantear en la descripción de la crisis, donde incluso, sorprendentemente, el elemento de los celos neuróticos desaparece sin dejar rastro.

Este desequilibrio dramático constituye la falla fundamental de Sin fin, junto con una insólita complacencia, casi un enamoramiento de las imágenes, cuya duración se prolonga así hasta el punto de pasar más allá de la expresividad y caer finalmente en la indefinición de la forma desprendida del significado, que se impone en sí y por sí misma. La lentitud excesiva que de ello resulta se hace soportable, sin embargo, en la primera parte de la película, gracias a la precisión de los objetivos, a la funcionalidad de la descripción. Pero la superabundancia figurativa se hace presente desde los propios títulos: el ratón corriendo en la rueda giratoria es, en efecto, una imagen equivalente a la que la sigue de inmediato, donde el hombre marcha rápidamente.

te por una extensión desierta, observado por teleobjetivo y dando así la impresión de no avanzar un centímetro. Es la misma incapacidad de renuncia, o de escogencia, que conduce luego, en la segunda parte, a colocar una tras otra dos secuencias —menos originales por cierto—, también absolutamente equivalentes: el hombre avanzando por un túnel transilúcido, y luego desplazándose por el laberinto de una estructura metálica, sugieren, más o menos acertadamente, la misma situación psicológica. La forma reiterativa domina así el estilo de *Sin fin*. Pareciera, en la secuencia inicial y final, que el autor cayera en un verdadero estado de contemplación de las imágenes. En parte, su insistencia y minuciosidad están justificadas por los sentimientos de tedio y tensión forzada, de condena, que caracterizan al personaje. No se trata, pues, sino de una cuestión de medida. La secuencia, por ejemplo, del trabajo de encuesta cruzando la ciudad, bien ritmada y de cortes decididos, es muy buena, probablemente la mejor de la película, aunque no haya en ella hallazgos fotográficos tan vistosos como en otras.

En los insertos de la seducción-obsesión se observa sin duda un decaimiento del estilo. Se continúa utilizando la blancura luminosa, casi encandiladora, de la acertada escena del desayuno, pero ya con una complacencia injustificada, una brillantez aceitosa que corresponde a la artificialidad total de la situación, los personajes y la actuación. Allí es cuando asoman los defectos de un oficio afinado en el cine publicitario, o sea en la falsificación de la realidad. Otra desigualdad del estilo aparece con las escenas de la agencia de publicidad, rescatadas sin embargo por los precisos apuntes de un enjuiciamiento social, especialmente acertados durante el examen del pequeño modelo publicitario, rechazado por tener "un tipo demasiado latinoamericano".

Ni la desigualdad del estilo, ni la confusión de exposición y significado, sin embargo, opacan del todo la capacidad de invención expresiva que Clemente de la Cerda vuelca en esta película, interesante bajo más de un punto de vista. Al margen, puede anotarse que la apreciable composición musical de Miguel Ángel Fuster peca de énfasis excesivo con respecto a la imagen, reforzado sin duda por su constante

presencia en la banda de sonido. Es necesario subrayar, además, la presencia e interpretación de Bienvenido Roca en el papel del protagonista, de gran naturalidad y sobriedad, cualidades realmente raras entre nuestros actores siempre tan marcados por la teatralidad.

Ambretta Marrozu

SIN FIN. Venezuela, 1971. Dir.: Clemente de la Cerda. Prod.: José Jiménez para Clemente de la Cerda. Guión: Maurice Odremán, C. de la Cerda. As.: M. Odremán. Fot.: Raúl Delgado Millán, C. de la Cerda. Escen.: Edmundo Vargas, Dec.: Luis Felipe Betancourt. Mús.: Miguel Ángel Fuster. Son.: Mario Bartolomé. Grab.: Luis García, David Vieira, Oswaldo Ravello. Mont.: C. de la Cerda. Preparación del primer actor: Luis Salazar. Int.: Bienvenido Roca, Asunción Fuentes, Carlos Julio Ohep, Samuel Roldán, Alfredo Hoss, Franco Cámara, Enrique Sacristán, Luis Enrique García Lovera, Horacio Zinnli, David de la Cerda.

22 DE MAYO

Dirigido por Jacobo Borges y producido por "Cine Urgente", **22 de Mayo** está un poco, al parecer, como una excepción dentro de un conjunto de producciones de tipo estrictamente utilitario que, hasta el momento, no se presentan como "obras". El documental, en efecto, se plantea una reflexión política de tipo general, que puede dirigirse con la misma eficacia a distintos sectores.

Es una idea importante la que le sirve de eje, y lo es sobre todo no por original, sino por ajustada a la realidad de un país que algunos intentan a ratos interpretar como políticamente avanzado (léase revolucionario) y otros insisten en considerar pacífica y entusiastamente integrado a una supuesta "vía de desarrollo". Es la idea de que en estos años de reflujo político, acontecimientos graves y hasta dramáticos no logran alcanzar las conciencias, no sólo (y por supuesto) de la burguesía nacional, sino tampoco la de las masas populares.

El día 22 de mayo de 1969, cuando la gran provocación copeyana a la Universidad Central, es el escogido para la demostración. El desarrollo se basa fundamentalmente en la descripción de ese día, que es al mismo tiempo un día cualquiera, en Caracas, hoy. Hilo conductor, un muchacho de los cerros, que cruza la ciudad escuchando su radio portátil. Acontecer básico, el ataque copeyano contra la universidad, la resistencia estudiantil, el atentado a Alexis Adam, la inter-

vención de la policía, el largo combate en la puerta del recinto. Pero estas dos hebras principales están cruzadas a su vez por una serie de hilos transversales que intentan formar la trama compleja de la realidad nacional. Desde el tráfico majestuoso y agobiador de las grandes avenidas, hasta el desfile de control de bolsos y paquetes de los empleados de CADA; desde la venta del país operada por Gómez, hasta los banquetes de la high capitalina y, en paralelo, la fiesta de una familia del pueblo. El contrapunto sonoro del radio portátil acompaña gran parte de las imágenes, con suficiente eficacia como para invalidar la introducción de fragmentos de programas televisivos, que en muchos momentos recargan el juego de los contrastes con su inútil reiteración.

Muchos de los que más arriba hemos llamado "hilos transversales", cuando se pierde la guía fundamental del sonido radiofónico, y cuando su enlazamiento no procede de una lógica directa, conducen a una pérdida de la unidad de tiempo y espacio —Caracas, 22 de mayo— y en consecuencia de la unidad de la idea. Aunque su heterogeneidad no deje nunca de derivarse de una clara concepción del sistema sociopolítico, y aunque a menudo su importancia debiera aportar elementos fundamentales a la comprensión de la situación nacional, debido a su fragmentación, a la pérdida de lazos temporales, espaciales y lógicos con las líneas fundamentales de la estructura, a su falta de desarrollo, resultan a veces meramente reiterativos, o insuficientes. Así, no estamos muy seguros de que los insertos sobre el gomecismo sean suficientes para simbolizar la situación de dependencia del país, mientras la referencia, por ejemplo, al asesinato de Lovera, funciona perfectamente, pero a nivel de un simple reforzamiento de la denuncia de la violencia del poder. Indudables imágenes del sistema, no alcanzan el grado de símbolo y, en consecuencia, resultan facetas sueltas de una imagen incompleta. Tampoco logra impacto y claridad suficiente el discurso de una mujer del pueblo que, insertado hacia el final de la película, sintetizaría una actitud más consciente que se concretiza en el llamado a una lucha unitaria y solidaria. Hay como un desperdicio de elementos importantes a causa del frecuente descenso de la

estructura del film a una disposición calidoscópica, que sin duda puede reflejar realísticamente la confusión de una realidad aparente, pero no una dilucidación, que se obtiene más bien a través de un ordenamiento intelectual. Por su parte, las frases que a ratos se escriben en máquina bajo los ojos del espectador pecan de indirectas, cuando a nuestro entender la función de este tipo de recurso en el cine es esencialmente explicativa o exhortativa, y se usa justamente para que el espectador no pueda pasar por alto ciertos significados o eludir ciertos planteamientos ante el margen de ambigüedad que es propio de la imagen visual.

Si **22 de Mayo** no logra agotar la configuración general de la situación venezolana, como por momentos parecería intentar, trasmite sin lugar a dudas un planteamiento tan simple como correcto, y lo hace con claridad y eficacia. En cierto sentido, diríamos que marca un avance en el campo del cine político. Porque lleva adelante, en forma interdependiente, dos operaciones: la de indicar, denunciar y reiterar el carácter injusto y opresivo del sistema, y simultáneamente la de dirigir una crítica antirretórica, estimulante, a las propias clases populares. Aunque quizá hubiera hecho falta, en el mismo marco, dirigirla también al estudiantado...

El tratamiento de las imágenes, el esmero del montaje, las numerosas tomas agudamente críticas, la secuencia audaz y magistralmente construida de la lucha callejera, la seguridad sin alardes del trabajo de cámara, destacan este documental dentro del género, a menudo impedido por una técnica primitiva y una inmadurez expresiva, y contribuyen vigorosamente a la eficacia del mensaje.

Ambretta Marrozu

22 DE MAYO. Una producción Cine Urgente, 1969.

VENCEREMOS

Venceremos es un buen film chileno, realizado en 1970, en forma muy bien acabada, por Pedro Chaskel y Héctor Ríos, con bellas fotografías de Héctor Ríos, un montaje muy acertado de Pedro Chaskel, buena cámara de Samuel Carvajal y bellas canciones de protesta chilenas. Todo este equipo supo lu-

22 de Mayo (Producción Cine Urgente).



Venceremos, de Pedro Chaskel y Héctor Ríos.





Voto más fusil, de Helvio Soto.

cirse en el film, que es un alarde de habilidad técnica y formal. En el Festival Internacional de Cine de Leipzig recibió el Premio Paloma de Oro y el de la Crítica Internacional. También obtuvo el Premio del Festival Internacional de Televisión, en la Universidad Católica de Chile.

Pero el esmero que sus realizadores pusieron en los aspectos formales del film no parece haber sido igualmente exigente en su contenido político y social. Tanto es así que la película casi se limita únicamente a mostrarnos toda una sucesión de imágenes que revelan los grandes contrastes de la sociedad chilena (la opulencia de los poderosos y de la sociedad de consumo, alternando siempre al lado de la miseria y el desamparo de los pobres), para expresar las injusticias sociales que existen en el "orden" establecido.

No hay un intento de ahondar en estos problemas, de buscar sus causas fundamentales, de analizar sus contradicciones, de proponer soluciones, de mostrar perspectivas revolucionarias. Los autores se contentan con provocar impactos emocionales y sentimentales: en hacer que el espectador se apiade de los pobres y tal vez, también, que se moleste con los ricos, pero nada más. Ni siquiera hay una racionalización de los problemas.

Venceremos es una película que perfectamente hubiera podido ser realizada por la Alianza para el Progreso, porque no es un film revolucionario sino reformista. Su lección es la de mostrar lo que todo el mundo sabe: la existencia de injustos desniveles en la sociedad imperante. Pero, a partir de allí, deja abierta la posibilidad de soluciones caritativas de toda especie. Porque el problema podría plantearse como si consistiera solamente en atenuar o moderar esas injusticias, de modo que los pobres sean un poco menos pobres, sin afectar a los ricos, evitando así consecuencias ulteriores más graves. De este modo, el sistema social ni siquiera queda cuestionado en la película.

Es preferible una película fea y formalmente deficiente, pero que proponga objetivos revolucionarios, antes que una película bonita y hábil, como **Venceremos**, que se queda a medio camino.

Perán Erminy

VENCEREMOS, Chile, 1970. Dir.: Pedro Chaskel, Héctor Ríos. Fot.: H. Ríos. Mont.: P.

Chaskel. Cám.: Samuel Carvajal. Son.: Leonardo Céspedes. Canciones: "Santiago y Quisiera volverme de noche", de Angel Parra, "Dame la mano", de Gabriela Mistral, "Un gallo de amanecida", de Alejandro Reyes, "Elegía", de Eduardo Carrasco.

VOTO MAS FUSIL

A través de la evolución política de unos personajes, que son jóvenes de izquierda y que se plantean, con mayor o menor sentido crítico, problemas de conciencia, dudas y conflictos ideológicos en relación con los acontecimientos políticos nacionales e internacionales, Helvio Soto intenta trazarnos en su film **Voto más fusil** (Chile, 1971) un recuento histórico y crítico de la evolución política de la izquierda chilena, a partir de la época del Frente Popular hasta la toma del poder por Salvador Allende.

La película se desarrolla en tres etapas que parecerían sucederse unas a otras sin saltos, en una continuidad cronológica, pero que corresponden a tres periodos distintos de la historia reciente de Chile. En la primera se evocan críticamente los tiempos "románticos" del Frente Popular, cuando el movimiento de las izquierdas se inspiraba en la guerra de España y en las luchas políticas europeas, como las del Frente Popular francés, el cual logró imponer un gobierno (el del socialista Leon Blum) pretendidamente de izquierda y socialista, pero que demostró no ser más que una nueva fachada del mismo viejo poder capitalista. El segundo corte cronológico del film corresponde al periodo de los años 47-52, del régimen de González Videla, quien había despertado muchas ilusiones bien pronto frustradas, y quien puso fuera de la ley al partido comunista, después de haber sido apoyado por él. En estas partes se habla, en la película, de la gran influencia que ejerció sobre la política de la izquierda chilena la estrategia soviética de la coexistencia pacífica. En la última parte del film se enfoca la situación actual chilena, mostrando lo ocurrido desde cuatro meses antes del triunfo electoral de Salvador Allende, luego las elecciones, el asesinato del General Schneider, las conspiraciones de la derecha, la histórica sesión del Congreso en la cual se eligió a Allende como Presidente, hasta culminar, finalmente, en el día en que Salvador Allende toma el poder, el 4 de noviembre de 1970.



Yewar Mallku, de Jorge Sanjinés.

Todo esto queda enfocado —en forma bastante confusa y esquemática a través de la visión de los protagonistas, que no juzgan y critican desde afuera de los acontecimientos, sino que los viven y, en mayor o menor grado, participan activamente en ellos, como hombres de izquierda o militantes revolucionarios. De ese modo al espectador no se le ofrece la historia en forma despersonalizada y "objetiva", como en los manuales escolares, sino para que la vea desde adentro.

Lamentablemente, la intención de **Voto más fusil** resultó frustrada por múltiples y graves fallas de fondo y de forma. Sus personajes gravitan alrededor de un ambiente de clase media y la película parece centrar el grueso de sus críticas, de un modo crudo y severo, en contra de esos mismos personajes, como típicos representantes de los revolucionarios "pequeño-burgueses". Pero se queda exactamente en el mismo plano que ellos y en lo mismo que ha criticado en ellos, y no es más que una típica película de un cineasta pequeño-burgués. Y ese carácter se acentúa por el hecho de que no se muestra ni se expresa lo que es Chile, con todas sus complejidades y miserias, sino que se limita a rondar entre grandes avenidas, automóviles, bellos apartamentos, oficinas lujosas y medios burgueses. No se hace sentir la participación popular en la política, ni menos aún el juego de fuerzas y de intereses que determinan la dinámica de la historia que se cuenta. Todo se queda a un nivel superficial. Las críticas —casi siempre emocionales— no se sustentan más que en las palabras, que no bastan para convencer. El problema de las conspiraciones de la derecha en contra de Allende minimiza sus verdaderas dimensiones y aparece como casi superado en la actualidad, como si la amenaza no fuera tan grave como realmente lo sigue siendo, porque no la sitúa con el peso de los inmensos intereses económicos nacionales e internacionales que están en juego en forma decisiva, y en particular los de una potencia tan agresiva como los Estados Unidos, que son fundamentales en Chile.

En resumen, **Voto más fusil** es una película que, a través de la confusión ideológica de sus personajes, parece reflejar las propias confusiones de su autor. No es un film que ayude en nada a las masas a esclarecer sobre las posibles vías

revolucionarias que conducirían a Chile hacia el socialismo.

Perán Erminy

VOTO MAS FUSIL, Chile, 1971. Dir.: Helvio Soto. Prod.: Arturo Feliú para Telecinema Ltda. Guion: Helvio Soto. Fot.: Silvio Calozzi. Color. Son.: Gonzalo Salvo. Int.: Patricia Guzmán, Héctor Duvauchelle, Leonardo Perucel, Marcelo Romo, Jorge Guerra, Jorge Yáñez, María Elena Gertner, María Teresa Fricke.

TVENEZUELA

Sobre **TVenezuela** ya apareció un comentario crítico en nuestra revista (n. 9, págs. 9 y 10). Volvemos sobre ella, por tanto, solamente para registrar su confrontación con el público, que no conocíamos. La película tuvo éxito, su humor ganó rápidamente al espectador, las imágenes familiares de la televisión establecieron esa nueva comunicación, demistificada, vagamente molesta, que busca la intención crítica, y el juego de contraste entre imagen real y falsificación se manifestó con evidencia. En el foro, un espectador asomó la duda de que "una parte del público comprendiera, y la otra sintiera como burla" la yuxtaposición de la telenovela con la ingenua, alienada participación del ama de casa del pueblo. La misma observación asomamos en **Cine al Día** en la ocasión citada.

El autor se autocriticó, dijo que la secuencia era un error, que como la película se había hecho para la audiencia estudiantil universitaria, su más amplia proyección se había perdido de vista. Reiteramos aquí que la objeción es correcta, pero también que lo es sólo porque la elaboración de Solé se limitó a evidenciar humorísticamente una servidumbre psicológica, a ridiculizarla —con o sin intención—, sin situarla con suficiente claridad dentro de la existencia profundamente real, cotidiana, material de las televidentes, sin demostrar el mecanismo de frustración-evasión que la televisión aprovecha en pro de precisos intereses. Lo cual no invalida la necesidad de una acción crítica hacia ambas direcciones, hacia víctimas y verdugos, aunque esto tenga algo de crueldad. Pero en lugar de crear una situación de burla desde la propia sala de cine, cuya audiencia se hace cómplice, en ese momento, del enemigo, sería necesario lograr en la demostración la denuncia meridiana, sin matices ni

ambigüedades, de la burla calculada y sistemática a que el medio de comunicación somete a sus víctimas.

Ambretta Marrozu

VENEZUELA. Véase "Cine al día", nº 9.

YAWAR MALLKU

Yawar Mallku, el segundo largometraje del boliviano Jorge Sanjinés, asombra por la seguridad de su línea narrativa tanto como entusiasmo por la claridad y por la fuerza de su visión revolucionaria. Indios marginados consumidos por la miseria y por la coca, agotados demográficamente por la emigración urbana y la elevada mortalidad infantil, son conejillos de Indias (por supuesto) para poner en práctica una de las ideas claves de la Alianza para el Progreso: la esterilización de las mujeres de los países subdesarrollados. De esa manera, el imperialismo norteamericano ofrece su "solución final" al problema indígena del tercer mundo. Ignacio, jefe electo de la pequeña comunidad indígena de cultura quechua, descubre las prácticas esterilizantes del flamante "Centro de Maternidad" gringo. A la violencia imperialista que eso significa responde con la correlativa violencia revolucionaria: los extranjeros son castrados por la comunidad indignada. Los gendarmes, cómplices y protectores de los Cuerpos de la Paz, aplican la ley de fugas a un grupo de indios, entre los cuales, Ignacio. Malherido, es recogido por su mujer y trasladado a la capital donde vive su hermano Sixto, indio vergonzante que trata de "pasar la línea", de asimilarse, de integrarse. Comienza la odisea del hospital, conseguir dinero para medicinas, compra de sangre para el moribun-

do. Ante el indio suplicante, sin recursos, se cierran las puertas suavemente, despectivamente, paternalistamente, llamándolo siempre "hijo", "hombrecito", "hijito". La inevitable muerte de Ignacio sirve para catalizar el regreso de Sixto a la condición india, ahora con conciencia revolucionaria. Sobre los picos nevados de los Andes, la película se cierra con un tremolar de fusiles en puños alirados.

En una de las primeras escenas, después de que Mallku es llevado al hospital, su mujer comienza a contarle a Sixto lo que ha sucedido. De allí en adelante las dos historias van paralelas, la historia pasada que culmina con la castración de los americanos y la presente, con la inútil búsqueda de sangre. La estructura narrativa no parece muy convincente. Habría que medir la posible efectividad expresiva y dramática de las dos alternativas posibles: una, narrar linealmente las dos acciones, una después de la otra; la segunda, intercalarlas, que es la solución adoptada. Si las dos acciones tuvieran interconexiones o se influenciaran mutuamente, logrando con su yuxtaposición nuevas e intensas sugerencias podría justificarse el montaje paralelo. Pero no es así, las dos acciones son absolutamente lineales, consecutivas, y su acercamiento anticonológico apenas si logra quitar efectividad y contundencia a cada una de las historias. Una de las razones de los autores es la justificación de la reacción final de Sixto. Según ellos Sixto está sometido a dos presiones, una su propia experiencia cuando busca ayuda para comprar la sangre para su hermano y es rechazado continuamente, otra, la historia que la mujer de Mallku le cuenta. Pero resulta que sólo vemos la primera escena de la mujer de Mallku contándole a Sixto, luego esta escena no se repite. Es una espe-

cie de elipsis por la cual se supone que la escena se repite cada vez que se vuelve en la pantalla a reiniciar la historia de Mallku y la castración. Resulta que en realidad la narración no funciona de esta manera, sino que el espectador sigue las dos historias en forma independiente. De allí el resultado un tanto inesperado y sorpresivo de la rebelión final de Sixto y el simbólico empuñar las armas. Es realmente lamentable esta falla en la selección de la estructura narrativa, porque en sí misma cada parte del film está excelentemente realizada, dando el justo tiempo y la sobria intimidad de las acciones y reacciones, captando con admirable penetración la atmósfera propia de este angustioso mundo indígena, integrando sin estridencias el mensaje crítico.

Por lo demás, el tema tratado por **Yawar Mallku**, a saber: el control de natalidad, no se presta a una fácil exposición resolutive. Que resulta ser un problema confuso lo prueba el que, frente a él, coinciden algunas de las posiciones socialistas con la tesis vaticana. A grandes rasgos, la situación se delinea así: para el imperialismo, no hay otra solución sino control absoluto de la natalidad lo que, apartado el tecnicismo, viene a significar en la práctica una política de exterminio de poblaciones o lento (Bolivia, India) o rápido (Vietnam). Los católicos, por su parte, insisten en forma abstracta en el valor de la vida humana para oponerse a cualquier práctica anticonceptiva, mientras que, por otro lado, en el campo socialista, se diversifican las posiciones. De hecho, se dan notables contrastes: mientras que la URSS ha facilitado el aborto en los últimos tiempos, otros países (Rumania, por ejemplo), alarmados ante el descenso de su tasa de crecimiento, lo han prohibido estricta-

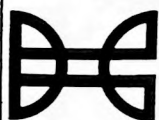
mente. Teóricamente, se fluctúa entre la condenación del control de natalidad en nombre del humanismo socialista y de la confianza en el progreso tecnológico y científico y la aceptación de diversas técnicas anticonceptivas. Todo ello parece indicar que la complejidad del problema impide la formulación de una respuesta simple, al estilo de una receta, lo cual excluye de una vez las posiciones rígidas (esto es, ni el control como panacea ni la negativa rotunda). Será necesario distinguir niveles de tratamiento para evitar aparentes contradicciones. De esa manera, no hay ningún impedimento a que se luche contra las prácticas de esterilización que, con fines de explotación y penetración, llevan a cabo los imperialistas en los países del tercer mundo y que, al mismo tiempo, se reclame el libre derecho de la mujer al aborto, como está sucediendo en Francia en estos momentos. Ciertamente que Sanjinés está muy lejos de París, en donde el problema puede ser planteado en términos ideales de libertad de elección. Para el indio del altiplano los hijos son el único recurso para luchar contra la miseria, aunque contribuyan a agudizar el problema social. Por ello quizás, **Yawar Mallku** no presenta una solución simplista al problema demográfico, sino que se limita a denunciar la política imperialista de deliberado genocidio "científico", allí con bombas, aquí con ligaduras de trompas.

Juan Nuño

YAWAR MALLKU. (Sanera de Córdoz). Bolivia, 1969. Dir.: Jorge Sanjinés. Prod.: Ukamau. Guion: Oscar Soria, J. Sanjinés. Fot.: Antonio Egulón. Mont.: J. Sanjinés. Mús.: Alberto Villalpando, Alfredo Domínguez, Gregorio Yana, Ignacio Quispe. Int.: Marcelino Yanahuaya, Vicente Salinas, Benedicta Huana, Mario Arrieta, Felipe Vargas, Carlos Cervantes, Ilde Artes y habitantes de la comunidad de Kaata.



TODAS LAS NOCHES EN UN BARRIO DE MARACAIBO EL CINE CLUB UNIVERSITARIO REALIZA UNA PROYECCION DE DOCUMENTALES VENEZOLANOS Y CORTOMETRAJES EDUCATIVOS. UN PROMEDIO DE TRESCIENTOS ESPECTADORES ASISTE A CADA FUNCION. DIEZ BARRIOS PARTICIPAN YA REGULARMENTE EN ESTE NUEVO PROGRAMA INICIADO POR EL CINE CLUB ADSCRITO A LA DIRECCION DE CULTURA DE LA UNIVERSIDAD DEL ZULIA.



DIRECCION DE CULTURA



CINE-CLUB UNIVERSITARIO



SOBRE MUERTE EN VENECIA



I. ENTRE MANN Y VISCONTI

Para los intransigentes puristas, partidarios acérrimos de las transcripciones literales, la película de Visconti debe ser fuente de sufrimientos indecibles y, al mismo tiempo, motivo de inescapable fascinación. Porque Visconti ha tenido el gran acierto de traicionar a Mann sólo en lo esencial, respetándolo en la forma. Donde se ve que sobre todo la infidelidad necesita del arte.

En este caso, lo más banal es lo ya sabido: que no era nada fácil adaptar la novelita de Mann, *Der Tod in Venedig*, escrita en las postrimerías de la *belle époque*. Como la mayor parte de la obra de Mann, también ésta se desarrolla en un clima intimista, a través de una dimensión interior, reflexiva y crítica que, de intentar captarla directamente, surgirían grandes dificultades en el nivel de la expresión cinematográfica. No puede decirse que Visconti haya ignorado este aspecto del problema. Su solución al mismo es doble. Por una parte, concentra toda la atención de la cámara en el juego de miradas y en la nerviosa, desesperada, acuciosa búsqueda constante de Tazio. Más que suficiente para transmitir la fuerza creciente de un sentimiento que terminará por destruir a quien lo disfruta y padece. Por otro lado, introduce una narración paralela, en retroceso temporal, para poder exponer de viva voz las ideas del artista. Es éste el aspecto menos satisfactorio de la solución. No sólo por lo que pueda tener de gastado al recurso al *flash-back* o de pedagógico el expediente del diálogo con un personaje creado *ad hoc* (el amigo del compositor), sino porque viene a ser la parte del film que deja ver la vacilación del adaptador frente a la necesidad ineludible de la traición al original literario. Sea dicho de una vez: la traición mayor y el logro de Visconti han consistido en renunciar al contenido de *crítica cultural* que encierra la novela de Mann.

Aquel Gustav Aschenbach ennoblecido (von Aschenbach) por sus méritos, que Mann pinta en su novela, es el epitome de la *intelligentsia* alemana burocratizada, pedante, rígida, distante del mundo y encerrada en un ordenancismo tan estéril como perfecto. Lukács lo ha formulado mejor que nadie: "crítica general de la prusianización interior de los intelectuales alemanes". Por algo Mann atribuye a su personaje, el escritor Aschenbach, aquel lema de Federico el Grande, tan característico de la vida disciplinada prusiana: *Durchhalten* (perseverar).

La contención, el aguantarse, el saber retenerse, la corrección, la compostura, el orden, por encima de todo, el orden, hasta llegar a la monstruosidad kantiana del imperativo categórico o la militarización del sentido burgués del deber. Frente a un mundo tan frío como falso, tan cortado de la vida, tan muerto en sus recetas y en sus etiquetas, Mann nunca dejó de reaccionar. Toda su tragedia cultural y aún personal se encierra unánimemente en su "dolor de Alemania", que lo llevó, de amor en rechazo, a un penoso exilio, en pugna incesante con los valores de la cultura germana. A todo esto ha renunciado definitivamente Visconti en la versión cinematográfica de *Muerte en Venecia*. Y ha hecho muy bien. En pri-

mer término, porque no dejaba de ser un mero arreglo de cuentas entre Mann, representante de una intelectualidad crítica, y Aschenbach, símbolo de la burocracia oficial del intelecto, todo muy de la época, muy encerrado en los límites de una ya superada circunstancia histórica. Pero también, y sobre todo, porque aquella crítica sarcástica e implacable de Mann al pobre artista, autodegradado en funcionario, es en la novela la cáscara que cubre un delicado fruto, que Visconti, al rechazar aquella, ha podido mostrar en todo su morbosos esplendor. El choque entre la idea y la realidad; la confrontación entre el espíritu y su encarnación material; la tensión entre el declinar físico y la aturridora insolencia del adolescente, todo ello se encuentra en la novela tapado por la careta deformante de la crítica cultural, siempre en primer plano. Eso mismo y mucho más es lo que representa la advocación terrible y definitiva: "Quien ha contemplado la belleza está ya destinado a la muerte".

Propio de la culminación artística es la simplicidad de los medios de expresión. A Visconti, en la cumbre de su carrera, le ha bastado un recurso sencillo y natural para llevar a cabo, en la forma más hábil posible, la tan necesaria "traición" a la novela. Ha cambiado el oficio del protagonista: del escritor prusiano, en que lo había plasmado Mann, ha hecho un compositor musical libre y criticado. Lo genial del recurso reside en que, al proceder así, Visconti no ha hecho sino volver a los orígenes mismos de la novela, pues es sabido que Mann se inspiró en una anécdota de Gustav Mahler. Nada más natural entonces: al cambiar un escritor por un músico, Visconti gana en tres frentes. En lo temático, logra destacar mejor que Mann el drama del artista frente a la vida: en lo expresivo, aligera la narración al perder la carga de reflexiones del escritor, sustituyéndola por la visión más intuitiva que discursiva del músico; en lo formal, rodea a su película de la música del propio Mahler, habiendo tenido aquí también el buen gusto de no recurrir a ningún pasaje de la demasiado conocida Cuarta sinfonía y prefiriendo extractos de la Tercera y, sobre todo, el ajustado *adagetto* de la Quinta. La lenta, majestuosa, a veces inmóvil música de Mahler flota sobre las aguas muertas venecianas y envuelve al errante Aschenbach con la cruel belleza de lo inalcanzable. (Entran escalofríos sólo de pensar si en *Muerte en Venecia* el productor hubiera impuesto —como sucedió con *Los malditos*— la música siempre igual, pegajosa, barata y hollywoodiana del francés Maurice Jarre, quien desde *Doctor Zhivago*, destila la misma empalagosa cursilería de violines por todas las grandes superproducciones).

En la novela, el Aschenbach-escritor se encuentra al joven Tazio, y su sola vista es suficiente para —lo dice Lukács— "liberar al caos bestial y bárbaro, el transmundo síquico de los instintos rechazados y artísticamente ahogados". Pero, en la película, el Aschenbach-músico mira al arcángel de la belleza y de la muerte y, como los héroes rilkeanos (*Jeder Engel ist schrecklich...*), queda anonadado por lo terrible y deslumbrante de una visión tan superior e inhumana. Otra vez Visconti supera a Mann. La inmarcesible belleza de Tazio no sólo sirve para que floren las pasiones escondidas (tesis de Mann): ayuda a realizar lo único sensato

que puede hacer el artista en un momento bien preciso de su vida (tesis de Visconti): quemarse en su propia llama con un fuego que no viene de él pero que sólo él puede sentir.

De ser cierto lo dicho hasta aquí, ya hay motivos más que suficientes para que los celosos guardianes de la moral ideológica pongan el grito en el cielo (social) y denuncien la pérdida de la dimensión realista e histórica. Pueden hacerlo; así insisten en su función de vigilantes de la pureza socialista. Pero que primero piensen en esto: ¿quién refleja mejor toda una época, todo un clima estético: Mann, al insistir caricaturescamente en el problema local del intelectual prusiano, o Visconti, al presentar al desnudo la transfiguración y la muerte de un artista puro, de aquellos de torre de marfil y arte por el arte?

Por lo demás, ¡pobre Aschenbach! De la pluma de Mann a la cámara de Visconti, ha perdido en el viaje muchas plumas de su seriedad germana. Sólo le queda ese ridículo movimiento de la boca cerrada, ratonil trémulo del bigote, con el que la raza inextinguible de los profesores teutónicos o alemanizados suele permitir que afloren al exterior los sentimientos de placer o desagrado. De aquel pedante, autosuficiente, complacido escritor, gloria nacional, cuyos textos se leían en las escuelas, Visconti ha sabido hacer, con ayuda de un Dirk Bogarde tan bueno como en sus mejores Loseys (*El sirviente, Extraño accidente*), un hombre atormentado, lleno de la pasión de la creación, en busca de un ideal que crea espiritual, intangible y, de pronto, en la fabulosa Venecia, "la más increíble de las ciudades", descubre, primero en sus ojos, luego en su corazón, nunca con su cuerpo, que la belleza está ahí, radiante, absoluta, pura y grácil, al aparente alcance de la mano. De nuevo, Visconti sabe resolver con sencilla elegancia el problema de los estilos narrativos de una cámara que tiene, a la vez, la misión de describir un ambiente y de revelar un sentimiento. Con profundos acercamientos de cámara penetra en el mundo de la belleza de Tazio y crea la ilusión de un encuentro imposible, como en la bella escena del paseo por la pasarela de la playa, telescopiada al máximo, sin perspectiva alguna, en donde el vacilante y deslumbrado Aschenbach parece tocar, confundirse, tropezarse, penetrar en el remoto y jugueteo adolescente, de columna en columna. Por el contrario, para las escenas reconstructivas de la época, del ambiente, de cada uno de los ricos escenarios del hotel, acude a los movimientos laterales, de un extremo a otro, que hacen desfilir toda la abirragada multitud de obietos (trajes, sombreros, plumas, plantas, floreros gigantes, cerámicas, peluches, divanes, lámparas de cristal de roca) en que se enmarca la ceremoniosa y cosmopolita clientela burguesa del Grand Hotel des Bains.

El dramatismo de la cámara, adelante y atrás cada vez que relaciona a Aschenbach con Tazio, subraya la dirección que Visconti ha impuesto en el film. No sólo ha eliminado aquella burla social de la novela; también ha reducido a su mínimo contorno el cuento moral que *Der Tod in Venedig* contenía. De la lucha de Aschenbach-escritor por vencer sus tentaciones y no dejarse arrastrar por la obra de perfección que se le presentaba ante la vista, apenas si queda el registro de esa humana alegría que Aschen-



bach-músico siente cuando descubre, en la Estación, que ha de quedarse unos días más en espera del baúl extraviado. Se entrega feliz en manos de un destino que lo lleva justo a donde él quería ir, pero no se atrevía a aceptar. Visconti ha cargado la mano en la escena al dejar aparecer en el rostro de Aschenbach una no disimulada alegría, cuando para Mann se trató tan sólo de "un gesto de bienvenida, una calmada y deliberada aceptación de lo que pudiera suceder".

Todo exégeta metafísico de la película (o, en este caso, de la novela) se preguntará pedantemente, inútilmente, por qué. ¿Por qué Gustav Aschenbach, hombre más que maduro, casado o viudo (según se adopte, respectivamente, el punto de vista de Visconti o el de Mann), famoso, entregado a su vocación de creador, decide de pronto, con esa libertad que Sartre equipara a una condena, consumirse en la llama ardiente de aquel imposible encuentro, de esa deslumbradora obsesión? Vuelve Visconti a superar a Mann. El novelista explica ("la verdad puede estar en que el hombre maduro no quería curarse...") allí donde el cineasta calla y deja que las imágenes hablen por sí mismas. ¿Es tan difícil entender simplemente que Gustav Aschenbach sabe que no podría existir sin que sus ojos se inunden de la imagen de Tadzio, así sea de lejos, a escondidas, de limosna? La fuerza destructora de la belleza del dios Tadzio abuelve a Visconti de la segunda gran traición a Mann y aún lo vuelve a elevar sobre éste. No sólo la relación Aschenbach-Tadzio ha de estar dominada por la marca de la más completa imposibilidad ("pues un ser humano siente instintivamente amor y respeto por otro ser humano en tanto que no lo conozca lo suficiente como para juzgarlo..."); también la vida misma del músico, desde que se entrega, más gozoso que resignado, al objeto de su adoración, viene signada en la película por una fuerza estética. No se trata ni de un suicidio metafísico ni de una lucha interna entre el deber y la increíble realidad atrayente. A lo que se asiste en el film es a la solución de un problema artístico a partir de la constatación de sus datos primarios, que son: 1) la belleza es exterior al espíritu y lo domina; 2) los sentidos (sobre todo, la vista) son el vehículo de captación de lo bello. La solución es la muerte ante la Belleza, como única forma de integración sujeto-objeto. Nadie podrá decir que Aschenbach no muere feliz: lleno de la contemplación de esa belleza increíble, transformando un gesto lejano en una señal íntima, en el momento preciso, ni antes ni después. Que Aschenbach muera así, ante su maravilloso arcángel, no sólo prueba la correcta solución del problema (realismo del objeto artístico que determina la aniquilación del artista). Es también la expresión optimista del más completo happy ending. Morir con los ojos detenidos en la única visión a que se aspira fijarlos, una mañana de sol, en la playa semivacia, sin testigos molestos, ni dolores ni temores. Más que envidiable, apetecible.

Juan Nuño

P.S. Un sólo reproche a Visconti, fuera de texto: pese a ser muy hermosa, muy reconfortante, muy convincente en su humor negro la secuencia del burdel, con la nota irónica de un "Für Ellse" interrumpido profesionalmente, es algo que está

de más. Aún peor, suena a concesión al público grueso (por lo demás, insobornable). Como si Visconti hubiera sentido la necesidad de extender un certificado de antecedentes (o, al menos, intenciones) heterosexuales. ¿Era menester? ¿Puede hablarse de homo o heterosexualidad ante una figura tan andrógina como la de Tadzio, en una relación tan platónica (en el sentido estricto, no en el sentido idiota y corriente del término), tan visual, tan a la distancia?

II. UNA ENCADENADA DISTANCIA

¿Por qué en un gran plano general de la Plaza de San Marcos la imagen muestra a Aschenbach que avanza hacia la izquierda de la cámara, a medida que se acerca la cámara se desplaza a la derecha y mientras se mueve enormes columnas obstaculizan momentáneamente la visión? ¿Por qué en el inmenso movimiento de cámara que va y viene por el salón del hotel, al comienzo del film, ubicando a Aschenbach en la multitud de veraneantes y descubriendo a Tadzio, en más de una ocasión un enorme jarrón azul se interpone entre la cámara y la gente? ¿Por qué en las escenas finales hay una toma de Tadzio que en un plano de 3/4 se interna en el mar, camina sin desplazarse de sitio, en un efecto de aplanamiento de la perspectiva dado por el uso de un gran teleobjetivo? ¿Por qué poco después, en un gran plano general, dominado por las bandas horizontales de playa, mar y cielo, Tadzio se ve a lo lejos, una diminuta figura, y en primer plano está una máquina de fotografía abandonada en su trípode? Prácticamente en cada una de las tomas hay algún elemento de la modelación del espacio, de la representación de un espacio muy peculiar, que tiene algo de extraordinario, de poco conocido, de invención, y se podrían multiplicar las interrogaciones. ¿Por qué en cada caso Visconti ha trabajado su materia fílmica hasta llegar a cada particular cristalización formal que nos brinda en el film? La hipótesis de la experimentación lingüística sin más fin que el hallazgo gramatical gratuito hay que descartarla. Hay demasiadas proposiciones, demasiadas sugerencias y resonancias, son demasiadas las reflexiones que es capaz de despertar, para limitarse a la fácil explicación de la búsqueda plástica pura. En consecuencia, cualquier aproximación al film tiene que partir de la existencia una rica relación de forma y contenido entendida en el viejo sentido hegeliano, la forma como transformación del contenido en forma y el contenido como transformación de la forma en contenido.

Una revisión del tratamiento figurativo del film revela claramente la voluntad de crear un espacio continuo, encadenado, en profundidad, una visión en movimiento que lo hace tangible, y formando parte de ese espacio, parte fundamental, Aschenbach y Tadzio, como los dos polos que generan las líneas de tensión que crean y son creadas por la misma espacialidad, líneas de tensión que a su vez son líneas de encadenamiento figurativo y dramático de los mismos polos. En otros términos puede decirse que existe la intención manifiesta de representar un espacio, de ubicar en ese espacio centros de atracción, que son esencialmente los protagonistas, y de crear una tensión entre

GUIA DE REVISTAS CULTURALES EN CIRCULACION

TEORIA Y PRAXIS N° 10-11. La burocracia en Venezuela. Apdo. 40274 Nueva Granada, Caracas. **PAPELES** N° 13. Hegel y la dialéctica. Ateneo de Caracas, Plaza Morelos, Tlf. 550238, Caracas. **REVISTA NACIONAL DE CULTURA** N° 196. Bases para la declaración de una política cultural. Apdo. 20098, Tlf. 551187, Caracas. **ZONA FRANCA** N° 6. ¿Cómo pueden los colegios prevenir el uso de drogas? Apdo. 8349, Tlf. 351078, Caracas. **LETRAS NUEVAS** N° 7. Marcuse y la función del arte. Casa del Escritor, Miseria a Velázquez N° 22, Tlf. 453593, Caracas. **IMAGEN** N° 94-95. El teatro venezolano en busca de autenticidad. Apdo. 50995, Tlf. 912003, Caracas. **CAMBIO** N° 17. Política de futuro para la Venezuela actual: J. P. Pérez Alfonso. Apdo. 50516, Caracas. **POESIA DE VENEZUELA** N° 49. Pedro Mir, un poeta dominicano. Apdo. 1114, Caracas. **REVISTA DE REVISTAS** N° 11-12. URSS: los hijos de papá en el partido. Apdo. 60727, Chacao, Tlf. 551187, Caracas. **EXPEDIENTE** N° 2. El racismo en el contexto de la violencia y la explotación. Apdo. 1807, Caracas. **CUADERNOS DE PLANIFICACION**. Apdo. 10861, Tlf. 763520, Caracas. **PUNTO**. Facultad de Arquitectura, UCV, Tlf. 619811 ext. 2149, Caracas. **ECONOMIA Y CIENCIAS SOCIALES**. Instituto de Investigaciones Económicas, UCV, Caracas. **REVISTA DE ECONOMIA LATINOAMERICANA** N° 29. Perspectivas del Sistema Monetario. El punto de vista europeo. Banco Central de Venezuela, Esq. de Carmelitas, Caracas. **EL PERIODISTA**. AVP, Av. Andrés Bello, Tlf. 723556, Caracas. **FUNDATEATROS**. Tlf. 417124, Teatro Nacional, Esq. Cipreses, Caracas.

Asociación Venezolana de Publicaciones Culturales

Apdo. 51494 - Caracas

esos personajes que proviene a la vez de la elaboración figurativa y del desarrollo dramático, en un continuo valvén y transformarse de uno en otro. La tensión espacial y dramática actúa originando un encadenamiento, una distancia, una irrompibilidad, una ciega y trágica ligazón en la que Aschenbach se debate y muere. Aun en los casos en que no está presente alguno de los dos protagonistas, o ninguno de ellos, el tratamiento de la imagen no cambia, manteniéndose en ella patrones persistentes que la incorporan en la intencionalidad figurativa y dramática general.

Para alcanzar estos resultados Visconti trabaja las relaciones de actores y escenografía, trabaja el color, pero sobre todo le saca el partido máximo a las posibilidades expresivas de la cámara, ya en sus movimientos y angulaciones, ya en los efectos de perspectiva, definición y profundidad de campo de los lentes y en especial de los zooms. Tómese como ejemplo la secuencia en la cual Aschenbach ve por primera vez a Tadzio: a) Por corte se pasa a un plano general del gran salón del hotel, con la orquesta; la cámara hace un largo movimiento a la izquierda, a la derecha y de nuevo a la izquierda que muestra simultáneamente a la gente que pulula el salón y Aschenbach que se pasea, toma un periódico y se sienta; b) Corte a plano 1/4 de Aschenbach que levanta la mirada; c) Corte a plano 1/4 de una niña, luego desplazamiento de la cámara por los otros miembros del grupo hasta llegar a Tadzio; d) Corte a plano 1/4 de Aschenbach, impresionado; e) Corte a plano general de la orquesta, que ataca un vals; f) Corte a plano 1/4 de Aschenbach, muy turbado; g) Corte a plano 1/4 de Tadzio, la cámara se mueve a la derecha hasta que en plano general encuentra a Aschenbach sentado, retrocede y gira de nuevo a la izquierda siguiendo a un camarero; h) Corte a plano 3/4 del

maitre que anuncia el servicio de comida, la cámara se mueve a la derecha y de nuevo descubre a Aschenbach en plano general; i) Corte a plano 1/4 de Aschenbach; j) Corte a plano 1/4 de Tadzio, hay un zoom hacia atrás y aparece Aschenbach, en plano general, de espaldas a la cámara, la gente va saliendo entre los polacos y Aschenbach, etc. En ningún momento hay el tradicional juego de montaje que muestra a un personaje y enseguida lo que ve el personaje. El plano j) es típico del tratamiento de Visconti. El centro de atracción Tadzio predomina en la imagen, el zoom hacia atrás lo aleja y amplía el espacio, lo crea, hasta introducir en él, el otro elemento de atracción, Aschenbach, dando la relación figurativa y la tensión dramática. En otras ocasiones se recurre al uso de los grandes teleobjetivos, como en la cortísima secuencia, apenas 6 tomas, que narra uno de los tantos encuentros de Tadzio y Aschenbach, esta vez en el cobertizo que va del hotel a la playa; después de cuatro planos generales y medios la quinta toma pasa por corte a plano general, tomado con gran teleobjetivo, en el que Tadzio camina adelante jugueteando entre las columnas y Aschenbach va atrás siempre a punto de alcanzarlo. La toma da una imagen totalmente plana, donde no hay fugas que den la sensación de perspectiva, ni de profundidad. Los movimientos de los actores sugieren un desplazamiento hacia el fondo de la escena, pero visualmente están siempre en el mismo punto. Aschenbach y Tadzio están uno al lado del otro y sin embargo hay un espacio entre ellos, la línea de tensión los une, pero también los separa. La situación trágica está en la inevitabilidad de la atracción y en la imposibilidad de la unión, en términos físicos y dramáticos. En otros momentos se trata de simples movimientos de cámara. La toma inicial de uno de los paseos de los polacos en Venecia, seguidos por

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

Aschenbach, comienza con una imagen de Aschenbach reflejada en el agua de los canales, la cámara se mueve hacia la derecha, hasta que entran al reflejo los polacos, caminando uno tras otro, como se mueven hacia la izquierda, la cámara sigue su imagen reflejada hasta que aparece la de Aschenbach, se alza y descubre a Aschenbach de pie, sube más y da una imagen general de la plazoleta, con los polacos caminando hacia el fondo, y Aschenbach que se movilizaba tras ellos. De nuevo aquí, cargada la imagen por la admirable invención del reflejo, el espacio continuo, que encadena y distancia a la vez. Todo el film está cargado de una riqueza increíble de descubrimientos y sería inútil intentar testimoniarla, ya que cualquier reducción crítica es siempre un pobre reflejo de la gran obra de arte. No se han mencionado aquí ni siquiera ejemplos del uso del color, de la definición óptica, de la música, cada uno de los cuales ofrecen en esta obra prodigiosa un inagotable caudal de sugerencias en todos los planos y niveles. Nos limitaremos en consecuencia, a una brevísima incursión sobre la temática del film.

La relación encadenamiento-distanciamiento entre Tadzio y Aschenbach, tan magistralmente recreada, está lejos de quedarse en sí misma, sino que es la condición esencial que desencadena todo el conflicto interior de Aschenbach, su crisis y su liberación, hasta sus extremas consecuencias, hasta su muerte misma. La historia del personaje ha sido construida con el retrato de una niña y de una mujer, que se ven a su llegada al hotel, y siete rápidos fragmentos pensados (pero vistos y oídos) de su pasado: el ataque al corazón y las reflexiones sobre la muerte; la discusión con Alfred sobre el origen de la belleza; otra discusión en la que Alfred le recrimina su excesivo autocontrol; la rápida imagen de Aschenbach, su hija y su esposa en un

prado alpino; la fracasada experiencia en el prostíbulo; la muerte de la hija, el último inconcluso concierto y el violento ataque de Alfred. Esto es el pasado. El presente es el encuentro con Tadzio, la pasión abismal, el quiebre de todo un mundo y un modo de vida construidos sobre la razón y el control, el irrupción de un sentimiento que todo lo inunda, destruye y vivifica, y que lo lleva a aceptar el riesgo de la muerte, y la muerte, en la imposible esperanza de su satisfacción.

La contraposición de lo anélico y lo demoníaco, la lucha de la razón y la pasión, un conflicto permanente, inevitable, trágico, es el tema esencial del film de Visconti. Pero éste, como todo gran creador, no es un moralista. No toma partido, no se pronuncia. Se limita, que es un decir, a recrear unos personajes concretos en un contexto histórico, y a hacerlos revivir una experiencia esencial en términos exquisitamente poéticos, a enriquecerla y desnudarla, a hacerla clara y compleja, y a trasmitirla a quien quiera recibirla. La meditación, la reflexión posterior, no es su problema en cuanto a creador, es el problema de cada uno de los espectadores.

Alfredo Roffé

MORTE A VENEZIA. Italia, 1971. Dir.: Luchino Visconti. Prod.: Luchino Visconti; Mario Gallo (ejec.); Robert Gordon Edwards (ejec. asoc.); Anna Davini (ger.); para Alfa Cinematográfica. As.: Albino Cocco. Guion: L. Visconti, Nicola Badalucco de la nov. de Thomas Mann. Fot.: Pasquale De Santis. Paravision. Tecnicolor. Mont.: Ruggero Mastroianni. Dir. art.: Ferdinando Scarlotti. Dec.: Nido Azzini. Mús.: Gustav Mahler (3ª y 5ª Sinfonías). Ejec. mus.: Franco Mannino con la Orquesta dell'Accademia di Santa Cecilia. Trajes: Piero Tosi. Son.: Vittorio Trentino, Giuseppe Muratori. Grab.: Renato Cadaveri. Int.: Dirk Bogarde, Björn Andresen, Silvana Mangano, Marisa Berenson, Mark Burns, Romolo Valli, Nora Ricci, Carole André, Leslie French, Franco Fabrizi, Antonio Apicella, Sergio Cefaloni, Ciro Cristoforetti, Luigi Battaglia, Dominique Darel, Mascha Preidt. Dist.: Warner.

CRITICA



Mi noche con Maud, de Eric Rohmer.

MI NOCHE CON MAUD

Una cosa es adaptar cuentos al cine (*Le rideau cramoi* de d'Au-reilly, realizado por Astruc) y otra hacer directamente que un film sea un cuento. Lo que no necesariamente obliga al cortometraje. Ejemplo: *Ma nuit chez Maud* que es un cuento (moral) de Eric Rohmer dura 1 h. 50m. Contraejemplo: el mismo Rohmer adaptó una novela (*La sonata a Kreutzer*) que, sin embargo, sólo duraba en la proyección 50 minutos. *Mi noche con Maud* forma parte de un conjunto de seis "cuentos morales" de Rohmer, de los cuales, hasta el momento, ya ha producido cinco: *La boulangère de Monceau*, *La carrière de Suzanne*. La collectionneuse, *Ma nuit chez Maud* y, recientemente, *Le genou de Claire*. Queda por llevar al celuloide el último que, al parecer, se llamará *L'amour l'après-midi*.

En *Mi noche con Maud*, el carácter exterior del cuento viene subrayado por el escenario invernal en que transcurre la acción principal. Se trata de un verdadero cuento de Navidad, con nieve, montaña, conversación junto al árbol de Noel, situación cerrada entre los personajes y, sobre todo, esa larga noche en casa de Maud. Un inominado personaje (Jean-Louis Trintignant) que, al principio y al final de la película, asumirá el papel de narrador de sus reflexiones, "ingeniero, 34 años, católico, 1,75 m., físico agradable, con automóvil, busca joven rubia (Françoise: Marie-Christine Barrault), católica practicante" y, mientras busca (en la misa ¿para qué si no?), tropieza con un viejo amigo de liceo (Vidal: Antoine Vitez) que le invita a pasar una velada en casa de Maud (Françoise Fabian), joven médico divorciada, atea, inteligente, tan sensible como atractiva. La velada se prolonga: además de hablar de Pascal, de matrimonio, de las tentaciones, de la virtud cristiana y otras fruslerías, Vidal, el amigo de Maud, se las arregla para que el católico ingeniero pase solo la noche con Maud. Esa noche es el centro del cuento. En torno a ella giran dos de los personajes, los dos hombres. Antes de esa noche, la conducta de Vidal tiene una finalidad (ganarse a Maud) que, al no poder realizarse, permite comprender la extraña cesión de Maud a su reencontrado amigo. Después de pasar la noche con Maud, la vida del protagonista sin nombre sigue aparentemente imperturbable,

aunque posiblemente afectada por una suerte de bomba de tiempo cuyos efectos obrarían muy tarde, ya fuera del cuento, en el irreal ámbito de la prolongación imaginaria del espectador. En el centro, que es la noche, permanece fija Maud, el único personaje del film seguro de sí por conciencia de su fracaso en las relaciones con los hombres. Esa noche, el católico invitado discute con Maud y hasta se acuesta con ella, en el sentido exclusivamente literal del término: en buen cristiano que se reserva para cierta idea de mujer, resiste (torpemente) la tentación de la inquietante Maud. Como es sabido, Dios recompensa alguna que otra vez los accesos de virtud: al día siguiente, logra entrar en contacto con la rubia de la misa, sólo entrevista y perseguida hasta entonces. Como estaba decidido a casarse con ella, así lo hace, sin importarle determinada aventura previa de la rubia, lealmente confesada por ésta. Años más tarde, al coincidir muy casualmente con Maud, en un escenario natural antitético al primero (playa contra montaña; arena contra nieve), sabrá que Françoise, su mujer, había tenido amores con el marido de Maud. Para restablecer oficialmente el equilibrio, pretende ante su mujer haberlos tenido él también con Maud, aquella noche.

La densidad intelectual de este cuento moral de Rohmer viene marcada por el signo de la ironía. Un tipo de humor cerebral, sutil, casi imperceptible, impregna toda la obra. La ironía más bien tímida de Rohmer prefiere esconderse tras recursos de interpretación aparentemente banales. La misma sencillez técnica de la cámara (mínimo de movimientos; planos fijos; ningún barrido; preferencia de campo simple con voz del otro en off en las escenas de diálogo) y el confortante buen gusto de la ausencia total de música en la banda sonora ayudan a crear la impresión de algo simple, lineal, de inmediata lectura; ello sirve también, como en el caso del estilo cartesiano, para esconder mejor la complejidad del cuento. Rohmer se atreve, además, a enfrentarse a un lugar común: sí, según se dice, el cine es ante todo imagen, en *Mi noche con Maud* es, ante todo, palabra. Otra forma de capturar al espectador en un primer filtro elemental, pues si se atiende a lo que discuten los personajes, no se penetra en los personajes mismos. El interés que se preste

a la conversación entra en competencia con otros intereses más profundos. De tal manera que hay, por lo menos, tres niveles de lectura en este cuento filmado: el que se percibe en primera instancia, a través del enfrentamiento temático que proporciona la riqueza de las conversaciones; el que arroja, en segundo término, el relato de la situación por medio del desarrollo argumental, y el que se alcanza, en plano más profundo, al captar la estructura moral de los personajes, por reflexión sobre el cuento.

Quizás no era la intención de Rohmer, pero de hecho las metafísicas conversaciones (primero, entre el narrador —yo de la acción— y Vidal, y luego, entre ambos y Maud) sirven de atrapamoscas en donde se quedan perdidos muchos perezosos. Ello le otorga el carácter de "difícil" que, para algunos, ostenta la película. Quien pase la verbal alcabala puede, como en el viejo juego de la oca, caer en otro pozo y no salir más del hueco creado por la banalidad argumental de la obra. Si el primer obstáculo era adusto (dos amigos hablan del cálculo de probabilidades y, luego, con una bella mujer, de Pascal y las actitudes religiosas), el segundo se le presentará a más de uno sencillamente decepcionante: todo queda reducido a un castigo por boomerang. Quien no aprovecha la tentadora oferta amorosa, por partir de una idea virginal de la mujer, terminará por casarse con la ex-amante del primer marido de aquella a quien él rechazó. Así, reducido a esquema, el argumento suena a rebuscado y efectista. Se ahogará en aguas tan poco profundas el que no sepa bucear y adentrarse en la dimensión moral de los tres principales personajes del film: el narrador católico, su amigo, el marxista Vidal y, por supuesto, la bella Maud. De los tres, el más accesible es Maud sin que ello vaya en desmedro de su complejidad y riqueza psicológica. Pero si Maud domina la escena y viene a ser el centro en torno al cual gravitan los otros, en la medida en que Maud se identifica con la noche en su casa, no se debe tan sólo a la mayor fuerza del personaje femenino cuanto a la debilidad moral de aquellos dos. Tanto el narrador como su amigo Vidal son seres plenamente inauténticos en el sentido de haber logrado hacer de su vida el perfecto engaño a que los somete su conciencia; encastillados en sus res-

pectivas ideológicas, se cortan del mundo o, mejor dicho, sólo lo perciben a través del cristal deformante de aquella. Frente a ellos, no es de extrañar que Maud resulte, a la vez y paradójicamente, luminosa y transparente. Tiene luz propia porque no se esconde tras la máscara de ideas preconcebidas o prestadas, sino que vive sin tapujos y siente sin intermediarios filosóficos que le expliquen o le anticipen o le falseen sus sensaciones. Por el contrario, de alguna manera, Rohmer hace a través del narrador y de Vidal el proceso al intelectual francés, marxista o de derecha: pobre mónada separado del mundo, incapaz de tener vida espontánea, condenado a rumiar siempre ideas de otros como único alimento enrarecido. Por lo mismo, Maud les resulta transparente: porque pasan por el mundo y por la gente sin verlos. En particular, el ingeniero, narrador de las acciones, resulta ser el perfecto daltónico ante la coloración de Maud. He ahí el punto capital del cuento de Rohmer, del que depende toda la comprensión y saboreo estético del film. No se trata de que el ingeniero no quiera aceptar a Maud; es que no puede. Padece una de las más graves impotencias que puedan aquejar a un ser humano: impotencia de amar lo vivo, lo espontáneo, lo incontrolable, lo irreducible a esquemas, a ideas, a preconcepciones. Es justamente lo que ve Maud de interesante en él, lo que ella le critica y probablemente lo que le atrae, como reto de una frigidez a vencer: "Lo que yo te reprocho es... esa falta de espontaneidad... no creo mucho en esa manera de amar con condiciones... Hablo de esa forma de calcular, de prever, de clasificar: la condición sine qua non es que mi mujer sea católica. El amor viene después...". Como muchos hombres, el narrador tiene miedo de una mujer que no se le presenta bajo la etiqueta tradicional de objeto familiar; su único momento de détente, incluso de buen humor con Maud, al día siguiente de la célebre noche, cuando cenar juntos, se debe, como confiesa sin tapujos, un tanto brutalmente, a la certidumbre de perderla de vista: "Si estoy tan alegre contigo es porque sé que no nos volveremos a ver". Para él Maud no existe; por eso puede ignorarla, ver a su través, sin siquiera inquietarse. Se le escapa; simplemente, pasa a su lado sin percibir toda la fuerza, toda la vita-

lidad, toda la auténtica ebullición de sentimientos que se encierran en Maud. Su ceguera para con Maud es la medida de la característica moral del ingeniero: ejemplo de hipocresía y mala fe, de conciencia que se huye y ama el reposo de las placidas soluciones, sin debate interior. Muy por debajo de ser un tipo esquemático y frío, ha incluido al menos parte de la riqueza de Maud. No se trata de que la conozca mejor, pues el haber hecho el amor con ella no es índice de intimidad: por separado, ambos admiten haberse amado por la misma mínima razón, *par désœuvrement*. Si Vidal no llega tampoco a saber qué tipo de mujer es Maud, al menos le gana al ingeniero al sospechar qué tipo de hombre le gusta a Maud. Su papel viene a ser entonces el de un masoquista *deus ex machina*: le proporciona a Maud la ocasión de enfrentarse a un muerto, le trae un colega, la deja sola con un semejante suyo, a ver si con éste tiene éxito, a ver si logra insuflar algo de vida en lo que no es sino un paquete bien apilado de ideas y de planes, sobre todo, de planes. Vidal es tan esquemático, tan abstracto, tan convencional como su amigo católico. Con una diferencia: Vidal se conoce, sabe que es así; no se engaña o se engaña menos que el hipócrita narrador. Y aunque su sentido crítico no sea lo suficientemente fuerte como para imponerse a Maud, le basta para crear defensas frente a ella. En realidad, Vidal se encuentra frente a Maud en peor situación que el narrador. No hay que olvidar que el católico es prudente en extremo, hipócrita bien formado, aparentemente abierto a todos los riesgos, pero que no se aventura en nada, siempre replegado sobre sí, sin dar jamás un paso en falso. Por eso para él, no tiene sentido Maud. No se enamora de Maud: ni quiere (es un cobarde radical, bien protegido), ni puede (es el perfecto indiferente ante una mujer como Maud). Pero Vidal, el pobre Vidal, sí se ha enamorado de Maud. Ello significa un avance sobre el frío y calculador católico. Sólo que Vidal se queda a medio camino entre la conquista de Maud y el aislacionismo del ingeniero. Su acto masoquista es, por lo mismo, una forma de defenderse, una agresión indirecta contra Maud, una respuesta a su fracaso, como ella misma no deja de captar. La noche en que

Vidal monta la trampa para dejarlos solos, Maud se lo hace observar al Ingeniero: "Sé muy bien por qué te ha traído hoy. Para ponerme a prueba. No, no lo creo. No. Ha sido más bien para tener una ocasión de desprejarme, de odiarme...". E insiste en esta versión al día siguiente, después del paseo en la nieve: "Me pregunto qué mosca le picó ayer. En el fondo, era para... defenderse de mí por lo que te ha echado en mis brazos...". Sucede, sin embargo, que Vidal es un *born-loser*: juega contra sí mismo y, al actuar así, Maud podrá siempre ganarle. Sin olvidar que ella es más inteligente. Desde el momento en que Maud consigue que el ingeniero acepte ir al día siguiente al paseo, Vidal está perdido. Nunca sabrá qué pasó aquella noche; mejor dicho: no sabrá que no pasó nada. Se convierte en el cazador cazado. Y habrá encontrado su excusa para dejar a Maud que, de todos modos, lo iba a dejar a él. ¿Quién pierde más en todo esto? ¿El autosuficiente católico al que se le escapa, sin siquiera darse cuenta de su valor, la gran ocasión de esa noche con Maud? ¿El religioso marxista, despreciador de la mujer que ama? ¿O Maud, que pierde de una vez el viejo amigo y el recién encontrado? Maud es asimismo una fracasada: la fortaleza de falsa virtud sigue inviolada; el católico no se ha desviado una pulgada de su bien trazada ruta. Pero lo de Maud es lo de menos porque, como en ciertas ecuaciones físicas, Maud es una constante. Ella atribuye sus fracasos sentimentales a mala suerte y al destino, sólo que es algo más definitivo: en el promedio normal y mediocre de nuestras sociedades (burguesas o neoburguesas o post-burguesas), Maud es un fracaso ambulante en todo intento de auténtica relación afectiva. Maud juega abierta y sinceramente; ése es su error en un mundo de ideologías, donde católicos, marxistas y otras yerbas avanzan escondidos, máscaras vacías, incapaces de dar un paso sin las mulletas de sus prefabricadas razones de existir.

Que el narrador y Vidal, al encontrarse tras años sin verse, al principio del film, comiencen hablando de Pascal y, sobre todo, de la famosa apuesta pascaliana, es un recurso intelectual de Rohmer, veladamente irónico, que le sirve para situar al ingeniero tanto como para

desplegar su bien escondido sentido del humor.

Dentro de la cultura francesa, se suele tener a Pascal como un valor positivo por lo que representó de fuerza opuesta a la casuística acomodaticia de los jesuitas. Es probable que el antiesuitismo de Voltaire haya contribuido a la gloria de Pascal; quizás dependa ese favoritismo del gusto francés por el "espíritu de geometría". Sea como fuere, el cristianismo de Pascal, de los jansenistas, como en definitiva de toda secta protestante, es más riguroso, intransigente, lógico que el bien acomodado y mundano de los católicos tradicionales. Por lo mismo, aquel resulta ser perfectamente inhumano. El valor histórico del protestantismo reside en haber situado en el límite la posición monstruosamente inhumana de toda religión, en general, y en especial, del cristianismo. Si hemos de creer a su hermana, Mme. Pèrier, primera biógrafa un tanto ingenua y parcializada, el enfermizo señor Pascal obraba siempre según sus principios, que eran: la renuncia a todos los placeres y a todas las superficialidades (entre las cuales, terminó por incluir a las matemáticas). Un hombre que llevó el régimen de su existencia cotidiana hasta la mortificación más insuflable, tenía que inventar máximas contra la vida en nombre de la lógica religiosa; no toleraba, por eso, que se alabasen los alimentos y a quien lo hiciera, lo llamaba "sensual". Por lo mismo, huía del placer de la conversación y, para mejor lograrlo, cada vez que se reunía con amigos se anudaba un cinturón de hierro claveteado de tal forma que las puntas le entraban en las carnes. Así, cuando "se sentía tocado por el placer de la conversación", se daba con el codo para clavarse el hierro y renunciar una vez más a la vanidad de hablar entre humanos. Semejante ejemplar nació en Clermont y allí es donde Rohmer sitúa a sus personajes a hablar de ese mismo Pascal y a vivir la nocturna aventura.

El humor no reside en haber creado una situación pascaliana (oferta del placer y su rechazo), sino en presentar con valores inversos a los personajes que la viven. Vidal, en tanto marxista que necesita creer, defiende a Pascal, pues piensa que ahora más que nunca hay que aferrarse a la esperanza de una apuesta contra lo imposible para otorgar un sentido al

hombre y a la historia. Pero resulta que Vidal, el comunista pascaliano oficial y confeso, sale de un restaurant en compañía de una linda muchacha, tiene su *liaison* con Maud, alaba los vinos de la región y le gusta disfrutar un buen concierto de Mozart. Mientras que el narrador, oficialmente antipascaliano, teorizante de la buena vida, supuesto galanteador (retirado), exaltador del amor (en el matrimonio) y del matrimonio (en la religión), hombre que, al catar el Chanturgue se declara contra la supresión de la cuaresma, obra y vive como un pascaliano. Sin admitirlo. Vive simplemente; come en la cantina de la fábrica donde trabaja; no tiene mujer; no ha visitado jamás burdeles, según le confiesa, orgulloso, a Maud y, sobre todo, renunciación suprema, renuncia a Maud misma. Pero es la forma cómo renuncia a ella la que revela su verdadera condición y descubre la contradicción que se encierra en su pascalismo escondido. Más que hombre religioso es hombre conservador, esencialmente hipócrita. Hacer y no decirlo. Tocar cerrando los ojos. Renuncia a Maud y se arrepiente; quisiera y no quisiera. Después del gesto retórico del sacrificio mayor, busca a Maud e intenta abrazarla, para verse rechazado por ésta ("...me gustan las personas que saben lo que quieren") sin que, por lo demás, le afecte mucho. Falso cristiano, como le reprocha su amigo Vidal, en nombre de una supuesta rigurosidad pascaliana del cristianismo; cristiano vergonzante doblado de Don Juan vergonzante, según Maud, el católico del cuento de Rohmer vive a plenitud su papel de representante de la mala fe de la conducta, la cual consiste en engañarse a sí mismo mucho más que en engañar a los otros. Pretende depender del azar en su existencia, pero como le dice Vidal: "tú no apuestas, tú no arriesgas, no renunciaste a nada". Ha tenido amantes; lo admite con cierta culpabilidad no muy marcada, pero se consuela pronto pensando que las mujeres están hechas para ayudarlo en su desarrollo moral. Inclusive Maud, a quien termina por agradecer su frustrada relación: "gracias a ti, he dado un paso en el camino de la santidad. Ya te lo dije: las mujeres siempre contribuyeron a mi progreso moral". Las mujeres. Aparte: la Mujer, la Única, la Virgencita en la Iglesia, la que se reserva para la

Mi noche con Maud, de Eric Rohmer.



Mi noche con Maud, de Eric Rohmer.





Quando es preciso ser hombre, de Ralph Nelson.

eterna fidelidad, para el servicio del altar doméstico, para sí. Es la típica concepción católica fetichista de la mujer: una sola elegida frente a las otras, fuentes del pecado. Para que no queden dudas de su catadura moral, puntualiza que nunca se ha acostado con aquellas mujeres con las cuales, en algún momento, pensó en casarse. ("Lo que cuenta es la pureza de corazón; cuando verdaderamente se quiere a una mujer, no se desea acostarse con otra"). ¿Será por eso por lo que no hace el amor con Maud? Por un instante, parece humanizarse y aún le habla a Maud de matrimonio; cuando ésta le hace ver que ella no cumple con el requisito primordial exigido, ser católica, descubre su móvil matrimonial, su pasajero interés en ella, su aparente reacción humana: se promete convertirla. Lo que le atrae una sola vez de Maud es su potencial religioso. No sólo no puede amar a Maud tal y como ésta es, sino que proyecta amarla transformándola, esto es, destruyéndola, haciendo de ella la anti-Maud, la mujercita católica, sumisa y simple. Para eso no necesita a Maud; se casa con la rubia.

Hay dos momentos en la película en que el católico hace gala de su doblez moral. Cuando Maud le dice que lo encuentra tortuoso, lo cual es algo chocante pues en tanto cristiano debería temer a ser juzgado según sus actos, le responde que no se preocupa por sus actos particulares, sino por la vida en conjunto. Es un hombre que nunca se pregunta, en cada caso, ante cada situación, debo hacer esto o aquello, debo o no debo acostarme con esta mujer, sino que ha hecho "una elección de antemano, una elección global de una muy determinada forma de vida". En nombre de la regla general, queda entonces justificada toda acción concreta. Lo que cuenta es el balance final. ¿Qué tiene de raro que viva sin vivir cada momento, sin darse cuenta de lo que vale cada persona con la que habla? Lo extraño hubiera sido que alguien así se percatara de Maud, viera a Maud, la sintiera; aquella noche o en cualquier momento. Lo irónico del caso, la suave risa de Rohmer que queda suspendida sobre la cabeza del personaje, viene dado por el contraste entre la ideología antipascaliana del ingeniero y la pérdida de Maud. El mismo sujeto que ha dejado pasar la oportunidad, no de acostarse con Maud, sino de

conocerla, de penetrar en la vida de Maud, es quien ha sido sentenciado, en la cena frente a ella y al polémico Vidal, contra Pascal y su manía ascética y anti-sensual, que "no reconocer lo que es bueno es un mal". La discreción de Rohmer impide que la frase se sienta como lo que realmente viene a ser: el lema de un hombre en negativo, tan pobre de espíritu como pretende tenerlo, ahogado por una moral prefabricada. Por lo mismo, la noche con Maud es la confirmación de su incapacidad de vivir otra vida que no sea la de su ordenada representación del mundo. Pero, en tanto buen creyente seguro de su fe, convierte la frustración en victoria: Maud no habrá sido en su vida sino otro peldaño en la escalera de la perfección moral. Por eso, aquella noche con Maud merece ser contada por quien la vivió.

El cuento de Rohmer nace así de la tranquilidad de conciencia del protagonista. Feliz por no haberlo sabido ser.

Juan Nuño

MA NUIT CHEZ MAUD. (Conte moral d'Eric Rohmer). Francia, 1969. Dir.: Eric Rohmer. Prod.: Barbet Schroeder, Pierre Cottrell (Les Films du Losange), F.F.P. (Simar Films), Les Films du Carrosse/Les Productions de la Gueville/Renn Productions/Les Films de la Pleiade/Les Films des Deux-Mondes. Guion: Eric Rohmer. Fot.: Néstor Almendros. Son.: Jean-Pierre Ruh. Mont.: Cecile Decupis. Dir. art.: Nicole Rachline. Int.: Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian, Marie-Christine Barrault, Antoine Vitez, Leonide Kogan, Anne Dubot, Pere Guy Leger, Marie Becker y personajes auténticos. Dist.: Columbia.

CUANDO ES PRECISO SER HOMBRE

Uno creería que la película es un alegato contra la guerra, una alusión a Viet-Nam (y, más concretamente, a My-Lai); se podría pensar que es a la vez un intento de replantear el problema del indio americano, inscribiéndose así en esa reciente tendencia del cine yanqui que intenta ver "desde dentro" a ese personaje tan manoseado y mistificado por varias décadas de westerns.

Pero por desgracia no es una cosa ni la otra: como alegato antibélico se conforma (se regodea, incluso) con producir en el espectador un impacto meramente emotivo, para lo cual no escatima abundosas matanzas de indios y/o blancos, descritas con ese verismo que pusieron de moda los oestes italianos, con ge-



Investigación de un ciudadano sobre toda sospecha, de Elio Petri.

nerosos chorros de sangre, balas que penetran el cráneo de sus víctimas en cámara lenta, niñitas mutiladas y otros etcéteras por el estilo. Todo ese efectismo, subrayado por un eficaz trabajo de cámara y por toda clase de proezas circenses a cargo de "stunt men" y caballos (¿stunt horses?), no consigue, en sus mejores momentos, superar un nivel meramente revulsivo de indignación irrazonada.

Peor es el análisis del problema del indio, que pretende estar dado, en principio, a través del papel de la Bergen, mujer blanca que luego de una larga convivencia ha sido "asimilada" por el modo de vivir de los indios, un personaje directo, brioso, con un inagotable repertorio de palabrotas que los traductores suelen velar púdicamente, y por donde asomaba la única posibilidad de un planteo original del problema. Pero Nelson, en un pretendido afán de "objetividad", ha colocado al principio del filme una matanza (y posterior mutilación) de blancos por indios, que viene a revelar con precisión cuál es su objetivo verdadero: la oposición metafísica a toda violencia, venga de donde venga (así venga de una minoría oprimida y esquilmada como el indio norteamericano) y, para que no queden dudas, se encarga de informarnos en el cartel con que se inicia la película. Mensaje interesante sin duda, y muy oportuno para los molestos públicos latinoamericanos. Nelson debe saber muy bien a quiénes sirve realmente haciendo una película con ese contenido; si no lo sabe es un ingenuo, pero los ingenuos no dirigen largometrajes en colores.

A partir de ahí no importa mucho que los soldados americanos estén vistos como unos patanes prepotentes y a veces inútilmente crueles, porque allí está el personaje de Peter Strauss, el joven yanqui honrado a más no poder, puro hasta la exageración, intransigente, tierno y duro a la vez, el John Doe juvenil, miembro del "Peace Corps" *avant la lettre*, héroe positivo del realismo capitalista, que cumplirá cabalmente con la finalidad de contrapesar y en definitiva mellar los tímidos filos de denuncia de la película.

Y si eso fuera poco, hay un guión y una realización llenos de convenciones e inverosimilitudes bastante intragables. ¿Qué decir de los simbolismos gruesísimos (bandera de USA pisoteada por caballe-

ría de USA que avanza), del increíble error de reparto que confía a un "galán fuerte" el papel de cacique, obligándolo a actuar en desventajosa cercanía junto con un grupo de indios verdaderos? ¿Qué hacer cuando un director no tiene empacho en zamparnos una escena de folletín como aquella donde cacique va a matar muchachito bueno —por error, claro— pero al abrir camisa para degollarlo descubre collar que usaba Candice, su ex-amor, y comprende y perdona?

A esa altura la película ya se ha ido a un lugar bastante nombrado por la protagonista en diversos diálogos. Sólo queda esperar que Nelson conozca la traducción castellana del título de su filme y le dedique algunos minutos de reflexiva autocritica.

Ugo Olive

SOLDIER BLUE. Estados Unidos, 1970. Dir.: Ralph Nelson. Prod.: Harold Loeb, Gabriel Katzka; William S. Gilmore Jr. (asoci.); Joseph E. Levine (ejec.); para Avco Embassy. Guion: John Gay de la nov. "Arrow in the sun", de Theodore V. Olsen. Fot.: Robert Hauser. Technicolor. Mús.: Roy Budd. Escen.: Frank Arrigo. Mont.: Alex Beaton. As.: Terry Morse Jr. Son.: Barry Thomas. Int.: Candice Bergen, Peter Strauss, Donald Pleasence, Jorge Rivero, Bob Carraway, Mort Mills, Dana Elcar, John Anderson, Martin West, Jorge Russek, Marco Antonio Arzato, Ron Fletcher, Barbara Turner, Aurora Clavell. Dist.: Fox.

INVESTIGACION DE UN CIUDADANO SOBRE TODA SOSPECHA

Aquel superhombre tan anunciado por Nietzsche ya ha llegado. Se ha instalado en el poder, vive dentro de la legalidad, se mueve en la confortable seguridad del estado encargado de velar por los democráticos ciudadanos. Es el policía, el investigador, el esbirro. En sus manos se concentra la fuerza y lo que vale más, la impunidad para usar y abusar de ella. Hace poco decía Malraux que ya no hay poderosos en la tierra. El último fue Stalin. Porque tener poder no es sólo mandar a los hombres, sino mandar a matar hombres. Corrección al ex-ministro francés de Cultura: sí hay poderosos todavía; lo que sucede es que se han burocratizado. Cualquier policía mata; cualquier jefe de policía o jefe del jefe del policía manda a matar. Pues, como declama en su retórica meridional, Gian Maria Volonté, el *dottore*, el *capo* de la sección de homicidios de la



Investigación de un ciudadano sobre toda sospecha, de Elio Petri.

policía romana, en **Encuesta de un ciudadano**. ... "la represión es la civilización". En eso estamos.

Un ciudadano por encima de toda sospecha comete un crimen. Lo que el film de Elio Petri trata de demostrar es que puede cometer el crimen y que puede luego seguir libre de toda sospecha. La ley, el orden, la seguridad del estado, en una palabra (de moda): el Sistema, así lo exigen. Pero la prueba de Petri es débil: se queda a medio camino. Aun peor: se queda al borde de la demostración decisiva, sin atreverse a dar el paso final. Como un teorema al que le faltara la última línea probatoria. Lo que Petri establece en **Encuesta de un...** es lo que ya se sabe: que todo policía (sobre todo, si es jefe) tiene impunidad hasta un cierto límite. Lo que Petri no demuestra, ni siquiera muestra, es lo que se sospecha: que la sigue teniendo más allá de ese límite. Si toda la película se desarrolla en **crescendo** hacia el límite de seguridad del alto funcionario criminal, llega un momento en que parece tropezar con un muro justo en el momento de alcanzarlo, y el film se deshilvana en un juego onírico ni siquiera buñueliano. Petri necesita agarrarse de Kafka para salir del paso que no se atreve a dar: denunciar la razón de estado, la complicidad policial, el espíritu de cuerpo, el ventajismo político de las clases en el poder. Por eso el film se debilita mucho al final: se escamotea, se escapa por una ventana, vuelto humo simbólico, entre el recurso kafkiano y la insistencia innecesaria en la personalidad patológica del protagonista. Otra "inocente" treta de Petri: presentar un policía anormal, infantiloides, incompetente sexual, esquizofrénico, es fácil. El gran mérito de Petri (o de cualquiera) sería presentar convincentemente un policía normal.

En un escenario **Nouveau Art** (o **Liberty**), la morbosa Sra. Terzi (Florinda Bolkan) juega con su policía-amigo (Gian Maria Volonté) para recrear las más tremendistas escenas de la crónica negra, hasta que se convierta ella misma en víctima real de un crimen. Es lo mejor del film. Con un procedimiento a lo Hitchcock (Inducir a engaño con el acto que no es amor sino muerte), se abren las puertas de la película al mundo del crimen. Que es el de la policía. La identificación del policía con la mente criminal es algo

tan viejo como la institución misma. Desde sus orígenes (franceses) hasta su universalización, la policía se nutre del hampa. Y a la inversa. Cara y reverso de la misma moneda, producto social inagotable, según parece. El asesino de la Terzi (Augusta Terzi, separada de un marido invertido, aficionada al crimen y a los amantes prepotentes; señas particulares: nunca usa ropa íntima) es promovido de Jefe de la sección de homicidios a Jefe de la brigada política. No hay diferencias: los subversivos (comunistas, maoístas, espontaneístas, anarquistas, obreros, estudiantes) son criminales, aún más peligrosos para el orden constituido que los comunes. Petri se divierte un tanto con la estadística pluralista de las inscripciones políticas murales (600 pro Stalin; 500 contra Stalin; Togliatti siempre "stazionario"...) y trata de presentar el mundo contestatario juvenil sin hacerlo bien. Muy de pasada. Apenas para fracasar rotundamente con la figura irreal de un estudiante agresivo, seguro de sí, algo chantajista, que asusta, acobarda, hace retroceder al poderoso jefe policial, asesino impune de la Terzi. El resto es la pérdida de un film que comienza demasiado bien para ser verdad. No es tan extraño que representase oficialmente a Italia en Cannes.

Juan Nuño

INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO. Italia, 1970. Dir.: Elio Petri. Prod.: Daniele Senatore, Marina Cicogna para Vera Film. Guión: Ugo Pirro, Elio Petri. Fot.: Luigi Kuveiller. Technicolor. Mus.: Ennio Morricone. Escen.: Carlo Egidi. Mont.: Ruggero Mastroianni. Int.: Gian Maria Volonté, Florinda Bolkan, Salvo Randone, Gianfranco Tuicchio, Orazio Orlando, Sergio Tronconi, Arturo Dominici, Massimo Foschi, Vittorio Duse, Aldo Rendina, Aika Peizi, Pino Patti, Giuseppe Licastro, Fulvio Grimaldi, Filippo Deiana, Giulio Bizetti, Ugo Adinolfi, Roberto Bonanni, Franco Marletti, Giacomo Belli, Gino Usai, Antonio Angeletti. Dist.: Columbia.

QUEIMADA

Conviene recordar aquí la filmografía de Gillo Pontecorvo para orientar lo mejor posible una valoración de su producción más reciente: **Queimada!** Se trata de una filmografía muy breve, con una coherencia que parecería explicar por un rigor extremo de la escogencia los lapsos a veces muy largos que distancian una película de otra. En 1955, Pontecorvo realizó un medio-



Queimada!, de Gillo Pontecorvo.

metraje que no obtuvo ninguna distribución: **Giovanna**, la historia de una obrera textil durante una huelga. En 1957, el primer largo: **La grande strada azzurra**, adaptación de la novela "Squarcio" de Franco Solinas, acerca de un pescador que lleva a cabo una rebelión solitaria, al margen de la ley, en cuyo final el director introdujo la toma de conciencia del protagonista de la necesidad de una lucha solidaria con los otros pescadores. De 1960 es **Kapó**: reconstrucción de la vida en los campos de concentración nazis, con un interesante estudio de la destrucción moral de una joven judía y su edificante resurgimiento final gracias al amor de un soldado soviético. Seis años después, **La batalla de Argel** obtenía un éxito estrepitoso y levantaba polémicas de distinta índole: en Francia, la indignación de los nacionalistas y la inútil lucha progresista por su distribución, en otras partes las discusiones en el seno de la izquierda acerca de la aceptabilidad de su enfoque.

En base a esta filmografía, en base a sus virtudes, errores y límites, tenderíamos a definir a Pontecorvo como un apasionado moralista de izquierda, tan inamovible en sus propósitos como dispuesto a muchas componendas para lograrlos. **Queimada!** es una confirmación de esta hipótesis, con una dosis de originalidad (cinematográfica) del mensaje comparable a la de **La batalla de Argel**, y con un retorno al recurso novelesco de sus primeras obras. Con más inflexibilidad en sus propósitos como dispuesto a muchas componendas para lograrlos. **Queimada!** es una confirmación de esta hipótesis, con una dosis de originalidad (cinematográfica) del mensaje comparable a la de **La batalla de Argel**, y con un retorno al recurso novelesco de sus primeras obras. Con más inflexibilidad en sus propósitos como dispuesto a muchas componendas para lograrlos.

Es un mensaje que conlleva una serie de elementos necesarios: descripción del antiguo colonialismo (exterminio de aborígenes, despotismo monárquico, esclavismo); independencia (forcejeo de las burguesías nacionales, movimiento de liberación de los esclavos, intereses imperialistas); neocolonialismo (dominio económico, militar e ideológico de la metrópoli); lucha de liberación (guerrilla y antiguerrilla, rechazo de la idea civilizatoria de occidente, invencibilidad de la revolución). Alrededor de esta estrella de informaciones e interpretaciones que parten de la idea central del

llamado revolucionario, el cineasta, como siempre en estrecha colaboración con el escritor Franco Solinas, construye una intriga cuyas incidencias corresponden exactamente a cada una de las puntas de la estrella. Todo es imaginario, y estrictamente verosímil, o sea basado en una serie de realidades, pero tomadas por separado, ensambladas en una forma lógica (abstracta) destinada a evidenciar su significado, y colocada dentro de un contexto plausible, que reúne todas las condiciones necesarias para su concreción.

Una isla antillana, conquistada por portugueses, poblada casi totalmente por esclavos negros, basada económicamente en el cultivo de la caña de azúcar, codiciada por el capital inglés. Primeras décadas del siglo XIX: debilitamiento de los viejos imperios europeos bajo el embate de la revolución burguesa, auge del imperialismo inglés y surgimiento de sus variantes modernas (que caracterizarán al imperialismo norteamericano), lucha de las clases dominantes criollas por el poder, su aprovechamiento de los levantamientos de esclavos y consiguiente liquidación del sistema esclavista, intervención tempestiva de los grandes intereses económicos que establecen el neo-colonialismo, rechazo de toda componenda por parte de la "negritude". Cada uno de estos elementos encuentra correspondencia con la realidad de un siglo de historia latinoamericana, de Argentina a Haití, de Venezuela a Cuba. Pero no basta. En la guerra por la liquidación de la guerrilla podríamos encontrar al Congo, a Vietnam, e incluso la caza al líder desatada en Bolivia contra el Che. Una ecuación perfecta de los resultados ideológicos actuales del problema de los pueblos colonizados.

Pero sobre este esquema básico, Pontecorvo necesita montar una intriga novelesca, crear héroes cinematográficos de probada sugetión sobre el público. En efecto, el cineasta está sin duda consciente de que su mensaje no es nuevo, ni a nivel político, ni al de las minorías más cultas. Pero sabe también que lo es a nivel del espectáculo cinematográfico, a nivel del "gran público", o sea de la masa alfabetizada que recibe información (mediatizada y dirigida) de los medios de comunicación de masa. En este sentido, Pontecorvo entra con plena conciencia en el juego, y acepta sus

reglas. El personaje símbolo, que ha estado proponiendo en sus precedentes realizaciones y que resultó particularmente elaborado en aquel coronel Mathieu de *La batalla de Argel*, es aquí ulteriormente perfeccionado, en sentido comunicacional, por la utilización de los mitos típicos de la sociedad de masa: la estrella de cine y el superhombre valiente-astuto-mercenario-generoso. Brando, acaso última sobrevivencia de un mito total, que por su alta calificación artística y personal supera incluso el simple alcance del magnetismo físico, no es sino la escogencia óptima que podía hacerse en ese sentido. El segundo mito era más difícil porque había que construirlo: el esquema james-bondiano, de por sí vagamente humorístico, linda constantemente con la ridiculización y rechaza todo intento de profundización psicológica. Como el coronel Mathieu, el agente inglés William Walker debía contener los conflictos morales de la civilización occidental contemporánea y, por añadidura, debía simbolizar también la función de detonante ideológico que la civilización occidental tiene efectivamente en la historia pasada y actual de la lucha anticolonialista. Y Pontecorvo, de nuevo, reúne todos los elementos que considera necesarios, y desmenuadamente ensambla su personaje. De nuevo, logra hacerlo de manera plausible. Una curiosa coincidencia —la simultaneidad del estreno de *Queimada!* y de la reposición de *Lawrence de Arabia*, que nos permitió ver las dos películas una tras otra— pudo llevarnos incluso a la suposición de que el modelo del mítico inglés enamorado del pueblo árabe y despertador de su conciencia, pero al servicio de su país, estuvo presente en la utilitaria mente del cineasta italiano, no última razón la del éxito notable de la película de David Lean.

Nacería así el personaje de William Walker, agente de espíritu mercenario, capaz de realizar a la perfección desde un nudo corredizo hasta una maniobra de rastillaje en la selva. Superior a su amo, es un intelectual que domina la estrategia igual que la psicología individual y de masa, y cuya cultura le permite reconocer los valores de una raza "inferior" y hacerse fraterno amigo de ella. Brando le confiere además la capacidad de convicción de su fuerza física, de su solidez mental, de su sensibilidad

tan aguda como controlada.

Podría argüirse que era igualmente posible realizar una operación similar con José Dolores, el líder negro: tomar a un Sidney Poitier, ampliar la significación del personaje para hacerlo más representativo de los conflictos y problemas de los pueblos subdesarrollados. Se puede suponer que fuera algo más difícil: censura de la producción, negativa de una estrella negra a jugarse su cómoda posición, exigencia de dominio de la pantalla por parte de Brando. Pero más priva la consideración de que Pontecorvo, aquí como en *La batalla de Argel*, se sitúa desde un punto de vista de individuo del mundo "desarrollado" y se interesa sobre todo en informar e influir en su propio mundo.

Es este punto de vista que conduce a las mayores flaquezas de *Queimada!* Si en William Walker se resumen en forma lógicamente válida pensamiento sentimiento y actuación del colonizador, los personajes de los colonizados están muy poco elaborados: José Dolores nace como una creación total del blanco y solo a nivel de temple humano ofrece algunos elementos propios; Teddy Sánchez, el conspirador criollo, es particularmente fallido porque era en él, y no en José Dolores, en quien debía mostrarse la influencia ideológica europea (y sobre todo definirla como la que realmente era: la herencia americana de la revolución francesa), y porque se le quitan todas las virtudes de audacia, inteligencia y cultura que realmente tuvieron los líderes de la independencia; las propias masas de los negros resultan bastante falseadas al reducirse a sólo dos expresiones: dolor y alegría musical-primitiva.

La validez de *Queimada!* subsiste, en nuestra opinión, a ese nivel de divulgación de un mensaje importante y actual, que se logra con gran fuerza a pesar de todo. El "pastiche" histórico permite relacionar la situación contemporánea con sus raíces sociales y políticas, suministra las razones necesarias para convencer de la justicia de una lucha y de la injusticia de su represión. Los elementos espectaculares aseguran una audiencia amplia. Pero el simplismo del esquema, lo elemental de su exposición, lo artificioso de la construcción, le impiden aproximarse a la obra artística, entendida como realismo, como pro-

fundización, como perdurabilidad. Así como los móviles de su estructura no pertenecen al dominio estético, igual ocurre con los resultados. *Queimada!* es una fábula didáctica, llena de símbolos pero sin metáforas, con su moraleja pero sin las resonancias significativas de la parábola. El verdadero talento de Gillo Pontecorvo, como lo demostró su mejor película, *La batalla de Argel*, es la capacidad de captar la expresión emotiva y sentimental de la gente real, su duradera herencia del neorealismo. Así, la secuencia de la familia del esclavo rebelde ajusticiado —la subida del cerro con el cadáver decapitado, la densidad del mutismo de la viuda—, la escena de la toma del trono de José Dolores y todas las escenas de sufrimiento de la población —el niño que levanta los brazos, las deportaciones, la última operación antiguerrillera—, son las únicas partes verdaderamente hermosas de la película. Por lo demás, Pontecorvo se limita a cumplir con el oficio, con algunos deslices de injustificable banalidad como las escenas de Londres, calçadas de innumerables ejemplos angloamericanos.

Ambretta Marrosu

UN VOTO SALVADO: LA OTRA CARA DE "QUEIMADA!"

Entre otras menudencias: el colonialismo ibérico en América; el proceso de la independencia latinoamericana; la rebelión negra en Haití; la penetración económica británica; el imperialismo norteamericano, tanto en América Latina como en el Sudeste asiático; la guerrilla y el subdesarrollo; los problemas del neo-colonialismo africano; la Revolución cubana; la guerra de Vietnam; la gesta del Che en Bolivia y, por si fuera poco, de pasada, la condición explotada de la mujer. Todo eso en menos de dos horas de una película-lección. No se puede pedir más por cinco bolívares. Pontecorvo inaugura con *Queimada!* un nuevo género cinematográfico: el *Reader's Digest* de la política-ficción para uso de gentes simples y con prisa que, entre hamburguesa y cocacola, quieran saber rápidamente en qué consiste lo del imperialismo ya que tanto se habla, pero eso sí, en forma amena, contado como historia de aventuras y, sobre todo, sin tener que pensar mucho.

Ni mucho ni nada. Y más vale: porque si se reflexiona un poco, se corre el riesgo de contraer una constipación ideológica permanente por indigestión de esquematismo concentrado y, particularmente, falso. Tal vez a Pontecorvo le pase lo que, según diagnóstico del Dr. Sartre, le sucede a los dogmáticos cuyo cerebro se ve afectado por una dolencia que habitualmente se localiza en la vejiga: lo tienen lleno de piedras. Porque sólo a una mente monolíticamente pétrea se le puede ocurrir semejante concentración histórico-política que, además de no probar nada, embarulla todo en la confusión más lograda que se haya visto en la historia del cine desde aquellas películas de tarta a la crema. Por supuesto, que lo de menos es preocuparse por las intenciones que animaron secretamente a Pontecorvo. Es ya decididamente todo un caso y su actual *Queimada!* no sirve sino para confirmar las profundas sospechas de ofuscación ideológica que despertará entre algunos aquella mistificante *Batalla de Argel* (véase N° 7 de CINE AL DIA).

Al elegir como escenario una isla antillana y como época histórica, principios del XIX, Pontecorvo se encierra en unas dimensiones reales que no se pueden luego transgredir impunemente. Ningún lirismo imaginativo por muy fuerte que sea, autoriza a jugar con la verdad histórica a menos que, en efecto, lo que se pretenda, además de pasar el rato, sea justamente eso: borrar las huellas ideológicas para que, en la doble oscuridad de la sala y de la película, todas las revoluciones sean pardas. Pontecorvo se instala al volante de una invisible máquina del tiempo, de su exclusiva invención, que lo lleva a recorrer ciento sesenta años de historia mundial en el marco apretado de diez a doce años de historia antillana. Si, al menos, recordara..... Al contrario: como esos prestidigitadores que sacan de un simple sombrero media docena de conejos, pañuelos a granel, decenas de palomas y cientos de cartas, Pontecorvo logra hacer brotar del quemado suelo de Cartagena-Queimada petróleo histórico que da para siglo y medio. Decididamente, el sentido de la explotación colonial de las áreas del subdesarrollo no se limita a las materias primas. También el cine permite construir una poderosa industria extractiva que rinde sus

Queimada!, de Gillo Pontecorvo.



Queimada!, de Gillo Pontecorvo.





Los hermanos Kelly, de Tony Richardson.



El príncipe sin palacio, de John Boorman.

buenos frutos en el mundo industrializado. De esa manera, ayudado por el mini-historiador Pontecorvo, el espectador medio europeo, por ejemplo, puede consultar en cómo edición de bolsillo debidamente simplificada la síntesis de los esfuerzos revolucionarios de ese (de este) desdichado Tercer Mundo que últimamente da tanto que hablar.

Las dos trampas inaceptables del enredo formado por Pontecorvo son: 1) la nivelación de todos los movimientos revolucionarios por el mismo rasero, como si fuera igual y hubiera significado lo mismo surgir contra el feudalismo hispanoportugués a principios de 1800 que luchar en Cuba contra los mercenarios de la CIA o en Vietnam contra el invasor imperialista; 2) la reducción de situaciones históricas complejas (guerras latinoamericanas de independencia, etc., etc) a un conjunto de intrigas individualizadas de capa y espada, manejadas por oscuros, brillantes, patéticos o elementales, simpáticos o antipáticos (¡qué más da!) agentes del enemigo que aparenta ser amigo.

De aceptar la laminación histórica brutal que practica Pontecorvo con la primera de sus trampas cazabobos, habrá que concluir en un naturalismo revolucionario. Entonces, las revoluciones dejan de ser sucesos históricos, determinados por causas específicas de encuadre muy determinado, y se convierten en olas del mar que, una detrás de otra, van machaconamente a golpear contra la poderosa nave imperialista. ¡Insistan, colonizados de uno y otro color, del primero, segundo o tercer sexo, sigan en su monótona labor de hormigas revolucionarias que algún día, a fuerza de golpes y de muertos, quizás hagan zozobrar al enemigo! No estamos ante un proyecto de ampliación trotskista de la Revolución Mundial, regada por toda la historia, sino ante la visión religiosa, beatífica y confiada de una bella alma: llegará el día en que el Bien triunfe sobre el Mal y cada negrito y cada pobre tengan su parcela de Paraíso oficialmente socialista.

Por otra parte, quien se traque la simplificación individualista que propone Pontecorvo en la segunda de sus trampas, ya no tiene por qué seguir estudiando la historia o la economía política o la sociología para conocer causas, condiciones y vicisitudes de cada revolución. Le

bastará con ver una vez por semana **Misión imposible** para entender cómo Sir William Walker (alias Canning, alias Monroe, alias Roosevelt, alias Nixon) se vale de José Dolores (alias Toussaint Louverture, alias Patricio Lumumba, alias Ho Chi Minh, alias Che Guevara) para imponer la voluntad y hacer triunfar los intereses de su amo (alias Imperio Británico, alias neo-colonialismo, alias imperialismo norteamericano) sobre cualquier grupo subdesarrollado (alias lo que se quiera).

Sin embargo, hay para todos los gustos: algunos han salido reconvertidos de ver esta película pensando (y diciendo) que quién lo duda: la Revolución triunfará. Acción, un de par de gritos, oportuna puñalada trapería y un gran barullo ideológico. Verdaderamente: ¡queimada!

Juan Nuño

QUEIMADA! Italia/Francia, 1969. Dir.: Gillo Pontecorvo. Prod.: Alberto Grimaldi para P.E.A./Les Productions Artistes Associés. Guión: Franco Solinas, Giorgio Arlorio, G. Pontecorvo. Fot.: Giuseppe Ruzzolini, Marcello Gatti. Technicolor. Escen. y trajes: Piero Gherardi. Dec.: Sergio Canevari. Mont.: Mario Morra. Son.: Eugenio Rondani. Mús.: Ennio Morricone. Dir. mús.: Bruno Nicolai. Int.: Marlon Brando, Evaristo Márquez, Renato Salvatori, Werner Hill, Tom Lyons, Wanni, Joseph Persaud, Giampiero Albertini, Carlo Palmucci, Cecil Browne, Dana Ghia, Valeria Ferran, Mauricio Rodríguez, Alejandro Obregón. Dist.: Artistas Unidos.

LOS HERMANOS KELLY

Lo que bien pudo haber sido una vigorosa visión de la Australia de 1870 a través de la insólita historia de Ned Kelly, célebre bandido de aquella época, se limita en este film de Tony Richardson a una reconstrucción convencional y superficial de algunos ambientes y personajes dentro de los agitados esquemas del cine comercial.

El argumento es valioso y atractivo y fue recogido ya en 1906 en una de los primeros films de más de una bobina realizados en el mundo: **The Story of the Kelly Gang**. A los 17 años, Ned Kelly cumple una pena por robo de caballos. Al regresar a casa entra en conflicto con el gran propietario de las tierras. La familia Kelly es víctima de los abusos de la policía local controlada por el terrateniente. La muerte de varios agentes obliga a los hermanos Kelly a vivir en la violencia y fuera de la ley. Surge la "banda Kelly". Una famosa carta

enviada a los periódicos termina por crear en torno a la figura de Ned Kelly la aureola romántica del "bandido que roba a los ricos para regalar a los pobres". Una aureola que también habrán de ostentar en tiempos y países distintos Robin Hood, Cruz Diablo o Don Diego de la Vega, alias El Zorro.

Australia es un continente cuya superficie equivale a la de los Estados Unidos. Los ingleses establecieron allí hacia 1770 colonias penitenciarias. Estos presidiarios fueron los primeros colonizadores blancos y fueron, también, los que rechazaron y aniquilaron la población indígena. De tal modo que para los tiempos de Kelly aun continuaba esta humillante relación de dependencia colonial en base a la "ingeniosa" solución de convertir a aquel país en un gigantesco presidio deportando a todos los delincuentes de la metrópoli.

El marco de referencia histórica en que se desarrolla la vida de Kelly resulta entonces particularmente interesante como para extraer de allí, más que la anécdota del célebre bandido, anotaciones sobre la composición social y los mecanismos de aquella relación colonial.

El personaje de Kelly, en todo caso, es hermoso en la medida en que estuvo rodeado de mucha popularidad en su época y porque protegía su cuerpo y su cara con una especie de chaleco de hierro. Seducido por el personaje, Tony Richardson narra las aventuras del bandido sin aportar ninguna valoración histórica que permita situar al personaje y comprender sus actos. Más bien, altera la verdad y convierte a Kelly en una especie de precursor de la independencia australiana. La célebre carta enviada por Kelly a los periódicos no fue una proclama independentista. En la verdad de los hechos, Kelly se limitó a transcribir frases de la Biblia de un modo muy caprichoso, al punto que nadie pudo entender aquella comunicación. Para interpretar el personaje de Ned Kelly, el realizador tuvo sin duda alguna que aceptar el criterio del productor y seleccionar a Mick Jagger, famoso cantante rock pero mal actor cinematográfico. Posiblemente sea esta selección del intérprete la falla principal de **Los Hermanos Kelly** ya que en ningún momento logra el cantante de los Rolling Stones convencerlos de que él pueda ser el orgulloso

campesino irlandés que fuera Ned Kelly, real marginado en su época pero convertido en romántico bandido para sus nuevas hazañas por el mundo del cine.

Rodolfo Izaguirre

NED KELLY. Inglaterra, 1970. Dir.: Tony Richardson. Prod.: Neil Hartley; Gavrik Losey (ger.); para Woodfall. As.: Andrew Grieve, Guion: T. Richardson, Ian Jones. Fot.: Gerry Fisher. Technicolor. Mont.: Charles Rees. Dis. prod.: Jocelyn Herbert. Dir. art.: Andrew Sanders. Mús. y letra: Shel Silverstein. Canta: Waylon Jennings. Son.: Ian Masters, Peter Keen. Int.: Mick Jagger, Allen Bickford, Geoff Gilmour, Mark McManus, Serge Lazareff, Peter Sumner, Ken Shorter, James Elliott, Clarissa Kay, Diane Craig, Susan Lloyd, Alexi Long, Bruce Barry, Janne Wesley, Ken Goodlet, Nigel Lovell, Martin Sanderson, Robert Bruning, John Laws, Liam Reynolds, Lindsay Smith, John Gray, Reg Gorman. Dist.: Artistas Unidos.

EL PRINCIPE SIN PALACIO

Leo the Last es una película insólita, a menudo sorprendente. El estetismo de su autor (ya santificado por la crítica francesa por su óptima **A quemarropa** y su menos óptima **Infierno en el Pacífico**) conduce una vez más a numerosas "fiestas de los sentidos" bastante gratuitas, pero también a un genial hallazgo expresivo que, gracias a su funcionalidad, hace de la primera parte de la película una creación auténtica.

Leo el Último, además de ser el heredero de uno cualquiera de los monarcas europeos barridos por la Segunda Guerra Mundial, es un ornitólogo. De su vida, ni el aspecto concreto ni el otro, mito-ideológico, derivado de su condición, lo tocan. Su única alegría es espiar, a través del catalejo, la vida de los pájaros. El mudarse a la aristocrática mansión londinense, situada en el corazón del barrio Notting Hill, lo lleva al descubrimiento de la humanidad. No sabemos si la idea de la ornitología estaba en la novela de George Tabori en que se basa la película, o es de Boorman y de su guionista: el hecho es que, llevada a la imagen cinematográfica, resulta de una elocuencia inigualable para dar el proceso de la conciencia del personaje.

Las primeras imágenes, por el juego de los planos dentro del encuadre, de las frases incoherentes como tantas líneas rectas se lanzan al infinito sin tocar a Leo, establecen admirablemente el aislamiento del personaje. El decorado de la mansión, sus blancos y negros jugados sobre un tono verdoso, la



Aquí empezó la guerra, de Makaseev.



La otra cara del amor, de Ken Russell.

asemejan a un sepulcro. El cortejo de Leo está reducido a siluetas que actúan en función de alguna ceremonia fúnebre. El catalejo en las manos de Leo también parece una reliquia, pero es el mágico objeto que, acompañando su soledad, lo saca de la tumba y lo conduce a la vida. El encuadre se hace redondo, enfoca y desenfoca la paloma limpiando sus plumas en la cornisa, la bandada estrepitosa de los gorriónes, la paloma precipitando alborotada hacia el empedrado viscido de lluvia, rozando la muchacha negra, Leo, que es el catalejo, que es el encuadre redondo, va de la paloma a la muchacha y a la inversa, y se queda con la muchacha, tan alborotada y llena de vida como un pájaro. Es el primer paso. La pasión ornitológica se desplaza hacia el ser humano, y comienza una larga, emocionante narración, de saltos, barrios y búsquedas de una ventana a otra, por el techo, por la acera, por la puerta, a través del catalejo. Un mundo agitado, lleno de aspavientos, sobresaltos, angustias, amenazas, dolores y afectos se precipita hacia el ojo de Leo, hacia nuestro ojo. Ya Leo no puede observarlo en forma contemplativa, la pasión científica se convierte en pasión humana, la curiosidad en angustia por el destino de los seres. La apatía deja lugar a la inquietud, ésta al impulso activo. El aislamiento del personaje se rompe. Se asoma a su conciencia una interpretación del ambiente que lo rodea (la increíble comilona, la orgía). En una escena de gusto y significación discutibles (el baño terapéutico colectivo), Leo decide ayudar. Le manda a la familia objeto de su observación una carretilla llena de comida y se pone a contemplar, siempre a través de su catalejo, cómo todos se alegran, comen y ríen, y cómo el viejo enfermo se muere por haber devorado un pollo entero.

En esta primera parte está contenido todo lo válido que, en cierta dirección y dentro de ciertos límites, podía decirse en esta historia. El despertar de la conciencia, el deseo de ayudar, el fracaso de la ayuda desde fuera.

Pero la película continúa y, aunque se repitan las imágenes hermosas, las ideas originales (ninguna, ya, tan buena como esa narración por teleobjetivo, sonorizada solamente por las emocionadas exclamaciones de Leo) y los chistes, lo que resulta es un devaneo ambiguo

donde la sátira se torna en farsa, la imaginación en coreografía, la vida en ballet. El juego podría durar al infinito, pero el hilo de esa hermosa historia interior se ha perdido. Leo se rebela contra su ambiente, decide darlo todo, obviamente fracasa de nuevo. No hay sino una reiteración, pero a un nivel poético infinitamente menor. Peor aún, la burla engloba al pueblo y a su lucha: cuando el negro Roscoe dice "Nada de pánico: a organizarse", asistimos a la ridícula batalla de fuegos artificiales, y la derrota es acogida por la hilaridad general y el himno final a la conformidad del pobre... Inefable apología de la más reaccionaria concepción de la "sabiduría popular". Verdad es que, a Roscoe que le dice que no ha podido cambiar el mundo, Leo responde con una inteligente "boutade": "Pero hemos cambiado nuestra calle". Sin embargo, la imagen de Leo que se aleja de la masa hacia las ruinas de su casa, mientras la masa se aleja de él en plena parranda conformista, y su expresión resplandece de asombro y de satisfacción (una típica expresión de Mastroianni), todo es reconducido al punto de partida, al aislamiento más total del personaje, pero iluminado por la "realización de sí mismo": el ideal más reaccionario del individualismo burgués.

Ambretta Marrossi

LEO THE LAST. Inglaterra, 1969. Dir.: John Boorman. Prod.: Irwin Winkler, Robert Charloff, James M. Crawford (ger.); para Char/Wink/Boor. As.: Allan James. Guion: William Stair, J. Boorman, de la pieza "The Prince" de George Tabori. Fot.: Peter Suschitzky. Col. Deluxe. Mont.: Tom Priestley. Dis. prod.: Tony Woolford. Esp. esp.: John Richardson. Mús.: Frey Myrow. Canta Ram Reinman. Mont. de son.: Jim Atkinson. Grab.: Ron Baron. Int.: Marcello Mastroianni, Billie Whitelaw, Calvin Lockhart, Glenn Forster Jones, Graham Crowden, Gwen Frangon-Davies, David De Keyser, Vladek Sheybal, Keele West, Kenneth J. Warren, Patsy Smart, Ram John Holder, Thomas Buson, Tina Solomon, Brinsley Ford, Robert Redman, Malcolm Redman, Robert Kennedy, Phyllis McMahon, Princesse Patience, Bernard Boston, Roy Stewart, Lucita Lijerwood, Ishaq Bux, Doris Clark. Dist.: Artistas Unidos.

AQUI EMPEZO LA GUERRA

Con documentales y fotos en su mayor parte franceses y españoles, Frédéric Rossif montó en 1963 su impresionante **Morir en Madrid** que, si bien no presentaba un alto valor de novedad desde el punto de vista del material informativo, poseía el

doble mérito del atinado análisis ideológico unido a la excelente reunión de textos literarios sobre las causas, factores y consecuencias de la guerra púdicamente llamada civil que asoló a España de 1936 a 1939. Por el contrario, el film de Makaseev **Aquí empezó la guerra** ofrece un mayor interés cinematográfico que político. Ha sido montado con materiales procedentes de Francia, Inglaterra y Alemania y especialmente las tomas de Karmen mientras éste visitó España en plena guerra, donde filmó su película **España en llamas**, de la que se vuelve a utilizar buena parte para este nuevo trabajo de reconstitución de aquellos trágicos hechos. De particular importancia y novedad son los materiales de origen nazi, probablemente capturados por los soviéticos al ocupar Berlín. Puede verse con toda desfachatez la prueba documental de lo que, por lo demás, todo el mundo supo siempre, pero algunos han pretendido ocultar o acallar: la aplastante intervención nazi-fascista en la guerra de España. Se aprecia, con lujo de detalles, desde el desembarco en puertos portugueses o españoles de material y regimientos enteros hasta aquel impresionante y algo operático desfile por la Unter den Linden de la tristemente célebre Legión Cóndor, en presencia de Hitler, una vez cumplida su misión: asesinar a Guernica. Fuera de las tomas alemanas, con su valor testimonial irrefutable, aunque irremediablemente tardío, resaltan las vivaces y conmovedoras escenas captadas por Karmen en las calles de Madrid o de Barcelona durante y después de los terribles bombardeos fascistas.

Lo más criticable de la película es su trasfondo político. Aunque exaltante del valor de las fuerzas antifranquistas, no deja de ser un esfuerzo actual por escribir la historia en glorificación de la Unión Soviética, tan infalible entonces como ahora; aquel momento histórico, no totalmente positivo para el país soviético, es presentado en forma ditirámica. Particularmente patéticos son los esfuerzos, aparentemente honestos del realizador, para ensalzar a los heroicos participantes de las Brigadas Internacionales o a los soviéticos enviados a España por su gobierno. No necesitan de semejante alabanza, algo retrasada, y mucho menos de la visión supuestamente feliz de la vida retirada de muchos de ellos en la URSS o en

la RDA, como si después de la heroica aventura nada hubiera pasado. Mediante la repetición de las hazañas en Stalingrado o en Leningrado de aquellas otras llevadas a cabo en Teruel, Belchite o Guadalajara, se tiene la impresión de que los antiguos brigadistas fueron recibidos, si eran soviéticos, como los héroes que fueron y empleados de nuevo en la lucha contra el fascismo en defensa del suelo patrio. Cuando, desgraciadamente, no fue así. En el film, como era de esperar no se dice ni una sola palabra acerca de las terribles purgas de Stalin y de su especial ensañamiento con los gloriosos ex-voluntarios de España. La omisión es especialmente inaguantable cuando aparece en la pantalla el Cónsul-general soviético en Barcelona, A. S. Antonov-Ovseenko, el intrépido bolchevique que ordenó y dirigió el asalto al Palacio de Invierno, inicuamente asesinado por Stalin bajo la acusación de trotskista; o cuando se muestra a Koltsov, el fino e insoportable enviado de la **Pravda**, autor de ese magnífico Diario de la guerra de España, igualmente liquidado por el stalinismo al regreso a su patria. Resulta asimismo significativo que no se mencione ni se presente ni una sola foto del Embajador soviético, Marcel Rosenberg, también oportunamente "purgado". ¿Temor al nombre, demasiado ominoso?

Pese a sus evidentes defectos, propios de la política neo-stalinista oficial, el film retiene mucho del impacto emocional de aquella guerra única, en la que los hombres y mujeres progresistas de todo el mundo supieron sin vacilar cumplir con su deber. Por sobre las imágenes atroces y magníficas de Karmen, resuena la voz bien timbrada de Ernst Busch, cantando el "Ich hatt' einen Kameraden" a la memoria del heroico Hans Beimler, Kommissar de la Brigada Thaelmann. Con mejor y más adecuada publicidad, esta película hubiera merecido una exhibición más sostenida ante público más numeroso.

Juan Níño

AQUI EMPEZO LA GUERRA. La ficha técnica se publicará próximamente. Dist.: Venefilm.

LA OTRA CARA DEL AMOR

Los músicos han sido víctimas predilectas del cine, especialmente desde que el sonido se unió a la

Imagen. La vida de cualquier músico se ha transformado en pretexto para hacer escuchar su música y esto le ocurre por igual a autores de música seria como a autores de canciones populares. La lista de víctimas en todos los idiomas es tan grande que su simple enumeración llevaría, a lo mejor, varias páginas. Siendo la regla que la vida de los músicos es una mala película, no podemos negar las excepciones, pero hasta ahora no hemos tenido la suerte de ver ninguna de ellas.

La otra cara del amor es el título escogido por los distribuidores latinoamericanos para la vida de Chai-covski que nos cuenta —y es puro cuento— Ken Russell en *The Music Lovers*. Los distribuidores apuestan sobre la comercialidad del homosexualismo implícito en el título escogido antes que *Los amantes de la música* del título en inglés. Pero esas consideraciones comerciales sobre títulos podrían ser ellas solas tema para un artículo y esta es una crítica a la película de Russell.

Ken Russell es un joven director inglés que tras algunas películas anodinas, dirige *Mujeres apasionadas* (*Women in Love*), basada en la novela homónima de David H. Lawrence. Con esa película alcanza la fama y muestra su garra para captar ambientes y obtener interpretaciones excelentes. Así mismo asoma el barroquismo en su obra.

En *La otra cara del amor* nos encontramos con la otra cara de Ken Russell, allí están patentes y amplificados todos sus defectos y acentuados todas sus cualidades. En esta super-producción, Russell no retrocede ante ningún motivo: homosexualismo, complejos, frustraciones, represiones etc. Toda una gama de distorsiones psíquicas están presentes, de manera burda y pseudo artística, en esta película de Russell.

Es cierto que el guión es absurdo, increíble, pero la dirección de Russell hace aun más visibles, como si se deletara en ello, los defectos del libreto de Melvyn Bragg. Hay una conjunción de mal gusto notable y todo el equipo hace con mucha seriedad, como si se tratara de algo plausible, su tarea.

El director se preocupa por encuadres y continuidad, pero nunca por la factibilidad de lo narrado. El director de fotografía, además del encuadre, se preocupa porque su labor sea correcta no importándole cuan cursi o ridícula sea la escena

que filma, esa no es su responsabilidad. El director musical sigue las instrucciones del director o del productor y André Previn firma uno de sus trabajos menos logrados, donde la música de Chai-covski es materia prima para adaptaciones increíbles: "Romeo y Julieta", ópera muy conocida, es trabajada y orquestada para acompañar la imagen de la señora von Meck revolcándose en una cama con Chai-covski. El decorado pobre y "fin de curso" que acompaña al "Lago de los cisnes" alcanza pináculos de ridiculez, pero el climax de la interpretación musical se logra con la "Obertura 1812" porque las imágenes que acompañan esa música brillante y estruendosa son las más inesperadas e inconcebibles, no por su calidad ni por su belleza sino porque pareciera que el director entusiasmado aprovecha la secuencia final para hacer aún más patente el mal gusto, la vulgaridad y el delirio de grandeza.

Digamos algo de los intérpretes: Richard Chamberlain es un Chai-covski aceptable, a pesar de las cosas que debe hacer: rodar los suelos semidesnudo, rechazar horrozo la oferta amorosa de su mujer desnuda, enfrentarse a una multitud de personajes y problemas falsos, tan falsos como la concepción misma del personaje que interpreta. Glenda Jackson, la esposa ninfomaniaca, tiene oportunidad para poner de relieve sus cualidades hístricas: una escena en el tren donde al ser rechazada por su marido se desnuda y se ofrece para que al fin sea hombre su esposo, las escenas del manicomio donde repite un poco su personaje de *Marat-Sade*, pero sin ninguna retención.

Nos concretamos a hablar del contenido de la película porque si comparamos el engendro de Russell con la realidad histórica entonces hallaríamos tergiversaciones tan grandes como las ofensas al buen gusto, al arte y a la música.

Sostenemos que *La otra cara del amor* es una película tan ejemplar, tan excepcional que si no se ve no puede creerse. Son muy pocas las obras cinematográficas de hoy que puedan competir con esta vida de Chai-covski revisada por Ken Russell en lo referente a "arte", mal gusto, rebuscamiento y pretensión.

Rafael Zapata

THE MUSIC LOVERS. Inglaterra, 1970. Dir.:

Ken Russell. Prod.: Roy Balrd (ejec.); Neville C. Thompson (ger.); para Russfilms. As.: Jonathan Benson. Guion: Melvyn Bragg del libro "Beloved friend", de Catherine Drinker Bowen y Barbara von Meck. Fot.: Douglas Slocombe. Panavisión. Eastman col. Mont.: Michael Bradsell. Dir. art.: Michael Knight. Dis. prod.: Natasha Kroll. Dec.: Ian Whittaker. Mús.: Chai-covski. Dir. mús.: André Previn con The London Symphony Orchestra y los solistas Raphael Orozco, April Cantelo. Trajes: Shirley Russell. Coreogr.: Terry Gilbert. Son.: Terry Rawlings (mont.), Derek Ball, Maurice Askew (grab.). Ases. mus.: Michael Moore, Elizabeth Corden. Int.: Richard Chamberlain, Glenda Jackson, Max Adrian, Christopher Gable, Izabella Teleznyska, Kenneth Colley, Sabina Maydelle, Maureen Pryor, Bruce Robinson, Andrew Faulds, Ben Aris, Joanne Brown, Imogen Clair, John y Dennis Myers, Xavier Russell, James Russell, Victoria Russell, Alexander Russell, Alex Jawdokimow, Clive Cazes, Graham Armitage, Ernest Bale, Consuela Chapman, Alex Brewer, Georgina Parkinson, Alain Dubreuil, Peter White, Haggie Maxwell. Dist.: Artistas Unidos.

MONTY WALSH

Monty, Shorty, Chet, Sunfish, Skimp, Martine, todos son buenos muchachos, vaqueros de corazón grande, mirada tierna y risa abierta. El ferrocarril avanza por las praderas del Oeste. El trabajo va desapareciendo. Los ranchos cierran. Los banqueros compran terrenos para cercarlos y mantenerlos inactivos. Martine no es un vaquero sino una francesa que vende sus favores y ama a Monty. Pero Monty mantiene la tesis de que un vaquero no se casa y la pobre Martine muere solitaria y triste en un cuartucho de Charleyville. Para los vaqueros es difícil cambiar de trabajo. Así que algunos delinquen. Otros siguen la vía recta para morir o perderse galopando hacia el horizonte mientras termina el film.

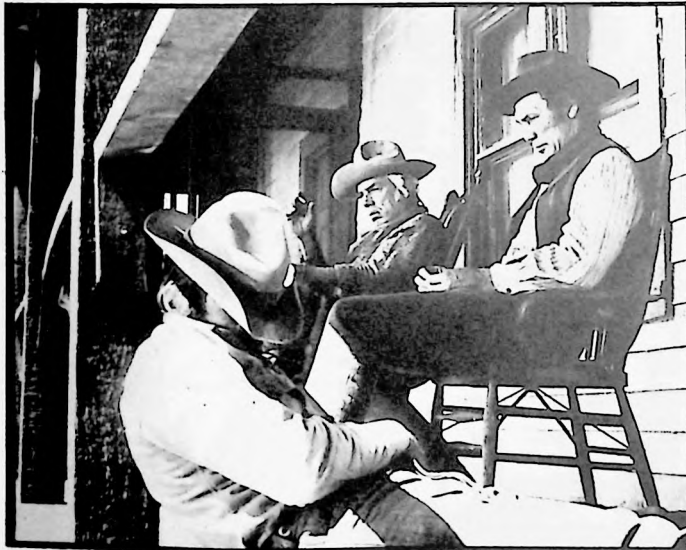
La gran tradición del western norteamericano parece haberse desintegrado bajo el impacto de los westerns italianos. En su lugar ha aparecido una serie de films que mantienen el paisaje, el ambiente y hasta los personajes, se plantean situaciones de proporciones modestas, buscando la cotidiana realidad y centrándose en conflictos casi psicológicos. Monty Walsh conserva muchas de las escenas de rigor del western: la gran pelea en el saloon, la doma del caballo indomable, los grandes troyes de ganado y vaqueros, la persecución-duelo final, y sin embargo todo está permeado de una horrenda tristeza. Los colores pastosos y cargados de tonos oscuros, la expresión melancólica, vencida por presagios tenebrosos, de Monty, las arrugas maravillosas

de la envejecida cortesana, el tiempo lentísimo, la absoluta falta de suspenso son todos elementos que podrían haber conformado un buen drama naturalista. Así por ejemplo, después de que los más jóvenes son despedidos del rancho, los más viejos se desahogan golpeándose entre sí. Pero apenas entra el capataz a ver lo que pasa, se calman y una risa contagiosa los sacude. Más allá de la simple solidaridad, del compañerismo inmediato, no hay el menor asomo de protesta, de rebeldía. La solución del conflicto originado por el despido propuesta por el director, habría podido ser excelente. Pero hay un chiste intercalado, el del vaquero que se quita la plancha para pelear y se la pone al terminar la pelea, que desinfla totalmente la carga dramática que la escena contiene. Esta misma técnica se repite en todo el film. En una escena tensa, sobria, el detalle despistado, o bien una nueva escena de puro espectáculo. Una disparatoria entre las más humildes del siglo: en medio de un escuálido aguacero un desconocido se baja del caballo, camina hacia el mugriento saloon, abre la puerta y da voz de arriba las manos, entre los escasos parroquianos Shorty le dispara y el desconocido cae boca arriba en el fango, cuando le abren la chaqueta se ve la estrella de sheriff. Se sabe ahora que Shorty es un delincuente perseguido por robo y que no vacila en matar. La ubicación de la cámara, cercana al suelo en la primera toma, mostrando el fangal en el que se aproxima el desconocido, es perfectamente antiespectacular y comunica toda una sugerencia de miseria, desesperación, invalidez. A su lado, la doma del caballo gris, desprovista de toda significación más allá de la proeza acrobática, o la escena mortalmente sentimentaloides en la que Monty le corta un rito al cadáver de Martine con un doble fondo de llorosos violines y gímlentes armónicas.

En estas desigualdades, en la aparente incapacidad de mantener un tono, o en la complacencia barata con el presunto gusto popular, que corre pareja con la mezcla heterogénea de expresiones de la más diversa capacidad de sugerencia, en la que la más banal descripción se yuxtapone a la más rica representación, parece estar la falla del film de Fraker, que por lo demás tiene sus buenos momentos.

Alfredo Roffé

Monty Walsh, de William A. Fraker.



Domicilio conyugal, de François Truffaut.



MONTE WALSH. Estados Unidos, 1970. Dir.: William A. Fraker. Prod.: Hal Landers, Bobby Roberts. William Finnegan, Chris Seiter (ger.): para Cinema Center Films, As.: Jack Roe, Gulón: David Z. Goodman, Lukas Heller de la nov. de Jack Schaefer. Fot.: David M. Walsh. Technicolor. Mont.: Dick Brockway. Dis. prod.: Al Brenner. Dec.: Phil Abramson. Mús.: John Barry. Canta Mama Cass. Trajes: Al Brenner. Son.: Jerry Kosloff. Int.: Lee Marvin, Jeanne Moreau, Jack Palance, Mitch Ryan, Jim Davis, Bear Hudkins, Ray Guth, John McKee, Michael Conrad, Tom Heaton, G. D. Spradlin, Ted Gehring, Bo Hopkins, Matt Clark, Billy Bush, Ailyn Ann McLerie, John McLiam, Leroy Johnson, Eric Christmas, Charles Tyner. Dist.: Fox.

DOMICILIO CONYUGAL

Antoine Doinel, aquel muchacho de **Los cuatrocientos golpes**, el adolescente de **Besos robados**, el hijo cinematográfico de François Truffaut, vale decir, el nieto putativo de Alfred Hitchcock en Francia, sigue creciendo. Ahora casado con Christine (Claude Jade), en busca de trabajos más bien infantiles para no traicionarse demasiado y de eso que, a falta de término mejor, se da en llamar felicidad, se halla en posesión de un nuevo hogar o **Domicilio conyugal**. Pasa por algunas aventuras, más amables que dramáticas, desde el cobro de lecciones de violín hasta los primeros devaneos extra-conyugales con la exótica flor japonesa. Nada grave. Todo sigue en orden: Antoine sale y vuelve al redil (conyugal) y Truffaut se purga así de ciertas melancolías de la vida cotidiana al pintar un cuadro (impresionista), más animado que consistente, acerca de una parte del conjunto humano de la gran ciudad. Cuando Truffaut logra olvidar su obsesión hitchcockiana (de la que *La mariée était en noir* es sólo un ejemplo), regresa, como buen y adiestrado católico, al confesionario para contar su vida. O la de Antoine Doinel, continuación arrastrada y ya un tanto lánguida de aquella experiencia de niñez (**Los cuatrocientos golpes**), directa y conmovedora. El gastado e infalible recurso a la transposición literaria le sirve a Truffaut para cumplir con dos objetivos que lo definen y delimitan en el cine. En lo formal, la puesta en práctica de su tesis cinematográfica central, desde la época de "Cahiers du cinéma" que se expresa en la fórmula: "una idea por plano". Ciertamente: cada secuencia, aún más, cada imagen, está animada por una intención, dirigida a producir un efecto bien preciso, destinada a contar una pequeña historia, redonda y discontinua, bien

sea que se trate de la "atacona" patrona del bistrot o del operático matrimonio que servirá al final de vara de medir, o del petainista enclaustrado o del misterioso vecino; tanto en la cena con los suegros como en la presentación del industrial yanqui o en la reacción de la esposa ante el descubrimiento del "affaire", Truffaut cierra cada cuadro en unos límites insalvables, aislacionistas. El resultado es que no hay un film, en el sentido de una historia continua, sino un conglomerado puntillista de escenas pormenorizadas que, no obstante su aislamiento tan nítido, logran conferir un ritmo permanente de humor y vivacidad al todo, probablemente contra la intención de su autor, y gracias al arte delicado e irónico del joven actor Jean-Pierre L  aud (Antoine Doinel). En lo temático, Truffaut sigue fiel a sí mismo: la sociedad es un pretexto, jamás un reto o un problema, ni siquiera un blanco de sus burlas. Si en lo meramente formal, fue marcado para siempre por el preciosismo inútil y agradable de Hitchcock, en lo conceptual, Truffaut es heredero directo de la cultura parisina del vaudeville y del teatro de boulevard. Comedia ligera que apenas si roza la piel burguesa. Tratamiento más ingenioso que realista de ciertos problemas de fondo (paternidad, trabajo, adulterio) y, sobre todo, evasión, distracción, vía de escape que aspira a ganarse el agradecimiento de quienes sólo desean ser engañados aun más, enterrar la cabeza, ignorar lo que pasa, seguir viviendo en una época que, si ya no es bella, al menos protege, gracias a la cornudización inteligente de los Truffaut, contra los dolores de conciencia. Si la sociedad americana exige una mistificación sexual de sus problemas (ver crítica a *Amo a mi mujer, pero...* en este mismo número), la burguesía francesa se conforma con el juego inocentemente picaresco de la supuesta domesticación conyugal. Domicilio y tumba.

Juan Nuño

DOMICILE CONYUGAL. Francia/Italia, 1970. Dir.: François Truffaut. Prod.: Marcel Berbert para Les Films du Carrosse/Valoria Films/ Fida Cinematografica. Gulón: F. Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon. Fot.: Néstor Almendros. Eastmancolor. Escen.: Jean Mandaroux. Mús.: Antoine Duhamel. Int.: Jean-Pierre L  aud, Claude Jade, Hiroko Berghauer, Barbara Laage, Daniel Ceccaldi, Claire Duhamel, Pierre Fabre, Claude Vega, Bill Keams, Daniel Boulanger, Silvana Bissi, Jacques Rispal, Daniele Gerard. Dist.: Columbia.

GOTO, LA ISLA DEL AMOR

Durante muy pocos días se exhibió en la Cinemateca esta película de Walerian Borowczyk, director polaco que trabaja desde 1960 en Occidente y de quien sólo conocíamos *La Casa (Dom, Polonia, 1958)*. (Esta película estaba, en época de su estreno, firmada a medias con Jan Lenica, pero ahora las filmografías se la atribuyen a Borowczyk solo). Se trata de un director que ha sido generalmente elogiado por la crítica europea, y la proyección de este largometraje aislado (en versión 16 mm. y blanco y negro, con varios planos sueltos en color que han desaparecido en esta copia) viene a confirmar parcialmente estos elogios.

La película es realmente excepcional, sobre todo por el mundo personalísimo que logra crear Borowczyk, desde las primeras imágenes hasta el final insólito, para narrarnos una historia de amor loco, desesperado, el amor de Grozo (interpretado excelentemente por Guy Saint-Jean, ex actor del TNP) por Glossia, la mujer del gobernador de Goto, amor que logra realizarse mediante una serie de crímenes hasta llegar al —involuntario— asesinato del ser amado y a su sorpresiva y enigmática resurrección.

Borowczyk crea un universo totalmente arbitrario y coherente a la vez, y logra sumergirnos en él con seguridad de maestro —un mundo que tiene algo de la "Colonia Penal" kafkiana, pero que también se afilia a algunas obras del teatro contemporáneo, y fundamentalmente al "Godot" de Beckett, para abundar en la paronomasia— y hacernos creíbles y lógicas sus leyes y sus peculiaridades.

Es así como aceptamos la configuración geográfica imprecisable de la isla, la cercan  -lejanía del mar, la referencia a una fortaleza que nunca vemos totalmente (los decorados relacionados con gran habilidad plástica logran una unidad de ambiente sin que los movimientos de cámara revelen las relaciones entre unos y otros), y así aceptamos también toda la herencia social de ese mundo: un código complejo y nunca del todo inteligible de prácticas sociales, modos de vida, leyes y diversiones, a la vez extra  nas y familiares que ocurren en una ambigua atmósfera de fábrica de fines del siglo pasado. Pasan ante nuestros ojos asombrados

—pero que se van acostumbrando gradualmente— los hechos históricos de la isla, su casa reinante, sus catástrofes, y vemos oficial extraños ritos de ejecución de prisioneros en un escenario (ubicado no se sabe dónde, pero all   también será velado el gobernador y caer   Glossia muerta), y asistimos a la venta clandestina de manzanas podridas o a explicaciones minuciosas sobre el funcionamiento de una complicada máquina de cazar moscas, o a una lotería giratoria y también insólita, o al fusilamiento de un grupo de perros de pol  cia, todo realizado con una naturalidad tan verdadera que lo aceptamos como inevitable.

Creación de un mundo incoherente e inteligible a la vez, imaginación plástica fulgurante, historia de amor desesperado y milagroso, *Goto...* es la película de un director de personalidad indiscutible y fascinante, a quien no habrá que perder de vista, si los azares de la distribución lo permiten.

Ugo Ulive

GOTO, L'ILE D'AMOUR. Francia, 1968. Dir.: Walerian Borowczyk. Prod.: René Thevenet, Louis Duchesne (elec.): para Euro-Images/ Les Productions René Thevenet. As.: Patrick Saglio, No   V  ry, Gul  n: W. Borowczyk, Dominique Duverg  . Fot.: Guy Durban, Paul C  r  re, Parts en Eastman Col. Mont.: Bob Wade. M  s.: Haendel. Dir. m  s.: Jean-François Pallard. Son.: Norbert Gernolle. Int.: Pierre Brasseur, L  gia Branica, Ginette Leclerc, René Dary, Jean-Pierre Andréani, Guy Saint-Jean, Fernand Bercher, Raoul Darblay, Hubert L  ssiat, Michel Thomass, Colette Régis, No   Mickely, Pascale Brouillard, Michel Charrel, Rudy Lenor, Ari Arcadi, Steve Kalfa, Percival Russell, Guy Bonnafox, Alain Marco, Roland-Fleuri, André Cassan, Pierre Collet, Marit  n, Arno Cocos.

PELICULAS DE LA GUERRA DE SECESION

Si las guerras tuvieran autores específicos e individualizados, Hollywood hubiera tenido que pagar una millonada por derechos de autor. La segunda guerra mundial, por ejemplo, sigue arrojando temas inagotables. La de Corea, los dio en los años cincuenta. La cosecha de Vietnam vendrá en su día cuando haya transcurrido suficiente tiempo como para poder mistificar la gran derrota. Pero quizás guerra alguna no ha sido tan explotada por el cine americano como su guerra, la guerra de Secesión. Guerra civil, Norte contra Sur, Lincoln contra el esclavismo y otros bellos clichés. Desde **Lo que el viento se llevó** hasta nuestros días, las acciones obligada-

Goto, la isla del amor, de Walerian Borowczyk.



Macho Callahan, de Bernard L. Kowalski.





El engaño, de Don Siegel.

mente románticas de una guerra mitificada han dado para todo. Cuando se agota la inspiración directa o cuando resulta comercialmente costoso el espectáculo de las batallas, se acude al procedimiento de la guerra indirecta, tratada como telón de fondo, como escenario histórico en el que se desarrollan historias individuales, tan forzadas como en **El engaño** o tan vistas como en **Macho Callahan**.

Macho Callahan

A ciertas películas les sucede lo que a las partidas de algunos aficionados al ajedrez. Tras una buena apertura, sobreviene el desastre posicional de un pésimo desarrollo que conduce a una rápida derrota. **Macho Callahan** es un film perfectamente irregular. Su apertura es un gambito que logra engañar al más exigente crítico. En ella se muestra el interior de una prisión federal de horribles condiciones de vida; seres famélicos arrastrándose por excrementos y aguas putrefactas; carretadas de cadáveres a lo Auschwitz; ratas hambrientas atacando a los prisioneros; maldad cruel de los carceleros. Nada falta para pintar el ambiente concentracionario en la zona sureña. Hasta el color ha sido intencionalmente cargado de un gris azulado, triste y sucio, reminisciente quizás del uniforme de los confederados. En esas pestilentes e inhumanas condiciones estalla una revuelta de presos dirigida a lograr la momentánea apertura del gran portón del fuerte en que está enclavada la prisión.

Sobre el macabro expediente de dinamitar a uno de sus propios muertos, oficial recién ajusticiado por los carceleros, se inicia la rebelión dirigida por un aventurero enrolado a la fuerza en el ejército del Norte. Sólo logrará escapar el cabecilla, quien acierta a atravesar la barrera final y cabalga libre hacia el desierto. Fin de la correcta apertura. Fin de la película y comienzo del desastre más completo. Es curioso: tan pronto se reconoce en el heroico fugado al insoportablemente famoso "fugitivo" de la televisión (David Janssen), termina la parte buena del film. Por si fuera poco, el estereotipo hollywoodense es tan fuerte que les obliga a relacionar al Fugitivo con otro Hombre Manco. El hurao ex-presidario sólo tiene un objetivo: vengarse del hombre que lo mandó al ejército bajo enga-

ño y por ganancia. Pero como se trata de un killer nato y sin palabras, no sólo cumple con lo que se propone, sino que, de paso, mata a un teniente recién casado, casualmente manco, que se le atraviesa accidentalmente en su camino de bebedor. A partir de ese momento, David Janssen vuelve a ser el de siempre: el eterno fugitivo, ahora en el Oeste, sólo que en vez de ser perseguido por aquel tenaz teniente Gerard lo es por la no menos tenaz viuda (Jean Seberg), frustrada en su blanco matrimonio. Lo que no deja de ser comprensible, pues al fin y al cabo la despojó de su luna de miel. Lo que no se comprende (ni hay por qué) es lo que sucede después de que la perseguidora alcanza al fugitivo. Se enamora de él gracias al buen trato tradicionalista que el asesino de su nunca usado marido le proporciona: una paliza mayúscula. El espectador medio se siente reconfortado (en la oscuridad): así hay que tratar a las mujeres. Pero estaba escrito: la incansable y sufrida heroína sigue sin lograr su luna de miel. Al final, antes de que pase nada, también le matan a éste. Uno se pregunta al encenderse las luces: ¿qué tiene que ver con esto aquella buena introducción?

El engaño

Desde la horrible muerte de Orfeo, despedazado por las furiosas bacantes, hasta aquella película en que, para vengarse, tres mujeres rivales encierran al tenorio que las engaña sucesivamente en una bohardilla y lo obligan a una dieta amorosa ininterrumpida hasta el agotamiento, el tema de la mujer-araña, devoradora insaciable del pobre y limitado macho ha sido recurso erótico obligado en la imaginación literaria o cinematográfica, vagamente pornográfica.

En la película de Don Siegel el seducido es un viril sargento, John McBern (el inevitable Clint Eastwood de tanto "spaghetti western") del Ejército de la Unión, y las seductoras son las pupilas de un Colegio sureño de señoritas, dirigidas por su morbosa y madura directora, Miss Martha (Geraldine Page). Una candorosa niña dedicada, cual Capercucita, a vagar por el bosque, mientras busca setas, encuentra un hongo algo especial: el malherido sargento yanqui. Una vez curado, en la aislada casona colonial que



Visitantes en la noche, de Terence Young.

sirve de sede al internado de jóvenes aristócratas del Sur (aprenden francés y tienen esclava negra como *le faut*), será destinado, como las setas, a la alimentación no precisamente vegetal de las hambrientas maestras, directora y educandas. Fallan los planes alimenticios, pues interviene el factor celos entre las mujeres. El sargento comete el error táctico de ofrecer lo mismo a tres simultáneamente, cuando, como es sabido, esas cosas exigen una atención por separado. Es descubierto in situ y castigado. Nuevas heridas (de guerra, siempre) que provocan la intencional amputación de una pierna a manos de la castradora directora. Al contrario de *Tristana*, aquí es el hombre quien, con la pierna quebrada, se tendrá que quedar en casa, para aprovechamiento de la insatisfecha directora. La mutilación obliga al acorralado sargento a rebelarse: antes muerto que violado. Por lo cual, aquella misma angelical niña que le salvó la vida, acude al conocido recurso de las setas para vengarse de un macho poco sensible a los encantos de las Lolitas de internado y demasiado prosaicamente inclinado a la monogamia.

Cuando menos por tres razones fracasa esta película. Que son: el personaje de la directora, el papel de la niña y la figura de la esclava negra (para no hablar del pésimo actor que es Clint "Cara de Palo" Eastwood). Con la directora, se ha querido buscar una aproximación al oscuro mundo faulkneriano y apenas si se ha logrado un aborto a lo Tennessee Williams. No hay nada peor que sacrificar a los clichés y no hay cliché más sobado que el del *deep South* en la seudocultura americana. Como la directora es suena y solterona, ha tenido obligatoriamente que tener un turbulento e incestuoso pasado de apasionados amores a la luz de la luna con su propio hermano, bigotudo y posesivo como Clark Gable. Todo ello en un inevitable flash-back mal montado. La verdad es que un personaje de ese porte y condiciones hubiera necesitado una película sólo para ella (lo malo es que ya se ha hecho algo semejante con *El dulce pájaro de la juventud*). Por si fuera poco, a ello se agrega el cerrado mundo de la infancia en esa delicada frontera entre la secreta niñez y la explosiva adolescencia. Toda la fuerza y habilidad de tratamiento que hubiera exigido semejante aspecto

queda reducido al lloriqueo de una chiquilla ante su tortuga muerta (barnizada de ketchup) por la sevicia del norteño. Por último, la apenas esbozada figura de la negra, espléndida mujer, que en un momento dado parece apuntar hacia una dimensión propia: la rebelión del esclavo, el enfrentamiento con el ama sureña, pero que inmediatamente queda tragada por otro cliché: como es negra y esclava y de la época tiene que pasársela cantando *spirituals*.

Por encima de la mediocridad del film flota un cierto aire de humor negro que le confiere un mínimo de dignidad. Más le hubiera valido al soldado yanqui caer en manos de sus enemigos y ser llevado a esa horrible cárcel de **Macho Callahan**, donde con un poco de suerte se hubiera hecho amigo del Fugitivo. Entre la prisión federal y la jaula dorada de las mujeres arpias, la elección es simple. Por no hacerla bien, comerá de las setas debidamente seleccionadas por la inocente criatura que lo recogió en el bosque. Conclusión: cuando vaya a la guerra (civil) evite las concentraciones femeninas y lleve sus hongos enlatados.

Juan Nuño

THE BEGUILED. Estados Unidos, 1970. Dir.: Don Siegel. Prod.: Don Siegel, Jennings Lang; Claude Traverso (asoc.); para Malpaso Company/Universal Pictures. Guión: John B. Sherry, Grimes Grice, de la nov. de Thomas Cullinan. Dir. 2.a un.: Joe Cavalier. Fot.: Bruce Surtees. Technicolor. Mus.: Lalo Schiffrin. Escen.: Alexander Golitzen. Mont.: Carl Pinitore. As.: Burt Astor. Son.: Waldon O. Watson, John Mack. Dis. prod.: Ted Haworth. Int.: Clint Eastwood, Geraldine Page, Elizabeth Hartman, Jo Ann Harris, Darleen Carr, Mae Mercer, Pamela Ferdin, Melody Thomas, Peggy Drier, Patty Mattick. Dist.: Difra.

MACHO CALLAHAN. Estados Unidos. Dir.: Bernard L. Kowalski. Guión: Joseph E. Levine, Clifford Newton de un cuento de Richard Carr. Fot.: Jerry Fisher. Mus.: Pat Williams. Int.: David Janssen, Jean Seberg, Lee J. Cobb, Pedro Armendáriz Jr. Dist.: Fox. (otros datos en el próx. n.º).

VISITANTES EN LA NOCHE

Según una vieja creencia antihollywoodense, el viaje Europa-América echa a perder al buen actor importado, como dicen que pasa con los vinos. De ser verdad semejante dicho va a ser necesario construir otro de dirección inversa, ya que entre el duro Charles Bronson de *Doce del patibulo*, por ejemplo, y el reblandecido actor de la Costa Azul (donde vive, a lo gran

nabab) hay un marcado descenso. NI El pasajero de la lluvia ni este Cold Sweat (o Visitantes de la noche) agregan nada a la ficha artística de quien no dejará de ser, hasta prueba en contrario, un buen actor secundario.

Es otra película más con argumento policial ambiguo por culpa de la época. Si hubiera sido filmada hace apenas ocho años, al final el protagonista hubiera tenido que sucumbir triste y heroicamente a alguna herida de bala, en el último momento. Por aquello de que el que la hacía la pagaba, inexorablemente. Ahora, con la liberalización de los códigos, y la introducción del subjetivismo ético, el final es equívoco: no se sabe si la pagará (con la policía, unos seis discretos meses) o seguirá pilotando su fantástico yate. Se trata de una venganza frustrada. Los fugados compinches de un fugitivo que los tricionara vuelven al ajuste de cuentas. En vista de que el héroe, Joe Martin (Charles Bronson), adopta frente a ellos la técnica alienante de la sociedad de consumo, el pago por cuotas, y los va liquidando uno a uno (ruptura de la espina dorsal, por ejemplo, registrada mediante la técnica del cascanueces en la banda sonora), los demás, capitaneados por un James Mason más repetido y decadente que nunca, acuden al procedimiento noblemente tupamero de los raptos familiares. Como la violencia engendra la violencia, Bronson responde con el contrarapto; además, su rostro mongólico le lleva a preferir las doctrinas maoistas y practica la guerrilla campesina, por lo que terminan todos a tiro limpio en el monte. Al final (¿quién lo hubiera adivinado!) Joe recobra intacta a su mujer e hija y vacila entre presentarse a la policía para terminar de purgar su condena o irse a bailar por las calles endomingadas de Cannes: es un 14 de Julio.

A esta película del mediocre e irregular Terence Young (lo mismo hace el Dr. No que Mayerling) sólo la medio salva del más intolerable tedio una espectacular carrera de automóvil por las angostas y accidentadas carreteras de los Alpes Marítimos franceses. Sin llegar a la maravilla de la fantástica carrera de Steve McQueen en Bullitt o a las impresionantes secuencias de Este mundo está loco, loco, loco, se la tendrá en cuenta a la hora de concepcionar una antología de las más

locas y sucidas estampidas automovilísticas del cine.

Juan Nuño

DE LA PART DES COPAINS. Francia/Italia, 1971. Dir.: Terence Young. Prod.: Robert Dorfmann para Corona/Fair Film. Guión: Shimon Wincelberg, Albert Simonin del libro de Richard Matheson. Fot.: Jean Rabier. Eastman col. Mús.: Michel Magne. Int.: Charles Bronson, Liv Ullmann, James Mason, Jill Ireland, Jean Topart, Michel Constantin. Dist.: Blanco y Travieso.

LA MUDANZA

Elliott Gould recibió el 7 de septiembre de 1970 el inefable honor de aparecer en la portada de "Time" con el letrero: **Star for an Uptight Age**. O sea, más o menos: Estrella para una Edad Compulsiva. "Time" explica el éxito de Gould por la gran democratización americana. En efecto, las viejas estrellas de la preguerra constituían una pléyade de dioses, de modelos extraterrestres para la masa consumidora. Al elevar su nivel de vida la masa ya no se siente en el sub-suelo, ya no se contenta con arcángeles con los cuales identificarse sino que exige y se satisface con una identificación más probable, más cercana, con héroes muy parecidos a la masa. ¡Al diablo con el elegante Cary Grant, viva el desabrochado Elliott Gould! Según el semanario americano "Las audiencias pueden compartir por substitución el alborozo de las soñadas orgías de La mudanza, y al mismo tiempo empatizan con los vagos terrores granditud que los hacen paranoico y las presiones maritales que lo hacen impotente". Pocas veces hemos visto en una publicación nortea un análisis tan pesimista de la masa americana: onanistas mentales, paranoicos e impotentes. ¿No será un poco exagerado? ¿o que tal vez haya otras explicaciones?

Si se recuerda MASH, Al borde de su mundo y ahora La mudanza, se puede hacer una interminable colección de chistes fálicos. Como es característico del género nunca se ven pero siempre están presentes y siempre hay un guiño para que el espectador participe. Así, por ejemplo, vemos con frecuencia a Elliott orinando, de espaldas, en un urinario o en un fregadero, o preocupado de alguna manera por el estado de su instrumento predilecto. Cosa curiosa, en el citado artículo de "Time" el padre de Gould cuenta que lo llevó al beisbol a los 19 meses. "Hubo cuatro jonrones en ese jue-

go, pero no ví ninguno. Todas las veces estaba en el baño con Elliott". El que nace barrigón... Tales chistes siempre han sido populares y exitosos en las tradiciones subculturales verbales. Cuando gracias a la democratización señalada son incorporados a ciertas formas culturales más complejas, no resulta inexplicable que sean motivo de solaz y regocijo para vastas multitudes. Esta explicación es más sencilla y no resulta tan peyorativa para la masa americana como la del "Time".

El lector disculpará el largo preámbulo, pero en compensación el resto será breve. Porque ya se ha dicho casi todo lo que hay en La mudanza. Stuart Rosenberg aparentemente forma parte de la masa americana (versión "Time"). En consecuencia es el primer gran ellottista. Cierto que también, a veces, se hace sentir como director. Ordena deformar la imagen del policía a caballo para recalcar la paranoia de E. G., hace audaces cortes de la imagen de la realidad a la imagen imaginada, dejando siempre una pequeña pista, como los restos del tabaco del imaginario mudador, o la pérdida de la cadena en el imaginario apartamento de Genevieve Waite, para que el espectador quede todo intrigado y se devane los sesos tratando de desentrañar la verdad de lo que presenta Rosenberg, quien deja ver que se conoce bien las recetas Kodak. Por lo demás el Panavisión, el De Luxe-Color, Paula Prentiss y Genevieve Waite están bien, gracias. Sin contar la notable actuación de la perra (o perro?) Murphy que casi opaca la de Gould y la toma final en la que Paula anuncia desde la bañera que está embarazada, Elliott que todo contento se añade al baño y Murphy que los contempla eternecida, todos vistos por una cámara que se eleva, alejándose, en rauda aspiración hacia el infinito tamaño familiar.

Alfredo Roffé

Juan Nuño

MOVE. Estados Unidos, 1970. Dir.: Stuart Rosenberg. Prod.: Pandro S. Berman; Kathryn Hereford (asoc.); Hank Moonjean (ejec.); para 20th Century Fox Film Corp. Guión: Joel Lieber, Stanley Hart, de la nov. de J. Lieber. Fot.: William Daniels. Panavisión. Col. DeLuxe. Mús.: Marvin Hamlisch. Escen.: Jack Martin Smith, Philip Jeffries. Mont.: Rita Roland. As.: Hank Moonjean. Son.: Lawrence O. Jost, Vinton Vernon. Int.: Elliott Gould, Paula Prentiss, Genevieve Waite, John Larch, Joe Silver, Graham Jarvis, Ron O'Neal, Garrie Beau, David Burns, Richard

I LOVE MY WIFE. Estados Unidos, 1970. Dir.: Mel Stuart. Prod.: Stan Margulis; David L. Wolper (ejec.); para Universal Picture. Guión: Robert Kaufman. Fot.: Vilis Lape-niks. Technicolor. Mús.: Lalo Schiffrin. Escen.: Alexander Goltzen, George C. Webb. Mont.: David Saxon. As.: Chris Christen-berly. Son.: Waldon O. Watson, Robert R. Bertrand. Int.: Elliott Gould, Brenda Vaccaro, Angela Tompkins, Dabney Coleman, Leonard Stone, Joan Tompkins, Helen Westcott, Ivor Francis, Al Checcho, Joanna Cameron. Dist.: Difra.

La mudanza, de Stuart Rosenberg.



Amo a mi mujer, pero..., de Mel Stuart.





ADSCRITO A LA PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA

Medios de difusión que CONICIT utiliza en su PROGRAMA DE DIVULGACION CIENTIFICA

- **RADIO** DOS MINUTOS DE CIENCIA / lunes a viernes / dos audiciones diarias / 6:45 a.m. y 10 p.m. por **RADIO CAPITAL**

IMAGEN DE LA CIENCIA / lunes a viernes / dos audiciones diarias / 8:30 a.m. y 6:55 p.m. por **RADIO NACIONAL**
- **CINE Y TV** Reportajes sobre la investigación nacional por **NOTICOLOR, CVTV, VENEVISION, RADIO CARACAS TV, TELEVISORA NACIONAL**
- **PRENSA** NOTICIAS CIENTIFICAS en **EL NACIONAL, EL UNIVERSAL, LA VERDAD**

APARTADO 70617 — LOS RUICES — CARACAS - VENEZUELA — TELFS 35 51 00 - 35 51 25 - 35 52 25 - 35 52 49

INEMATECA NACIONAL

PROGRAMA DE JULIO

CICLO DEL MES: "CINE ESPAÑOL" y "CORTOMETRAJE VENEZOLANO". FUNCIONES ESPECIALES: "AQUI MEXICO", "DOS MEDIOMETRAJES", "PRESENCIA DE UNA ACTRIZ", "3ª MUESTRA DE CINE AMATEUR".

Jueves 1º - Viernes 2. Función especial: **AQUI MEXICO**. Documentos anónimos de la situación mexicana.

Sábado 3 - Domingo 4. Dos medimetrajés: **APOLLON, UNA FABRICA OCUPADA**. Cineperiódico libre del Comité de Ocupación, por la dirección de Ugo Gregoretti (Italia, 1969). **MANUELA**, de Humberto Solás (Cuba, 1966) con Adela Legrá, Adolfo Laaurado.

Martes 6 - Miércoles 7. Presencia de una actriz: **RACHEL, RACHEL**, de Paul Newman (1968), con Joanne Woodward.

Jueves 8 - Viernes 9. Cine español: **CALABUCH**, de Luis Berlanga (1956) con Edmund Gwenn y Valentina Cortese.

Sábado 10 - Domingo 11. Cine español: **EL PISITO**, de Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry (1958) con Mary Carrillo y José Luis López Vázquez. Cortometraje venezolano: **AL PAREDÓN**, de Mario Mitrotti (1970). Premiado en Oberhausen y Cracovia.

Martes 13 - Miércoles 14. Cine español: **VIRIDIANA**, de Luis Buñuel (1961) con Silvia Pinal, Fernando Rey, Paco Rabal.

Jueves 15 - Viernes 16. Cine español: **LOS TARANTOS**, de Francisco Rovira Beleta (1963) con Carmen Amaya, Sara Lezana, José Manuel Martín.

Sábado 17 - Domingo 18. Cine español: **NOCHE DE VERANO**, de Jorge Grau (1963) con Francisco Rabal, María Cuadra, Catherine Spaak. Cortometraje venezolano: **LA PAPA**, de Alfredo Anzola (1971).

Martes 20 - Miércoles 21. Cine español: **LA ALTERNATIVA**, de José María Nunes (1963) con José Campos, Malila Sandoval.

Jueves 22 - Viernes 23. Cine español: **ULTIMO ENCUENTRO**, de Antonio Eceiza (1967) con Antonio Gades, María Cuadra.

Sábado 24 - Domingo 25. Cine español: **LA BUSCA**, de Angelino Fons (1966) con Jacques Perrin, Emma Penella. Cortometraje venezolano: **22 DE MAYO** (1969). Una producción Cine Urgente.

Martes 27. 3ª Muestra de Cine Amateur. Programa anual de la Asociación de Cine Amateur de Venezuela.

Miércoles 28 - Jueves 29. Cine español: **DEL ROSA AL AMARILLO**, de Manuel Summers (1963) con Cristina Galbó, Pedro Díaz del Corral, José V. Ferrudo.

Viernes 30 - Sábado 31. Cine español: **TRISTANA**, de Luis Buñuel (1970) con Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero. Cortometraje venezolano: **LA MUERTE DEL TIO**, de Alfredo Lugo.





Al paredón, de Mario Mitrotti, premiado en Oberhausen.

JALISCO NUNCA PIERDE, PERO CUANDO PIERDE...

El cine mexicano es el peor cine del mundo. Los Sindicatos de Técnicos, de Actores, de Directores, de Productores son corporaciones cerradas, donde los juniors suceden a los seniors y es más difícil entrar que hacer pasar un camello por la Plaza Bolívar. La Mafia es una niña de pecho al lado de las roscas que controlan el cine mexicano. (Véase "Cine al Día", N° 8 para mayores detalles). Las facilidades de financiamiento estatal, la obligatoriedad de exhibición, las organizaciones paraestatales de distribución exterior, garantizan el negocio y la fidelidad al régimen. La consecuencia es el envilecimiento, el estancamiento, la pobreza galopante de la producción. La progresiva eliminación del analfabetismo, el relativo mejoramiento del nivel cultural le quita su base de sustentación económica al cine mexicano. La pérdida de los mercados exteriores se acentúa cada año. En Venezuela las entradas de las películas mexicanas cada vez son menores.

Se planifica entonces la operación "Rescate". Una delegación de alto nivel, integrada por el Presidente del Banco Cinematográfico, el diputado Jaime Fernández, secretario general de la Sociedad de Actores, el diputado Jorge Durán, presidente del Sindicato de Técnicos, y otras personalidades, nos visita, bajo los auspicios del Ministerio de Fomento. Se tiende la cortina de humo de la ayuda al cine venezolano. Se ofrece ayuda pedagógica y un plan de coproducciones. Se habla de "Eréndira" de Margot Benacerraf y de la Vida del Libertador y de películas para artistas de televisión. Se deposita una ofrenda en el Panteón Nacional frente al sarcófago del Libertador. La prensa publica entrevistas, reportajes, fotos. La demagogia tosca, el burdo reclamo bolivariano, la chabacaneria dejan entrever con claridad la brutal maniobra mercantilista. Así como los jugos de fruta gozan de protección oficial por ser envasados en el país, aunque sólo el agua sea producida acá y todo lo demás es importado, los mexicanos aspiran a una solución similar para su producción cinematográfica. Interesando a los inversionistas, añadiendo paisaje a algún actor o técnico criollos, en cierto modo le dan la nacionalidad venezolana a sus monstruosos ofidios. Y en consecuencia le garantizan la protección oficial: la exhibición obligatoria, la exención de impuestos, etc., etc. Todo esto se hace con la aprobación y el espaldarazo del gobierno nacional personificado por el Ministerio de Fomento.

Sin embargo la maniobra no cuaja. ¿Por qué? Simplemente por un error de cálculo. Establecer ciertas medidas proteccionistas para las coproducciones México-Venezolanas, tales como créditos, exhibición obligatoria, etc., implica extender estas medidas al cine venezolano. El Ministerio de Fomento, bajo la presión de los consorcios italo-americanos de distribución y exhibición, se niega rotundamente desde hace años a tomar cualquier medida en este sentido. Con todo, este hecho por primera vez resulta extraordinariamente positivo. Ha servido para conjurar la amenaza azteca y la anunciada declaración oficial de mutua cooperación ha ido a parar a aquel sitio, que le corresponde con plena propiedad.

SEMANA DE CINE LATINOAMERICANO

Un éxito extraordinario constituyó la celebración de la Semana de Cine Latinoamericano, organizada por la Distribuidora del Tercer Mundo con la colaboración de la Cinemateca Nacional. A sala repleta por dos semanas, día tras día, fueron presentados importantes largos y cortos del cine latinoamericano, y se celebraron foros con los directores invitados Octavio Getino, Carlos Flores y Mauricio Capovilla, y con los venezolanos Clemente de la Cerda, Jesús E. Guédez, Jorge Solé, Alfredo Anzola y Jacobo Borges. El presente número de "Cine al Día" está dedicado en gran parte a la muestra latinoamericana, pero queremos dejar constancia aquí del valioso esfuerzo de los organizadores, que proyectaron su alcance hasta el cine Cristo Rey del barrio "23 de Enero" de Caracas, el Cine Club de Puerto Ordaz y las Universidades del Zulia y de los Andes.

EL PRIMER ENCUENTRO DE INVESTIGADORES

Singular importancia ha revestido este acontecimiento ya que en él se sentaron las bases para una sistematización del trabajo de investigación de la comunicación colectiva. Los objetivos del Encuentro fueron: "1. Esbozar las bases teóricas y metodológicas para la investigación de la comunicación colectiva en el contexto sociocultural de Venezuela, en función de los recursos disponibles; y de los recursos disponibles; 2. Iniciar un programa de recolección y análisis de las investigaciones sobre comunicación colectiva realizadas hasta el presente en el país; y 3. Proponer la puesta en marcha de algunos planes concretos de trabajo para cubrir las necesidades más urgentes de la investigación de la comunicación colectiva

en Venezuela". El trabajo se organizó alrededor de las ponencias presentadas y del trabajo de Comisiones y Plenarias, que dieron lugar a los informes finales que próximamente serán publicados. Las ponencias presentadas fueron las siguientes:

- Chacón, Alfredo: Comunicación e información en la fase integracionista del subdesarrollo.
- Cuenca, Gloria: Informe sobre el estudio "Incidencia de los medios de comunicación colectiva en el tiempo libre de los caraqueños".
- De Castro, Constancio: Prioridades en Investigación de la Comunicación.
- Delgado Dugarte, Carlos: Prensa, periodismo e ideologías.
- Díaz Rangel, Eleazar: Comunicación colectiva y libertad de expresión.
- Fuenmayor, Víctor: Las posibilidades del análisis semiológico en la investigación de la comunicación colectiva.
- García, Evangelina: Informe sobre investigaciones de la comunicación colectiva realizadas en la Escuela de Sociología de la U.C.V.
- López Gómez, Carlos: Educación, comunicación social y alienación.
- Márquez, Alexis: Esquema para una investigación acerca del uso del lenguaje en los medios de comunicación social en Venezuela.
- San Andrés, Miguel: Apuntes sobre el cine al comienzo del 70.
- Santoro, Eduardo: Necesidades y objetivos de la investigación de

la comunicación colectiva en Venezuela.

- Silva, Ludovico: El sueño insomne. Ideas sobre televisión, ideología, subdesarrollo.
- Silva Michelena, José A.: La investigación de la comunicación colectiva y la metodología de investigación en las ciencias sociales.

PREMIO MUNICIPAL AL CORTOMETRAJE NACIONAL

El único reconocimiento estatal al cine es el recién creado Premio Municipal. En 1970 se efectuó por primera vez el concurso, que cuenta con un modesto premio de Bs. 10.000, y el ganador fué el film *Estallido* de Nelson Arrietti. Con unas Bases Modificadas se ha abierto el proceso del Segundo Concurso, y el premio se anunciará el próximo 25 de julio, fecha aniversario de la fundación de Caracas, en la Sesión Solemne dedicada a esa histórica conmemoración.

PREMIO A MARIO MITROTTI EN OBERHAUSEN

Con *Al paredón*, cuya reseña se publica en alguna parte de esta revista, Mario Mitrotti obtuvo tres importantes premios para el cine nacional en el Festival de Oberhausen. Film independiente, al margen de la producción oficiosa y comercial, con sus méritos y defectos, es un testimonio más de la creciente madurez del movimiento del cine nacional. Añadimos nuestras felicitaciones a las muchas que ha recibido Mitrotti.

EL NEGOCIO DEL CINE

En 1971 se estrenaron en Caracas 44 films en enero, 44 en febrero, 45 en marzo y 38 en abril con un total de 171 en los primeros 4 meses. Las recaudaciones que en la capital han superado los 200.000 Bs. corresponden a los siguientes films:

01. Las fresas de la amargura (Stuart Hagmann) ..	Bs. 504.071
02. Un hombre llamado caballo (Elliot Silverstein) ..	402.203
03. La computadora jugadora (Robert Butler) ..	316.340
04. La hija de Ryan (David Lean) ..	309.020
05. O.K. Cleopatra (René Cardona Jr.) ..	284.076
06. Cromwell, hombre de hierro (Ken Hughes) ..	274.373
07. La Confesión (Costa-Gavras) ..	257.395
08. Y de pronto la oscuridad (Robert Fuest) ..	251.660
09. Tora Tora Tora (Richard Fleischer) ..	250.104
10. La batalla de Neretva (Veljko Bulajik) ..	247.985
11. El mayordomo (Harold Prince) ..	244.659
12. El buho y la gatita (Herbert Ross) ..	238.923
13. El final de un canal (Joseph L. Mankiewicz) ..	230.559
14. Diario de una esposa desesperada (Frank Perry) ..	229.355
15. El pícaro Rascal (Norman Tokar) ..	215.816
16. Muchacho (Leo Feldler) ..	202.519

comenzamos por el TACHIRA



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

Llegamos al Estado Táchira.
Ya 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

ENSAYOS LITERARIOS, de Ezra Pound (Prólogo de T.S. Eliot).

La obra de Pound, compilada por T.S. Eliot, representa uno de los más notables trabajos de crítica literaria contemporánea.

LA JUVENTUD DE FRANZ KAFKA, de Klaus Wagenbach.

Minuciosa y exhaustiva documentación sobre los años juveniles del gran escritor checo.

DE PARTE DE LAS COSAS, de Francis Ponge (edición bilingüe).

Primera versión española de una obra considerada como precursora de las actuales corrientes literarias francesas.

DIARIO DE MIGUEL ANGEL, de Rolando Cristofanelli.

El Renacimiento italiano visto a través de la biografía novelada de uno de sus protagonistas más destacados.

PIDALOS EN LAS BUENAS LIBRERIAS

MONTE AVILA EDITORES, C. A.

Avda. Principal Los Cortijos de Lourdes, Edif. Los Hermanos
Departamento de Ventas. Teléfono 35.98.08
Apartado Postal 70.712 (Zona 107)



NITROVEN

otra realidad del
Complejo Petroquímico
de "EL TABLAZO"

y
un paso más
en el desarrollo
de Venezuela



Venezolana del Nitrógeno, C. A.