

Commedia
dell'arte.

cine al dia

Vigencia del documental
político en América Latina:
Entrevistas con Marta Rodríguez
y Jorge Silva (Colombia), Pedro Chaskel
(Chile) y Arnold Antonin (Haití). La



FEVEC en marcha. Críticas: Araya, Adiós Alicia, El pez que fuma, El cine soy yo, Panamá, Se llamaba SN, Los tracaleros, Cría cuervos, Poder que mata, Secretos de un matrimonio, Lisztomanía, Violación, Rocky, Siete bellezas, Canoa, Muerte al amanecer, y otras. Precio del ejemplar Bs. 6,00
Información Nacional. **caracas, noviembre 1977 n. 22**

cine al día

SUMARIO

La importancia de Frittellino 3
 El Tercer Cine: América Latina: Vigencia del documental político.
 1. Chile: Análisis de una batalla. Entrevista con Pedro Chaskel .. 5
 2. Haití: Mito y razón. Entrevista con Arnold Antonin
 3. Colombia: La memoria popular. Entrevista con Marta Rodríguez y Jorge Silva 5
 Notas Críticas: Secretos de un matrimonio (Ingmar Bergman); Cría Cuervos (Carlos Saura); Buffalo Bill (Robert Altman); Lisztomanía (Ken Russell); La Prima Angélica (Carlos Saura); Poder que mata (Sydney Lumet); El espíritu de la colmena (Víctor Erice); Violación (Lamont Johnson); Arrastrados por un insólito destino (Lina Wertmüller); El Tirano Aguirre (Werner Herzog); El Testaferro (Martin Ritt); Exhibición (Jean-François David); Duelo de Gigantes (Arthur Penn); Siete Bellezas (Lina Wertmüller); El inquilino (Román Polanski); Rocky (John G. Avildsen); El juez y el asesino (Bertrand Tavernier); Canoa (Felipe Cazals); La última cena (Tomás Gutiérrez Alea); Muerte al Amanecer (Francisco José Lombardi); Araya (Margot Benacerraf); Adios Alicia (Liko Pérez y Santiago San Miguel); El cine soy yo (Luis Armando Roche); El pez que fuma (Román Chalbaud); Los trcaleros (Alfredo Lugo); Hombres del Mar (Lucas Demare); Panamá (Jesús Enrique Guédez); Se llamaba S. N. (Luis Correa); Cortometrajes Nacionales Premiados) 25
 FEVEC: El Cineforo y su Técnica, Jaime Ortiz Bustamante; Noticias FEVEC . 51
 Información Nacional 53

Campesinos (I parte) de Marta Rodríguez y Jorge Silva

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

El Valor del ejemplar de Cine al día es de Bs. 6.00 La suscripción para Venezuela, por 4 números, es de Bs. 24.00. Exterior (por vía ordinaria); para América Latina, US\$ 6,00; para otros países, US\$ 9,00. 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 72.67.58.



LA IMPORTANCIA DE FRITTELLINO

El espectador venezolano de cine y televisión, el oyente venezolano de radio y el lector venezolano de prensa han estado siempre a la entera merced de los grupos privados que controlan el manejo de los medios de comunicación masiva en el país. Ha sido tradicional la ausencia del Estado en todo lo que signifique la formulación de una política comunicacional que regule esta relación unilateral y unidireccional en la que un minúsculo número de personas escogen y hasta preparan lo que deben ver, oír y leer millones de venezolanos, y lo hacen con el único fin de inculcar patrones de consumo conectados directamente con la ideología de mercado y afianzar el hábito de la no participación y la pasividad resignada ante el actual estado de cosas. También ha sido tradicional la violencia amplificada con que los propietarios de los medios reaccionan desmesuradamente contra cualquier intento de regulación que signifique una merma de su todopoderío en este campo. Los problemas del agro o los contratos de tecnología petrolera han tenido un espacio mínimo en los medios de comunicación masiva si se comparan con el que han tenido las campañas contra los proyectos de Ley de Cine, de RATELVE, de Ley del CONAC, de Ley de Educación y muy recientemente la producción cinematográfica nacional. Violencia no justificable pero sí explicada porque el control absoluto de los medios por la oligarquía es su garantía de la estabilidad de sus privilegios. Además del producto ideológico, la gestión de los medios en sí también genera pingües utilidades, un producto económico que redobla las causas de la violencia.

Este brevísimo y elemental exordio permitirá ubicar en un contexto nacional lo que está ocurriendo con el cine industrial venezolano, que por curiosas circunstancias y coyunturas se ha transformado de pronto en un medio problema para nuestro "establishment".

A partir de 1960 comienza en Venezuela un proceso de sustitución de importaciones de productos acabados por importaciones de partes e insumos que con algún pequeño añadido producido en el país pasan a ser ensamblados por mano de obra criolla en empresas las más de las veces de capital extranjero o mixto. En el cine este proceso se comienza a dar apenas en 1975, y no por políticas precisas sino por coincidencia de circunstancias, llámese coyuntura o casualidad. Hacia 1972 Diego Arria, cuando era Jefe de Corpoturismo bajo la presidencia de Rafael Caldera, creó una pequeña Oficina de Cinematografía que nunca produjo nada concreto, salvo algunas nebulosas y nunca aplicadas Normas. Ya para esta época hay en Venezuela un importante grupo de cineastas y técnicos, curtidos en la producción de cuñas, de documentales o formados en el exterior. En 1973 **Cuando quiero llorar no lloro** dirigido por Mauricio Wallerstein y sin ningún apoyo gubernamental logra recaudaciones millonarias y rompe el tabú de que el cine venezolano está condenado al fracaso económico, inicia la verdadera era del cine industrial venezolano. En 1974 **La Quema de Judas** de Román Chalbaud es otro extraordinario éxito de taquilla y ese mismo año se exhiben **Crónica de un subversivo** (Mauricio Wallerstein), **La Bomba** (Julio César Mármol), y **Juan Vicente Gómez** (Manuel de Pedro) producidas también sin apoyo del Gobierno. Se cuenta que en el pre-estreno de **La Quema de Judas**, Carlos Andrés Pérez, recién electo Presidente por mayoría abrumadora, en la efervescencia que caracterizó al año 1974 por el aumento de los precios del petróleo, la aparición de nuevas políticas económicas, internacionales y conservacionistas de nuevo y neto corte liberal, conversando con un grupo de cineastas ofreció el respaldo crediticio del Estado a la producción cinematográfica nacional. Este ofrecimiento se concretó. Diez millones de los

diecisiete mil aprobados como Créditos Adicionales ese año, fueron puestos a la orden de la Oficina Cinematográfica. El crecimiento de las fuerzas productivas, sin cauce dentro del sistema imperante, estaba originando y podía originar conflictos y en el momento en que el país se dirigía hacia las grandes nacionalizaciones del hierro y del petróleo no era necesario que hubiera notas discordantes, y más aún si el costo era tan bajo. El grupo de funcionarios que en la Oficina de Cinematografía (actual Dirección de Industria Cinematográfica del M.F.) nada había hecho durante el régimen de COPEI ahora disponía de diez millones bajo el régimen de AD para mitigar las justas aspiraciones de un numeroso y activo grupo de cineastas. Así se dio el primer grupo de créditos, con los grandes éxitos de **Soy un Delincuente** (Clemente de la Cerda) que bate todos los récords de taquilla en el país, **Sagrado y Obsceno** (Román Chalbaud) y **Canción mansa para un pueblo bravo** (Gian Carlo Carrer) y el muy buen comportamiento de **Los muertos sí salen** (Alfredo Lugo), **Compañero Augusto** (Enver Córdido), y **Fiebre** (Juan Santana, Fernando Toro, Alfredo Anzola). El cine industrial venezolano aparece afianzado.

En 1977 explotan las grandes contradicciones. Los cineastas se ven defraudados porque las condiciones de distribución y exhibición impuestas por el monopolio que controla estas actividades son leoninas y porque el número de créditos otorgado en la segunda tanda es mínimo en relación al número de aspirantes, asignados además según criterios paternalistas, viscerales y de potencia de palancas, y por último, insuficientes, en vista del alto aumento de los costos de producción. Las distribuidoras-exhibidoras de aparente capital mixto pero controladas fundamentalmente por las grandes empresas americanas de pronto se ven afectadas en sus intereses económicos. El éxito de las películas venezolanas hace

que se queden en Venezuela más de 30 millones de bolívares al año, que antes iban a las arcas de los bancos norteamericanos y aparte de sus abusos en el trato económico comienzan a mover sus fichas para que se lance la gran campaña difamatoria contra el contenido de las películas nacionales. El enorme éxito de público del cine nacional hace que comience a ser parte de los medios de comunicación masiva. Ya no se trata de los 10.000 ó 20.000 espectadores de hace algunos años, sino del millón de espectadores al que le llegan algunos mensajes no censurados ni filtrados por los habituales propietarios de televisoras, radios y periódicos. La intervención ambigua, dislocada, insustanciosa del Estado en el manejo de este medio de comunicación masiva no deja de ser una intervención y es el germen del peligro que hay que exterminar antes de que el Estado se decida, presionado por la realidad, a tomar medidas más radicales y hasta a intervenir en otros campos. Motivada así por razones económicas e ideológicas se desata la campaña de difamación. Cine pornográfico, cine de lupanar, cine de mierda son los más modestos adjetivos que se le endilgan en histéricos alardes que llegan a la proposición de que sea prohibido, condenado y exterminado. La reciente Ley de Administración Central, unida a la vieja y maltrecha Ley del CONAC siembra la confusión y la discordia en el sector público. Diego Arria en el Ministerio de Información y Turismo informa que el otorgamiento de los créditos es para este Ministe-

rio, al mismo tiempo que anuncia una nueva orientación dirigida hacia las grandes coproducciones con Italia, Francia, España y demás gigantes de la industria cinematográfica y "libera" a los cineastas nacionales de su dependencia del crédito oficial. Los funcionarios de la Dirección de Cinematografía anuncian lo contrario, los créditos los dan ellos. La polémica cobra caracteres de zarzuela cuando se esgrimen argumentos como la libertad de expresión, la oposición a la censura, y hasta la preocupación por la cultura nacional, para defender la permanencia del otorgamiento de los créditos y del micro-poder personal que esto otorga en este o aquel Ministerio cuando es evidente que ambos son las dos caras de la misma moneda. Las téticas perspectivas económicas, la deflación del "boom" petrolero, la inflación de todo lo demás, el recrudescimiento de las tendencias reaccionarias y conservadoras en el seno del Gobierno, donde el Ministro de Hacienda muestra como única preocupación cultural su entusiasmo por los Concursos de Mises que no le cuestan nada al Estado y son tan chéveres, hacen más amena la situación. Esto duró como hasta junio. Luego viajes, el Festival de Moscú, un ominoso silencio.

Profundamente impresionados decidimos trasladarnos a Bodrum y solicitar una entrevista a Casandra, a través de un medium por supuesto, sobre el futuro del cine industrial venezolano. La profetisa sólo nos permitió una pregunta y aunque el mensaje es un tanto enigmático, de todos modos pre-

ferimos transcribirlo tal cual y que cada lector lo interprete a su manera: "El Re Peppino mandará. Scaramuccia censurará. Pasquetta pagará. Maddalena Maialesca, nacida Trentastracci, Scaricabombardone y Bembacanaccio enlodarán. Teófilo Panciamolla callará. Colombino y Goldino gozarán. Blanquino y Uffaldino cobrarán. Arlecchino, Brighella, Frittellino, Corallina, Tortellino y los demás correrán".

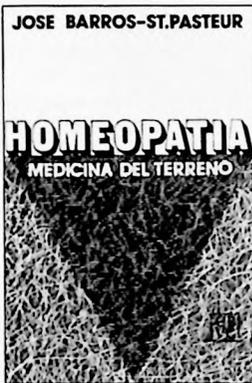
Para seguir siendo sibilinos, se nos ocurre para terminar, recordar que Jorge Sanjinés filmó **Yawar Mallku** mandando Ovando, que Reymundo Gleizer filmó **Los traidores** mandando Isabel y la Triple A, que León Hirszman filmó **San Bernardo**, mandando Garrastazú, que Paul Leduc filmó **Reed, México insurgente**, mandando Díaz Ordáz, que Fernando Solanas filmó **La hora de los hornos** mandando Onganía y que cientos de cineastas anónimos o casi anónimos han encontrado alguna manera de vencer las cien dificultades latinoamericanas para decir la verdad.

Y para dejar de serlo habría que afirmar de nuevo que creemos que el cine nacional tiene un papel importante que desempeñar en el proceso de liberación del país, en el proceso del conocimiento de su realidad, en el proceso de la formación de conciencia histórica y de ira histórica, que sin ser de ninguna manera suficiente es necesario, y que ésta es la responsabilidad de quienes crean al cine con otra intención que no sea acumular cuentas de banco sirviendo sumisamente a los empresarios y su régimen.

Ediciones



ucv



252 págs. Bs. 40



312 págs. Bs. 32



200 págs. Bs. 17



92 págs. Bs. 8



408 págs. Bs. 22



308 págs. Bs. 35

Solicite los títulos de esta lista en las principales librerías del país o a la

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Departamento de Distribución de Publicaciones

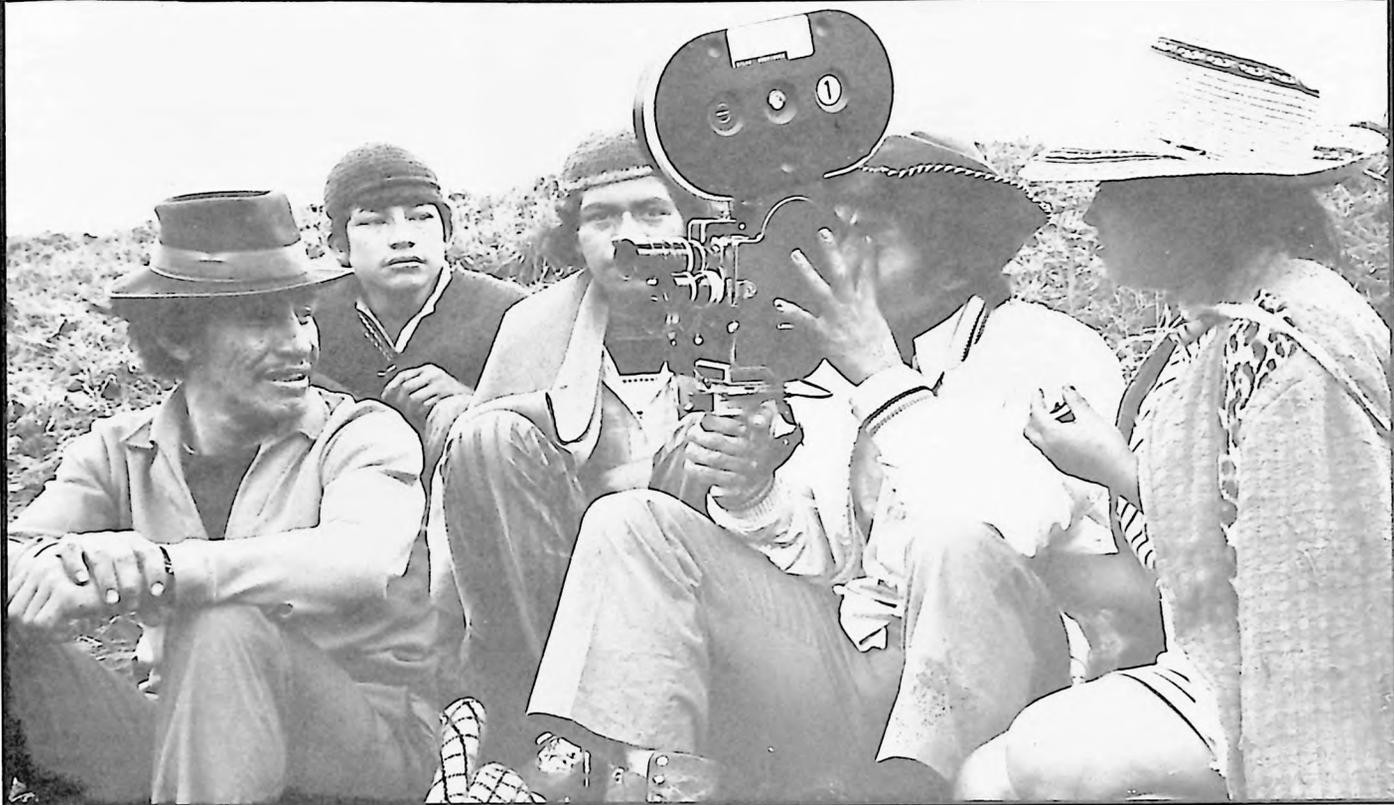
Edificio de la Biblioteca Central, local planta baja

Teléfonos: 62.28.11 (directo) y 61.98.11 al 30

(Ext. 2130). Ciudad Universitaria, Caracas

o por el Apartado 59004, Los Chaguaramos, Caracas

AMERICA LATINA: Vigencia del documental político



Un alto en la filmación de *Campesinos*.

EL TERCER CINE

El gran auge del cine latinoamericano ha, sin duda, declinado. En especial, en lo que a su resonancia europea y, de rebote, subcontinental se refiere. El mimetismo brasileño, el golpe chileno, el silenciamiento argentino, la estabilización y ligero repliegue cubanos, son hechos muy concretos. Si se acabó el "boom", sin embargo, no puede decirse lo mismo de la calidad, los valores y la incesante búsqueda que este cine sigue demostrando. Las recientes obras maestras cubanas y bolivianas (*La última cena* de Gutiérrez Alea y *Fuera de aquí* de Sanjinés), el notable cine chileno en el exilio, los caminos incipientes o tortuosos de Venezuela, Perú, Argentina, México y Brasil, la resistencia de los cineastas colombianos, la aparición de las cinematografías de Haití, Puerto Rico y Panamá, son testimonios de una vitalidad y una necesidad de expresión que hacen arrear todo pesimismo no malintencionado. En la acostumbrada sección **Tercer Cine** de este número, presentamos tres entrevistas que dan fe de esta riqueza, en la voz de cineastas colombianos, chilenos y haitianos.

Para Chile, hemos entrevistado a Pedro Chaskel, director de la Cinemateca Chile-

na en el exilio, secretario general de la Unión de Cinematecas de América Latina, realizador de documentales y montador. A cargo del montaje de *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán, filmada en Chile y terminada en Cuba, es sin duda el colaborador más estrecho del director en esta segunda etapa. En Venezuela ya hemos podido ver las dos primeras partes de la obra: *La insurrección de la burguesía* y *El golpe de estado*, cuya excelencia formal, rigor histórico y espíritu de lucha conforman un documento de extraordinaria importancia y permanencia.

Para Colombia, Marta Rodríguez y Jorge Silva, a quienes conocimos en 1968 en el Festival de Mérida, cuando presentaron *Chircales* por primera vez, nos hablan de su último trabajo: *Campesinos*. De él vimos la *Primera Parte* este año, en el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos celebrado también en Mérida, y sabemos que la segunda está en terminación. La trayectoria ejemplar de estos dos cineastas, buscando el conocimiento de su pueblo a través de una línea constante de duro trabajo, pacientemente modificado sobre una experiencia no sólo cinemato-

gráfica sino vivencial y por tanto profundamente coherente, ilustra brillantemente la vigencia y la posibilidad concreta de un camino hoy duramente cuestionado: el de un cine libre y alternativo.

Arnold Antonin es el entrevistado de Haití, autor de *Haití, el camino de la libertad* y *¿Puede un agente de la CIA ser un mecenas?* Son las primeras películas haitianas. Su primer mérito es descubrirnos la imagen del país de Papa Doc: la noche, el horror. Pero también las razones, las características, la reflexión y las perspectivas. Este país cuya singularidad ha mantenido gravemente aislado del resto del continente, revela aquí sus similitudes y diferencias con él. Estos films demuestran una inquietud activa y polémica, una lucidez y una modernidad que, quizás por primera vez, derriban las barreras del falso exotismo para llevarnos al conocimiento participativo y fraternal.

(Han participado en estas conversaciones, por *Cine al Día*, Oswaldo Capriles, Ela Dines, Perán Erminy, Sergio Facchi, Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé y Miguel San Andrés).



CHILE: Análisis de una batalla

Entrevista con Pedro Chaskel

A.R. La insurrección de la burguesía fue exhibida en una sala comercial, pero duró muy poco, probablemente porque se trata de un teatro bastante aislado, en una zona donde la gente que vive allí tiene muy poco interés por problemas políticos y no va a ver ese tipo de cine. El público que tiene ese interés es además cada vez más reducido en Caracas. Los primeros días van y la sala se llena, pero enseguida la afluencia decae radicalmente. En los escasos circuitos paralelos que todavía subsisten también se ha reducido el interés en el cine político. En la Universidad Central, por ejemplo, *La Hora de los Hornos I* se exhibió como por dos meses seguidos, pero en los últimos años el cine político ha casi desaparecido.

A.M. En el interior están funcionando mucho mejor. Son pequeños grupos mucho más activos.

P.CH. Es el problema que señalaba García Espinoza. Hay un cine para el tiempo libre y otro para el tiempo productivo, o tiempo de trabajo. El espectador va con diferentes expectativas, va a entretenerse o va a aprender, a analizar, en una actitud de trabajo. Entonces en la medida que se equivocan los canales, que una película destinada al tiempo de trabajo entra en los canales propios del cine para el tiempo libre y no responde a las expectativas, lógicamente no funciona.

A.M. Pero el trabajo de Uds., ¿fue concebido para un público especial, interesado en revisar el proceso chileno?

P.CH. La cosa no es absoluta. El grueso

del público para esta película, y en general en el documental, es el que está interesado en profundizar el tema. Eso no quita que en la medida que el documental tenga ciertas características espectaculares, en el buen sentido del término, pueda interesar a un público más desprevenido, que encuentran elementos que reflejan su realidad en ese documental y entonces se interesan aun cuando no hubiesen ido al cine con una motivación previa. Estas películas de todos modos están orientadas hacia un cierto público. No se estrenan en las primeras salas de los circuitos comerciales sino en cines especializados, como sucede ahora con *La Batalla en París*, donde se está pasando en salas de Arte y Ensayo. Esta película de alguna manera creo que puede interesar también a un público más amplio, aunque la reacción seguramente variará en cada país. En España tuvo una acogida increíble, en el Festival, probablemente porque allí se vive una problemática similar a la que vivió Chile. En otros países en los que su problemática actual no tiene una relación directa con la película, se interesan menos.

A.R. La película se siente más como una reflexión que como una proyección.

P.CH. Para los chilenos lo que sucedió es fundamentalmente materia de reflexión. Se trata de exponer parte de los hechos y reflexionar sobre ellos. El estilo de filmación y de montaje está en función de eso. No plantea una interpretación específica de los hechos, que por lo demás es materia de discusión interna de la izquierda chilena

todavía y quizás por mucho tiempo. Yo no participé en la filmación sino que como montador me encontré con todo el material, habiendo vivido el proceso pero no la filmación.

A.R. ¿El material es homogéneo? ¿No es material de archivo filmado por mucha gente?

P.CH. No. El 99% del material fue filmado por el equipo de la película, dirigido por Patricio Guzmán. Es un director que ha madurado mucho después de la experiencia impresionista de *El primer año*. Tiene un enfrentamiento con la realidad mucho más analítico. A nivel del trabajo de edición, me pareció que el material representa un paso adelante en lo que es la utilización del cine en cuanto a reflejo de una realidad. Incluso a nivel técnico y a nivel expresivo, toda la experiencia acumulada por el cine directo, el cine verdad, el sonido directo, ha sido superada aquí. Tradicionalmente las películas llamadas de cine verdad o directo se basaban esencialmente en las entrevistas. En esta película, sus realizadores tras una larga discusión de las metodologías que analizaron, desecharon la alternativa de utilizar las entrevistas. Lo importante aquí es que la cámara más que una especie de inquisidora que obliga a ciertas respuestas de un entrevistado, que no tiene porque ser típico, representativo de una generalidad, —en Chile se cometió mucho el error de creer que al entrevistar a un obrero se entrevistaba al proletariado— se convierte más bien en un espectador de primera fila de lo que está sucediendo y más que preguntar, participa y asiste a lo que sucede. Le permite al espectador estar de alguna manera presente en una serie de acontecimientos y hacer entonces su propio proceso analítico, sacar sus propias conclusiones, sobre lo que está viendo.

A.R. Por eso me parecía tan extraño que todo el material fuera filmado por el mismo equipo. La cobertura de los acontecimientos es amplísima y completa. Tendrían que haber estado filmando todo el día y todos los días.

P.CH. Así fue. Como no participé en esa etapa puedo opinar sin que se considere una propaganda interesada. Yo considero que la labor del equipo de filmación fue militante, heroica, en el sentido cinematográfico, una militancia que responde a una actitud completamente comprometida. El equipo filmaba todos los días. Se reunían todas las mañanas, preparaban el plan de filmación, seleccionaban que era lo que había que filmar en el día y partían a filmar. Todos los días, de marzo a septiembre, sin aflojar jamás, sin dejarse vencer por la tentación del descanso. Esto es lo que ha permitido lograr la amplitud que tiene la documentación de esta película. Es un equipo muy reducido, una sola cámara. Detrás de eso está la gran calidad del director y del camarógrafo. Hay una enorme capacidad de intuición de lo que está sucediendo fuera del cuadro para poder moverse a otro punto oportunamente. Claro que está la presencia del director que también orienta, pero la fluidez y la serenidad del manejo de la cámara es impresionante. El resultado es interesante en cuanto a que más que imponer al espectador un análisis, se le entregan todos los elementos para que él mismo lo haga. Eso no significa un descom-

promiso, una falsa objetividad. Hay una posición que si bien no incide en el detalle de la interpretación de los hechos, en la medida que la lucha de clases está reflejada como lucha de clases, muestra que hay una conciencia en el equipo realizador. Esto de por sí representa una posición.

A.R. La insurrección de la burguesía no creo que de mucho margen de meditación para el público. Los hechos que muestra y la forma como lo hace son tan contundentes que no hay margen de discusión. Todavía **El golpe de Estado** que presenta las posiciones diversas dentro de la izquierda puede generar discusiones, pero eso no sucede con la primera, donde no hay posibilidad de otra interpretación que la que se desprende obviamente de los hechos reflejados. Por otra parte a mí me parece notable la selección del material. Yo pensaba que se había hecho con un material muy rico, muy diverso, y se habían podido escoger los hechos fundamentales para crear una estructura dramática que hace patente un hecho político. Por lo que tú dices no había tanto material.

P.CH. Había una selección muy buena. Yo no recuerdo las cifras pero la proporción del material filmado con respecto al empleado en las tres películas es mínima, no está más allá de uno a cuatro, cuando las televisiones europeas para trabajos de ese tipo utilizan uno a veinte en promedio.

El registro permanente de la realidad

F.R. ¿Tu viste **La espiral** de Mattelart?

P.CH. La vi con el sonido en francés, lo cual no me permitió captar bien el material. Pero está estructurada en otra forma; hay un comentario que plantea una tesis, y las imágenes ilustran la tesis, con bastante eficiencia y con materiales que han recogido en todo el mundo. Parece una película importante, pero la metodología es totalmente distinta. Una cosa es el discurso previo que luego es ilustrado cinematográficamente y otra cosa es el registro permanente de la realidad, desde luego con una selección a partir de un análisis previo y que posteriormente es estructurado como película, y le permite al espectador estar presente en una serie de hechos. Son dos líneas de trabajo, no excluyentes, pero sí distintas. Para mí, en la medida que las posibilidades objetivas lo permitan me parece superior la línea usada en **La Batalla de Chile**. Eso no es posible siempre. Aquí se dieron condiciones muy especiales. Un proceso abierto en el cual se podía filmar una y otra parte, con riesgos indudables, pero que pudieron enfrentarse y superarse. En términos finales de eficacia cinematográfica en cuanto al reflejo de una realidad creo que esta línea es superior. La otra seguirá desarrollándose en otras condiciones.

A.R. Yo creo que **La Batalla de Chile** marca una nueva fase en el desarrollo del cine documental.

A.M. El golpe de Estado muestra como intentó la defensa el pueblo chileno.

P.CH. Si. La verdad es que la primera parte se centra fundamentalmente en dar una visión de la forma en que desarrolla e

implementa sus tácticas la burguesía chilena aliada al imperialismo, para enfrentar este problema grave que se le presenta con el desarrollo del proceso de la Unidad Popular en Chile. Allí el movimiento popular no está mayormente elaborado. La izquierda está representada a nivel de manifestaciones masivas que dan la magnitud del respaldo y de la disposición, del potencial revolucionario del pueblo chileno en ese momento. La representación no es superficial sino de superficie, global. En cambio las tácticas que implementan la burguesía y el imperialismo si están mucho más elaboradas. En la segunda parte se entra más en el proceso interno de la izquierda y de hecho, esa segunda parte es mucho más trepidante. Espectacularmente resulta más eficaz, en cuanto a que es más aceptada por un público más amplio. Aparte de que la primera parte tiene elementos desconcertantes, la huelga del cobre, por ejemplo. En la película tiene bastante desarrollo ese problema para que se comprenda plenamente la instrumentación por parte de la

contrarrevolución de un sector de la clase obrera. La expresión en los hechos, en la realidad, en la cual usan los métodos habituales de la expresión de su protesta, es exactamente igual a la protesta legítima y las acciones de lucha legítimas del proletariado. Entonces como la expresión es igual produce un cierto desconcierto en primera instancia. Pienso también que deja una cierta enseñanza para los cineastas. Hubo un largo tiempo en que el cine latinoamericano daba como expresión del movimiento popular el enfrentamiento de los obreros y los estudiantes con la policía, olvidando que tras esa fuerza represiva hay una clase, hay intereses económicos, quedándonos en una representación un poco superficial, aunque bastante espectacular, de estas acciones. A nosotros nos pasó lo contrario. Era la gente de la derecha la que salía a la calle y en ese momento la policía estaba representando los intereses de una clase popular. Entonces por una falta de profundización resultaba difícil enfrentar en el cine esta nueva situación.



Filmado todos los días, de marzo a septiembre...

La batalla de Chile de Patricio Guzmán.



A.R. En relación al éxito de público de la segunda parte, puede explicarse por el hecho de que es mucho más emotiva y mucho menos analítica que *La insurrección de la burguesía*.

P.CH. La segunda entrega una información que falta en la primera. En ésta mientras uno ve el proceso arrollador de la burguesía se pregunta qué pasa en el otro lado. Yo creo que es legítimo cómo se resolvió la primera parte. Si se hubieran mostrado juntas todas esas cosas la película corría el peligro de transformarse en una sucesión de hechos trepidantes que impedirían un análisis más distanciado. Hay información que falta en la primera, pero que se da en la segunda. Son partes complementarias de la misma obra.

A.R. En la primera parte el análisis es relativamente más simple y consistente. En cambio el fenómeno que se representa en la segunda, la situación dentro de las fuerzas agrupadas en la Unidad Popular es mucho más complejo, hay una situación más ambigua. Las posiciones contradictorias y diversas de la izquierda contrastan con la unidad sólida de la derecha. El análisis de la derecha es entonces mucho más fácil y preciso que el de la izquierda. La segunda parte refleja las diversas situaciones, pero no va más allá, deja una impresión de exasperación que es la misma que manifiesta la gente que se presenta ahí, que pide acciones más radicales, armas, medidas contra la derecha, y que es el sentimiento predominante, tan vívido y manifiesto que produce un gran impacto. En los casos en que otros representantes de la izquierda mantienen otras posiciones, como el dirigente sindical que llama a la calma esgrimiendo razones internacionales, la posición es muy débil y de inmediato rechazada por otros participantes en la misma acción.

P.CH. Esta secuencia de los dirigentes del cordón industrial es larga, tiene más de diez minutos y tenemos miedo de que pudiera cansar. Si embargo ha resultado una de las secuencias de mayor éxito de la película.

F.R. Cuando yo la vi la gente aplaude la intervención del obrero que corta el planteamiento constitucionalista.

P.CH. La intervención de ese compañero no es analítica pero expresa un potencial revolucionario, una disposición a la acción que también corresponde a lo que el espectador está sintiendo en este momento, y como responde a lo que el espectador desea tiene esa respuesta. La posición del otro, con la cual no estoy de acuerdo, es mucho más analítica, entrega más elementos para un juicio más distanciado. Esta secuencia es un ejemplo de lo que indicaba antes. En toda la secuencia no se hace una sola entrevista. Estamos presenciando la discusión en el interior de un sector de la clase obrera chilena, una discusión de los problemas que en ese momento eran los más urgentes, los más álgidos. Esa oportunidad de participar tiene para el espectador un valor mucho mayor que la explicación que pudiera dar un locutor o un entrevistado. Más allá de lo que dice cada uno, la misma imagen da una serie de elementos adicionales, a través de la forma de hablar de la gente, de las caras, del clima que ahí se crea. Las posibilidades del lenguaje cinematográfico empleando esta técnica del sonido sincrónico son enormes.



Los cineastas se ven sobrepasados por los acontecimientos.

La batalla de Chile de Patricio Guzmán.

A.R. La duda que tengo es que en la primera parte hay un análisis que lleva a la selección de lo que se registra en la película y en la segunda aparentemente no lo hay o no es tan consistente. ¿No hay aquí una cierta posición ideológica del director que no le permite lograr el mismo nivel de objetividad que alcanza en la primera? El primer caso es más sencillo porque hay una posición frontal. El segundo es más complejo porque se trata de tácticas distintas que tienden a un mismo objetivo.

El aporte de la experiencia chilena

A.M. Ha habido compañeros que han comentado que hay ciertos vacíos en el film, que el enfoque corresponde demasiado a una de las posiciones en discusión.

P.CH. Es el reflejo de la realidad misma. Es un proceso que se va acelerando, en que cada vez suceden más cosas. Los cineastas se ven sobrepasados por los acontecimientos. Entramos en la discusión sobre la inutilidad del cine de agitación directa, ya que cuando se termina algo sobre un punto, ese punto ha quedado atrás. No teníamos ni la posibilidad de producción rápida, ni la posibilidad de difusión que es todavía más importante, para estar al día. Nos comenzamos a plantear la realización de cosas que fueran más en profundidad y pudieran tener una permanencia mayor. Si esto podía parecer correcto, la historia demostró que no era así, porque no se alcanzó a hacer. El cineasta de alguna manera es llevado por la situación a centrar su trabajo en el registro de una realidad, desde luego seleccionando a partir de un análisis que implica una posición ideológica. La etapa de junio a septiembre es de aceleración, de precipitación de acontecimientos y eso se refleja en la película. Es curioso que en el montaje, en la estructuración del material partimos de una ordenación cronológica que no nos satisfizo, luego tratamos de ordenarlo por capítulos, como se hizo con la primera parte, pero tampoco resultó eficaz. Luego

entramos a manejar secuencia por secuencia tratando de darle un orden que de alguna manera reflejara la situación, sin fijarnos en la cronología, y una vez que eso ya funcionaba, nos dimos cuenta de que habíamos vuelto al esquema cronológico, con algunas pequeñas variaciones, con la inserción de algunas pequeñas subsecuencias, como las alusiones a los problemas de los allanamientos. El proceso en sí tenía de tal manera su propia estructura dramática, que nos llevó, sin decidirlo conscientemente, a un esquema que resulta cronológico. En cuanto al reflejo de las diferentes posiciones de la izquierda en la película, pienso que si se han escrito muchos ensayos sin llegar a conclusiones, nosotros no podíamos pretender hacerlo. Están allí planteadas en términos muy generales y en relación a los acontecimientos fundamentales de ese momento. Profundizar más es materia de otra película. El criterio es que hay un cierto nivel de discusión que en este momento se refleja en los documentos políticos de los partidos y que mal podíamos nosotros cineastas dar la línea definitiva. Lo que se cuidó con el máximo de preocupación es que realmente se reflejaran las diferentes posiciones entregando al espectador la decisión final. En la medida que la película es reflejo de una realidad, a mí que tengo mi posición particular, me resulta natural y obvio que esa es la posición correcta. Pero nos encontramos con la sorpresa de que otros compañeros de la izquierda, que tienen posiciones distintas, ven la película y encuentran lógico y obvio que su posición es la correcta. Esto por supuesto a partir de las autocríticas que la izquierda se ha hecho en su conjunto o que se han hecho diferentes partidos. Creo que eso es un mérito de la película.

A.R. ¿Hasta qué punto es cierto que el golpe de Estado refleja la realidad o refleja parcialmente la realidad? Evidentemente él que selecciona, desde la situación al ángulo y al encuadre, tiene una determinada interpretación de lo que sucede y a mi modo de ver, no diría tajantemente que en la segunda parte hay un equilibrio entre la forma como se reflejan las diferentes posiciones de la izquierda.

P.CH. En general estoy de acuerdo contigo. No existe la objetividad completa.

A.R. Yo no lo planteo como una crítica sino como una limitación. Por eso decía antes que esa segunda parte es mucho menos analítica que la primera, y es mucho más emotiva, más emocionante, tal vez porque el realizador está más comprometido personalmente, afectivamente, con lo que logra también tocar mucho más en vivo al espectador.

P.CH. Tal vez la emoción que produce el film es culpa de los acontecimientos. En la medida que la emoción dificulta el análisis, la reflexión racional, puede ser negativa. En la medida en que enriquece como experiencia, no lo es. La misma realidad tiene ese dramatismo interno y no se puede por una operación mágica eliminar ese dramatismo para proceder a un análisis en abstracto, que tampoco sería real en resumidas cuentas. Pero la última palabra le corresponde al realizador y no al montador.

A.M. Pero Uds. trabajaron en equipo.

P.CH. Se buscó que las diferentes posiciones de la izquierda estén citadas con el máximo equilibrio, independientemente de nuestras posiciones y creo que eso se logró. La película es un aporte a la discusión interna, orientada hacia la unidad, así que era muy importante lograr ese equilibrio.

A.M. En la prensa francesa ha habido ataques fuertes a *La Batalla de Chile* por considerarla una película no analítica y muy parcializada, y se le compara con *La Espiral*.

P.CH. Pienso que son opciones distintas dentro del documental. Para el espectador es cómodo encontrar su propia posición reflejada en un film, no tiene que pensar o discutir más. En estas dos películas el espectador se ve obligado a hacerlo, se le entrega un material y una cierta motivación y el resto del trabajo tiene que hacerlo él. Una buena parte del cine político ha sido manejada en una forma panfletaria y consignista, y esto no sucede con *La Batalla*. Yo no digo que lo panfletario y consignista no tenga su utilidad en ciertas condiciones, pero esta película no está dentro de esa línea y hay que aceptar la opción que toma la película. A partir de ahí es que comienza la crítica. Tal vez se añada al hecho de que la gente ya espera una explicación definitiva del proceso chileno y la película no la da, sino que se limita a dar elementos para esa explicación y eso puede frustrar a muchos espectadores. El hecho es que los procesos históricos no son tan fáciles de explicar. Pienso que en términos políticos es más eficaz esta metodología que la que entrega conclusiones cristalizadas.

A.M. ¿Sobre qué es la tercera parte de *La Batalla de Chile*?

P.CH. En realidad no es una continuación cronológica. Para nosotros es imposible seguir filmando en Chile, lo último que se filmó fue el bombardeo de La Moneda. Luego los esfuerzos de equipo se concentraron en sacar el material fuera del país y terminar las películas. Esa nueva parte es como un anexo que añade más elementos a la reflexión que provocan las otras dos películas. Fundamentalmente está centrada en las respuestas populares que surgen más o menos espontáneamente —cuando digo menos me refiero a la conducción de los partidos políticos— frente a los problemas

que a nivel de vida cotidiana afectaban a la población y que de esa manera constituyen como los primeros gérmenes alternativos del nacimiento del poder popular en Chile. Van a estar reflejados cómo la población enfrenta la situación de desabastecimiento de productos de primera necesidad, resultante del bloqueo, el mercado negro y la permanencia de los mecanismos de distribución en manos de la derecha, cómo a nivel de base el pueblo se organiza en comités, en pequeñas organizaciones que enfrentan el problema de abastecimiento y reparten a la población, logrando mecanismos mucho más efectivos que aquellos que incluso en períodos normales les brindaba la estructura capitalista. A otro nivel el Congreso de Obreros del Salitre donde se discute la participación de los Sindicatos en la dirección de la industria, que son problemas discutidos a partir de la toma del poder, pero que en ese momento ya se estaban presentando, inmersos por supuesto en la situación que tenía el proceso en ese momento. La vieja discusión del papel de los Sindicatos en la conducción de las empresas, se discute a nivel de Congreso Obrero. Aquí es interesante para el espectador sentarse en primera fila y participar en la discusión. Creo que el valor de la tercera parte está en que agrega más elementos y queda aún más patente la potencialidad revolucionaria que tenía el pueblo chileno y que no corrió paralela con la conducción política de la izquierda, ya sea por problemas cuantitativos en algunos casos, organizaciones sin suficientes cuadros para conducir del movimiento popular, o bien por caracterizaciones o tácticas equivocadas. Simplemente esa potencialidad no fue suficientemente aprovechada, no hubo la conducción adecuada y no pudo llevarse un proceso que podríamos caracterizar en general como un período prerevolucionario que no llegó a convertirse en una situación revolucionaria que llevara a la toma del poder. Es difícil abundar más sobre esta nueva parte. Lo que pasó después de septiembre no lo pudimos filmar nosotros. Han habido equipos extranjeros que han hecho ese trabajo, sobre todo los alemanes, que

asumieron una tarea que los chilenos estaban absolutamente imposibilitados de enfrentar.

A.R. Una de las escenas que más golpea es la manifestación masiva que celebra el tercer aniversario del triunfo de la Unidad Popular, allí Allende parece ya un hombre muerto.

P.CH. Es como la gran despedida del pueblo y del presidente. En ese momento eso no era tan claro todavía. Esa impresión sin embargo la daban elementos circunstanciales, que la manifestación fuera nocturna, el tipo de iluminación, la posición de Allende que parece una estatua, y eso connota todo algo pasado, heroico, pero terminado. La impresión es justa vista desde ahora, no la buscaron los cineastas pero está allí. En la manifestación también se muestran las diferentes posiciones de la izquierda y a la vez un pueblo que está dispuesto, la manifestación fue inmensa.

A.R. ¿Hay copias en 16 mm. que puedan utilizarse más fácilmente que las de 35 mm.?

P.CH. La película se filmó en 16 mm. y claro que hay copias en ese formato. Sin embargo como la difusión en 16 anula a la difusión en 35 y no sucede lo contrario, se está ahora en el intento de lograr la difusión en 35. La ampliación en 35 le da una gran calidad técnica a la película. Agotadas las posibilidades de entrar en esos canales de distribución de 35 se pasará a la otra fase. Esta difusión tiene su importancia, ya que hay que financiar una serie de procesos que no pudieron hacerse en La Habana, se necesita recuperar algo. En Francia se ha logrado una buena exhibición y se ha recuperado más o menos la inversión. A nivel de televisión se puede lograr algo. Se ha vendido ya en algunos países.

M.S.A. Hace algunos días discutíamos que muchas veces la derecha sacrifica el beneficio económico en favor del beneficio ideológico. En estos casos la derecha se cuida mucho de que la película se exhiba pero que nunca obtenga un beneficio económico suficiente para justificar el ideológico. Aparte de que el público está condicionado a

Lo que pasó después de septiembre: *Un minuto de oscuridad no nos ciega* de Heynowski y Scheumann.



*Eine Minute Dunkel
macht uns nicht blind*

Ein Film von
Heynowski & Scheumann
Peter Hellmich



La emoción que enriquece como experiencia.

La batalla de Chile de Patricio Guzmán.

ese cine que mencionaba Chaskel, al cine del tiempo libre, donde va a entretenerse y no a reflexionar.

P.CH. Esa actitud a mí me parece legítima. Lo que pasa es que los cineastas de izquierda o no hemos sido capaces o no hemos tenido las condiciones para producir películas que sean eficaces en ese terreno, porque es evidente que el aspecto ideológico no está ausente en ninguno de los dos. De hecho la busguesía maneja con gran eficacia el cine del tiempo libre.

M.S.A. Pero inclusive el efecto de ese tipo de exhibición restringida debe ser pequeño. Si se piensa en el número de espectadores, eso debe ser una proporción mínima de la cantidad de gente que va al cine.

A.R. Creo que lo que se discutía era que la derecha a veces es capaz de enfrentar pérdidas en el uso de los medios de comunicación masiva mientras pueda mantener el control ideológico de esos medios. Con la izquierda pareciera que eso no funciona así.

P.CH. Yo no estoy tan seguro de eso. Creo que la derecha, desde el poder, con las ventajas que eso da, ha sido suficientemente hábil como para crear las condiciones, los hábitos, los valores, en fin todo lo que se maneja en ese sentido, para conseguir que sus películas tengan dividendos ideológicos y también dividendos económicos importantes, porque es poco probable que dentro del sistema capitalista el cine tuviera el desarrollo que tiene si no fuera una actividad productiva. De la televisión habría que hablar más en este sentido que del cine. No se qué pasaría si entrarán en contradicción los rendimientos ideológicos y los económicos, ya que el sistema capitalista no tiene los elementos para superar esa contradicción, mientras que nosotros lo hemos hecho constantemente.

M.S.A. Debería pensarse entre la izquierda que es necesario producir obras que tienen interés ideológico pero que no necesariamente tenga que producir resultados económicos.

P.CH. En este sentido hay un retraso bastante generalizado, que lo sentimos mucho en Chile. Las organizaciones de izquierda

se han manejado tradicionalmente con el diario, los panfletos, sin terminar de asumir las posibilidades del cine dentro de la batalla ideológica.

A.R. Ese problema ha sido polémico en la izquierda. Se ha planteado como hipótesis la necesidad de obtener resultados económicos con las actividades cinematográficas, aunque en la práctica nunca se obtengan. Eso limita las posibilidades de distribución ya que se limita la ágil difusión de una serie de materiales porque se aspira a cobrar arrendamientos o precios que cubran los costos y hasta den beneficios.

P.CH. La crítica no se le puede hacer a las distribuidoras o las productoras sino a las organizaciones con las cuales trabajan. En la medida que no tienen el apoyo económico necesario tienen que sobrevivir de alguna manera. La crítica termina en las organizaciones de izquierda que no proporcionan ese apoyo. Después de la victoria de Allende "El Mercurio" estuvo a punto de desaparecer. Pero comenzó a tener un apoyo financiero, inclusive americano, que le permitió superar esa situación. Allí la opción fue clara. Me estoy un poco contradiciendo con lo que dije antes en general.

F.R. Esa división es poco clara. Si se toma el sistema en general evidentemente lo que costó "El Mercurio" lo están cobrando ahora.

P.CH. Se trata de asegurar las condiciones para mantener una explotación. Es una inversión simplemente, sobre utilidades futuras.

P.E. El beneficio ideológico permite el beneficio económico.

Dejar al espectador la decisión final

P.CH. A partir de la capacidad de quienes estábamos trabajando en Chile hubiera sido un crimen sacrificar la recolección del material para hacer algo apresurado para el momento. Ojalá hubiéramos podido hacer *La Batalla* en dos meses pero no lo pudimos

hacer. Habría sido un error utilizar el valor testimonial histórico que este material tiene, debilitándolo en una utilización inmediata. Más allá de la cosa inmediata, agitativa, este material tiene una vigencia actual. En procesos como el chileno hay características que no son únicas. En muchos sitios se ha vivido y se vive esa experiencia. Esto sucedió en Indonesia y sin embargo no lo tomábamos en cuenta. La misma reacción pintaba en las paredes "Jakarta" y nosotros no sacamos ninguna experiencia, no capitalizamos ningún conocimiento a partir de lo que sucedió en Indonesia. A nivel de vigencia las dos películas son actuales.

F.R. ¿Pero Uds. se plantearon la posibilidad de hacer un material para la lucha inmediata y otro como acervo para su elaboración posterior?

P.CH. No. Se trató de elaborar el material con el máximo rigor, durara lo que durara. Las necesidades de agitación inmediata se estaban haciendo. Pero nadie estaba recogiendo el material que recogimos nosotros. No hubiera sido positivo resolver el problema en un par de meses.

A.R. Exigirle a los cineastas un análisis en vivo, sobre la marcha de los acontecimientos es absurdo, ya que ni los mismos políticos podían hacerlo. En esos casos cabe el cine simplemente de agitación.

F.R. Aquí vimos la película de Santiago Alvarez un mes después del acontecimiento del avión, cuando todavía las investigaciones están en pie.

M.S.A. Tal vez los cineastas con eso de que el material tiene que ser elaborado, analizado, pierden demasiado tiempo en busca de una perfección. Deberían hacerse las dos cosas simultáneamente. Sacar algo sobre la marcha y luego otras cosas más elaboradas.

A.M. El cine urgente es necesario pero para ser serio tiene que ir a la noticia, bien encuadrada; no se puede hacer en el plan de reportaje amplio, sobre temas vastos.

M.S.A. Al tomar la cámara ya se está emitiendo una opinión.

P.CH. Pero hay niveles y niveles. Se estaría negando la reflexión en última instancia. A nivel de documental no hay un guión elaborado, sobre todo cuando se enfrentan con hechos que suceden paralelamente a la filmación. Lo que puede haber es una formación política, un criterio, una información previa necesaria. Pero el análisis, la reflexión sobre el hecho, su peso, su proyección en un acontecer global, es un proceso de reflexión que se produce después.

M.S.A. Estoy de acuerdo. Pero es como si se dijera que el periodista no puede interpretar un hecho que se sucede de un día para otro. El periodismo lo hace. A veces se equivoca pero lo hace. Yo no veo mucha diferencia entre el periodista y el cineasta en ese sentido.

P.CH. Son opciones distintas. Así como hay periodistas que escriben todos los días, hay semanarios, ensayos y libros.

M.S.A. También en el cine debería pasar eso.

P.CH. Pero ahí viene otro problema. Suponiendo que exista en la infraestructura la posibilidad de producir ese cine urgente, viene entonces el problema de los canales de distribución y exhibición. La experiencia de Medvedkin en la URSS de filmar la

experiencia que se vivía en algunas fábricas, y luego llevar ese material a otra fábrica donde se enfrentaban problemas parecidos que tal vez se resolvían de otra forma, filmar allí también y llevar eso al primer sitio o a otro, utilizar el cine. De repente sí. Puede que funcione. Pero todo depende de la situación, de las posibilidades de la infraestructura. Ese campo de trabajo se ha enfrentado pero no con la continuidad y madurez necesaria. Hay muchas iniciativas nuevas, de nueva gente, pero se repiten las experiencias y no se logra avanzar y aprovechar esas nuevas fuerzas.

F.R. Dado que el material de archivo prácticamente ha sido utilizado al máximo ya, ¿qué perspectivas le ves al cine chileno en el exilio?

P.CH. La batalla no ha terminado. La continentalización de la lucha se hace cada vez más clara. En el cono sur parece difícil que un solo país pueda evolucionar aparte de los demás.

F.R. ¿No crees que hay posibilidades en el cine ficción?

P.CH. Yo no opongo el cine ficción al documental, son dos opciones. El cine documental chileno en cuanto a utilización del material existente está agotado. Pero esto no significa que los documentalistas chilenos no tengan una perspectiva de producción dentro del contexto continental. Hay problemas comunes, raíces culturales comunes, un enemigo común. El papel del cine chileno en la medida que no pueda hacerse en la realidad chilena está en lo que pueda hacer en el resto de América Latina. Cada película que se haga en ese contexto será un apoyo a la lucha chilena. Dentro de eso hay una gama de posibilidades muy grande. Hay compañeros que están trabajando incluso en Europa, los proyectos de Littin, una serie de documentales sobre las acciones de solidaridad internacional con Chile, e incluso películas sobre los problemas de los chilenos en el exilio.

F.R. En Europa se exhibió **Diálogo de Exiliados**.

P.CH. Algunos compañeros del Canadá han hecho sus primeras películas sobre ese tema, que por lo demás no es un problema sólo chileno sino que se está generalizando. Los problemas de inserción son importantes. Una de ellas trata de la experiencia de un profesional chileno que por las condiciones del exilio tiene que comenzar a trabajar y a integrarse a nivel de proletario y esa confrontación es muy interesante. El quehacer de los cineastas chilenos en el exilio no creo que esté agotado. Como denominación general, sin embargo, nos oponemos a la denominación de cine en el exilio, pensamos que estar viviendo en el exterior es transitorio, y que la orientación fundamental está en la lucha que se lleva adelante en Chile. ¿Cómo resuelven ese problema concreto los cineastas chilenos? No hay fórmulas. Esa situación requiere de un esfuerzo creativo e imaginativo muy grande. Es un desafío en condiciones difíciles. Todo esto aparte de lo que pueda ser la reaparición de una cierta actividad cinematográfica dentro de Chile. Hay un artículo de Brecht muy interesante, "Las cinco dificultades para decir la verdad", dirigido a escritores que estaban en Alemania después de la implantación del nazismo y menciona allí una serie de posibilidades para trabajar aún



La batalla de Chile de Patricio Guzmán.



Un valor que va más allá de la agitación inmediata.

dentro de esas condiciones. El caso del cine es más difícil, pero no impensable. No es necesario que el cine esté en manos revolucionarias, bastará con que algunas personas honestas aprecien lo que están viviendo y comiencen a buscar canales y formas de expresión que no estén al servicio del régimen. El cine español es un ejemplo, desde Bardem y Berlanga, y a medida que las condiciones mejoran están en más posibilidades de producir películas más importantes, lo cual no es tan seguro sino hubiera existido ese punto de partida.

P.E. En ese sentido también es interesante el caso brasileño.

P.CH. Lo que es curioso constatar es que ningún régimen dictatorial de América Latina ha sido capaz de implementar un cine a su servicio. La inercia de la producción comercial sometida a la ideología oficial continúa, pero un cine específicamente al servicio de las dictaduras militares no existe.

F.R. La ideología de esos regímenes tien-

de a convertir el cine en diversión. Hay una resistencia de la burguesía a politizar ciertos géneros. Es raro la tira cómica política.

P.CH. De alguna manera están servidas por el cine comercial, es cierto. Pero en Alemania se dio el fenómeno de un cine netamente nazista, en algunos casos de bastante calidad. Yo pienso que eso resulta del hecho que estos regímenes latinoamericanos tienen características fascistas pero no lo son propiamente. Donde ha habido partidos fascistas con una amplia base social, incluso con incidencia en la clase obrera es posible que se de ese cine, pero en Latinoamérica esa condición no se da. El manejo ideológico es absolutamente superestructural. No hay una base social fascista.

A.R. Quizás la experiencia peronista llegó a eso.

P.CH. Puede ser. Creo que en ese período se produjeron una serie de películas como *Las aguas bajan turbias*, bastante identificadas con el régimen, aunque no conozco

bien las películas como par dar una opinión. ¿Cuáles serían las películas peronistas?

A.R. Las de Solanas.

P.CH. Habría que entrar al análisis del peronismo y hasta dónde tenía características fascistas o bonapartistas. No domino ese tema. Tenía una base social importante. Ahí se dan las posibilidades de un cine que interprete más directamente el régimen, pero fuera de eso en América Latina no veo ninguna otra manifestación. La Junta Militar chilena trató de hacer películas en los primeros días pero no fueron capaces.

P.E. La socialdemocracia sí ha tenido su cine.

P.CH. El inicio de las industrias cinematográficas nacionales arranca con reformas de ese tipo. Esta es una idea que habría que estudiar y fundamentar, pero como hipótesis se podría indicar que el cine para las salas, no el alternativo, comienza a desarrollarse en el período de Frei. Una posible interpretación es que en la medida que las contradicciones inter-burguesas no son muy grandes, el cine que proviene del imperialismo sirve a las diferentes facciones de la

burguesía sin mayores problemas. A medida que esas contradicciones entre los sectores de la burguesía aumentan, necesitan comenzar a usar al cine como arma ideológica y entonces crean las condiciones de recuperabilidad comercial, de acuerdo a las normas del sistema capitalista, para que el cine empiece a desarrollarse a partir de los intereses de la fracción burguesa que está en el poder, en este caso la democracia cristiana en Chile. En efecto allí se dictó una Ley que creaba condiciones mínimas para que las inversiones en cine fueran recuperables, lo que hasta ese momento era imposible. Las pocas que se habían hecho antes fueron realizadas por capitalistas ilusos y cineastas pioneros inescrupulosos, que no los condeno: aportaron lo suyo. A partir de la Ley promulgada por la democracia cristiana es que se crean las condiciones. Como esto se desarrolla dentro del sistema democracia liberal burguesa, tiene que ser más o menos pluralista. Y lo que pasó en Chile es que los cineastas que tenían más preparación y estaban más dispuestos a sacrificarse, a correr una aventura que no era tan segura económicamente de todas

maneras, aprovechan la coyuntura y surgen las primeras películas chilenas importantes. Paralelamente algunas implementadas por la democracia cristiana que nadie recuerda ni tuvieron ningún significado. En el año 69 de repente aparecen cuatro películas de izquierda que incluso pasan al mercado internacional como *El Chacal de Nahueltoro*, *Valparaíso mi amor*, *Caliche sangriento* y *Tres tristes tigres*. El planteamiento general parece interesante como hipótesis a explorar. No sé como se puede interpretar el caso venezolano donde se comienza a producir en cierta escala. En el caso de que las contradicciones entre las distintas fracciones de la burguesía entran en conflicto y se hace necesario que una de ellas, la que está en el poder, intente implementar un cine a su servicio.

A.R. Aquí las contradicciones se han ido mitigando. El cine mexicano surgió con Lázaro Cárdenas, el momento de una cierta burguesía progresista enfrentada con Estados Unidos, con un relativo desarrollo autónomo. Sería interesante profundizar ese problema. □



Haití, el camino de la libertad, de Arnold Antonin

I

F.R. ¿Cuál es la actividad cinematográfica en Haití?, ¿se produce algún tipo de cine?

A.A. *Les Chemins de la liberté* es el primer film haitiano. En Haití falta casi todo, falta también el cine. Recuerden que es un país con un noventa por ciento de analfabetismo, para sólo dar un índice. Ahora bien después de nuestra película se hizo otra inspirada en una obra de Jean Cocteau. También un diario del gobierno ha hablado de que ya existía una vieja película haitiana sobre un concurso de belleza, en un pueril intento de quitarnos el mérito, por lo demás relativo, de ser los primeros. El nivel de la distribución es por supuesto bajísimo, paupérrimo, se defiende lo peor del cine internacional. Paralelamente hay un sistema de televisión en colores para que la reducidísima oligarquía disfrute de ese servicio. Recientemente se ha instalado también un sistema de televisión vía satélite para que,

y esto es literal, Jean Claude Duvalier, pueda ver los partidos internacionales de fútbol. Hubo un cine de arte pero éste fue cerrado por subversivo. Todo esto les dará una idea del ambiente cultural que reina en mi país. Y que por supuesto refleja la realidad de la opresión en que vivimos. Yo creo incluso que para el pueblo haitiano que ha visto la película es una sorpresa extraordinaria ver a los Duvalier tomados por una filmadora, roto el tabú que los envuelve. No es de los méritos menores del film. Y esto lo digo para que se vea el inmenso campo de trabajo ideológico que tenemos que hacer.

F.R. ¿Cómo ha circulado la película?

A.A. Bueno, se ha mostrado en muchos países lo que ha permitido divulgar entre otros pueblos la tragedia haitiana. Pero también ha sido vista por millares de haitianos en el exterior. Hay más de un millón de compatriotas fuera de Haití. En Nueva York donde hay casi trescientos mil se pasa semanalmente. Hemos hecho la versión original en creole que es hablado por la ma-

yoría de la población. Además existen versiones en francés, inglés, español e italiano. **S.F.** ¿Se ha proyectado dentro de Haití?, ¿en todo caso el gobierno sabe de su existencia y si es así cómo ha respondido?

A.A. No, no se ha proyectado dentro. Pero esta es una posibilidad que no descartamos para el futuro. Quizás en formato de Super 8. Por supuesto que el Gobierno sabe de la película pero guarda absoluto silencio.

A.R. ¿Casi todo el film está construido en base a material de archivo?

A.A. No, hay bastante material original que nos ingeniamos para filmar, hay fotos, por último incisos de un film.

A.M. Sí, de *Los comediantes*.

A.A. Exacto. Este film comercial basado en la novela de Graham Greene fue filmado en Benim, en aquel entonces Dahomey. Duvalier se alteró tanto al verlo que intentó por todos los medios de bloquear su distribución internacionalmente. Es un film basado en hechos reales y tiene elementos de

denuncia no despreciables, a pesar de su factura hollywoodense.

M.S.A. ¿El cine para ti, que eres un militante de la causa de liberación de tu país, es exclusivamente un instrumento político?

A.A. Para un revolucionario es muy importante darse cuenta que el campo y los métodos de lucha varían. El cine es un arma nueva y muy poderosa. Piensen de nuevo en un país donde nueve de cada diez personas no sabe leer. Creo por ello que debemos utilizarla. Pero el cine político no está en contradicción con el trabajo artístico. Al contrario ambas cosas forman una unidad. Por mi parte, creo en lo que decía Bertolt Brecht: el arte vive de la lucha. Y para "luchar", hay que mejorar las armas y renovar el armamento constantemente. La oposición es desgraciadamente muy a menudo el reflejo de los gobiernos y en Haití así ha sido. Nuestra organización quiere sacar a la oposición haitiana de su primitivismo, de sus mediocridades y buscamos todos los instrumentos que nos lo permitan.

O.C. Ese poder del cine estaría limitado en condiciones extremas de represión. El cine siempre necesita una infraestructura técnica que lo hace poco viable en condiciones de clandestinidad.

A.A. Es cierto, pero no es del todo imposible. Pero te repito que nuestro público fundamental son los haitianos en el exterior. Muchos de los cuales entran y salen continuamente del país, afortunadamente.

F.R. Los argentinos durante la época de la dictadura militar anterior al regreso de Perón hicieron algo en ese sentido. Por supuesto que eran otras condiciones: un fuerte movimiento de masas, sobre todo. Sólo lo digo para limitar la generalización.

O.C. Aunque es al margen me sorprende eso que has dicho de los otros medios: la TV en colores, el sistema vía satélite. Me recuerda que Gómez instaló aquí las llamadas de larga distancia para hablar con sus familiares en Europa.

F.R. Quizás no están demasiado lejos Gómez y Papa Doc. El señor presidente de Asturias.

A.A. Sí, parece que Duvalier padre leyó la obra y la hubiese querido escenificar.

A.R. ¿Tú piensas el film como algo cerrado o que irás modificando al paso de los nuevos acontecimientos o de los debates que suscite?

A.A. El film es sólo un momento del proceso de lucha y seguramente puede ser enriquecido en el sentido que apuntas.

A.R. ¿El film no es demasiado largo?

A.A. Creo que sí. Pero nosotros necesitábamos dar una visión de conjunto del país. Para empezar debíamos dar otra lectura de su historia.

O.C. Indudablemente el público extranjero recibe un gran caudal de información pertinente y necesaria. ¿Pero sucede lo mismo con el haitiano que ya debe conocer muchas de esas cosas?

S.F. Sobre todo para el haitiano que ha salido.

A.A. Bueno, quiero aclarar que si bien hay miles de exiliados, es decir de personas con conciencia política, la gran mayoría son emigrantes económicos, que salen del país por hambre. Es en estos últimos que pensamos especialmente. Fíjense que en los centros de educación haitianos se da una



Haití, el camino de la libertad, de Arnold Antonín



El tema de la continuidad entre los dos Duvalier.

imagen totalmente deformada —fetichista, racista— de la lucha contra el colonizador francés. Nosotros tratamos de ubicarla como un momento de la lucha de clases y, además, mostrar la continuidad que hay entre ella y nuestras luchas actuales. Otro ejemplo: la invasión norteamericana a Haití es totalmente ignorada por la historia oficial, a pesar de que es un período de diecinueve años (1915-1934). Se dice que es demasiado reciente para que seamos objetivos en su valoración. En cambio se estudia extensísimamente la época de Duvalier que es más reciente. No sólo para los jóvenes sino incluso para los mayores esta película debe revelar muchas cosas.

A.R. Dándole vueltas a mi argumento sobre la extensión del film, diría que hay cosas que se reiteran en demasía.

A.A. Creo que exprofesamente hemos machacado ciertos temas: por ejemplo la continuidad entre los dos Duvalier; el que permanezca intacta la base social que los sustenta. Creíamos que eso era importante so-

bre todo porque cierta propaganda interna e internacional empezó a hablar de algunas diferencias, de distensión, de progreso económico, etc. Esas ilusiones eran altamente peligrosas.

O.C. Pero ¿no hay un cambio en el sentido de que el padre es mucho más el tirano paternalista feudal mientras que el hijo se liga más a la burguesía comercial?

A.A. Bueno, es cierto que el hijo está vendiendo como un demente, pero la esencia oscurantista y represiva es exactamente la misma.

S.F. ¿Se puede hablar de un movimiento de resistencia entre los exiliados?

A.A. Generalizando no, pero hay núcleos de trabajo político en varios países. La naturaleza del emigrante —extrema pobreza, segregación social y económica en casi todos los países— hace que pueda y deba ser objeto de una gran atención política.

F.R. El cine latinoamericano ha buscado en general una cierta identidad nacional, a



Haití, el camino de la libertad, de Arnold Antonin

Reivindicar la continuidad de la rebeldía...



...contra el peso del oscurantismo.

través de la recuperación de determinadas raíces tradicionales, seculares, de una cierta memoria colectiva. Rocha, Sanjinés, Littin en cierto modo. Pero en tus películas hay una cierta implacabilidad con esa tradición popular que se contraponen a una suerte de modernidad y de universalidad.

Tradición: identidad y alienación

A.M. Creo que en Haití hay una ideología muy cercana al fascismo en el sentido en que se apoya en una cierta versión de lo nacional, de lo popular. Esto se adultera y se convierte en un arma. De aquí que me parece lógico que en reacción contra ello se busque una salida en lo universal.

F.R. Me parece correcto. Pero se cae en el peligro de llegar a una negación excesiva.

A.A. Nosotros creemos que debemos reivindicar de esa tradición lo que hay de posi-

tivo, la continuidad de la rebeldía de nuestro pueblo. Todo aquello que puede abrirnos una perspectiva histórica, no lo que nos lleva hacia atrás. En Haití el peso del oscurantismo nos obliga a llevar una lucha ideológica muy importante para la liberación nacional.

O.C. En toda cultura popular creo que ciertamente hay que distinguir dos aspectos: lo que tiene de ideológico, de mito, de alienación y los elementos de ruptura de esa tradición, que son políticos.

A.A. Estoy completamente de acuerdo. Y es lo que dice la película sobre el arte. Este es un problema muy importante, importante para toda Latinoamérica. Hay que cuestionar el indigenismo: hay que preguntarse si éste no ha sido otra cosa que un arma del populismo. En el caso de Haití es mucho más claro. Bonita o fea los colonialistas nos han creado una imagen, y las más de las veces esa tal identidad no es sino la asunción de esa imagen impuesta.

F.R. Por supuesto que esas culturas popu-

lares del pasado no son "un paraíso perdido", eran también culturas dominadas, culturas de sociedad de explotación. Pero quizás hay un umbral importante en todo esto, la aparición de los grandes sistemas de difusión masiva. En esa cultura popular secular se expresaban más los elementos populares que en esta cultura totalmente impuesta por arriba. En ese sentido es que podemos encontrarnos en ella.

S.F. Además esa cultura moderna, supuestamente nueva, es también importada, colonial.

A.M. Yo creo que lo que plantea Antonin en su film sobre los pintores ingenuos no es la condena de esa ingenuidad. Es la condena de un país a ser esencialmente ingenuo. A no poder buscar otras vías para responder a sus grandes interrogantes. Ingenuos hay en Francia, en USA, en Yugoslavia, en Venezuela y todas partes. Lo malo es decir: Haití es un pueblo de ingenuos, es darle esa esencia nacional y marginarlo de todo el resto de la ciencia y la cultura.

O.C. Yo pienso que pudiese aportar algo el pensar que no hay un solo circuito cultural. Podríamos distinguir al menos tres: uno, el circuito popular —donde la obra sigue muy ligada al valor de uso, donde el artista no funciona como un especialista, etc.; la cultura elitesca que va a otro público, que es mucho más codificada, cuyo carácter mercantil es mucho más marcado; por último la cultura masiva —unidireccional, manipuladora, estandarizada, etc. Estos tres niveles se interpretan, tienen una relación dialéctica. Por ejemplo, un pintor ingenuo que estaba inscrito dentro del primer circuito se convierte en otra cosa cuando es "descubierto" por el circuito de la cultura elitesca.

P.E. Acepto que esos circuitos no son separados. No hay cultura popular sin vínculos con la cultura dominante —bien elitesca, bien masiva. No hay lo popular en estado puro. Lo que es impropio, a mi entender, es ese desear en bloque cosas como el vudú que de alguna forma —misticada, alienada— expresan lo popular, forman parte de su identidad.

A.A. Algunos compañeros haitianos comparten esa posición. Pero yo la creo errada. El vudú es una religión altamente fatalista, de la resignación. Cuando los esclavos se alzaron no fue por el vudú como dice Duvalier, más bien se diría que es cuando se dieron cuenta que el vudú no servía. Hacían falta armas, organización.

F.R. De acuerdo, pero esos elementos negativos, todo lo negativo que quieras, son parte del pueblo haitiano. Son tan reales como su hambre, es más son su reflejo. Ahora bien si tenemos que asumírnos —para poder superar la situación dada— debemos asumírnos en la totalidad de lo que somos, es eso la identidad.

A.A. El vudú dentro de un universo represivo ofrece perspectivas míticas e irracionales al pueblo. Queremos desmitificarlo. Por supuesto no mediante una inquisición, quemándolo, sino por una lucha ideológica. Ello es lo que permitirá al pueblo haitiano ver su realidad objetiva superando una visión mítica y mística, ideológica.

O.C. Creo que en este terreno el deslinde con el populismo es necesario. No se puede reivindicar lo popular en general. Sólo aquellos elementos de ruptura, de acción políti-

ca. Porque la clase dominante es más con estos elementos salidos de las masas mismas o al menos con un asidero en ellas es que las manipula más idóneamente. Y es la clase dominante quien tiene el poder para llevar a cabo esta empresa. Creo que Haití es un paradigma en ese sentido.

F.R. Es posible que coyunturalmente, tácticamente esta tarea sea necesaria. Pero de allí a una concepción de la cultura popular hay mucho trecho.

Religión y opresión

A.A. Yo no pienso que sea táctico. Se trata de conocer los límites de ciertas expresiones sociales. Cuando nosotros hemos analizado los límites de nuestros próceres —lo que ha causado cierto escándalo— no lo hacíamos sólo para contrarrestar una cierta utilización que el régimen hace de ellos, lo hacíamos porque creemos que es parte del

desarrollo y de la madurez teórica necesaria a la lucha. Lo mismo para el vudú, lo que no quiere decir que uno que cree en el vudú no tiene su sitio en nuestra lucha. **M.S.A.** Quizás sea interesante que se discutiera un poco en torno al catolicismo, que en Haití es una religión de minorías, de gente rica, y el vudú que es una religión popular, ¿se pueden juzgar ambas con el mismo patrón?

A.A. Quizás sería bueno que diera alguna información sobre ello. En un primer momento Papa Doc va a chocar con el clero que apoyaba un rival suyo, fue incluso excomulgado. Se presenta entonces como sacerdote vudú. Luego logra domesticar al clero católico y se presenta como gran protector de la Iglesia. En este sentido ambas han sido religiones de poder, con sus variantes.

A.R. Bueno pero en todo caso no es lo mismo vudú que pintura naïf.

P.E. Todo forma parte de un contexto. La identidad nacional es el intento de rom-

per la dependencia, de buscar un desarrollo libre, recobrar un pasado, una coherencia cultural pero no para petrificarla, para eternizarla sino para transformarla desde la luz, desde la conciencia de nosotros mismos. Hay el vudú y la música y la danza y tantas otras cosas que hacen una manera de vivir intranferible. Por lo demás no es ocioso decir que muchas de las manifestaciones que se condenan en nombre del tribunal de la razón, es de una cierta razón utilitaria, eurocéntrica que no es el único patrón imaginable. Por último daré una razón política: si eso está en la gente, so pena de aislarnos de ella, no se puede condenar a distancia y friamente.

A.A. Mira, nuestra experiencia es distinta. Cuando nosotros enfrentamos el vudú, la gente nos siente fuertes, capaces de luchar con los demonios. Nos cree con mucha rapidez. Para ellos es un fardo que tienen miedo de arrojar. Si tuviera que hacer una película sobre la penetración de las sectas religiosas gringas en Haití, hay un centenar actualmente, tendría que plantearla en un modo completamente opuesto a las de Sanjinés para no caer en la poesía y quedarme cerca de la verdad histórica: lo que es una condición mínima para un trabajo honesto y útil en todo la lucha que llevamos adelante. Haría falta ver como los campesinos haitianos (y trabajadores de la ciudad también) se alejan del vudú que los oprime y no les ofrece nada para ir a estas sectas infiltradas por la CIA y de allí analizar y demostrar lo nocivo y peligroso de estas sectas enemigas. Pero no oponer a las sectas malas el vudú como alternativa! Porque sería ir en un sentido que nos merecería un juicio muy severo de parte de las masas mismas que están viviendo esta experiencia después de haber explorado todo el universo estéril de una religión oscurantista y muy opresiva por la presencia misma de sus sacerdotes en todas las manifestaciones cotidianas de la vida de esta gente. Sacerdotes que son "tonton macoute" y desarrollan el papel de espías de Duvalier y aprovechan cualquier ocasión para imponer ofrendas (huevos, gallinas, etc.) al campesino pobre. En otros términos si hubiéramos podido aprovechar tácticamente el vudú para la lucha contra Duvalier en otros momentos, eso no es ya posible porque Duvalier lo ha aprovechado ya todo para oprimir al pueblo.

Haití, el camino de la libertad, de Arnold Antonin



Permitir al pueblo haitiano ver su realidad objetiva...

...el verdugo y su víctima.



II

O.C. Creo que lo que plantea el fenómeno de la comercialización del arte naïf haitiano es muy interesante. Porque lo que realmente se hace no es convertir un arte popular en un arte elitesc, sino pasarlo a un tercer circuito, a un circuito masivo. Es de notar que este arte transparente, candoroso, se presta mucho más para esta operación que un arte culto, elitista, que en cierto modo supone un código muy complejo y que impide su divulgación más allá del círculo de iniciados. Por lo demás una tal operación seguramente no sería rentable comercialmente. Se da pues la intervención de los tres circuitos culturales: un arte popular hecho en función de su valor de uso que vertido en moldes de cultura elitesca pasa a ser vendido, distribuido y consumido, a nivel masivo. Ahora bien frente a eso ustedes plantean un arte cada vez más culto.

Pero no se vuelve a una cultura popular en el sentido de cultura popular crítica, de ruptura, ligada a la acción política transformadora. El planteamiento de ustedes podría parecer que se queda en el llamado a un arte culto revolucionario, digamos a la manera de un Picasso, el surrealismo en su mejor momento, etc.

A.M. Las artes plásticas fuera de un contexto de revolución ganada no tienen forma de convertirse en un arte revolucionario. El arte mexicano o de los países socialistas, equivocados o no, han pasado a ser un arte popular porque han tenido la oportunidad de integrarse a un proceso social. El arte popular es masivo porque repite imágenes tradicionales, que ya están en las genes. De lo contrario yo no veo como se pueden superar los límites elitescos en las artes plásticas. Hay en el film proposiciones políticas para un nuevo arte. Válidas para el afiche, que integran materiales testimoniales, etc. No creo que se trate sólo de proponer un arte culto, de autor. Ahora bien ese arte politizado no es ciertamente un arte popular. Un arte que llegue al pueblo y con el cual éste contribuya, participe. Eso tampoco le quita validez, es un esfuerzo revolucionario pero naturalmente limitado.

O.C. Aquí con el arte naïf ha sucedido algo parecido, creo que sucede en todas partes. Pero conviene decir por qué ese arte popular ya no es popular. Es necesario preguntarse qué es un arte popular. Creo también que sí debe estar vinculado a un proceso político. Pero la película no aclara lo suficiente a este respecto.

A.A. No debemos esquematizar. En Haití se pueden emprender ya una serie de iniciativas culturales que precedan la revolución política. En las artes plásticas no se ha hecho nada. Tenemos claros los límites de las pinturas que mostramos al final, algunas personas nos han dicho incluso que si esa es la alternativa ellos se quedan con los cuadros naïfs. Pero estos cuadros tienen una importancia fundamental y hemos podido constatar su influencia sobre el público haitiano. Ellos muestran que es posible ya hacer otro tipo de obra plástica, poco importa por el momento su valor estético. Se puede hacer algo con la pintura que se sume a la lucha. Son pobres a nivel de imagen pero señalan una vía. Claro no una vía en el sentido de un conjunto de normas estéticas —así lo dice el compañero en la secuencia final— y que además no plantea una oposición entre arte popular y arte moderno. Como se definirá ese arte en el futuro es un problema abierto. Lo que hemos querido apuntar en ese otro camino, el de sumar el arte a la lucha contra Duvalier. Si el arte naïf, por ejemplo, produce cosas contra el gobierno ese arte estará con nosotros. Un gran artista burgués por el contrario, no nos interesa. Algunos intelectuales haitianos nos han acusado de mantener un criterio meramente político para medir el arte. Es cierto y asumimos todos los riesgos de esa posición.

A.M. Hay una cuestión que creo significativa en el film. Una oposición al arte ingenuo porque este es habitualmente un arte que se hace sin conciencia, una mirada que se queda en lo superficial, que interpreta la realidad de manera limitada.

A.A. Hay un título de un artículo "Artis-

tas de corazones simples" que citamos en el film que lo dice todo.

O.C. Sí a pesar de que se venda como arte culto, justamente se compra como la negación de lo cultural: una visión de un alma simple y natural sobre una realidad también simple y natural.

E.D. Entiendo que la posición fundamental de la película es la crítica al arte naïf como arte único, inmóvil, adulterado por una situación política y por esa transformación del valor de uso en valor de cambio. Lo naïf se vuelve, pues, dañino cuando se hace estático, ahistórico.

A.A. El arte naïf no me interesa como escuela. Queremos defender la libertad política y estética de los artistas. Los artistas en Haití están obligados a hacer arte naïf, quien no lo hace va a la cárcel. Quizás dentro de poco, producto de la asimilación por el gobierno de ciertas críticas, se den otras formas de expresión, por ejemplo, un realismo de corte fascista o un abstraccionismo totalmente inofensivo. De ser así combatiremos estas nuevas formas de arte. De manera que no tenemos nada en particular

contra el arte naïf. Lo que hemos hecho en el film es develar toda la realidad histórica y política que ese arte ingenuo oculta y mistifica.

O.C. Este tema tiene importancia ya que en el contexto haitiano la pintura ingenua tiene un doble carácter. Uno es una realidad económica, un producto de exportación importante. Otra su realidad ideológica tanto de presentación de una imagen del status quo hacia el exterior como hacia el interior. Creo que ciertamente la película objetiva así el fenómeno y no como un hecho estético.

Arte popular y ruptura política

A.M. Yo creo que la película muestra claramente que para Duvalier la identificación entre cultura y peligro es total. De allí la represión contra quienes disienten estéticamente. Yo creo que en la película, quizás por los límites con que fue hecha,

La mistificación ideológica: la razón es helénica y la sensibilidad es negra.



¿Puede un agente de la CIA ser un mecenas?, de Arnold Antonin



no se da esta relación con imágenes suficientemente significantes.

A.A. Sí estoy de acuerdo. Y en principio es un problema de costos, nos estaban por ejemplo vedadas las reconstrucciones con actores. Pero esta película también se vincula a la lucha que sostenemos contra la negritud, que Duvalier ha utilizado también ideológicamente. De hecho se considera el arte naïf como una de las manifestaciones de la negritud. Sobre todo esto hay una monstruosa mistificación ideológica: cosas tales como que la razón es helénica y la sensibilidad es negra; que el haitiano piensa en las cosas del alma, está siempre volcado hacia su interior, ama la contemplación, las imágenes simples; que es incapaz de tener ni una razón cartesiana ni una razón dialéctica.

O.C. Pienso que hay un doble proceso de mistificación en esa ideología. De una parte se despotencian todos los caracteres que permiten un dominio sobre el mundo y una acción transformadora. Segundo, se trata de exaltar la condición, la naturaleza de ese haitiano mediante una perorata racista. El populismo llevado a la caricatura.

A.A. Un misticismo que no da ningún elemento para la rebeldía. Prueba de ello es la situación del país en todos los órdenes.

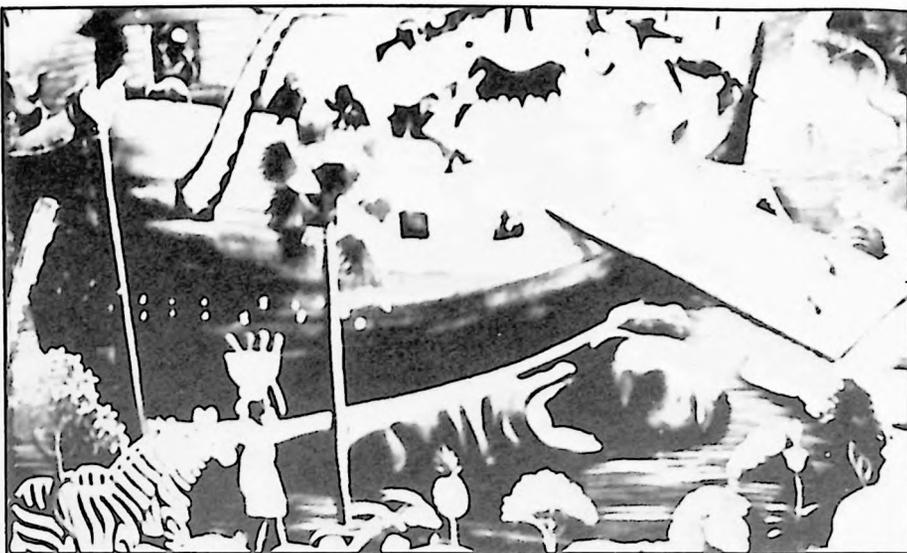
O.C. La película no ahonda en esa época del naïf anterior a su prostitución y comercialización. Digamos el momento en que este funcionaba como valor de uso. Pienso que ese hubiera sido un punto importante.

A.A. Es cierto, esto apenas se señala de pasada en el film. Yo creo que es un tópico interesante pero evidentemente el film no podía agotar todos los posibles ángulos de la temática.

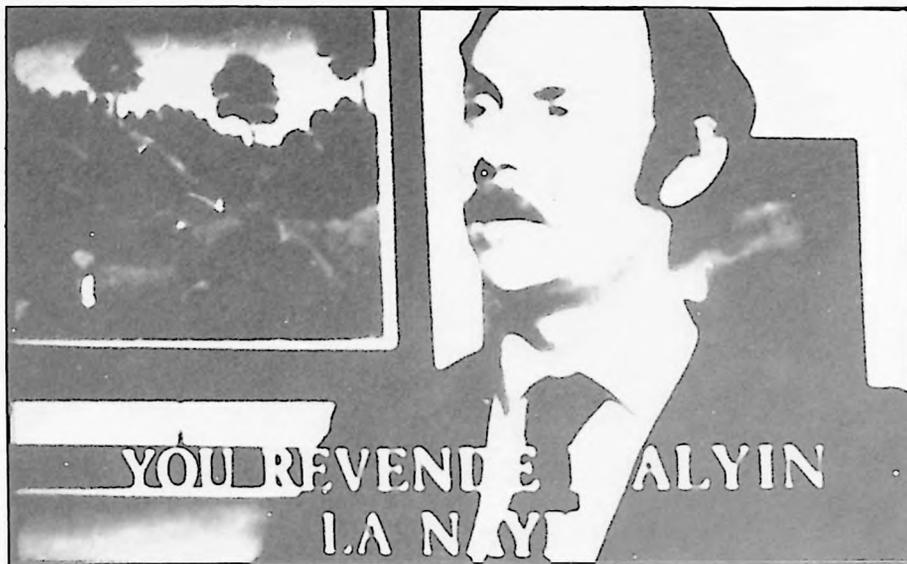
O.C. Es una angulación que hubiese podido clarificar el planteamiento. Ahora bien sé que esa perspectiva encierra peligros. Fundamentalmente el caer en la contraposición cultura popular arcaica/cultura popular mediatizada. Esa cultura arcaica no se puede usar nunca como símil de una cultura desalienada. Pienso, no obstante, que de esas formas culturales hay que rescatar no su contenido sino su modo de producción: interacción, producción para el uso. Pero ciertamente el peligro está siempre presente cuando se trata ese tema, el peligro de caer en un pasadismo nostálgico muy reaccionario. Decir que el arte naïf se corrompe cuando se apoderan de él los norteamericanos no basta. Hay que decir que en ese arte naïf estaban todos los elementos para que esa operación se diera, ofrecía elementos que facilitaban mucho esto.

E.D. Creo que en nombre de esas formas de producción genuinas del arte popular es que se pueden proponer opciones liberadoras. Pienso que ciertos productos que son válidos en un momento se intemporalizan, se mineralizan y se desvinculan de las realidades subsiguientes. Rompe así con esas formas de producción que lo definían como popular. Allí está lo malo, lo alienante. De manera que se pueden unificar lo popular y lo político en base a las formas de producción y no a los contenidos. En ese sentido me preocupaba un poco la tesis que se sostiene al final de la película.

O.C. En todo circuito cultural hay una lucha entre lo que podríamos llamar tradición o bagaje cultural y la acción de ruptura



¿Puede un agente de la CIA ser un mecenas?, de Arnold Antonin



Encontrar la ideología detrás de las flores y los pajaritos.

que tiene que estar ligada a una acción política. Pero esa lucha dialéctica se da muy lentamente en el arte popular, el peso de la tradición es muy fuerte y éste no se rompe mediante esa acción revolucionaria. En el arte elitescos se da una dinámica distinta. Es importante estudiar el nivel popular porque éste se liga a la posibilidad de una acción de las masas. El final de la película plantea la opción cultista. Quizás eso se corresponda a un nivel incipiente de lucha.

A.A. Otro punto importante es que este arte naïf se presenta como un signo de la vida, de la vitalidad del pueblo haitiano. "Un pueblo de pintores", dice un marchand en la película. Muchos intelectuales haitianos se plantean esto, al menos dudan de esto.

O.C. Esa entrevista del marchand es muy interesante. Ella muestra como el arte naïf no puede ser verdaderamente un arte sino a través de la mediación de la mirada culta. El artista ni siquiera puede ponerle precio a sus cuadros, porque en verdad no sabe lo que hace. Es un niño.

E.D. El arte naïf es descubierto por una mirada extranjera.

O.C. Me parece que está muy bien planteada la ruptura con respecto a ese arte, lo que no está claro es hacia dónde debe cambiar. El arte evasivo es más amplio que el arte naïf.

A.A. El film no aborda nunca la dimensión estrictamente estética y creo que tomado en ese nivel de generalidad me parece que lo que se dice es correcto. La intencionalidad del film era encontrar la ideología detrás de las flores y los pajaritos. Por lo demás, mucho más difícil de encontrar que en el caso de un realismo como el del fascismo italiano o hitleriano. Entre el arte naïf y la realidad ideológica hay, me parece, mediaciones más complejas. Quería terminar diciendo que este debate ha sido muy fecundo gracias a sus intervenciones y que será muy útil para nosotros y para los artistas e intelectuales haitianos en general. Ha sido para mí muy estimulante el ver que ustedes estaban discutiendo aquí en Venezuela la misma problemática que nosotros veníamos planteando. ■



Campesinos (I parte) de Marta Rodríguez y Jorge Silva

COLOMBIA: La memoria popular

Entrevista con Marta Rodríguez y Jorge Silva

CAD. Nos impresionó, en el informe que ustedes dieron a la asamblea del Encuentro, una frase en la cual expresaban estar buscando "la menor distancia entre lo que piensan y lo que hacen". Nos impresionó, porque nos pareció que ustedes tenían una actitud prácticamente inversa a la que se está planteando inclusive en el marco del Encuentro, que es un poco: "hay tales oportunidades de hacer cine, y dentro de tales oportunidades, qué es lo que podemos hacer". Algo así: "cómo no abandonar totalmente lo que pensamos, insertándonos en lo que se nos ofrece". Nos parece que son dos actitudes opuestas, si hemos interpretado bien. Nos gustaría que ampliaran un poco esa hipótesis de un cine popular que, según entendimos, se basa fundamentalmente en dos puntos: el rescate o recuperación del pasado de clase y, de ahí, la problematización del presente.

M.R. Sí, en este momento el objetivo del trabajo nuestro es una búsqueda en la historia. Pero una recuperación crítica de la historia, porque estamos tomando la historia

del movimiento agrario, con sus protagonistas, y cuestionándola. ¿Cómo la vamos a recuperar? A través de la memoria popular. Y hemos empezado a buscar esta memoria, los que vivieron, los que organizaron estas luchas. Hemos hecho como un equipo de trabajo con ellos, en una interacción constante, en un enriquecimiento mutuo, entre el equipo de filmación y los compañeros campesinos, indígenas. Es una especie de cuestionamiento constante de la historia. Entonces trabajamos la memoria. Por ejemplo, hemos trabajado mucho en lo que fue la violencia política en Colombia, en la década del 40 al 50, del 48 hasta el 60 casi, y nos hemos puesto a recoger toda la vivencia de gente que vivió esa violencia. Muchas veces se da un nivel individual y entonces la gente te relata su experiencia. Estuvimos por ejemplo trabajando con un campesino tolimense, a quien la violencia arrastró a los diecisiete años, y nos contó cronológicamente lo que fue la violencia para él. Le cambió su vida. De ser un evangélico, pues en esa época de la violencia

tuvieron influencia las religiones evangélicas, a ser un militante comunista. Entonces, un día, decidimos con Jorge: vamos a cuestionar la historia, y elegimos a este compañero para decirle, después de que nos había hecho su relato: "¿Por qué no hablamos de la historia?" Y él dijo: "Pero ¿cuál historia? Yo no conozco ninguna historia. Tal vez la que aprendí en la escuela, que fue la historia sagrada". Entonces le dijimos: "No, compañero, vamos a empezar a ver qué fue lo que usted vivió, porque usted vivió la historia de este país". Entonces empezó a reflexionar, y poco a poco llegó a ver quién era el protagonista de esa historia. Y al final de la charla, tratamos de que esa memoria individual se volviera colectiva, de reconocer la vivencia colectiva, para que fuéramos conscientes de su poder en la historia. Y él concluyó la entrevista diciendo: "Si yo y mis compañeros fuéramos conscientes del poder de la historia, tumbaríamos cualquier gobierno". Entonces, ¿qué hacemos con Campesinos? Rescatar esa memoria, esa memoria popular, que muchas veces está en una vivencia individual, que no es colectiva, tratar de darle un carácter colectivo, para que la gente se haga consciente del poder que tiene en la historia, pero con una visión crítica.

J.S. Claro que la clase dominante, en tanto que poseedora de los medios de producción, posee también los medios de divulgar e institucionalizar toda una serie de concepciones acerca de la historia del pueblo, que le permiten perpetuar un estado de dominación. Es decir, en este sentido, en el terreno de la historia, si nos ponemos de acuerdo sobre este primer aspecto, las ideas dominantes son las de la clase dominante, en tanto que es esta clase la que tiene en sus manos los medios de modificar todas esas concepciones burguesas de la historia. La película intenta básicamente, por un lado, recuperar críticamente algunas experiencias del movimiento campesino del 30 hasta hoy, pasando por la época de la violencia, que es crucial para la comprensión del estado actual del país. Respecto a esa época de la violencia, realmente el país está todavía muy lejos de hacer una síntesis analítica, teórica, de clase, de lo que fue ese momento. Desde luego, por intereses políticos, no le conviene a la clase dirigente de hoy, que es la misma de esa época, que se problematice ese período, y que se diga claramente qué fue ese período, en la medida en que los que estaban allá en esa época están todavía hoy, en los partidos tradicionales. Es un intento de comprender críticamente cómo, de qué manera un pueblo, que tenga control sobre su pasado, puede tener la capacidad de analizar en una forma muy concreta su presente, y derivar de allí lecciones que le permiten planificar su futuro. Pero ¿qué respuestas buscamos en la historia, por qué buscar la historia? No por el prurito naturalista e idealista de historiar, porque es bonito, por la época y todo eso, sino para problematizar esa historia y también entrar en la discusión, en el terreno mismo de la historia como una forma de investigación. Hay una anécdota. Por la época en que nosotros estábamos trabajando en esto, estrenaron en la televisión una novela de García Márquez. La prohibían, no la prohibían, hubo un escándalo con el primer capítulo. Entonces Gabo respondió muy bien, diciendo que él siem-

pre había pensado que el problema era que en esas polvorientas academias de la historia se manejaba la historia colombiana, y que era importante tener una academia de la historia clandestina. Y nuestro trabajo partió un poco de esta sustentación.

Cultura del explotador y cultura del explotado

CAD. Nos pareció que, al referirse a lo popular, ustedes lo caracterizan muy precisamente en sentido clasista. Podría decirse que cuando no hay, en la tradición popular, un sentido de clase, lo que se obtiene es un tipo de expresión dominada, sometida a la ideología dominante. Nos parece entender, por esto, que ustedes no se plantean un rescate, por decirlo así, arqueológico, sino de despertar una cultura popular, de estimular el descubrimiento de su carácter de clase.

J.S. Claro, intentando rescatar, desde luego, formas culturales, porque la clase dominante maneja también ese proyecto de la cultura nacional, en abstracto. Pero, ¿cuál cultura nacional? La cultura de los de arriba, de los de abajo... Eso es problemático, es complejo. Allí se habla, desde los institutos oficiales de cultura, del rescate de los valores nacionales, pero tomados en abstracto, como si fuera un todo coherente la cultura del explotador y la cultura del explotado. Hay también una literatura terrateniente, una literatura que es coherente con el sector burgués terrateniente, y hay también expresiones culturales que nacen del pueblo acompañando los momentos de su lucha. Esas separaciones culturales en sí mismas están expresando una necesidad de lucha, son las que prioritariamente nosotros queremos rescatar. Es una recuperación crítica de la cultura, no la recuperación de una cultura tomada como algo en que no hay contradicciones.

M.R. Inicialmente, la película parte del análisis de las dos culturas, porque la primera parte es una historia de la cultura patriarcal y poco a poco, por una práctica social, vamos llegando a una cultura revolucionaria. Por ejemplo, ahora que se está dando un proceso de renacimiento de la lucha de campesinos e indígenas, asistimos a un renacimiento de las culturas, que es una cosa estrechamente ligada, por ejemplo, a la lucha por la recuperación de la tierra, por la recuperación de la economía. Se recupera la tierra, y se recupera la cultura.

J.S. No es una lucha en el terreno de las superestructuras, de los valores, no es una lucha en el terreno de la cultura aisladamente, sino como una forma de acompañar, por ejemplo, ese proceso de la recuperación de la tierra por parte de las comunidades indígenas, al levantarse nuevamente ese problema de la cultura, pero dentro de otra perspectiva. Hay la concepción tradicional de los antropólogos, de que las comunidades tienen que continuar más o menos aisladas y defender su cultura, pero las culturas no se defienden sino a partir de la defensa de un nivel muy concreto, como lo es la lucha por la recuperación de la tierra, la lucha por la base material. La defensa de la cultura pasa por la lucha política, hay una interacción. Nosotros hemos investiga-



La conciencia del poder del pueblo en la historia.

Campeñinos (I parte) de Marta Rodríguez y Jorge Silva



De la Academia de la Historia Clandestina....

Se recupera la tierra y se recupera la cultura



do un poco todos estos problemas, y éste es el proyecto.

CAD. Puesto que, en nuestra opinión, un cineasta no puede pelear en todos los frentes, pensamos que ustedes se habrán planteado unas prioridades, que por demás se perciben en su trabajo. Ahora, ¿ustedes se han planteado este tipo de cine como una escogencia personal o como una prioridad política?

J.S. Básicamente, lo que nosotros nos planteamos como esencial en este momento es contribuir, de la manera más efectiva que podamos, a un trabajo de educación, y lo hacemos así no en una forma voluntarista. Lo hacemos a partir de una caracterización o de un análisis del contexto muy preciso dentro del cual este cine actuaría, o actúa. A partir de una caracterización de la situación actual de la izquierda colombiana, pensamos en la posibilidad de contribuir en este trabajo de educación a través del cine. Este planteamiento, visto así, determina obviamente que el cine, para nosotros, debe enriquecerse lo más que pueda con unos instrumentos de análisis de tipo científico, que le permiten hacer una aprehensión concreta de la realidad. La perspectiva de contribuir a la educación en el interior de este proceso.

CAD. Esto es lo que nos hace parecer que la posición de ustedes se encuadra en la concepción por la cual la lucha antimperialista, la lucha por la liberación nacional, no puede sustentarse sino en la conciencia de clases, en la lucha de clases. Lo que nos parece ver en el trabajo de ustedes es que cierta orientación que podría plantearse como influida por el hecho de que Marta es antropólogo, no responde a una posición profesional sino a una estrategia política, en la cual se plantea la conciencia de clases como prioritaria respecto a la conciencia nacional.

M.R. Sí. Buscamos una identidad cultural, y quizás porque yo estudié antropología y me vi obligada a cuestionar la antropología, que generalmente se enseña en las universidades. En la práctica política, esos conceptos de la antropología como aculturación, deculturación, todos esos conceptos son completamente revaluados: la observación participante, la participación militante... Ya todos esos conceptos no son válidos, no se sostienen dentro de una praxis política. Entonces buscamos una identidad cultural. Rescatar los valores de la cultura, todo dentro de un proceso de cualificación política, como está ocurriendo con la clase campesina y con la clase indígena, que ya están dentro de una recuperación de su cultura, por un proceso de lucha de recuperación de la tierra. Por ejemplo, el programa del CRIC: recuperar la tierra, recuperar la cultura, son objetivos estrechamente ligados. Todo esto nos va a llevar hacia una lucha contra el imperialismo, contra el dominador, pero afianzados en una conciencia de la identidad cultural. No es cosa voluntarista, no es cine voluntarista, es buscando un lenguaje. Lo que dijimos en el foro, lo hemos estado discutiendo con Sanjinés y con quienes tratamos de plantear una problemática común, porque estamos todos en la búsqueda de un lenguaje. ¿A qué nivel de eficacia nosotros podemos trabajar por nuestro cine para un proceso de liberación? ¿Cómo puede ser más eficaz el lenguaje? Ese es el problema casi primor-



Educar desde el Interior de un proceso.



Campesinos (I parte) de Marta Rodríguez y Jorge Silva

dial que estamos ahorita tratando de resolver. Lo estuvimos discutiendo mucho con Jorge: muchas veces uno tiene posiciones subjetivas en cuanto a la estética, todavía nos quedan esos resabios y tenemos que luchar para que estas posiciones subjetivas se revisen, veamos si son válidas o no son válidas, si son eficaces, si no son eficaces. Cuando vemos las películas de Sanjinés, vemos que renuncia bastante a la estética subjetiva, por una mayor eficacia.

J.S. En esta interrelación, este tipo de cine en comunidades campesinas e indígenas, dentro de un proyecto político, de un proceso, comienzan a levantarse problemas en términos de la formación del gusto que uno tiene y por el cual uno puede llegar a narrar así, o a cortar de esta manera, desde un punto de vista muy personal y de acuerdo a la formación estética que uno ha tenido, pero que muchas veces es incomprendida. Pero al poner el cine como una forma más de lucha en el terreno de lo ideológico, se da un proceso complejo y largo de interacción constante con la gente. Es por eso

que nosotros decíamos que a ese nivel, lo que estamos haciendo es plantearnos una serie de hipótesis de trabajo e intentar desarrollarlas en la práctica todo lo que podemos. Nuestra hipótesis de trabajo es alrededor de un cine popular. No hemos resuelto todos los problemas que nos hemos planteado, sería muy lindo que los hubiéramos resuelto: todos los días van surgiendo nuevos problemas, nuevos cuestionamientos, y las obras se irán resolviendo en términos visuales y en términos de creación cinematográfica de una manera probablemente más apartada de los modelos.

Una nueva forma de comunicación

CAD. En este sentido, se registra un cambio de **Chircales** a **Campesinos**. Se nota, por una parte, una mayor elaboración. Se nota un determinado ritmo y un cuidado muy especial de la belleza de la imagen. Quisié-

ramos saber cómo trabajan estos elementos en la confrontación con el público específico para el cual ustedes trabajan con la aspiración de haberlo convertido además en co-autor. ¿Este ritmo particular, esta belleza visual, están respondiendo a la sensibilidad de esos protagonistas-autores?

M.R. Por ejemplo hay un trabajo que fue muy difícil, que es un relato de un campesino. El narra que en un éxodo, los padres se veían obligados a matar a los hijos. Como la película es de reconstrucción histórica, nos planteamos con ellos: ¿Cómo hacemos, compañeros, para reconstruir una cosa así? Y era muy difícil. Teníamos la foto del niño, el niño muerto que aparece en la primera secuencia. Nos pusimos a trabajar esa foto con el relato. Estuvimos dos meses observando la foto, buscando. Hacer una reconstrucción naturalista era imposible. Fuimos al campo con ellos, volvimos a hablar una y otra vez. Ese fue un éxodo, una marcha de miles de campesinos, que queremos hacerlo alguna vez, si logramos hacer la película sobre la violencia ya con más posibilidades. Comenzamos a trabajar la fotografía con un grupo de experimentación musical y con la narración. Al fin, quedó una historia de tres minutos, y se la proyectamos a los campesinos de Tolima que nos narraron la historia. Y estaba el campesino con su mujer, junto con otros campesinos. Yo estaba oyendo. El le decía a su mujer: Mira, esa sangre en el camino, la gente —explicaba— y la niebla del Himalaya, y esa es la caseta de no sé qué. Y para nosotros fue una confirmación de que nos habíamos aproximado un poquito a una cosa que era muy compleja de hacer en cine. Sin embargo, la identificación fue muy buena.

J.S. Sí. Sin embargo, en otros sectores, con esas mismas imágenes, la gente no lo ha captado así, y les ha parecido que hay un excesivo trabajo sobre la foto. Pero cuando se la proyectamos al relator, él identificaba e incluso veía en la foto cosas que no estaban en la foto. Identificaba completamente toda la atmósfera que creaba el sonido con el relato, todos los medios los identificaba como si estuviese transportado a esa realidad. Hay gente que dice que es un poco lento. Inclusive, la película no es todavía lo suficientemente lenta para los campesinos. Es decir, cuando este cine se refiere al tipo de público al cual nosotros estamos tratando de dirigirnos prioritariamente, que es el campesino indígena, puesto que se trata de que la obra sea importante para ellos, y útil, la obra va a estar referida a una sensibilidad muy particular, que no es la sensibilidad del espectador cinematográfico habituado a tal tipo de tratamientos visuales. Son gente que por lo general, o no han ido al cine, o no van por costumbre. Hay muchos grados de determinación cultural a nivel de la percepción visual misma, que no se pueden generalizar. Son ritmos internos que tienen que ver con la actividad física con la cual uno inclusive trabaja. Es decir, ritmos mentales, que tienen que ver con el medio donde se vive, que determina la sensibilidad también, en términos de captación visual. A ese nivel de ritmo y de narración, por ejemplo la primera parte a veces ha resultado un poco difícil para ellos mismos. Es por esto que nosotros no terminamos toda la obra de inmediato, todas las dos horas y media que puede

tener la película finalmente. Queríamos ver con la primera parte qué pasaba, cómo era recibida, en la perspectiva de la elaboración final de la obra.

CAD. Nos gustaría insistir en estos aspectos formales, con referencia a un punto más. Por ejemplo hay un encuadre de un campesino narrando, en contraluz, apoyado a una pared y tomado de forma tal que un determinado gesto que hace con su brazo derecho puntuando lo que dice, se extiende con justeza dentro del marco de la imagen. Esto determina una importante apreciación de la belleza y la expresión de ese gesto, y que parece surgir de ustedes más que de la interrelación entre cineasta y protagonista por la cual ustedes buscan las soluciones de la realización cinematográfica. No parece surgir tampoco de una exigencia sugerida por el tipo de percepción del campesino, sino de una exigencia estética de ustedes. Esto tiene cierta relación con una observación hecha por la compañera del Grupo Ukamau, que contaba cómo los indios, en un momento dado,

habían rechazado el primer plano. Evidentemente, los puntos de partida del cineasta y de este tipo de espectador son distintos, y sería interesante saber si ustedes han tenido tropiezos con los campesinos en el caso de estas imágenes, en las que se detienen sobre aspectos plásticos.

J.S. No, hasta ahora no. Este tipo de problema, con el primer plano o la detención excesiva probable de la cámara sobre ciertos aspectos, hasta ahora no lo hemos tenido. Más bien, los que sí han habido son problemas en términos de la unidad narrativa, más bien aspectos que tienden a problematizar la narración.

M.R. El hecho de alternar presente y pasado, por ejemplo. Hubo una manifestación muy grande en la cual ellos participaron y duró tanto tiempo. Al verla fragmentada, tampoco les gusta. Ellos quieren ver su manifestación completa, como fue, con toda la gente que había.

CAD. Entonces es toda la estética del montaje que se encuentra frente a un rechazo.

Campeños (I parte) de Marta Rodríguez y Jorge Silva



"Mira, esa sangre en el camino, la gente y la niebla del Himalaya..."



M.R. Ellos nos han estado cuestionando sobre todo el montaje final de la obra. Por ejemplo, una toma de tierras, que la hemos estado desarrollando partiendo de la historia y volviendo a la historia, retomando la historia para explicar por qué se toma la tierra, se encuentra frente a esto. Ellos estaban felices cuando les proyectamos la toma de tierras, porque estaba toda, la vieron toda. Y ahora nos cuestionamos: ¿Se podrá fragmentar? Si lo hacemos, será a través de un diálogo muy estrecho con ellos, para descubrir si ellos lo ven, para que orgánicamente funcione esa relación dialéctica que queremos establecer con la historia.

J.S. Desde luego que hay un terreno ahí delicado. Hay algunos problemas respecto a la gramática del montaje y a todas esas cosas que ya son reglas de oro desde hace mucho tiempo. Muchas veces ellos hacen unos comentarios que tienen que ver con el problema de la narración y del montaje. Si nos parece válido, nosotros lo aceptamos, pero si nos parece que no lo es... Es que hay que tener mucho cuidado, porque muchas veces se quieren simplificar demasiado las cosas del cine en relación con sectores populares, y se quiere llegar a un populismo de la izquierda. Que si la gente no

lo entiende así, no podemos hacerlo sino de esa determinada manera. A veces nosotros entramos en discusión con ellos, les decimos por qué razones hemos montado así. Y si uno les explica, lo entienden y lo aceptan. Muchas veces, en la relación de uno con sectores populares, se simplifica demasiado cuando se dice que todo lo que diga el pueblo es verdad. Eso es mentira. El pueblo ha internalizado, por muchos años de dominación, la ideología de las clases dominantes. Entonces, muchas veces es peligroso alienarse a esta perspectiva y uno tiene que filtrar muy bien. Una vez estábamos intentando hacer una reconstrucción, por ejemplo, y los diálogos que ellos planteaban, la forma toda de hacer la reconstrucción tenía mucho que ver con la telenovela. Nos dimos cuenta de que allí había televisión y que la gente veía la telenovela, y los diálogos que ellos planteaban eran típicos de telenovela y radionovela. Entonces, si nosotros nos ponemos a aceptar, en una forma seguidista, estas opiniones, vamos a repetir concepciones que vienen de la clase dominante. Es necesario asumir todo lo que viene en una perspectiva crítica. No se puede mistificar al pueblo ni sublimar al pueblo tampoco. ■

CAMPESINOS. I Parte. Colombia, 1976. Real.: Gulón. Prod.: Marta Rodríguez y Jorge Silva. Son.: Icodos. Mús.: Yaki-Kandor, Benjamín Yépez. Narr.: B. Yépez. 16mm, b/n, 45'.

LA BATALLA DE CHILE, LA LUCHA DE UN PUEBLO SIN ARMAS. I Parte: La insurrección de la burguesía. II Parte: El golpe de estado. Chile, 1974/75. Dir.: Patricio Guzmán. Prod.: Federico Elton (ger.) para Equipo Tercer Año. Con la colaboración de Chris Marker y del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. As. dir.: José Pino. Gulón: P. Guzmán. Fot.: Jorge Müller. Mont.: Pedro Chaskel. Son.: Bernardo Menz. Ases.: Marta Harnecker, Julio García Espinoza. Colab.: Paloma Guzmán, Lilián Indseth, Gastón Angelóvic, Angelina Vásquez, Armindo Cardoso, Juan José Mendí, Grupo Iskra, Estudios H&S, Harald Edelstam, Revista Chile Hoy. Dist.: Dicimoveca.

AYITI, MIN CHEMIN LIBETE. Haití, 1975. Real.: Arnold Antonín. Prod.: ORG. 18 Mai. Fot.: Gules Lecours. Mús.: Conjuntos musicales haitianos, Remolo Grano. 16mm, b/n, 102'.

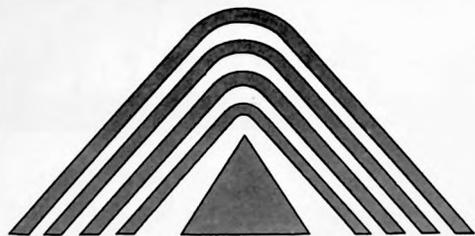
¿PUEDE UN AGENTE DE LA CIA SER UN MECENAS? (ARTE NAIF Y REPRESION EN HAITI). Haití, 1976. Real.: Arnold Antonín. Prod.: ORG 18 Mai. 16mm, col., 40'.

**Suscribase
a CINE AL DIA**

El Valor del ejemplar de **Cine al día** es de Bs. 6,00. La suscripción para Venezuela, por 4 números, es de Bs. 24,00. Exterior (por vía ordinaria): para América Latina, US\$ 6,00; para otros países, US\$ 9,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas, Venezuela.



viposa
construye el desarrollo



MONTE AVILA EDITORES

Libros de Venezuela para América Latina

En circulación:

McLUHAN: PRO & CONTRA

Raymond Rosenthal (editor)

Preparada y prologada por R. Rosenthal, esta obra comprende veintiún ensayos sobre el controvertido teórico de la civilización de la imagen, que van de un rechazo total hasta una adhesión sin reservas.

COMUNICACION Y CULTURA DE MASAS

Antonio Pasqualí

Riguroso análisis de los medios de comunicación en Venezuela y, asimismo, de su situación legal y económica.

MAS ALLA DE BABEL

Brenda Madoz

El desarrollo de los medios de comunicación, plantea la autora, está anunciando una profunda y revolucionaria transformación del mundo.

LA CELESTINA MECANICA

Marta Colomina

Premio Nacional de Periodismo

Obra fundamental para la comprensión de la Celestina moderna: que utiliza a la mujer convirtiéndola, a través de la publicidad, en un instrumento de simulación del amor, con la finalidad de vender mercancías. Contiene numerosas ilustraciones.

PIDALOS EN LAS BUENAS LIBRERIAS

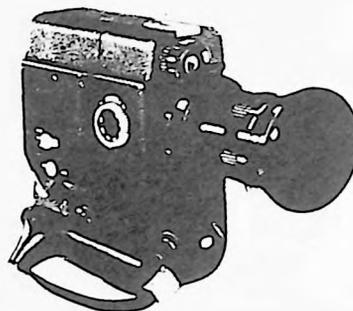
MONTE AVILA EDITORES, C. A.

Avda. Principal Los Cortijos de Lourdes, Edif. Los Hermanos

Piso 3. Teléfonos: 35.91.07 y 35.98.08

Apartado Postal 70.712 (Zona 107)

Canon SCOOPIC 16M



CANON SCOOPIC 16 M

TIPO. — Cámara de cine de 16 mm con lente ZOOM. Mecanismo MACRO incorporado al lente.

LENTE. — Longitud focal 12.5-75 mm, alcance del MACRO 80-750 mm.

SISTEMA AUTOMATICO DE EXPOSICION. — Apertura automática controlada por una fotocélula CdS. Control manual de apertura también es posible.

PELICULA. — Rollos de 100 pies. ASA: 20, 40, 80, 160, 320, 640.

VELOCIDAD DE FILMACION. — CUADRO x CUADRO, 16, 24, 32, 48, 64 c.p.s.

FUENTE DE ENERGIA. — Batería de 12 V NiCd.

VISOR REFLEX. — Encuadre para cine y TV. Escalas de apertura. Señales de sobreexposición y subexposición. Aguja del fotómetro. Ocular ajustable (—4 +2 dioptrías).

CONTADOR DE PIES - CONTADOR DE CUADROS.
OTRAS. — Zapata para accesorios. Empuñadura ajustable. Maleta de aluminio. Parasol. Filtros. Cargador de baterías. Optativo: batería externa adicional.

DIMENSIONES. — 287 x 230 x 153 mm.

PESO. — 3.3 Kg (7.3 lbs).

Servicio de información y demostración:

CANON CARACAS, S. A.

Av. Luis Roche, Qta. Los Irunes, N° 50

Apartado 68711, Caracas 106

Teléfono: 284.2511



INEMATECA NACIONAL

LA CINEMATECA NACIONAL

En su interés en preservar todo tipo de material cinematográfico, agradece a las personas e instituciones que posean películas, fotografías afiches, etc., establecer contacto con este organismo cultural cinematográfico.

Dirección y teléfonos:

Edificio Anexo al Museo de Ciencias Naturales, 2º piso,
Plaza Morelos, Los Caobos. 571.0176 y 571.5220.
Apartado de Correos: 17045. Caracas 101

BIBLIOTECA

LA CINEMATECA NACIONAL
PONE A LA
DISPOSICION
DEL
PUBLICO
INTERESADO,
SU
BIBLIOTECA
ESPECIALIZADA

Horario: Lunes a Viernes 8 a.m. a 1 p.m.

Dirección y teléfono: Edificio Anexo al Museo de Ciencias Naturales,
Planta Baja. Plaza Morelos. Los Caobos. 571.7553.

CRITICA



Secretos de un matrimonio de Ingmar Bergman

SECRETOS DE UN MATRIMONIO

Esta película de Bergman llega a ser un verdadero estudio sobre uno de los temas más fundamentales de la sociedad actual: la pareja. Como se ha dicho muchas veces, el cineasta sueco está entre los pocos que se han acercado con respeto e inteligencia a la comprensión del ser mujer, y es de notar cómo aquí también, donde el tema es la relación entre el hombre y la mujer, la atención que se le dedica a esta última es preponderante.

Escrita para la televisión, la obra ha sido concebida en capítulos, cuyos títulos sugestivos ("Inocencia y pánico", "El arte de barrer bajo la alfombra", "Paula", "Valle de lágrimas", "Los analfabetos" y "En una casa oscura, en medio de la noche, en alguna parte del mundo"), marcan las etapas de una crisis, sostenidas cada una por su propio equilibrio interior.

Cada uno de estos capítulos está concebido estéticamente como un fragmento en el sentido más concreto de la palabra. Sin fórmulas visuales de introducción y conclusión, se presentan como si la vida entera de los dos protagonistas hubiera sido lanzada al suelo y el autor se hubiera inclinado a recoger con cuidado los pedazos que pudieran permitir entender el significado de toda ella y del propio estallido. Entre primeros planos y planos medios, una fotografía constantemente neutra y un diálogo continuo que entremezcla lo fortuito, lo cotidiano, lo premeditado, lo emotivo y la reflexión, Bergman logra profundizar en los aspectos más controvertidos de la pareja: ¿qué es el matrimonio? ¿qué es el amor? ¿qué es el divorcio? ¿qué es la pareja?, penetrados por la temática de la soledad, la comunicación, la vida y la muerte.

El primer capítulo confronta las dos caras del matrimonio burgués, a través de la entrevista de Johan y Marianne a una revista femenina, y del "infierno" de los amigos Katarina y Peter. Unión ideal por un lado, insostenible convivencia del otro. Curiosamente, en ambos casos se percibe algo falso, una afectación indefinible en el primero, una violenta teatralidad en el segundo. Como dos formas de defensa extremas ante un mismo mecanismo de

dominio. Y cuando Marianne y Johan, después de la partida de sus atormentados amigos, se complacen de su propia felicidad, no son más que dos criaturas asustadas que se aferrarán desesperadamente a una mentira para no naufragar. Esto queda claro, pero es con el segundo capítulo cuando Bergman, implacablemente, alinea uno tras otro los síntomas del descontento, el "arte" de ocultarlo al interior de la pareja, el desencuentro. Es interesante notar cómo aquí sea Marianne como Johan reciben un impacto desde afuera (para ella, la entrevista con la señora Jacobi que se quiere divorciar, "ahora que los hijos han crecido", por no seguir viviendo un matrimonio sin amor; para él, el juicio de mediocres que reciben sus poesías por parte de una amiga). Para Marianne es un duro golpe a su fórmula resolutoria de disminuir la importancia de la relación sexual en su matrimonio; para Johan, un fracaso para su presunción. Pero lo más notable es la oposición entre las soluciones que, ante el malestar inconfesado de la pareja, se plantea cada uno. Marianne ensaya la ruptura de la rutina: en un momento de rabiosa lucidez intenta liberar su relación con Johan de los obligantes compromisos familiares, en otro, más calculador, propone unas vacaciones distintas, con viso de aventura. Las reacciones blandas e inexorablemente negativas de Johan a esas iniciativas esconden su actitud radicalmente distinta, que veremos revelada en el capítulo siguiente, cuando él anunciará sorprendentemente su partida con otra mujer. Su solución es, en apariencia, exquisitamente individual. Su problema de autoafirmación es externo al marco de la pareja, pero paradójicamente intenta solucionarse con la creación de una nueva pareja.

Es a partir de aquí donde Bergman, consciente o inconscientemente, plantea la crítica más penetrante que en cine, o en el arte en general, se haya hecho jamás de la institución matrimonial. A partir de aquí, a través de su asombrosa e hiriente capacidad de escarbar en el alma humana, Bergman llega a ejemplarizar la etapa de mutación por la cual está pasando esta institución patriarcal en su punto de civilización más alta, a nivel de una pareja culta insertada en una sociedad de máximo desarrollo de la democracia tecnológico-burguesa. La

persistente y absoluta dependencia de la mujer, para la cual el matrimonio es por tradición secular la única forma de definirse a sí misma, de existir realmente, se manifiesta como una forma de dominación superestructural, ideológica, al no apoyarse auténticamente en la dependencia económica en una época en que la mujer se ha integrado al mundo del trabajo. Así el dominio patriarcal, al no fundarse ya en una auténtica propiedad de la mujer, al verse afectado por una contradictoria exigencia de reciprocidad, ya no ofrece al hombre, a través del hogar, ese refugio seguro, esa restauración de energías, esa constante confirmación de su superioridad y valor, para los cuales había sido instaurado. De él queda, fundamentalmente, la pesada obligación del éxito y el rencor hacia una compañera que debía brindarle descanso y no puede brindarle, como su igual, una identificación. Incluso, Bergman acota con audeza, en este sentido, la actitud de Johan hacia el feminismo, en los comentarios irónicos, sabihondos y paternalistas que hace en la primera parte de la historia, en profundo contraste con el respeto que caracteriza las divergencias con Marianne en su penúltimo diálogo, cuando rechaza "aceptar el absurdo que se encuentra detrás de una total toma de conciencia, vivir con esa fría luz sobre sus penas", y le pide "racionar su illimitada fuerza femenina".

Finalmente, a raíz de la separación, Marianne experimenta un proceso lacerante de sustitución de valores, de descubrimiento de sí misma y de su capacidad de autogestión, exaltante y cruel a la vez. Johan la confusión, la frustración, el cansancio de quien pierde el epicentro de su energía, y, también, la capacidad de conformarse, de apreciar cuánto de sólido, permanente, materialmente posible queda en su vida. Dos maneras de estar solos, hoy.

El matrimonio y su institución complementaria, el divorcio, dejan a las criaturas bergmanianas, una vez más, en esa condición humana que el cineasta sueco percibe como radical: la soledad. El desencuentro, a través de estos capítulos magistrales que restituyen la indisoluble y dolorosa unidad de elementos tan conflictivos como la condición social, las relaciones socio-familiares, la individualidad sentimental y la

racionalización psicológica y cultural, pasa de la hipocresía a la agresión, a la violencia misma, en una convulsión destructora que deja a los personajes desnudos, aterridos, solos. Surge aquí el recuerdo de otra película de Bergman, *La pasión de Ana* (*En passion*, 1969), que termina, después que cada miembro de la pareja ha experimentado la agresión extrema por parte del otro, con el protagonista solo en un paisaje desértico. El amor es una vez más la alternativa desesperada, siempre buscada y nunca válida, a la soledad y, en última instancia, a la muerte. Pero el Bergman de *Escenas de un matrimonio*, como y más que el de *El toque*, es un Bergman determinado a partir de la realidad concreta para arribar a la realidad concreta. Esto lo conduce, de manera conmovedora, a rechazar las soluciones simbólicas, teatrales y de algún modo ficticias a las cuales nos tenía acostumbrados; a buscar hasta el último momento, con la voluntad vital de quien buscara salvarse a sí mismo, una salida para el amor de sus personajes. Para esa necesidad, justamente, concreta, de una comunicación que es insustituible por otras relaciones socio-afectivas, que es fundamentalmente psicológica y que encuentra el mayor obstáculo en la exigencia de apropiación absoluta, de aprehensión total. Que es, al mismo tiempo, indispensable, y existe y resiste, extrañamente, los embates más definitivos. Porque se da a destiempo, erra el camino, se vuelca en el vacío, se acobarda o se ignora, y aunque sea por un momento, "en una casa oscura, en medio de la noche, en alguna parte del mundo", se establece el encuentro, la comunicación, la vida.

Ocupado en perseguir una verdad individual —aquellos secretos del alma que obsesionan su ser definitivamente burgués, sueco, hijo de pastor, etc., etc.—, a través de su sinceridad y su valor, Bergman llega aquí al mensaje realista, entregándonos dos figuras que marchan con todos nosotros, contemporáneos, vitales: un hombre "empequeñecido", re-dimensionado, finalmente gentil; una mujer ambiciosa, deslumbrada por sí misma y lacerada por sus amputaciones; ambos sacudiéndose una estructura secular, una opresión o una obligación, fugazmente abrazados ante un umbral desconocido.

SCENER UR ETT AKTENSKAP. Suecia, 1973. Dir.: Ingmar Bergman. Prod.: I. Bergman; Lars-Owe Carlberg (ejec.); para Cinematograph AB. Gulón: I. Bergman. Fot.: Sven Nykvist. Eastmancolor. Mont.: Siv Lungren. Dir. art.: Björn Thulin. Son.: Owe Svensson. Int.: Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson, Jan Malmsjö, Anita Wall, Gunnel Lindblom, Barbro Hiort af Ornas, Arne Carlsson. Dist.

Giovanna Machado
Ambretta Marroso

CRÍA CUERVOS

Carlos Saura tiene un dominio cierto del lenguaje cinematográfico, irrecusable buen gusto, una temática significativa, conocimiento de las grandes poéticas del cine actual. Le falta, para ser un gran director, el talento.

Cría cuervos continúa el análisis de Saura sobre una cierta España. España de transición —raíces en la España arcaica y oscura, rostro (máscara) de España consumista y europeísta—. (España opaca, inédita para nuestros ojos de extranjeros, escondida por la retórica falangista y por la retórica de los perdedores de la guerra civil —la Pasionaria, García Lorca y esas cosas—). España, además, y sólo, burguesa. La historia pues del propio Saura.

España, por último, analizada en su intimidad, puertas adentro, en penumbra y nautalina: confidencia, lecho conyugal, infancia, blasones, adulterio, agua bendita.

Frente a ese reiterado huir cós la primera pregunta que uno se plantea es si no hace falta descubrir un poco las cortinas, si no hay que dejar entrar algo de realidad en ese mundo de arquetipos y fantasmas. Por supuesto que no queremos descalificar a priori la temática de Saura. No pedimos un film sobre los mineros asturianos o los obreros textiles catalanes. Señalamos solamente que el tratamiento del tema peca de un cierto esquematismo, de una cierta unilateralidad y esto a causa del exceso de abuelas y onanismo y sacristías. Al fin y al cabo la burguesía española, con todo y sus atavismos, con todo y su inadaptación a la modernidad, ha hecho de España el noveno país industrial del mundo. Al fin y al cabo contra el pueblo español se levantaron los muros y los santuarios de la burguesía. Habría que darle pues un lugar en las alcobas, aun a título de silencio, a eso que se llama lucha de clases. Ejemplo

con el cual creo que me explico: Viridiana, de Buñuel.

Ana y los lobos, para hablar de un polo de la producción de Saura, es un film sociológico, un film de tipos. Cría cuervos es un drama sociológico, más, existencial, pero donde no desaparece la intencionalidad sociológica. Ahora bien ambos planteamientos se acoplan poco convincentemente. Me limitaré a algunos ejemplos del funcionamiento del "suplemento" sociológico que Saura adhiere a su incursión en dominios existenciales metafísicos. El final mismo del film me parece el ejemplo más significativo: las niñas salen de la casa (España) ancestral a la ciudad (España) moderna —vallas sofisticadas, automóviles, ruido— súbitamente se multiplican las imágenes despersonalizadas de niños que atraviesan el campo visual. Paso de lo particular a lo general. Significación: los niños españoles son así. Otro ejemplo: la gratuita pregunta de las niñas por la guerra civil, señalamiento trivial que pretende ubicar históricamente la peripecia individual. Un tercero: Ana en proyección años dos mil que interrumpe la narración, y que atempera malhadadamente, para decirnos algo así como que toda una generación de españoles llevará la indeleble huella del franquismo. Pero estas adherencias no sólo evidencian la incapacidad de hacer que la "españolidad" brote naturalmente de los españoles, no sólo son superpuestas e inorgánicas, sino que son perjudiciales al análisis del alma que pretende Saura. ¿Para qué el climax dramático de la niña observando la cruel agonía de la madre, para qué la relación abismal de la niñez y la muerte, para qué, en general, el planteamiento de situaciones existenciales límites si todo ello va a ser cuantificado, generalizado, sociologizado —en otro nivel digerido, atemperado, distanciado— por el observador de la España que va de la Falange al parlamentarismo de Adolfo Suárez?

Algunos críticos han señalado la profundidad de este film en su acercamiento al mundo de la niñez. Y bien, si el parámetro es Marisol o Shirley Temple valga. Pero si uno recuerda algunas lecturas rudimentarias de psicoanálisis las cosas cambian. El esquema madre-buenísima/padre malísimo, identificación total con la madre/rechazo igualmente total del padre, sin más, es cierta-

mente esquemático. No agrega demasiado el igualmente simple y reiterado y nada dramático deseo —ejecución fallida— de matar cuanto hace daño o estorba. De tal esquema se puede predicar todo menos la riqueza de análisis. El juicio masivo sobre los padres, para precisar un poco más, es un típico ejemplo de moralismo —y de moralismo sociologizante—, por ende de juicio adulto sobre la vida infantil. De nuevo habría que advertir que no clamamos por un expediente psicoanalítico, sino simplemente —aun por las vías de la resonancia o de la ambigüedad— por un acercamiento más abierto, realmente menos preestablecido y limitante.

Dicho lo anterior, también habría que apuntar aquello que nos parece lo más válido de Saura: el sentimentalismo, por momentos rayano en la sensiblería, con que trabaja algunos momentos de sus films. La secuencia de la abuela mirando las fotos de los recuerdos estelares de su vida, oyendo las explicaciones de la niña, haciendo sonar la música cursi y evocativa, es insólita y hermosa. Aun la cara de Ana llorando por su madre muerta en medio de la noche, que podría estar muy cerca del melodramatismo, se logra por la increíble expresividad de la niña, por la bellísima fotografía, por el sentimentalismo exacerbado y contenido en el límite. Yo no creo que quede otra cosa, para saltar a otro caso, de La prima Angélica que las muy dulces notas de ese eterno amor adolescente, imposible y etéreo.

Se podría terminar preguntando —es tirar la piedra y esconder la mano—, si algunos de los límites que hemos señalado en la obra de Saura no podrían tener una traducción política. ¿No se organiza toda la temática de Saura en torno a un concepto un tanto impreciso de modernización?, ¿no es ese concepto la pieza maestra para entender la ideología del reformismo español actual?, ¿qué significa, por ir a lo concreto, esa mirada desmitificadora de las enfermedades españolas —curas, militares, donjuanes onanistas— de esa inglesita despreciada en Ana y los lobos? Por el momento son preguntas —hay la censura franquista, hay una meditación en curso— y creo que es prematuro decir que Saura ha puesto sobre la mesa toda sus cartas ideológicas. Es tirar la piedra, por ahora.

CRÍA CUERVOS. España, 1975. Prod. Elías Querejeta; Primitivo Alvaro (ejec.); Pedro Esteban Samo (as.); para E. Querejeta P.C. Gulón. C. Saura. Fot.: Teodoro Escamilla; Domingo Solano (cám.). Eastmancolor. Escen.: Rafael Palmero, María del Carmen Marín. As. dir.: Francisco J. Querejeta, Roberto Parra. Mont.: Pablo G. del Amo; Rafael Raposo (as.). Son.: Bernardo Menz. Mq.: Romana González. Int.: Ana Torrent, Geraldine Chaplin, Mónica Randall, Florida Chlco, Héctor Alterio, Germán Cobos, Mirta Millor, Josefina Díaz, Conchita Pérez, Mayte Sánchez. Dist.: Korda Films.

Fernando Rodríguez

BUFFALO BILL

En Altman parecen convivir el odio más profundo por los americanos con el más profundo amor por los americanos. Tal es el ánimo que caracteriza sus mejores films y entre ellos este Buffalo Bill (Buffalo Bill y los Indios, o la Lección de Historia de Toro Sentado). Desde M.A.S.H., Altman escoge para sus films temas que le permiten desarrollar su investigación sobre los conflictos que sacuden y atormentan el alma de sus personajes, que deberían ser en última instancia representativos de lo americano. Sus retratos, altamente individualizados, dinámicos, continuamente enfrentados con los más disímiles motivos que los hacen reaccionar, curiosamente carecen de toda profundidad, por decirlo así, psicológica, como también carecen de toda socialidad, de toda relación concreta con la sociedad global. Existe en cambio una relación abstracta. Ciertos principios que rigen el modo de vida americano, propios también del sistema capitalista en general, son formulados de manera explícita. Expostos directa y elementalmente. Repetidos incansablemente, como lección que se quiere aprender al caletre. Hay leyes que determinan el modo de vida y las leyes se revelan. También resulta entonces abstracta la conducta de los personajes. La profundización en los caracteres, la dinámica de los conflictos, los matices de las decisiones ambiguas, no existen para nada. Tampoco la descripción naturalista de un acontecer reflejado indiscriminadamente. Lo que hay es una acumulación de simulaciones que tratan de ejemplificar con casos concretos la aplicación de esas leyes generales, sin llegar por supuesto a la justa categoría, al justo punto,

Secretos de un matrimonio de Ingmar Bergman



Cría cuervos de Carlos Saura





Cría cuervos de Carlos Saura



Buffalo Bill de Robert Altman

quedándose en lo simbólico, hasta en lo alegórico, antes de llegar a la concretización en formas propias de la realidad empírica. Todo el problema surge en Altman por la deformación que se origina en el hecho de tomar como leyes generales lo que son leyes particulares y en su incapacidad de conectar esas leyes particulares con las generales.

En *Buffalo Bill*, Altman contrapone la concepción del mundo del hombre blanco, Buffalo Bill, con la del indio, Toro Sentado. Todo lo que hace el indio es bueno, correcto, válido, moral, inteligente. Todo lo que hace Buffalo Bill es ridículo, irracional, torpe, antipático. Cuando un indio tiene un sueño, una utopía, lo sigue hasta el fin, nunca pierde la esperanza. Cuando un blanco tiene un sueño lo persigue mientras le va bien, apenas no sucede así lo olvida. Buffalo Bill ha olvidado su sueño, si alguna vez lo tuvo, y sólo tiene una preocupación, ganar dinero, y una obsesión, acostarse con cantantes de ópera. Toro Sentado se preocupa por el destino de su pueblo, por la libertad, por evitar que un modo de vida asentado en una comunidad primitiva equilibrada, moralmente justa, se desquicie ante la rapacidad, el egoísmo, la aidez del hombre blanco, la cultura blanca que trata de subyugarla. Altman refleja algunas características de la sociedad capitalista en plena fase de desarrollo intensivo y algunas características de la comunidad primitiva, y las contrapone. Pero en ningún caso es capaz de interpretarlas y conectarlas con otras mecánicas más generales, con las motivaciones más profundas, con las inexorables leyes que rigen la conducta del ser humano, quiera o no, dentro del régimen económico-político en el que vive, que determinan su manera de pensar y de sentir, hasta donde su conciencia lo permite. En consecuencia, no alcanza a descubrir esas leyes, esas determinantes, en la vida concreta, en la realidad empírica, y no logra por lo tanto plasmar en la creación —que es el proceso inverso— una realidad empírica. A sus medias verdades corresponden medias realidades. El drama está en que Altman no quiere dejar de combatir por sus medias verdades. Se empeña en mostrarlas, en predicarlas, quiere que el espectador las conozca, las acepte, cambie su

modo de ser. En este difícil esfuerzo, en la tensión de la creación que exige la elaboración de una forma capaz de significar lo que el creador desea hacer experimentar, hacer conocer, bajo la presión de un mandato moral interno, pero también de unas exigencias mínimas de legibilidad, de una sintaxis del género, y también de una retórica del espectáculo filmico, termina por una solución torturada, valiente, arcaica, donde el único muerto en escena es un shoshon pisado por un caballo durante un ensayo del espectáculo y el fantasma de Toro Sentado es exorcizado por Buffalo Bill venciendo en una farsesca lucha en pleno circo un figurante del gran jefe sioux. Pero que sin embargo conmueve, alecciona, inquieto, crea vacíos que aspiran a ser llenados.

Alfredo Roffé

BUFFALO BILL AND THE INDIANS, OR SITTING BULL'S HISTORY LESSON. Estados Unidos, 1976. Dir.: Robert Altman. Prod.: R. Altman; Robert Eggenweiler, Scott Bushnell, Jac Cashin (asoc.); David Susskind, Tommy Thompson (ejec.); para Dino de Laurentis Corp./Lion's Gate Films/Talent Associates-Norton Simon. As. dir.: T. Thompson, Rob Lockwood. Guión: Alan Rudolph, R. Altman, sugerido por la obra "Indians" de Arthur Kopit. Fot.: Paul Lohmann, Panavision. Col. DeLuxe-General. Mont.: Peter Appleton, Dennis Hill. Dis. prod.: Tony Masters. Dir. art.: Jack Maxsted. Dec.: Dennis J. Parrish, Graham Sumner, Pintor: Rusty Cox. Ef. esp.: Joe Zomar, Logan Frazee, Bill Zomar, Terry Frazee, John Thomas. Mús.: Richard Baskin. Trajes: Anthony Powell. Maq.: Monty Westmore. Tit.: Dan Perri. Son.: William Sawyer, Richard Oswald (mont.); Jim Ebb, Chris McLaughlin (grab.); Richard Portman (regrab.). Invest.: Maysie Hoy, Vaquero: John Scott. Int.: Paul Newman, Joel Grey, Burt Lancaster, Kevin McCarthy, Harvey Keitel, Allan Nichols, Geraldine Chaplin, John Cazale, Robert Dool, Mike Kaplan, Bert Remsen, Bonnie Leaders, Noelle Rogers, Evelyn Lear, Denver Pyle, Frank Kaquits, Will Sampson, Ken Krossa, Fred N. Larsen, Jerri Duca, Joy Duca, Alex Green, Gary McKenzie, Humphrey Gratz, Pat McCormick, Shelley Duvall. Dist.: B.T.-C.B.

LISZTOMANIA

1

Esta nueva película de Ken Russell confirma algunas de las peores sospechas que habían despertado sus filmes anteriores. Pensamos que, aparentemente, la mejor óptica para analizar una obra de este director es utilizar los mellados cartabones del "cine de autor". Porque si bien Russell está insertado en

una aceitadísima maquinaria de super-producción, decorados fastuosos, estrellas, etc., parece evidente que logra introducir en sus películas —por la vía de su peculiar estilo— una serie de mensajes más personales que los que normalmente aportan sus colegas realizadores de este tipo de filmes. Sin duda una de las características particularmente "vendedoras" de la mercancía-Russell es su fama de loco aparentemente genial, de realizador desorbitado, original y casi siempre sorprendente. Es imposible determinar ahora hasta qué punto esa "locura" impetuosa —que irrumpe en los mejores momentos de sus obras más logradas— se ha convertido ya en pose, en auto-complacencia o en mero recurso de supervivencia. Lo cierto es que Russell no es un director que pueda descartarse fácilmente, ya que cada una de sus películas revela un trabajo y una reflexión que (aunque descaminados o frustrantes como en el caso de *Lisztomania*) merecen un análisis detenido.

El primer paso será evitar la trampa publicitaria: clasificar al filme como "locura genial", "bello y arbitrario", "lleno de escenas incomprensibles pero hermosas", anzuelo que muerden inmediatamente los gaceteros más flojos. Porque ya en un primer análisis la película demuestra ser todo lo contrario: una obra sumamente meditada, cuya característica sobresaliente sería, entre otras, su extraordinaria (y a veces maniática) fidelidad histórica. Salvo en los tramos finales, donde prevalece el discutible criterio interpretativo del director, no hay en todo el filme un solo hecho arbitrario o meramente inventado. Por supuesto (y esto es lo que parece desconcertar a los críticos aficionados) la fidelidad de Russell jamás corre "al pie de la letra" como en las viejas biografías de músicos (o políticos o escritores o científicos) a las que nos acostumbró Hollywood desde la época de auge de Paul Muni. Aquí cada elemento histórico es sometido a un proceso especial; la trasposición, la condensación, la simbolización, la interpretación, el anacronismo son algunos de los tamicos por donde pasa el dato para ser transformado en cine.

También está presente en la construcción de *Lisztomania* otro recur-

so que merece señalarse: el empeño por integrar a la narración toda una tradición específicamente cinematográfica, y en su mayor parte hollywoodense. Es por eso que las ecenas claves, en su mayoría, están resueltas como verdaderas parodias —siempre grotescas— de estilos o recursos cinematográficos ajenos, populares y casi siempre reconocibles sin mayor esfuerzo.

Estos dos elementos, fidelidad histórica y "cita" de estilos cinematográficos, aparecen siempre trepados en los coturnos del grotesco, impostación favorita de Russell. Hay grotesco en la escenografía y el vestuario (y por ello Liszt puede tener un salón de música donde todo está pintado a la manera de un teclado, estufa incluida, y puede llevar una bata cuyo bordado imita un piano, y el propio piano tendrá como tapa un gran espejo) buscando vincularse con cierto "camp" que parece ser la tendencia plástica favorita del realizador (en este caso con una justificación histórica indudable ya que, como de costumbre, la naturaleza imita al arte y aun el exagerado de Ken Russell se queda corto); la princesa Carolina, la amante más duradera de Liszt, tenía en el salón de su castillo catorce bustos que representaban al músico en diversas edades) y también en la actuación (no-realista y exacerbada en algunos casos) e, incluso —y allí está lo más grave—, en la interpretación de los hechos históricos que se narran. Aquí asoma la gran debilidad del filme, su limitación más seria: se puede ser desorbitado y arbitrario en el manejo de los elementos plásticos, yendo incluso a veces en contra de un "buen gusto" más o menos conformista, pero desmelenarse hasta más allá de lo sensato en el manejo de los elementos conceptuales es error que se paga caro: se cae en la superficialidad, la bastedad y el efectismo. Desgraciadamente, en Russell la plástica vence siempre a la ideología.

2

Repasemos someramente la película. La primera secuencia, clásica situación de triángulo, sintetiza una constante de la vida amorosa de Liszt: sus innumerables aventuras con discípulas de la alta sociedad y, como secuela obligada, sus peleas con padres horrorizados y mar-



Lisztomania de Ken Russell



Lisztomania de Ken Russell

dos engañados. La escena está resuelta como una parodia de los filmes de Fairbanks, famoso en su tiempo por sus saltos inverosímiles que lo trasladaban a los puntos más escarpados de la escenografía mientras sostenía duelos a espada con decenas de contrincantes. El desenlace del episodio cita muy claramente otra situación archi-conocida: el final de las primeras seriales, tipo "peligros de Paulina", con amarras en la vía del ferrocarril, villano que ríe triunfalmente, tren que se acerca a toda velocidad.

Liquidada la faceta "Liszt-pedagogo-tenorio-perseguido", Russell se dedica de inmediato a otro aspecto importante: su fama—extraordinaria para la época—como concertista. En esta serie de escenas se maneja una cantidad de datos realmente abrumadora: es cierto que al músico le gustaba rodearse por la crema de la intelligenzia europea—incluida Lola Montes, mencionada al pasar—, es cierto que tuvo un primer encuentro con Wagner del cual el alemán salió ofendido por considerar que no se valoraba su talento, es cierto que sus conciertos eran una curiosa mezcla de virtuosismo y complacencia (en una recordada oportunidad—Milán, 1838—Liszt tuvo que "describir pianísticamente el célebre Domo de la ciudad y responder con el piano a la pregunta ¿Vale más estar casado o soltero?"). Y también son ciertos todos los detalles restantes: su adoración por Beethoven, que no cesará de proclamar desde que tocara para él a los doce años de edad; sus conciertos a beneficio de todas las causas posibles; su adoración por Hungría, concretada en el sable que le fuera entregado en Budapest y que sus detractores no se cansaban de ridiculizar; su caza de aventuras entre el público de los conciertos (única inexactitud flagrante: Hans von Bülow, el primer marido de Cosima, no le servía de celestina) y el hecho, en fin, de que por esa época conociera fuagamente a Carolina, princesa de Wittgenstein, con quien había de encontrarse posteriormente en Rusia.

Con un rigor que le envidiarían muchos directores "sensatos", Russell ataca luego el tema de la relación conuval de Liszt con Marie d'Agoult. Relación en crisis, pero que floreció durante una tranquila etapa de retiro en los Alpes, signada por el abandono momentáneo de

la vida de concertista para dedicarse a la composición y por el nacimiento de su primera hija. Este episodio es visto en "flashback" y está construido como una imitación minuciosa de las películas mudas de Chaplin. Al volver al presente se suministran otra vez infinidad de datos: la presencia de los tres hijos de Liszt, la atracción de Hans por Cosima, la decadencia de la relación con Marie, etc. La aparición de Cosima es fundamental y se le dedica cierto detalle ya que la hija mayor del músico ha de desempeñar un papel importante—y a veces siniestro—en su vida. La niña es mostrada como un ser ambiguo e inquietante, con poderes maléficos sobre su padre, a la manera de ciertos niños-brujos del cine actual, tipo *El Exorcista* o *La Profecía*. Al final de esta secuencia Liszt parte en gira hacia Rusia.

Russell se saltea los detalles del viaje, empezando por las famosas actuaciones ante el Zar, para concentrarse otra vez en la vida amorosa del músico. En Rusia Liszt se re-encontró con la princesa Carolina, una especie de marimacho obsesiva y dominante, y con ella vivió trece años de retiro absoluto, dedicado a la composición, sin apariciones públicas ni aventuras amorosas notorias. Para narrar esta etapa—iniciada por el pasaje fugaz de Oliver Reed y por una dudosa escena de cámara de gas cuyo único fin parece ser el que el protagonista comparezca casi desnudo ante su amada—Russell recurre primero a un decorado a la Eisenstein y luego a la comedia musical, en un estilo que parece evocar a la vez a Berkeley—la utilería desafortada, en este caso el pene del protagonista—y a Donen—el viaje del músico a través de la vagina de la princesa. En el año en que se inicia la relación entre Liszt y Carolina (1847), el compositor había escrito una carta dirigida al gran Duque de Sajonia, donde le decía que se encontraba "nel mezzo del cammin de nostra vita"; también en esa época había compuesto su "Fantasía casi sonata después de una lectura del Dante". No es nada sorprendente entonces que Russell ponga en boca de la princesa una canción cuya letra se basa en algunas frases famosas de la "Comedia". Por encima de los simbolismos muy evidentes (el falo gigantesco de Liszt al que se trepan varias de sus ex amantes,

George Sand entre otras, el hecho de que esté vestido de mujer, etc.) aquí comienza a predominar la interpretación arbitraria del realizador. Carolina es el infierno, y la vida con ella una castración (la castración es literal y realizada con guillotina).

Con absoluto respeto cronológico, la película pasa al año 48. Año terrible para Europa, con revoluciones en las grandes ciudades, con represión y muerte. Liszt, torturado por no poder intervenir, encerrado en una torre de marfil—fálica, por supuesto—es visitado nuevamente por Wagner, que llega sucio de pólvora fresca (había participado en la insurrección de Dresde al lado de los bakuninistas) y viene a pedir. Es cierto que a partir de esa fecha y durante un largo periodo Wagner se pasó pidiendo cosas a Liszt: dinero, cargos y demás. Pero la relación Liszt-Wagner, que nace en ese momento, es tal vez uno de los episodios más fascinantes de la "petite histoire" de la música contemporánea: una amistad hecha de mutuas protestas de amor y admiración, mechadas con rechazos, enfriamientos y bruscas reconciliaciones y culminada con el matrimonio de Wagner con Cosima en 1866 (La belleza de esta encarnación femenina de Liszt sumergió a Wagner en una gran conmoción: Cosima llevaba nueve años casada con Bülow y se hallaba entonces en todo el floreciente resplandor de sus treinta años. Un cuarto de siglo separaba a esos seres a quienes una simple mirada acaba de unir, dice Rostand en su biografía del músico). Esta escena está resuelta echando mano a uno de los mitos más rendidores del cine de ficción occidental y cristiano: Drácula. Wagner adormece a Liszt con un filtro mágico, luego asoma los clásicos colmillitos y le chupa la sangre en lo que es tal vez la máxima muestra de la superficialidad, la banalidad y la exageración grotesca de que es capaz Russell. Este tropezón tendrá su secuela unos rollos más adelante.

El "delirante" Russell, quionista prollojo y respetuoso de las leyes narrativas, se ve obligado a insertar inmediatamente una breve escena que anticipa la relación Cosima-Wagner y sin la cual sería incomprensible el encuentro de ambos músicos en los capítulos siguientes. Luego la película cae en un pozo,

salvado a duras penas a fuerza de ingenio. En este tramo hay que informar muchas cosas: que Carolina se pasó trece años esperando un divorcio que le permitiera casarse con Liszt, que estuvo a punto de conseguirlo más de una vez, solicitándolo al propio Papa Pío IX, que su personalidad obsesiva le volcó hacia la literatura apologética y que—digno personaje de Russell—escribió entre otras una obra titulada "Pequeñas ocupaciones prácticas para uso de las mujeres de gran mundo mientras dura un retiro espiritual" (8 tomos) y también—y a la que se refiere la película—"Causas interiores de la debilidad exterior de la Iglesia" (24 tomos). Se ve una boda fallida, una escena en un puente con caídas al agua y está, sobre todo, la aparición de Ringo Starr como Papa, una de esas payasadas pseudo audaces que dan materia a los publicistas de las compañías filmadoras.

En la segunda aparición de Ringo como Papa (con un hábito que tiene estampados los retratos de Chaplin, Greta Garbo, etc.) está el ejemplo más acabado de condensación que presenta la película. El Papa sorprende a Liszt en cama con una joven de pelo corto, le pide al músico que vaya a convertir a Wagner y se retira. Hay una discusión entre Liszt y la joven, que le reprocha su inminente abandono. Liszt va a salir de la celda—porque todo ocurre en un monasterio—y ella le dispara un tiro. El se encoge de hombros y sigue su camino. Aquí está comprimida una pasión lisztiana (a sus 58 años): el romance volcánico con su alumna Olga Janina, condesa rusa de orígenes cosacos que llevó a disfrazarse de hombre para entrar en los claustros que Liszt frecuentaba por entonces y que, decepcionada por la inconstancia de su maduro galán, salió en su busca por Europa con dos pistolas a la cintura.

En realidad, el derrape ideológico de la película se produce a partir de esta escena, porque Liszt tendrá que ir a visitar a Wagner. Su llegada a Wahnfried está planteada de acuerdo a la mejor tradición del cine de terror: aldea centro-europea, Liszt que envuelto en sus hábitos va preguntando por Wagner, aldeanos que huyen aterrorizados al oírlo nombrar. Finalmente, al llegar al castillo, encuentra a Hans convertido en sirviente (el pobre Hans,

que rompió tempranamente con Wagner, víctima siempre de las escasas inexactitudes históricas), logra trepar un muro y espiar al dueño de casa acompañado por Cosima y descubre, junto con el espectador, que los pasatiempos de Wagner parecen ser tres: la violación en cadena de rubias "hijas del Rhin", el adoctrinamiento nazi a jovencitos y la fabricación de un robot monstruo al estilo del doctor Frankenstein. Ya Wagner es un imbécil anti-semita ríjoso y Cosima su esclava, ya Russell se ha cansado de la fidelidad histórica o cree llegado el momento de dar al mundo su mensaje: el nazismo fue obra de Wagner, quien reencarnó en Hitler. Hay pogroms, ceremonias nazis, torturas a cargo de Cosima, bombardeos y otras intoxicaciones. Desde el cielo, Liszt, ocupado en ejecutar apaciblemente su "Sueño de Amor" rodeado por su hija y algunas ex amantes selectas, vuela en un cohete hacia el Bunker berlinés a rescatar a su amigo. Liszt ayuda a Wagner hasta después de muerto.

3

No vale la pena, creo, subrayar excesivamente la grosera simplicidad de esta parte del filme. Adorno, en su "Ensayo sobre Wagner" señaló hace tiempo el carácter esencialmente contradictorio de la obra del músico alemán, llena de sugerencias y premoniciones. "... Wagner no es sólo el dócil profeta y el esbirro solícito del imperialismo y del terror en la etapa tardía de la burguesía: dispone a la vez de la fuerza neurótica necesaria para mirar de frente su propia decadencia y trascenderla... El imperialista sueña con la catástrofe del imperialismo, el nihilista burgués presente el nihilismo de épocas posteriores".

Tampoco valdría la pena —aunque no resistiré la tentación— imaginar otro filme posible sobre Liszt, personaje fascinantemente contradictorio si los hay (Liszt, el exilado perpetuo —cuyo corazón tremolaba cuando se oía aclamar en Hungría como Liszt Ferencz—, autor de los copiosos "Años de peregrinaje"; Liszt, el "izquierdista" saintsimoniano empleado de la firma Erard, a cuyos pianos hacía propaganda con sus conciertos; Liszt, el libertino casanova convertido al catolicismo y puesto al servicio de Pío IX, uno de los Papas más reaccionarios de

ese siglo; Liszt, optando por las órdenes menores en 1865 y probándose interminablemente la sotana para lucir elegante en la ceremonia de ordenación; Liszt, el teóric musical brillante, el fundador del arte pianístico moderno y el improvisador complaciente de su primera época...).

Lo que sí me resulta más tentador es inquirir el porqué de esta inquina de Russell contra Wagner. Se me ocurre, aplicando al cineasta los cánones arbitrarios con que él agrade al maestro de Bayreuth, que hay demasiadas similitudes —superficiales sin duda— entre Wagner y Russell.

Empecemos por el diletantismo, señalado tempranamente por Thomas Mann y que ya es moneda corriente en cualquier manual sobre el músico. Sigamos con la caracterización que hace Hauser al referirse a su "...debilidad por los colores brillantes y las formas exuberantes" y su "rebeldía contra convenciones muertas". Y recordemos que Adorno señala su "concepción de lo humano universal... basada en la idea de la invariabilidad del hombre", concepto que subyace en todo el juego de anacronismos de Lisztomanía, desde el aspecto físico del protagonista hasta el público de sus conciertos. No hay uno solo de estos juicios sobre Wagner que no pueda aplicarse holgadamente a Russell.

Entendámonos, Wagner no era ningún santo y Cosima menos. Ambos fueron anti-semitas declarados y ella, que llegó a ver los albores del nazismo, merecería una película aparte. Pero la ecuación Wagner - Hitler que convierte más bien a Lisztomanía en un "Anti-Wagner" (oh coincidencia, en otra obra "Anti" Engels llamó a Dühring "un Richard Wagner filosófico") por más que sea un acto de parricidio cultural (como sostengo más arriba sin ninguna convicción) o la exorcización de sus peores remordimientos como creador (una especie de autocrítica en technicolor), quita tanta seriedad a esta película, repulsiva a ratos, gratuita en general, efec-tista y estentórea siempre, que la hace, en última instancia, olvidable.

Ugo Ulive

LISZTOMANIA. Inglaterra, 1975. Dir.: Ken Russell. Prod.: Roy Baird, David Puttnam;

Sandy Lieberston (elec.); Peter Price (ger.); para VPS. A Goodtimes Enterprises Production. As. dir.: Jonathan Benson, Terry Needham. Guión: K. Russell. Fot.: Peter Sushitzky. Panaviación, Col. Mont.: Stuart Baird. Dir. art.: Philip Harrison. Dec.: Ian Whitaker. Ef. esp.: Colin Chilvers, Roy Spencer. Mus.: Rick Wakeman, incorporando temas de Franz Liszt, Richard Wagner; John Forsyth (coord.); J. Benson, Roger Daltrey, K. Russell (letra); The English Rock Ensemble, The National Philharmonic Orchestra (elec.); R. Daltrey, Paul Nicholas, Linda Lewis, Mandy Moore (solos vocales); David Wilde/piano, William Davies/órgano, Jack Bruce/guitarra bajo. Trajes: Shirley Russell. Coreogr.: Imogen Chaire. Maq.: Wally Schneiderman. Tit./opt.: Stewart Hardy Films. Son.: Terry Rawlings (mont.); Iain Bruce (grab.); Bill Rowe (regrab.). Maestro de esgrima: Peter Brayham. Int.: Roger Daltrey, Sara Kestelman, Paul Nicholas, Fiona Lewis, Verónica Quilligan, Neil Campbell, John Justin, Ringo Starr, Andrew Reilly, Anulka Dziubinska, Imogen Claire, David English, Peter Brayham, Rick Wakeman, Rikki Howard, Felicity Devonshire, Aubrey Morris, Ken Colley, Ken Parry, Otto Diamant, Murray Melvin, Andrew Faulds, Oliver Reed, Georgina Hale. Dist.: Warner/M D F.

LA PRIMA ANGÉLICA

El rostro resignado e ingenuo, esperanzado, casi de payaso triste, un aspecto de niño viejo, de español que se ha tomado en serio la represión, sin arrogancias místicas ni desplantes herejes: el personaje encarnado por José Luis López Vázquez, con un sempiterno sueter y su cándida calvicie, resulta el verdadero catalizador de dos fuerzas elementales. Por una parte está España, la España interior, por la que ha corrido toda la vertiente ominosa de una violencia y una represión subjetivadas en las generaciones de aquellos que eran niños apenas cuando la guerra; por otra, el resultado histórico de esa misma España, de su fascismo pequeño burgués y del que hasta hace poco era su futuro turístico, conformista y aun fanático, la España del apartamiento reconstruido, de la falsa camaradería entre sexos, del Seat 1.200 y de la lavadora automática colocada sobre el viejo aguamanil. Y, más adentro que el desafío cotidiano y verbal del orgullo español, desde luego sometido a la violencia permanente, institucionalizada en familia, iglesia y Estado-caudillo, el ser humano real, desnudado por un lúcido análisis histórico-antropológico; el español que debía ser —el propio Saura, tal vez— en el consuetudinario de las concertadas represiones.

Lo importante en la reconstrucción sauriana de esa infancia per-

dida en la guerra y de esa guerra perdida en la infancia, es el carácter de testigo que adopta fatalmente esa desesperanzada figura de López Vázquez frente al entorno pequeño burgués de provincia, modernizado por la habitual invasión de objetos, motorizado por un espejismo de ascenso social y por una supuesta superación de los viejos prejuicios, la hipocresía convertida en simulación y el miedo reasumido como avidez material. Pese a su angelical y transparente nostalgia, y quizás precisamente por su inocencia fundamental, el testigo se hace un acusador lúcido de la nueva España de Adolfo Suárez y compañía. Religión, sexo y ejército, los tres grandes tabúes de la España franquista han sobrevivido a la muerte del padre; mejor dicho, han sido realmente instituidos ahora como tabúes, convertidos en ominoso super-yo que resguarda de toda aventura personal, colectiva o "política", y a la vez en inconsciente colectivo que condiciona la vida concreta, la percepción que una gran masa de españoles tiene de su propio lugar, de su interrelación social y de su "destino".

Ahora, ¿qué más decir sobre una obra que logra brillantemente mostrar eso? ¿que falta ir más allá de la denuncia y aun de la acusación? Pues, precisamente, creo que en esa imbricación estrecha entre una historia personal —con mucho de autobiográfico, aunque lo niegue Saura— y la historia negra, pétrea —antihistoria— de cuarenta años de lenta degradación, hay mucho más que un juicio global; hay una demistificación del proceso mismo, de eso que justamente no se muestra —caja negra cibernética que el film va a develar con el máximo de sofisticación— y que otorga toda su dimensión al pasado a través del presente y a la inversa: el nacimiento y auge de los hijos de Franco, ahora cuando ya son los nietos los que tienen a su cargo la gran decisión, o al menos tendrán que asumirla. Saura no muestra un fracaso vital, en toda la línea; pero nos suministra desdibujada, informe, antiespañola por modesta e hiperespañola por su firmeza, la plataforma de una rebelión, de la verdadera insurgencia que habrá de venir en esa España sometida tanto tiempo a la estupidez represiva de clérigos "modernos", militares dignos de los dibujos de Grosz y bur-

La prima Angélica de Carlos Saura



La prima Angélica de Carlos Saura





Poder que mata de Sidney Lumet



Poder que mata de Sidney Lumet

quesía podrida en una falsa alegría transnacional, turística y miserable, trasladada de un onanismo de confesionario a una "liberación" de supermercado. En síntesis, una película exacta, un actor extraordinario y un autor fuera de serie.

Oswaldo Capriles

LA PRIMA ANGELICA. España, 1973. Dir.: Carlos Saura. Prod.: Elías Querejeta; Primitivo Alvaro (ejec.); Pedro Esteban Saino (as.); para E. Querejeta P.C. Guñón: C. Saura y Rafael Azcona. As. dir.: Francisco J. Querejeta y Roberto Parra. Fot.: Luis Cuadrado; Teodoro Escamilla (cám.). Eastmancolor. Escen.: Elisa Ruiz y Francisco Nieva. Mús.: Canciones populares. Mont.: Pablo del Amo; David Raposo (as.). Son.: Luis Martínez. Trajes: Angelines Castro. Maq.: Ramón de Diego. Int.: José Luis López Vázquez, Lina Canalijas, Fernando Delgado, Lola Cardona, Encarna Paso, María Clara Fernández de Loayza, Julieta Serrano, Josefina Díaz, José Luis Heredia, María de la Riva, Luis Peña, Pedro Sampson, José Villasanté, Pedrín Fernández, Marisa Porcel, Antonio Canal. Dist. Dicimoveca.

PODER QUE MATA

Hay muy pocas películas que de alguna forma no presenten las preocupaciones, conflictos o aspiraciones de la sociedad o de los hombres que las produjeron. **Network** es quizás una de las obras más significativas en este aspecto que se han realizado últimamente sobre la sociedad norteamericana. A través de la anécdota de un comentarista de noticias que amenaza con volarse los sesos en su programa de TV porque lo han despedido al caer la popularidad de su programa y que a partir de ese momento se convertirá en un exitoso profeta de la pantalla pequeña, se tratan temas tales como el poder de la TV, sus conexiones con los grandes consorcios norteamericanos y la existencia de grupos monetarios transnacionales aún más poderosos.

El comentarista denuncia que todo lo que sabe la nueva generación norteamericana lo ha aprendido de la TV. Una exageración sin duda, pero también es cierto que el promedio de horas que el estadounidense está delante del televisor es de seis al día. Suficientes como para que esté expuesto a determinadas formas de pensar o actuar contenidas en los programas o cortes comerciales de la estación. Declara que el americano está harto e invita a que salgan a la ventana de sus

casas y que griten su descontento y su intención de no aguantar más. La mayoría sigue su consejo y el éxito del programa está asegurado.

¿Entonces, el ciudadano de la nación más poderosa del mundo, está descontento? El profeta enumera los diversos males que afectan al espectador norteamericano y lo acusa de ser cómplice de la situación, a cambio de que lo dejen encerrarse en su casa después del trabajo con su tostadora y su televisor. Claro, ese descontento es inmediatamente recogido por la red televisora y devuelto al espectador debidamente manipulado.

Hay otras expresiones de ese descontento como son los grupos de extrema izquierda y como compensación de la crítica que se ha hecho anteriormente éstos deben ser ridiculizados. La brillante ejecutiva del canal crea "La Hora de MaoTseTung" en la cual se presentarán asaltos a bancos filmados por los mismos activistas. Estos discutirán sobre las cláusulas de los contratos con la televisora en busca de un mayor beneficio y acabarán asesinando al comentarista-profeta "en vivo", frente a las cámaras, a instancias del canal, porque la popularidad de su programa había decaído demasiado y ponía en peligro la sintonía general de la estación. La representante del Partido Comunista tendrá también su ataque histérico ante la perspectiva de ver disminuidos sus ingresos.

Se dirá que, por lo tanto, el film es una sátira. Este es el problema. No estamos verdaderamente seguros. El personaje central no es el del profeta, sino el de su amigo y responsable del departamento de noticias de la estación. Sus relaciones con la ejecutiva de programación que le quitará el puesto pero que se convertirá en su amante y la lucha por el poder dentro de la estación parecen estar presentadas en forma realista. Sin embargo, las consecuencias de los actos de la ejecutiva al impulsar los programas del profeta y de los revolucionarios están tratados en vena satírica. El espectador, por lo tanto, comienza viendo un episodio pensando que se va a reír y, en parte debido a la excelente actuación, acaba tomándolo en serio como en la escena de la separación de los amantes. O viceversa, en la escena del

magnate haciendo que el comentarista defienda los intereses de los grandes consorcios.

Y por último, pero no lo menos importante, se habla constantemente del "rating" o sondeo de popularidad de los programas. Este determina los ingresos que la estación percibirá de los anunciantes ya que a "rating" más alto mayor será el número de telespectadores que recibirán el mensaje. Se podrá pasar de sólo unos 10 millones de personas a 50 millones. Ejecutivos llegan a la cumbre debido a él y otros son echados a la calle. Y como último tributo a su poder "el comentarista" es asesinado por él.

Sidney Lumet pero, sobre todo, el guionista Paddy Chayefsky, quien en otro tiempo nos diera el singular **Marty**, están no sólo conscientes del poder de persuasión de la TV sino también del cine. Aquí han confeccionado un buen producto, técnicamente, se las han arreglado para introducir elementos de la realidad tratados críticamente pero, al mismo tiempo desvirtuando ese tratamiento con una pretendida ironía sobre los personajes y conflictos. Estar bien con Dios y el Diablo, es estar mal con todos. Pero acaso no con el "rating" cinematográfico que quizás fue el determinante de este film para beneficio de los productores MGM/United Artists y del consorcio transnacional que las controla.

Miguel San Andrés

NETWORK. Estados Unidos, 1976. Dir.: Sydney Lumet. Prod.: Howard Gottfried; Fred Caruso (asoc.); Connie Schoenberg (coord.); para MGM/United Artists. As. dir.: Jay Allan Hopkins, Ralph Singleton. Guñón: Paddy Chayefsky. Fot.: Owen Roizman. Panavisión. Metrocolor. UBS video logo; Steve Rutt, EUE Video Services. Mont.: Alan Helm. Dir. Art.: Philip Rosenberg. Dec.: Ed Stewart. Gráfico: Eugene Powell. Mús.: Elliott Lawrence. Trajes: Theoni V. Aldredge. Son.: Jack Fitzstephens, Sanford Rackow, Marc M. Laub (mont.); James Sabat (grab.); Dick Vorsek (regrab.). Cons. TV: Lynn Klugman. Narr.: Lee Richardson. Int.: Faye Dunaway, William Holden, Peter Finch, Robert Duvall, Wesley Addy, Ned Beatty, Arthur Burghardt, Bill Burrows, John Carpenter, Jordan Charney, Kathy Cronkite, Ed Crowley, Jerome Dempsey, Conchita Ferrel, Gene Gross, Stanley Grover, Cindy Grover, Darryl Hickman, Mitchell Jason, Paul Jenkins, Ken Kercheval, Kennet Klimkins, Lynn Klugman, Carolyn Krigbaum, Zane Lasky, Michael Lipton, Michael Lombard, Pirlie MacDonald, Russ Petranto, Bernard Pollock, Roy Poole, William Prince, Sasha von Scherler, Lane Smith, Theodore Sorel, Beatrice Straight, Fred Stuthman, Cameron Thomas, Marlene Warfield, Lydia Wilen. Dist.: United Artists.

EL ESPIRITU DE LA COLMENA

Resulta sorprendente que un director novel como Víctor Erice haya logrado en su primera película un producto tan acabado a nivel cinematográfico como es "El Espíritu de la Colmena". De una concepción casi lírico instintiva en principio, y de un resultado profundamente simbólico y reflexivo, el film le debe mucho no sólo a la pulcritud y creatividad de Erice, sino al ojo certero de Elías Querejeta —productor de casi todas las películas de Saura— que supo darle la oportunidad a este cineasta entonces desconocido (habla del año 1973), proporcionándole la colaboración de un equipo humano que contribuyó a la excelencia técnica del film, en cuanto a fotografía, montaje y musicalización.

"El Espíritu de la Colmena", tiene las características de un cine español que, limitado en sus alcances por un régimen facista, tuvo que encontrar una vía distinta para transmitir sus denuncias políticas y su análisis de la realidad nacional. Así, se producen importantes trabajos con carácter intimista y casi cerrado en un solo ambiente bien descrito, donde la psicología y el simbolismo de los personajes trasciende hacia una descarnada visión política, generalmente un tanto derrotista y amargada. No en vano pasaron casi 40 años de silencio doliente en España.

Esta limitación del medio que obligó a la elaboración ideológica metacomunicada en los films, contribuyó sin duda al "hermetismo sugerente" del largometraje de Erice. En una primera lectura, el espectador se complace de la belleza plástica de la película, se impregna de su ambiente mágico y se identifica —aunque no tan emotivamente como en el caso de "Cria Cuervos", por ejemplo— con los episodios de una infancia rescatada de la memoria (tan distinta a la niñez tipo Walt Disney que nos regala Hollywood y demás creadores de imágenes dudosas). Esta lectura es satisfactoria pero, pasado el primer momento, resulta insuficiente. Se sale de la proyección con sensación de extrañeza y con la seguridad de que hay "algo más", que hemos comprendido de alguna manera, pero que no logramos explicar...

En efecto, la película no se limita a la expresión poético-visual del ml-

comundo de una familia. Desde un comienzo se enfatiza la ubicación precisa de la historia en un pueblo de Castilla, al final de la guerra civil española. Cada personaje es en sí mismo un símbolo estudiado, al igual que el título de la cinta y la utilización del monstruo de Frankenstein como eje central. Este mito trágico, extraído de la novela de Mary Shelley y ya un poco caricaturizado en la película de James Whale y Boris Karloff, es el espíritu disidente de una colmena humana totalizadora y rigidizada, en cualquier caso basada en el sin sentido de la productividad como fin en sí mismo. La desgracia producida por la misma sociedad genera "monstruos" como el de Frankenstein (literalmente "construido" por el hombre y condenado por él aun antes de darle vida), monstruo que debe ser exterminado para que desaparezcan con él los sentimientos de culpa social y toda posibilidad de nuevas proposiciones surgidas de la comprensión de la desgracia. La libertad de la divergencia debe ser aplastada y por eso debe morir el que es monstruoso por su diferencia, el soldado fugitivo, el hongo que no sirve para los intereses utilitarios de la colmena y también la misma Ana, en un futuro en que su diferencia libertaria pueda ser activa. (El paralelismo Ana-monstruo en esencia y proceso, es remarcado por Erice al re-crear escenas del film de Whale).

La pequeña Ana es capaz de apartar su mirada (como se describe en el poético texto que escribe el apicultor) y buscar una alternativa cuyos designios son aún demasiado oscuros quizá hasta para el mismo realizador de la película, hecho que determina la expresión de la búsqueda o de "la iniciación en el conocimiento" en una forma ritual, mágica y misteriosa, que tal vez peca de extrema religiosidad en cuanto a concepción del fenómeno.

Ana representa la generación que hoy tiene edad de acceder al poder en España, generación que era demasiado niña durante la guerra civil y que vivió su infancia rodeada de la amarga decepción de los padres, de su resignada inercia, de sus vacíos y de la indefinible sensación de ausencias que deja la derrota. El apicultor observa y analiza el eterno movimiento de reloj de la colmena, pero es incapaz de distanciarse realmente, de acceder a

la diferencia —impotencia de toda su generación que observó con dolor el asentamiento del fascismo y que fue incapaz de volver a sublevarse— Ana, en cambio, aprende la lección de ese sinsentido alienante, "aparta la vista" y se entrega sin requisitos al monstruo que quiere libertad para permanecer diferente, al perseguido por disidente, al espíritu de la colmena.

La película de Víctor Erice se apoya en una estudiada lentitud narrativa, en una fotografía oscura y hermosa, en el acierto en la selección de los actores: las niñas Ana Torrent e Isabel Tellería, y Fernando Fernán Gómez.

La preocupación por el transcurso del tiempo que se trasluce en otros directores como los juegos de la memoria y la imaginación, en Erice se resumen a una unidad temporal (o epocal) que va variando con el recurso técnico del fundido encadenado y la variación de los colores, alcanzando de este modo gran síntesis y economía narrativa.

El Espíritu de la Colmena es un film complejo y casi sin anécdota formal, realizado con tan pocas concesiones al público, que puede resultar un tanto hermético en sus contenidos ideológicos para los espectadores que no tienen incorporado culturalmente el significado de los símbolos que allí se manejan. De todos modos, la captación del clima de la niñez y de la incomunicación y soledad de la familia, son válidos en sí mismos y por su referencia tan concreta a la realidad, comprensibles y vivenciables por cualquier persona.

Puede decirse que el mensaje de Erice en este largometraje trasciende de la denuncia anti-fascista, para transmitir una ideología esencialmente anarquista en la que no sólo se combate el totalitarismo del estado, sino que se mantiene en la permisibilidad de la libertad aiena (de la diferencia en este caso), aumentaría las posibilidades para la libertad propia.

Como una nota aparte, cabe destacar la desconsideración de los exhibidores de esta película en Caracas, al mostrarle al público en un cine comercial una copia rayada, con sonido defectuoso y para colmo, con subtítulos en inglés.

Susana Rotker

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA. España, 1973. Dir.: Víctor Erice. Prod.: Elías Querejeta

P.C. As. dir.: José Luis Ruiz Marcos, Francisco Lucio. V. Erice, Angel Fernández-Santos. Fotografía: Luis Caudrado, José Manuel Nicolás (as.), L. López Martínez (f. hijo). Eastmancolor. Mús.: Luis de Pablo, Mont.: Pablo del Amo. Son.: Luis Rodríguez, Eduardo Fernández. Amb.: Jaime Chávarri. Maq.: Ramón de Diego. Int.: Ana Torrent, Isabel Tellería, Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera, Lali Soldevilla, Miguel Picazo, José Villasanté, Juan Margallo, Estanis González, Kety de la Cámara, Manuel de Agustina., Miguel Aguado. Dist. Dicimoveca.

VIOLACION

El acto de la violación siempre ha sido tratado por la cinematografía como un accidente más en la vida de las mujeres, algo incuestionable. Quizás sea en este aspecto, en la forma novedosa de tratar el tema, en que esta película se anota un punto a favor. Sin embargo, a pesar de haber tenido una buena oportunidad de explorar con más profundidad esta agresión sistemática y milenaria hacia la mujer, deja el planteamiento mutilado, inconcluso y francamente ambiguo en no pocos aspectos. El problema de la violación, una de las tantas agresiones que sufre la mujer dentro de esta sociedad, es utilizado con un interés meramente comercial y de recuperación ideológica del tema. Esto último que afirmamos, es particularmente claro en el tratamiento final del film, el cual anula el vigor de la novedad planteada, pues en la realidad, casi nunca o mejor dicho nunca, una mujer que tome justicia por sus propias manos en contra de su violador, es liberada tan fácilmente como ocurre en este film.

No podemos ignorar la evidencia de que esta nueva preocupación dentro del cine, se deba a la reciente movilización de mujeres en Estados Unidos, Italia, Portugal, Inglaterra, etc., que se han atrevido a denunciar en casos concretos, este crimen que se comete contra las mujeres y que han influenciado con su actitud ciertas expresiones artísticas y políticas del momento.

Sin embargo, a pesar de todas las limitaciones y debilidades, esta película tiene el mérito de plantear por primera vez, el problema de la violación como un acto de violencia contra la mujer, que pocas veces o jamás es castigado por la justicia; la cual utiliza todas las "artimañas" posibles para tergiversar el delito y presentar a la mujer víctima como victimaria. Es de hacer

notar que según declaraciones de la misma artista Margaux Hemingway (El Nacional 2-7-77), la denuncia hecha por esta película en el estado de California fue tomada como un acto de conciencia ciudadana y legalmente se adoptó una Resolución estatal, llamada "Resolución Margaux" en la que se advierte "que para juzgar a un violador el juez no tiene por qué imbuirse en la vida privada de la víctima". Esta resolución ha entrado en vigencia recientemente.

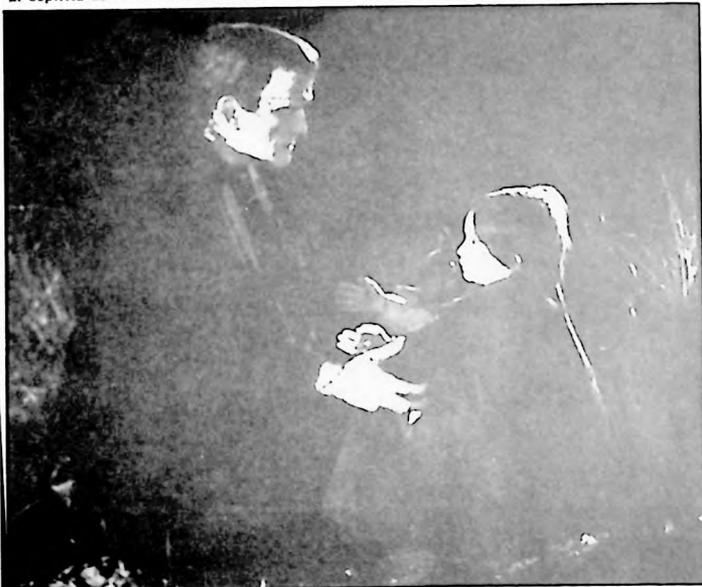
En cuanto a la violación, en el cine, bien lejos queda la imagen de desolada y angustiada resignación de madre e hija violadas en **La Ciociara (Dos Mujeres, de Vittorio De Sica, 1960)**, donde el dramatismo ante la virginidad perdida se presentaba con dimensiones verdaderamente patéticas.

Así como en esa película se mostraba una actitud que sigue siendo ley y norma: la historia de la violación durante las guerras, en donde la violación de las mujeres después de las batallas se ha justificado como premio y botín por la victoria obtenida (ejemplos recientes de esto son: Bangladesh, Chipre y Viet-Nam); en otras películas (**El pasajero de la Lluvia, La Naranja Mecánica, Los perros de paja**) se ha visto siempre la violación dentro de los estereotipos tradicionales y si ha habido un intento de analizar la situación bajo otra óptica nunca se le ha dado otra solución que no fuera una solución masculina, en otras palabras, las mujeres siempre quedaron resignadas a olvidar y enterrar ese accidente en sus vidas.

Más de diez años han pasado entre **La Ciociara** y **Lipstick**; en aquella la época de la pobreza de la postguerra europea; el hambre, la guerra, en ésta la época del consumismo a ultranza del mundo desarrollado actual; las grandes ciudades, la falsa opulencia, la guerra invisible; en ambas una constante: la violación.

Margaux Hemingway, no muy relevante en su papel de actriz, personifica una modelo sofisticada, siendo éste el estereotipo de la mujer más apropiado que puede utilizar la publicidad para desencadenar esa ola de erotismo a nivel de masas inhibidas e insatisfechas y así inducir al consumismo. Una modelo que anuncia lápices de labio,

El espíritu de la colmena de Víctor Erice



El espíritu de la colmena de Víctor Erice



cuyo rostro y labios insinuantes, reiterativos e incitantes, aparecen en vallas, televisión, cine, etc., creando un estilo y necesidad en las otras mujeres; creando una moda más que no valoriza el cuerpo real de la mujer y que más bien hace lo contrario: lo confronta al cuerpo inexistente de mujer, de la MUJER, cuya imagen varía cada vez que lo deciden los otros. En esta perpetua carrera tras su imagen, la mujer que cae en la trampa consume estos productos milagrosos: el lápiz de labio, el vestido de plumas o las sandalias doradas. Su ambición y su insatisfacción son reanimados sin cesar por la publicidad para seguir manteniendo industrias y sistema.

En cuanto a los hombres, ¿qué más puede sucederles, al ser manipulados por la publicidad que se encarga hasta de erotizar a un bohío para escribir? Pues bien, puede pasar exactamente lo que ocurre en la película, que ese violador latente y en potencia, no resista la tentación de poseer ese labio insinuante que lo persigue en la calle, en su casa, en el trabajo; sin embargo, la falta de más detalles sobre el violador, hace de éste un personaje un tanto impreciso e indefinido.

Es en el proceso, en los interrogatorios, en la forma de presentar los hechos donde se evidencia por primera vez en el cine, la otra cara de este "accidente" del cual el cine sólo había visto su aspecto sexual. La violación, la violencia, no son gratuitas, ni accidentales, sino el resultado de una gran miseria de vida. Miseria de vida querida, institucionalizada, manejada por la morbosa conducta de la burguesía, al reforzar lo que la hace vivir (dinero, poder, etc.), por medio de todas las formas de violencia.

Según Susan Brownmiller la violación tiene poco que ver con el sexo y mucha relación con la dominación y la agresión, además de que se presenta claramente como una táctica terrorista utilizada por algunos hombres, pero que sirve para perpetuar el poder de todos los hombres sobre todas las mujeres.

A esta violencia, que ellos mismos han engendrado, van a responder con un arsenal de leyes represivas, injustas, imbéciles, que lo que hacen es justamente mantener y perpetuar la violencia, la violación.

La violación es la identificación con cada valor de esta sociedad masculina; es la cosificación por excelencia, es la pérdida de identidad, la reducción a un cuerpo, la reducción a la nada; es la apropiación, es la expresión de una voluntad sádica de poder sobre el cuerpo. La violación es un facismo no reconocido y cotidiano. En fin, la violación es la manera que escoge habitualmente la virilidad para afirmarse.

Ahora bien, en los interrogatorios practicados, así como en los exámenes médicos, las mujeres deben someterse a humillantes situaciones y en la gran mayoría de los casos, todo se confabula para que el violador aparezca como víctima de la mujer violada, que es la seductora, provocadora, insinuante, etc., es decir, que la mujer de víctima pasa a ser la victimaria del pobre e indefenso hombre, que no pudo resistir la tentación. Toda esta parte de *Lipstick*, muy bien lograda, pone en relieve esta situación: las leyes en definitiva han sido hechas por hombres y por eso los hombres violan porque tienen la ley, hacen la ley y son la ley.

El imperialismo de la sexualidad masculina busca justificarla fabricando una sexualidad femenina pasiva, masoquista, sometida enteramente a la iniciativa del hombre, lo que les permite persuadirlos (inclusive a las mismas mujeres) de que la violación es buscada, provocada, consentida y también ¿por qué no? es una fuente de placer. Es decir, que una violación no es una violación.

En la violación el falo es igual a un fusil, un arma para obligar al otro a ceder; la mujer rechaza la política de dominación pero está desarmada. El violador toma posesión del cuerpo de la mujer, como se conquista una tierra, por la violencia y quiere castigar a la mujer por haber resistido a su política masculina de dominación. El poder está en la punta del falo y esto lo confirma violando a la mujer, afirmando su "virilidad fascista". El machismo y el fascismo son una sola y misma actitud hacia la mujer.

En *Lipstick* se describe perfectamente el aspecto judicial del problema: la violación no está castigada en tanto crimen contra las mujeres; la Ley dice que la violación es un delito, pero en los hechos nunca se reconoce esto. A veces

se reconoce como un delito contra el propietario o futuro propietario (en caso de virgen) de la mujer. El acceso de los hombres al cuerpo de las mujeres, es para cada hombre un derecho que es limitado, cuando transgrede la propiedad ejercida por otro hombre sobre una mujer. La mujer que no tiene propietario es la propiedad de todos.

Los psiquiatras y psicólogos tratan de encontrar los fantasmas de la violación en las mujeres. Los policías aseguran que las mujeres violadas no son honestas y no acatan las reglas de conducta social. Los médicos se preguntan sobre la presencia o ausencia del esperma en la vagina de la mujer violada. Los periodistas morbosos y sensacionalistas esperan sacar los detalles más íntimos para ventilar su primicia. Los sociólogos se preguntan a menudo si las mujeres no esconden bajo su actitud de negación, lo que verdaderamente ellas quieren ofrecer. Los revolucionarios duermen tranquilos esperando un cambio de mentalidad.*

Los cristianos hablan de desviaciones sexuales. Los jueces se protegen detrás de la naturaleza humana, por supuesto la de los hombres. Uno y otros se las arreglan para diferir la solución al problema planteado. Sólo una concesión: la violación es reconocida como un delito, pero al violador casi nunca se le hace pagar el delito; más bien es hasta observado con benevolencia y complicidad.

La mujer de *Lipstick* se plantea estas interrogantes: ¿Hasta cuándo los hombres podrán violar impunemente a las mujeres? ¿Hasta cuándo la ideología masculina, junto con las instituciones, moral y fascismo, seguirán protegiendo a los violadores? ¿Hasta cuándo este problema será tratado por la justicia masculina?

En *Lipstick* la mujer llega a la conclusión de que recurrir a la justicia de los hombres es pedir castigo a los jueces-violadores para los

acusados-violadores. Pedir justicia a los hombres en tribunales como puestos por hombres es poner en evidencia el desprecio de éstos para con las mujeres; además es pedir al hombre que se reconozca como opresor, por tanto éste protegerá en todo momento al otro hombre: el violador, él en potencia.

La mujer de *Lipstick* efectivamente no cree ya en el recurso a la legalidad, pues el arma jurídica es un derecho burgués y falocrático, por tanto inaceptable. La toma del fusil y el asesinato del violador en la película, es una posición simbólica. Ya que no es ni delante de un tribunal que se sitúa la lucha, ni asesinando violadores, es en la solidaridad con las otras mujeres con las que se desmitificará por una parte el aparato judicial, que transforma a las víctimas de la violación en acusadas, al hacerlo estallar, así como los otros aparatos del poder masculino y por otra parte se esperan soluciones pacíficas para solucionar el problema de la violencia de los hombres, aunque esto último casi sin ilusión, pues la violación está en todos lados, con múltiples visos: el seductor, el padre incestuoso, el novio, el profesor, el primo, el estudiante, etc. La violación es la expresión de una relación de fuerza (el hombre en un mundo de privilegios) y existirá en tanto esta relación de fuerza no sea derrocada.

No obstante, a pesar de este último planteamiento afirmamos que el final de la película, donde la mujer es liberada después de asesinar al violador, es un final que neutraliza la fuerza de la rebelión de ésta frente a la "justicia", pues este veredicto, que por lo demás se ha comprobado hasta la saciedad que no se da tan sencillamente en la realidad, recupera la actitud subversiva de la mujer, al sancionar como justa la transgresión del código, eliminando de hecho toda su carga de ruptura con los cánones preestablecidos.

Giovanna Machado

LIPSTICK. Estados Unidos, 1976. Dir.: Lamont Johnson. Prod.: Freddie Fields; Elaine Stundel (coord.); Stanley Neufeld (ejec.); para Dino De Laurentis Corp. (Paramount). As dir.: Mickey McCardle, Craig W. Huston. Guión: David Rayfield. Fot.: Raph Butler; William A. Fraker (adic.). Technicolor. Mont. Marion Rothman. Dis. prod.: Robert Luthardt. Dec.: Don Feld. Gráfico: Sandy Dvoretz. Mús.: Michel Polnareff; David Foster.

Violación de Lamont Johnson



Violación de Lamont Johnson





Arrastrados por un insólito destino de Lina Wertmüller

M. Polnareff, Jimmie Haskell (arreglos). Trajes: Jodie Lynn Tiller. Coreogr.: Fred Strickler. Tit.: Don Record, Pacific Title. Son.: Gordon Daniel (mont.); Richard Portman, Robert Post (grab.). Int.: Anne Bancroft, Margaux Hemingway, Chris Sarandon, Perry King, Robin Gammell, John Bennett Perry, Mariel Hemingway, Francesco, Meg Willie, Inga Swenson, Lauren Jones, Bill Burns, Way Bandy, Harry King, Sean Byrnes, Catherine McLeod, Macon McCalman, Mary Margaret Lewis, Nick Masl Jr., Peggy Rea, Bill Zuckert, Tamara Chaplin, Lisa Walford, Betty Snow, Ruth Teitel, Mary Ann Kellogg, Sharon Rubin. Dist.: B.T./C.B.

ARRASTRADOS POR UN INSOLITO DESTINO

La idea, a pesar de no ser nueva, es buena. Partiendo de un irónico retrato de la adecuación burguesa al clima del incipiente "compromiso histórico", bellamente situado a bordo de un yate en peregrina navegación estival por el Mediterráneo, Lina Wertmüller arranca a dos personajes, opuestos por sexo y por clase, y los naufraga en una isla desierta. En tal situación extrema, el conflicto de clase se agudiza y expresa hasta, digamos, la revolución. Con astucia simple pero eficaz, sin embargo, está planteada también la otra oposición, sexual, y obviamente no se resuelve en conflicto sino en unión. Desde ese momento desaparece el conflicto originario y aparece el sano conflicto osmótico del sadomasoquismo. Pero el llamado del realismo, aunque sea bajo su forma más primaria, la del sentido común, que afecta a todo italiano con la gloriosa excepción de Marco Ferreri, lleva a la Wertmüller a reconducir a sus tan maltratados como felices amantes en el seno de la sociedad históricamente comprometida. Y la pasión, como en cualquier novela de los últimos trescientos años, es derrotada por el orden social imperante.

Hasta el final de la primera etapa de la historia, la película es decididamente brillante, en el mejor estilo de las comedias cinematográficas italianas que, más que tales, son asuntos serios vívidos y expresados con irresistible humor. La definición de los personajes a través de una ambientación tan sencilla como suficiente y, sobre todo, de su ubicación social perfectamente delineada, está bien complementada por un diálogo bastante rico que combina el "color" psico-social de cada uno con el reflejo de una situación política que coloca la acción en el

contexto de un momento histórico preciso en Italia, como país determinado. Esa visión social de los personajes se concreta desde el comienzo en primer lugar en la contraposición de clase y, como subtema, en la correspondiente ubicación política, donde vemos al proletario militante del partido comunista y a los burgueses divididos entre la decidida defensa de su pureza y el avance táctico hacia posiciones de aparente amplitud. De este modo, cuando los dos protagonistas son arrastrados por su insólito destino hacia la isla que los hospedarán por muchas semanas, ya están perfectamente definidos y opuestos por su odio de clase. Es seguramente notable la forma cómo Wertmüller aprovecha su insólita situación para llevar esa oposición a una expresión extrema, donde la violencia de la palabra se combina fuertemente con estallidos de violencia física, en el marco ideal de una naturaleza salvaje, totalmente privada de las mediciones de la civilización.

Es, sin embargo, justamente a este punto de la narración donde el hilo de las significaciones cambia sutilmente de rumbo. Sutilmente, porque las características de clase, o lo que Wertmüller propone como tales, se mantienen, en la forma pesada y extremada que caracterizan su estilo, a través de toda la nueva línea de la narración. De esta manera, a través de la vicisitud amorosa, se llega a un curioso grado de identificación entre la relación sexual entendida como sado-masoquista y la relación de clase: macho-proletario-sadista, hembra-burguesa-masoquista. Por otra parte, esta particular visión de la relación amorosa, por el contexto mismo de la obra en su conjunto (de pretensiones emblemáticas en sentido sociológico, tal como ocurre en todas las películas de Wertmüller), es asumida como la relación por excelencia, la verdadera naturaleza de la pasión, el amor en sí. Con toda la poesía del caso, arena, mar y sol en eficaz función de apoyo. Sin duda, en esta parte del film también hay imaginación, fuerza expresiva, buena actuación y la famosa bella fotografía. Pero el resultado concreto es que la contraposición de clase cambia radicalmente su carácter a partir de allí, en una suerte de divagación que prepara el terreno para una solución inofensiva



El Tirano Aguirre de Werner Herzog

y conformista donde a cada campo se le asigna el tipo de patética ironía que se merece: al burgués, una mordacidad contra la hipocresía donde no falta, sin embargo, cierto respeto por la lucidez implícita en el mecanismo del "ciertas cosas se saben, pero no se dicen"; al proletario, la decidida caricaturización de la tosqueidad de sus soluciones, basadas en gritos, golpes y ancestral resignación.

Arrastrados por un insólito destino repite así el esquema de creación que Lina Wertmüller mantiene con éxito creciente desde hace varios años: tocar una problemática candente, a niveles sociales y políticos, en su país, articularla en una trama suficientemente original, y enfocarla desde un punto de vista sorprendente, que le permite a la vez desarrollar su fértil inventiva verbal y visual, su virtuosismo profesional, y su impulso invencible de desvirtuar el propio tema que plantea, confundiendo con subtemas e implicaciones marcadamente subjetivas, de diversas proporciones y niveles. El resultado es, cada vez, un revoltijo ideológico difícilmente descifrable y cuyas ambigüedades y peregrinas teorizaciones logran regularmente torcer la línea más aparente del significado de la obra hacia senderos, cuando más cuando menos, reaccionarios.

Ambretta Marrosu

TRAVOLTI DA UN INSOLITO DESTINO NELL'AZZURRO MARE D'AGOSTO. Italia, 1975. Dir.: Lina Wertmüller. Prod. Romano Cardarelli para Medusa Distribuzione. Guión: Lina Wertmüller. Fot.: Ennio Guarnieri. Tech-color. Escen. y trajes: Enrico Job. Mús.: Piero Piccioni. Mont.: Franco Fraticelli. Son.: Mario Bramonti. Int.: Giancarlo Giannini, Mariangela Melato, Riccardo Salvino, Isa Danieli, Aldo Puglisi, Anna Melita, Eros Pagni. Dist.: Fox - M.D.F.

EL TIRANO AGUIRRE

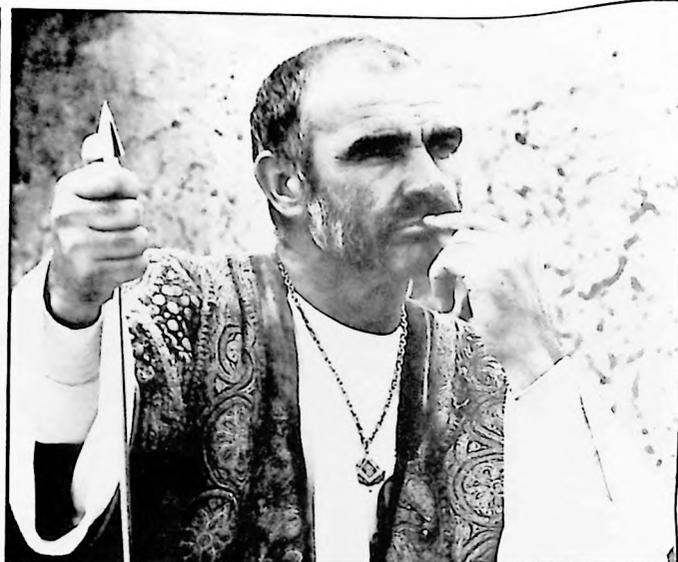
El 26 de septiembre de 1560 salió por el Amazonas la expedición comandada por Don Pedro de Ursúa. El 20 de julio de 1561 llegaba a Margarita, dirigida ahora por Lope de Aguirre. En el film de Werner Herzog la expedición prácticamente desaparece en el Amazonas. La hija de Aguirre muere en el film de un flechazo, en la historia a manos de su padre en Barquisimeto. A Herzog no le interesa mucho la historia. El mismo declara "En Aguirre está Gonzalo Pizarro que había muerto

dos años antes. El Padre Gaspar de Carvajal nunca acompañó a Aguirre. El texto de la crónica que comenta el film es enteramente inventado por mí y nunca un documento auténtico como han creído muchos. Pero yo soy muy preciso sobre los detalles físicos" (Positif, 169). No se trata pues de una representación realista de la tremenda odisea descrita por Uslar Pietri en "El Camino de El Dorado" y muchos años antes por Francisco Vázquez. A Herzog, entonces, le atraen otros problemas. Manipula su material para crearse una anécdota que le resulta apta para plasmar sus propias meditaciones sobre la existencia humana. La discusión sobre el ejercicio del poder absoluto, sobre la rebeldía ante las instituciones impuestas por el poder dominante, la monarquía y la realeza, sobre la pasión capaz de hacer reales las más alucinantes aventuras, sobre la moral, el racismo, el colonialismo y tantos otros temas implícitos en la historia real de Lope de Aguirre, la discusión sociopolítica, es aplazada. Herzog en cambio propone una situación a puerta cerrada. Un pequeño grupo de hombres, aislado de todo contacto con la sociedad, inmerso en una naturaleza hostil, desproporcionada y ajena, es diezmado. La muerte cotidiana, inevitable, cobra su cuota armoniosa e inevitable. Privados por Herzog de cualquier posibilidad de combate, de cualquier posibilidad de acción sobre el mundo real, sus personajes van, sin dudas, hacia la muerte cercana. Un flechazo, un lanzazo, de los indios ocultos pero presentes, una puñalada o un arcabuzazo de otro español son las variantes permitidas. La situación debería permitir eliminar lo superfluo de cada personaje, su psicología, sus patrones de movimiento, dejando sólo lo esencial. La certidumbre de lo inevitable de por sí jerarquiza los problemas. La razón de ser aflora entre las excrecencias de lo concreto. Es aquí donde el autor interviene más directamente. En la medida en que el personaje pierde corporeidad y singularidad el autor puede imponer más su propio pensamiento.

En El Tirano Aguirre, sin embargo, los personajes, puestos en la condición descrita, revelan sólo una pasmosa mediocridad de pensamiento y emoción. Herzog los ha vaciado tanto y es tan incapaz de insuflarles un nuevo aliento que el resultado



El testafarro de Martín Ritt



El hombre que sería rey de John Huston

de la operación es catastrófico. Todo adquiere una condición de naturaleza ininteligente. Cualquiera de las tortugas y de los cocodrilos que de vez en cuando salen a tomar aire parece tener más capacidad de reflexión que Fernando de Guzmán. Lope no parece tener más imaginación que el monito que logra atrapar en la balsa. La impotencia creadora de Herzog se revela en cada detalle. Por ejemplo Vázquez cuenta que doña Inés se había amancebado con Lorenzo de Calduendo después de la muerte de Pedro de Ursúa y que Lope después de matar a Calduendo mandó a Antón Llamoso y Francisco de Carrión a matar a doña Inés; "los cuales fueron y la mataron a estocadas y cuchilladas". Herzog, en cambio, hace que doña Inés aprovechando una de las bajadas a tierra, desaparezca, por propia iniciativa, penetrando en la salvaje floresta. Una transposición en novela rosa de una horrenda y por tanto realmente trágica acción.

Pero así como Herzog se muestra como dramaturgo al nivel de una Dorotea Fiallo cualquiera, su film adquiere a nivel decorativo un notable encanto. Los indios reclutados como extras poseen una fisonomía realmente arquetípica. La utilería y el vestuario resultan sugestivos. El paisaje, sin alcanzar el climax dramático que tan imposible resulta para Herzog, logra ir más allá de lo acostumbrado en los reportajes de Time-Life. La escena en la cual un indio bailotea y toca una quena pluri-tubular bajo la mirada ausente pero subyugada, vidriosa, de Klaus Kinski (Lope) es tal vez el mejor fragmento del film y lo salva de no pasar de una insipida y pretenciosa elucubración germánica más.

Alfredo Roffe

AGUIRRE, DER ZORN GOTTES. República Federal Alemana, 1972. Dir.: Werner Herzog. Prod.: W. Herzog, Daniel Carino (asoc.); Walter Saxer, Wolf Stippett (ger.); para Werner Herzog Filmproduktion / Hessischer Rundfunk. Guión: W. Herzog. Fot.: Thomas Mauch, Francisco Joan, Orlando Macchilavello. Color. Mont.: Beate Mainka-Jellinghaus. Ef. esp.: Juvenal Herrera, Miguel Vázquez. Mús.: Popol Vuh. Son.: Herbert Prasch. Sincr.: Bob Oliver. Colab.: Gustavo Cerff, Arbulú, Marje Grohmann, Dr. Georg Hagmüller, Ina Fritsche, René Lechleitner, Ovidio Oro. Int.: Klaus Kinski, Cecilia Rivera, Ruy Guerra, Helena Rojo, Del Negro, Peter Berling, Daniel Aede, Armando Polanah, Edward Roland, Daniel Farfán, Alejandro Chávez, Antonio Márquez, Julio Martínez, Alejandro Repullés, Indios de la Cooperativa Lauramarca. Dist.: M.D.F.

EL TESTAFERRO

Comparado con Nuestros años felices, este film ofrece una ventaja indiscutible: aquella que deriva de un tratamiento contenido, deliberadamente "distanziante", aunque por momentos igualmente culpable de mistificación. En este caso, nada de nostalgia llorosa sobre aquellos oscuros años de la era de McCarthy, aunque sí algo de responso por las víctimas de las listas negras que asolaron a un cierto sector de la intelectualidad norteamericana. La obra de Ritt, apoyada en un análisis del "hombre medio", mediocre y ambicioso, tramposo e ingenio al mismo tiempo, y en su toma de conciencia repentina, una vez convertido en un sospechoso más —intelectual a la fuerza— es más ácida y novedosa que otros tratamientos del tema.

La apertura del film es particularmente acertada, con su montaje de actualidades de la época —los Rosenbergs, Mac Arthur, Truman, Mc Carthy, Corea, etc.— acompañados por la canción de Sinatra *Young at heart*. El tema del macartismo esta vez aparece planteado en un terreno menos conocido: el ambiente de la naciente gran industria de la televisión en los Estados Unidos de los años cincuenta. Y el planteamiento es sencillo: la "caza de brujas" comienza a extenderse a la televisión, refugio de muchas de las víctimas reales o eventuales de la persecución hollywoodense; para defenderse, los autores malditos, sospechosos de simpatías con el comunismo por parte de los ávidos sabuesos del *Unamerican activities committee*, buscan testafarros, hombres de paja que firmen y cobren a su nombre. Por encima de todo planea la inquisición, esa especie de necesidad de "hacer hablar", de obligar a denunciar, aunque no sea sino para hundir en la abyección, desestabilizar —como se dice ahora— en lo personal y en lo grupal, inducir el terror y establecer la autocensura, la dimisión o el desarrallo.

Resulta interesante descubrir cómo Woody Allen, su "estilo", su personalidad impuesta, sufren en esta ocasión un cambio sustancial, al ponerse al servicio de un personaje "ajeno", de un cajero de restaurant, medio sórdido, medio ingenio, "medio" en todos los sentidos, cuya evolución cómica y si-

niestra al mismo tiempo, le otorga una gran riqueza interpretativa a los permanentes tics del comediante; a la inversa, el mensaje humanista y relativamente "distante" de Walter Bernstein y Martín Ritt adquiere una concreción insertada en una suerte de objetividad más desentrevuelta. El personaje de Allen intenta mostrar un "progreso" del hombre que descubre una veta de oro en la explotación del talento ajeno y que luego, metido en el baile, entre el correr o encaramarse, decide, por un raptó de furia libertaria, insultar a los inquisidores y negarse al para él fácil juego de la compeñada denunciadora. En este sentido el film no es convincente; es decir, la toma de conciencia no es nada más que un momento final, emocional, no explícito, de un proceso que se siente venir en aquella parte de la personalidad del héroe que corresponde al viejo estereotipo norteamericano del buen salvaje. Claro que hay el necesario elemento detonante: Hecky Brown, el actor perseguido personificado por Zero Mostel, atrabiliario y grandilocuente, que se ha suicidado para no contribuir a la pérdida final del protagonista. El gran final del film es, pues, cuando se plantea al excajero su comparecencia ante el temido comité y por tanto la necesaria denuncia que, por su condición misma, parece ser el más indicado a cumplir. Allí Ritt se extiende resaltando aún más la estupidez de los miembros del comité, el carácter ritual y prefabricado de las confesiones y las denuncias y, por contrapunto, la ingenuidad maliciosa que se convierte en furia creciente del falso autor, hasta llegar al "fuck your-selves" con que Allen cierra sus relaciones con el comité.

Sin embargo, todo el film aparece centrado, más allá de la denuncia certera del estado de ánimo imperante en perseguidores y perseguidos, de la descripción simpática de los personajes, de la contenida formulación de la relación del protagonista con la productora-intelectual-judía-de-izquierda, y de tantos otros acertos, en un rescate —una vez más— de la amistad, del compromiso personal y por tanto, del motor subjetivo de los actos políticos. En el fondo, la toma de conciencia es una asunción de amistad, desde luego dignificada por el rescate de una cierta dignidad; pero son los compañeros perseguidos y particu-

lamente el amigo muerto, el suicida por desesperación y por solidaridad —o quizás por hastío y vergüenza de sí mismo— los elementos realmente desencadenantes de ese acto político de negatividad.

De todos modos, el film es decididamente enfatizante, estimulante: jamás Allen se había acercado tanto a un cierto realismo descarnado, pese a su reiterada afición por el humor cruel; quizás nunca Ritt ha logrado superar como ahora las limitaciones de su humanismo generalizador, y Bernstein se luce aportando detalles —no sabemos hasta qué punto históricos— en esa parte de la represión intelectual que fue la lucha por el control del mensaje televisivo. Mostel está en su elemento, con su juego sobreactuado y patético, entre lo cómico y lo despreciable. Y si la película culmina en un mensaje eminentemente simplista y libertario a secas, no por ello es menos respetable su realización, a una buena distancia de los temas comerciales de moda —pese a su tema *retro*— y a la morfología de su tratamiento habitual; y capaz por otra parte de rehuir los ganchos modales de actores taquilleros o aquellos del chiste grueso, la relación fácilmente inflable de la pareja equivoca, etc., etc. En fin de cuentas, una película que no duró mucho en cartelera y que por eso mismo, por la incompreensión del público o el disgusto de los distribuidores, merece ser señalada.

Oswaldo Capriles

THE FRONT. Estados Unidos, 1976. Dir.: Martín Ritt. Prod.: Martín Ritt; Robert Greenhut (asoc.); Charles Joffe (recl.); Lois Kramer (coord.); para Pinsky-Bright/Devon. A Martín Ritt-Jack Rollins-Charles H. Joffe production. As. dir.: Peter Scoppa, Ralph Singleton. Guión: Walter Bernstein. Fot.: Michael Chapman, Panavision. Metrocolor. Pintores: Albert Whitlock, Bruno Robotti. Mont.: Sidney Levin. Dir. art.: Charles Bailey. Dec.: Andre Drumheller. Mús.: David Byrne. "Young at heart" de Leigh/Richards cantada por Frank Sinatra. Trajes: Ruth Morley. Son.: John H. Newman (mont.); James Sabat (grab.); Jim Stewart, Tom Beckert, Walter Gross (regrab.). Int.: Woody Allen, Zero Mostel, Herschel Bernardi, Michael Murphy, Andrea Marcovici, Ramak Ramsay, Rudolph Lichterman, Lloyd Gough, David Margulies, Joshua Shelley, Norman Rose, Charles Kimbrough, M. Josef Sommer, Danny Aiello, Georgann Johnson, Scott McKay, David Clarke, I. W. Klein, John Bentley, Julie Garfield, Murray Moston, McIntyre Dixon, Rudolph Willich, Burt Britton, Albert M. Ostenshelmer, Joan Porter, Andrew Jacob Bernstein, Matthew Tobin, Marilyn Pinsky, Sam McMurray, Joe Jamrog, Michael Miller, Lucy Lee Filipkin, Jack Davidson, Donald Sycamington, Patrick McNamara. Dist.: Columbia.

EL HOMBRE QUE SERIA REY

John Huston, uno de los directores más importantes que ha producido el cine norteamericano, siempre ha mostrado una predilección por los perdedores. Desde *El Tesoro de Sierra Madre*, pasando por *La Jungla de Asfalto* hasta *Reflejos en un Ojo Dorado* ha seleccionado héroes quienes contrariamente a los cánones comerciales llegan al último rollo para perder, a veces irrisoriamente, aquello que más ambicionaban. Sus comienzos como guionista en la industria cinematográfica seguramente han determinado su preferencia por la adaptación de obras literarias tales como *El Pendón Rojo del Coraje*, *Moby Dick* y *La Biblia*. En esta realización uno de los intereses transcribiendo un relato de aventuras de Rudyard Kipling.

Obtiene, además, la colaboración de un insigne diseñador de producciones, Alexander Trauner; de un excelente director de fotografía, Oswald Morris y de actores tan competentes como Michael Caine y Sean Connery. Estos dos "tracaleros" ex sargentos del ejército colonial británico parten a finales del siglo pasado hacia el lejano reino de Kafiristan para alcanzar allá la gloria y la fortuna. Juran, teniendo como testigo a Kipling, que no tocarán ni mujeres ni vino hasta su retorno. Luego de un arduo trayecto llegan a su destino donde, a causa de un sello masónico que llevan consigo, se cree que uno de ellos es descendiente directo de Alejandro El Grande y se le acepta como Rey Absoluto y Dios. Se coloca a su disposición una amplia fortuna pero el afortunado se toma en serio el papel de Rey y decide quedarse y tomar una bella nativa como esposa.

Los ex-sargentos evitan que se juegue al polo con la cabeza de los adversarios, que se orine en la parte alta de los ríos cuando la tribu vecina se baña y lava sus ropas o que se roben entre ellos. También utilizan a las tribus para someter a otras nuevas. Les traen la "civilización". A cambio reciben el poder y una inmensa fortuna. Sin embargo, se descubre que el Rey es humano y pierden lo ganado.

El film puede decir, quizás, que los colonialistas que imponen el orden y el progreso a pueblos más atrasados no deben relajar su auto-

idad, mostrarse tan humanos como los nativos, tener en cuenta las tradiciones y cultura de los sojuzgados o menospreciar su capacidad para distinguir los verdaderos aportes del mundo llamado desarrollado, sin correr el riesgo de perder la cabeza como le sucede al Rey efectivamente.

Sin embargo, pudiera ser que el espectador se identifique con unos personajes plenos de simpatía y recursos y no lleguen a las mismas conclusiones. Es posible que el film los cubra de una aureola romántica que no ponga en duda sus acciones sino que atribuya su mala suerte al destino. En todo caso los tracaleros tienen una mentalidad muy de la época puesto que aspiran a que la Reina de Inglaterra los condecore pero "sin arrodillarse delante de ella", como recompensa por haber despojado a los supuestos ingenuos de sus tesoros.

La película es una delicia visual. En sus comienzos muestra escenas de bazares y calles hindúes de singular colorido. Más tarde los paisajes del viaje a Kafiristan son de gran belleza. El vestuario y templos de los monjes y, sobre todo, los rasgos y costumbres de los kafiristanos son muy atractivos.

Los personajes secundarios están, asimismo, muy logrados. Roxanne, la belleza nativa. Kafu Selim, el Gran Sacerdote. Kipling, testigo del contrato entre los buscadores de fortuna. Y, sobre todo, Gurkha Billy Fish fiel servidor de sus maestros colonizadores.

Si falla hemos de encontrar quizás la hallemos en el final demasiado lacrimoso en el que el tracalero sobreviviente trae a Kipling la cabeza coronada de su compañero como prueba de la veracidad de su relato. Habiendo sido el único que se daba cuenta del peligro que implicaba la decisión de casarse y, en consecuencia, mostrarse humano y no Dios, es difícil explicar el afecto que parece mostrarle una vez muerto. A no ser, y todo siempre es posible, que se sugiera entre ellos una relación ambigua. En todo caso, con los perdedores de Huston el espectador es quien casi siempre sale ganando.

Miguel San Andrés

THE MAN WHO WOULD BE KING. Estados Unidos, 1975. Dir.: John Huston. Prod. John Foreman; James Arnett, William Hill (asoc.); Ted Lloyd (superv.); Robin Douet, David An-

derson, Eva Monley, Malcolm Christopher, Mohamed Abbazi (ger.); para Parsky-Bright/Devon (Allied Artists/Columbia). Dir. Za un.: Michael Moore. As. dir.: Bert Batt, Michael Cheyko, Christopher Carreras. Guión: J. Huston, Gladys Hill, del cuento de Rudyard Kipling. Fot.: Oswald Morris; Alex Thomson (2a. un.). Ef. ópt.: Wally Vevers. Pintor: Albert Whitlock. Mont.: Russell Lloyd. Dis. prod.: Alexander Trauner. Dir. art.: Inajlis. Dec.: Peter James. Escultor: Giulio Sruhek Tomassy. Ef. esp.: Dick Parker. Mus.: Maurice Jarre. Trajes: Edith Head. Son.: Les Hodgson (mont.); Basil Fenton-Smith, Gordon K. McCallum. Coord. contrafig.: James Arnett. Maestro de caballería: Robert Simmons. Int.: Sean Connery, Michael Caine, Christopher Plummer, Saeed Jaffrey, Karoum Ben Boulh, Jack May, Doghni Larbi, Shakira Caine, Mohammed Shamsi. Paul Antrim, Albert Moses, Kimat Singh, Gurmukh Singh, Yvonne Ocampo, Nadia Atib, Graham Acres, Blue Dancers of Goulamine. Dist.:

EXHIBICION

Este film se presenta como una investigación sociológica en torno a los actores del cine pornográfico. A tal efecto se escoge como protagonista una prima donna del cine porno francés, Claudine Beccaire. Pero ya ésta es una escogencia viciada (luego veremos que también tiene mucho de viciosa) y lo es porque sobre ese hecho ciertamente significativo en términos sociológicos que es la difusión masiva de la pornografía se escoge una perspectiva pobre, la de los actores —minoría mínima, sector poco diferenciado de otros afines tradicionales (cabarets, etc.), nada novedoso en sí mismo, marginal y atípico—. Es evidente que en esta tierra incógnita había filones mucho más interesantes, más ricos en implicaciones sociales: productores, censores y, por supuesto, el público. Pero, en fin, no hay temas intrínsecamente pequeños y esta imitación por cierto abstracta ha podido ser superada en la concreción del film. Cosa que a todas luces no se logra. El film se limita a recoger la ideología muy trivial y estereotipada de los actores sin encontrar en ningún momento mecanismos de desmontaje de ésta, quedándose siempre en la más banal apariencia. En nada soluciona la superficialidad del planteamiento el pretendido efecto dramático de la "confesión" de Claudine; no sólo porque ella está afectada por la misma falta de profundidad sino porque resulta difícil cualquier identificación ante un discurso-entrevista y un mínimo de dramatización mediante simples ilus-

traciones, que no apela a ningún proceso de reconstrucción.

Además no se puede dejar de señalar que este film acerca de la pornografía es un film pornográfico. La mayoría de las escenas no aportan nada a la supuesta comprensión del fenómeno sino que son utilizadas en base a su carga pornográfica. Que esta pornografía esté combinada con efectos de distanciamiento no rompe por supuesto la empatía de la imagen erótica sino que se integran a ella, modificándola en verdad pero sin destruirla. De hecho lo que hace es agregar elementos de suspenso o buscar, mostrando la media mentira de lo que se vé (los actores confiesan estar "sintiendo" a medias, en general), otra forma de erotismo, más o menos sofisticada.

En realidad, de lo que parece tratarse en este film es de una muy burda operación comercial. No sería nada de extraño que la señalada intencionalidad sociológica no fuese más que el disfraz que permite que un film fuerte, casi *hard core* (cf. intervenciones de Miguel San Andrés en los Archivos inéditos de Cine al Día, V. VIII, 14.5), pase por circuitos más amplios que los habituales y alcance a un público más respetable; cosa que entendemos sucedió con su distribución en Francia.

Fernando Rodríguez

EXHIBITION. Francia, 1975. Dir.: Jean-François Davy. Prod.: Contrechamp. Guión: J. F. Davy. Fot.: Roger Fellous. Eastmancolor. Mont.: Christel Micha. Son.: Roger Letellier (grab.); Paul Bertault (regrab.). Int.: Claudine Beccaire, Benoit Archenault, Frédérique Barral, Béatrice Harnois, Richel Dauba, Patrick Segals, Ellen Couppey, Mandarine, Didier. Dist.:

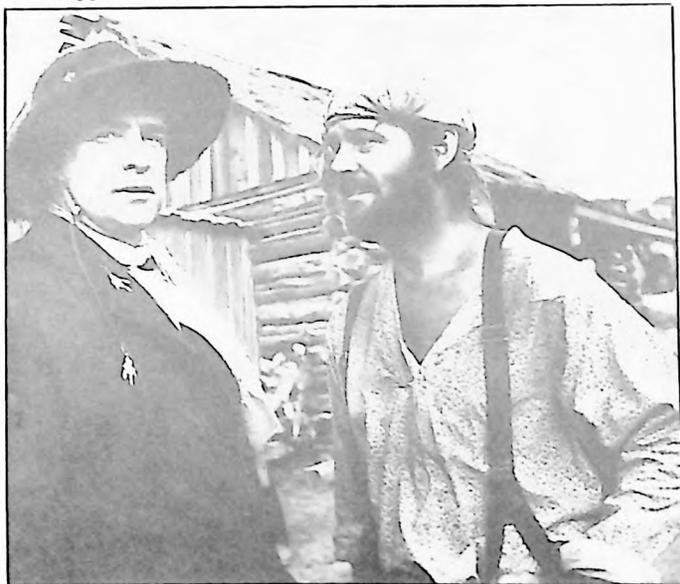
DUELO DE GIGANTES

Como diría nuestro amigo Robin Mood: "Great Falls, Geraldine, Winifred, Roy, Stanford, Belt... ¿En cual de estos recordados pueblos de la noroeste Montana celebraba sus juicios el hacendado Braxton, el malvado lector de Sterne? Tal vez para un crítico, o un espectador cualquiera, esta pregunta parecerá necia o importuna. Pero para quienes el cadmio amarillento de las praderas bajas es capaz de poner en juego un mundo de resonantes recuerdos muy distinto al que atrae el verde manchado de ocre de los pastizales

Exhibición de Jean-François Davy



Duelo de gigantes de Arthur Penn





Duelo de gigantes de Arthur Penn



Siete Bellezas de Lina Wertmüller

intermedios, la pregunta adquiere su justo sentido. Porque se trata de una obra de Arthur Penn, el íncrito poeta que con cada film añade un capítulo a su vasta historia de la tragedia americana. Y con Penn todas las claves son buenas. Penn antes que nada parece ocuparse del mundo de las sensaciones físicas. Todo en él tiende a estimular al olfato, el tacto, el sabor, y hasta la vista y el oído. La cámara siempre está en el ángulo preciso que permite, dada la iluminación concomitante, y por supuesto el tratamiento previo de lo que va a ser registrado sobre el film, alcanzar el máximo del modelado corporal, henchido y jugoso, duro y delicado. Basta recordar cómo fotografía los trajes, cómo busca el orden de las caídas y dobles gravitantes, cómo la degradación de los tonos y el toque justo del contorno luminoso permite adquirir textura viva a los tejidos. Pero por supuesto que todo esto no es más que el pretexto, el cebo, que atrapa nuestra imaginación para conducirla a las sombras profundidades donde las almas atormentadas se debaten en la mortal angustia del deseo de la belleza y la plenitud nunca alcanzado por la traición perpetua del deforme mundo concreto que les aprisiona y distorsiona. De allí la importancia de que el estímulo físico no sea inerte y limitado trasmisor de datos sensoriales sino que sea capaz de provocar significados solidarios, flúidos, ambiguos pero precisos, ocultos pero presentes. El vestido azul con pepitas rosadas que se pone Clayton (Marlon Brando) para achicharrar a Calvin, con sus mangas adornadas de encajes blancos, no sólo es un anzuelo visual que nos obliga a percibirlo, sino que también conlleva una carga inmensa de aberración, de monstruosas contradicciones que configuran al máximo el carácter psicopático del personaje, portando moho y podredumbres, adjetivando ambagiosa pero inexcusablemente su turbia conducta. También el pañuelo Siena de pisa, con su pasado blanco apenas detectable, que se anuda en la cabeza Logan (Jack Nicholson) para convertirse de ladrón de caballos en horticultor y entrar en comunicación con la madre tierra, aparte de su papel como centro de atracción visual, carga de sentido la imagen, siendo capaz de transmitirnos la sutil transformación espiritual del héroe. Así

cada una de las masas, de los volúmenes, de las líneas, de los contornos, de los movimientos, nos va adentrando y develando el drama, su sustancia, sin dejarnos abandonar la concreta materia que los encarna. También aquí el héroe positivo es un fuera de la ley y los malvados la clase dominante y sus servidores. Logan y su banda de ladrones de caballos son capaces de relaciones humanas intensas, cordiales, abiertas. La alegría de la vida les suda por los poros. La naturaleza existe para ellos y pueden vivir en perfecto equilibrio ecológico y espiritual con ella. En cambio Braxton y Clayton riman en su odio por lo natural, por lo libre, por lo espontáneo. Braxton enloquece cuando su hija hace el amor con Logan, cuando un hombre se roba un caballo para supervivir, cuando un truhán gana, tal vez con trampas, en las cartas. Clayton disfruta con la locura de Braxton, cazando un conejo con una diminuta lanza de cuatro aspas, sacando de la vida a los vivos cuando más vivos están, a Cary mientras hace el amor, a Si mientras defeca, a Calvin mientras duerme y sueña. El mal y el bien. Algo huele mal en Dinamarca, parece decir Penn, cuando nos muestra la inversión de la sociedad. El poder y la riqueza a los malos. El hambre y la inautenticidad a los buenos.

De lo físico a lo espiritual, de lo espiritual a lo social, tal parece ser el mecanismo de juego de Penn. Abandonando las manidas rutas del realismo no vacila en empuñar las armas sagradas del simbolismo para hacernos llegar con impaciente claridad su mensaje fulgurante. La regeneración del mundo americano sólo puede lograrse por el regreso a la comunión con la tierra, la tragedia americana tiene su origen en la transformación del valor de uso en valor de cambio. Sólo la vuelta a la naturaleza, a la comunidad elemental con el hombre podrá salvar a América. Arthur Penn con **Duelo de Gigantes** es capaz de rendir discretos homenajes a renombrados cineastas como Sergio Leone y Alfred Hitchcock, es capaz de crear un espectáculo atrayente y es capaz, también, de dictar toda una lección cosmológica admirablemente lírica".

Alfredo José

THE MISSOURI BREAKS. Estados Unidos, 1976. Dir. Arthur Penn. Prod.: Robert M. Sherman; Elliott Kastner (ejec.); Marlon

Rosenberg (asoc.); Jack Grossberg (ejec.); Malcolm Harding (ger.); para EK. Dir. 2a. un.: Michael Moore. As. dir.: M. Harding, Cheryl Downey. Guión: Thomas Mc Guane. Col.: Michael Butler; Rex Metz (2a. un.). Col. DeLuxe. Ef. esp. fot.: Greg M. Auer. Mont.: Jerry Greenberg, Stephen Rotter, Dede Allen. Dis. prod.: Albert Brenner. Dir. prt.: Stephen Berger. Dec.: Marvin March. Ef. esp.: A.D. Flowers. Mús.: John Williams. Trajes: Patricia Norris. Tit: Wayne Fitzgerald. Son.: Richard Cirincione (sup. mont.); Marc M. Lamb, Jack Fitzstephens, Sanford Rackow, Stanley P. Bochner (mont.); Jack Solomon, Dennis Maitland (grab.); Richard J. Vorisek (regrab.). Cons. creat.: Gene Lasko. Contrafiguras: Loren James, Walter Scott. Int.: Marlon Brando, Jack Nicholson, Randy Quaid, Kathleen Lloyd, Frederic Forrest, Harry Dean Stanton, John McLiam, John Ryan, Sam Gilman, Steve Franken, Richard Bradford, James Greene, Luana Anders, Danny Goldman, Hunter Von Leer, Viroil Frye, R.L. Armstrong, Dan Ades, Dorothy Neumann, Charles Wagenheim, Vern Chandler. Dist. United Artists.

SIETE BELLEZAS

Supongo que no hay duda sobre los méritos de este film de Lina Wertmüller. Haber ubicado una comedia en un campo de exterminio nazi (arquetipo del horror de nuestro tiempo) y que el campo de exterminio siga siendo campo de exterminio y la comedia comedia es el producto de un insólito virtuosismo para mezclar lo cómico, lo grotesco y lo patético. Esos elementos mantienen entre sí tal tensión y equilibrio que en ningún momento el film se precipita en los abismos que tienta y desafía. Ese raro **tour de force** se logra formalmente reduciendo el "horror" a un papel de escenografía, de "fondo", mediante la utilización de planos generales, de una gama monocorde de colores, de una gran profundidad de campo, de encuadres desusados, elementos todos que colaboran a irrealizar (hasta hacerlo por momentos casi onírico) y a desindividualizar lo trágico. De ese fresco, de su curiosa manera de patentizarse, se recordarán imágenes admirables, a ratos complicadas como un Piranesi, a ratos silenciosas y enigmáticas como un Chirico. Pero, por supuesto, los contenidos hacen posible la solución de síntesis. Toda la comicidad de esa parte del film está ya sobre-determinada por una cierta gravedad, por una inminencia del desenfalce trágico que hace que aun los momentos de mayor hilaridad, sobre todo la extraordinaria secuencia de la "conquista" de la jefe del campo de concentración, se presentan con

una significación ajena a cualquier banalidad. Por último los elementos grotescos, de una especial acidez e implacabilidad, completan esa tonalidad tan personal que imprime la Wertmüller a esta parte del film. Especie de amarga y dura polifonía, rica en inflexiones y niveles expresivos.

Creo que no por azar hemos comenzado hablando de una parte del film que comentamos, parte por lo demás cuantitativamente sustantiva. Porque nos parece evidente que toda la "parte italiana" del film es sustancialmente inferior en todos los sentidos. Inferior porque a pesar de todo el esfuerzo estilístico de la directora el personaje y su ambientación, el machista de la Italia meridional, está en demasía contaminado de resonancias de la comedia clásica italiana. Amén de que la presencia de Fellini está en demasiadas partes: el **varietá**, las damas de gruesa humanidad, los flash-back hacia el mundo infantil. Y, sobre todo, la comicidad y también el grotesco resultan gratuitos y efectistas. Toda la secuencia del descuartizamiento es realmente chabacana y reiterativa, para dar un ejemplo. Pasqualino pavoneando su pedantesca y ridícula imagen de Casanova aldeano en aquel paseo matutino no está demasiado lejos de Dino Risi o Pasquale Festa Campanile, otro ejemplo.

Pero indudablemente más que hacer un balance de aciertos y logros parciales de este film lleno de búsquedas, y logros, creo que se debería atender a su peculiar estructuración ideológica. Veamos una primera lectura: Pasqualino es la encarnación de una cierta mentalidad italiana que dio lugar a la implantación del fascismo de **opereta**, de Benito Mussolini. Frente a él se levanta, por una parte, el fascismo en serio de Adolfo Hitler y, por otra, algunas individualidades positivas (el intelectual revolucionario, el compañero espontáneamente "humano", el anarquista). Cualquiera de estos últimos, o todos, representaría la opción válida frente a la monstruosidad, en este caso vista en dos facetas, de la mentalidad fascista. Pensamos que ese tipo de lectura es demasiado simple y benevolente.

¿Quién es Pasqualino? No hay duda que es un machista y que a la Wertmüller le interesa sobrema-

nera el planteamiento feminista. Valga a ese nivel. La inmolación del Don Juan en el grotesco altar de la desmesurada dama teutona es una pieza de antología. Pero Pasqualino es, y fundamentalmente, otra cosa. Es el hombre-pueblo, es Italia, Italia meridional al menos. Allí las cosas comienzan a confundirse. Toda la dureza, la mordacidad, la corrosiva acidez de la directora se predicen de un sujeto mistificado, invertebrado clasticamente, que recuerda más la geopolítica de Ratzel que el materialismo histórico de Marx. Para caer en cuenta que este personaje es un arquetipo, un símbolo, baste recordar el grado de generalidad del malhadado discurso de la alemana que es la última ratio del personaje y que el film antes que rebatir lo confirma en todas sus partes. Incluso el mismo carácter histórico de la obra tiende a diluirse y vemos ésta más que como un film sobre la segunda guerra mundial como una reflexión intemporal sobre ciertas actitudes vitales básicas, a tal punto el discurso sociológico de la Wertmüller está plagado de abstracciones y vaguedades.

Pero lo que resulta verdaderamente inexcusable en el film es la utilización del discurso fascista por excelencia para acabar de hundir a Pasqualino: raza de gusanos, instintivos, amoraes, vocados a la supervivencia, etc. La ambigüedad de esa utilización, la torba irracionalidad que ésta abre, las resonancias políticas en la Europa de hoy, indican un grado de irresponsabilidad ideológica rayana en el coqueteo con la misma ideología fascista.

Es posible que la Wertmüller, que parece amar el anarquismo, haya decidido condenar a todo su tiempo en nombre de las dos o tres frases estereotipadas del anarquista de cromo —de aquellos que le ponían bombas a príncipes rusos—. Pero diagnosticar nuestra época en función del más vacío ideal, ese "hombre en el desorden", nos recuerda aquellos ideólogos de tercera que despertaban la cólera más santa de Marx cuando los veía montar sobre la realidad de la clase obrera sus ensoñaciones onanistas de pequeño-burgueses.

Pocos films nos han despertado sentimientos más contradictorios que este Pasqualino, siete bellezas. Admiración ante el brío, la audacia y la finura de el estilo cinematográ-

fico que destila por todas partes. Rechazo radical de su insoportable confusión ideológica, muy cerca de una cierta sinrazón "izquierdizante" que se mueve en la poco claras aguas del nihilismo, el irracionalismo, el tremendismo. Todos ismos, se recordará, que algo tienen que ver con el fascismo de siempre.

Fernando Rodríguez

PASQUALINO SETTEBELLEZZE. Italia, 1975. Dir.: Lina Wertmüller. Prod.: L. Wertmüller, Giancarlo Giannini, Arrigo Colombo, para Medusa. As. dir.: Alessandro Dal Sasso. Guión: L. Wertmüller. Fot.: Tonino Delli Colli. Technicolor-Du Art. Mont.: Franco Freticelli. Dir. Art.: Enrico Job. Mus.: Enzo Jannacci. Int.: G. Giannini, Fernando Rey, Shirley Stoler, Elena Fiore, Piero Di Iorio, Enzo Vitale, Ermelinda De Felice, Francesca Marciano, Lucio Amelio, Roberto Revlitzka, Bianca Doriglia, Mario Conti, Doriglia Palmi, Barbara Valmorin, Lina Sasso, Anna Rechinzudo, Giovannella Gentile. Dist.: Warner-M.D.F.

EL INQUILINO

Ver "El Inquilino", o cualquier otra película de R. Polanski, es una experiencia interesante aunque en este caso no parezca muy satisfactoria. El talento de un realizador para cartarnos historias de forma original, con un gran dominio de los elementos técnicos y artísticos, no garantiza que al salir del cine no pensemos que hemos sido engañados. Dentro de un sistema de producción comercial juzgamos las obras de los "autores" (Fellini, Bergman, Losey, Buñuel, etc.), más severamente que aquellas que aparentemente sólo pretenden entretenernos y de paso, o quizás debido a ello, obtienen sustanciales beneficios para sus productores. Beneficios que, por otra parte, no son sólo económicos.

Polanski es un "autor" acreditado por films como *Cuchillo en el Agua*, *El Bebé de Rosemary* y más recientemente *Chinatown*. Por lo tanto, esperamos de él que se las ingenie lo mejor posible para presentarnos una obra significativa dentro de condiciones de producción que no las propician. Es por eso que nos sentimos defraudados. El relato de un joven que alquila el apartamento de una muchacha que se acaba de suicidar y que debido a la presión de los demás inquilinos, al ambiente del apartamento, los objetos dejados por su anterior ocupante, a sucesos sin explicación lógica, terminará identificándose con la sui-

cida y lanzándose él mismo por la ventana no llega a convencer plenamente.

Puede que esto se deba a que la mezcla de elementos reales tales como la xenofobia de los franceses hacia el joven de origen polaco, muy bien interpretado por el mismo Polanski; el conformismo impuesto por el dueño del apartamento y los demás inquilinos que rechazan cualquier desviación de sus patrones de clase media, venida a menos, ya sea ambiental —las fiestas y ruidos después de las once—, o física, la madre con su niña tullida a la que echarán del edificio con acusaciones prefabricadas; los rasgos sicóticos del personaje; timido, más comunicativo con los hombres, llevado a relaciones sexuales por iniciativa de la amiga de la suicida, que finalmente justificarán su transvestismo; con elementos irreales o sobrenaturales tales como la desaparición de su propio diente; los inquilinos que él observa en el baño, al cual obviamente no acuden para satisfacer necesidades fisiológicas, que permanecen de pie inmóviles; la desaparición de la basura que ha dejado caer en la escalera; la transformación de las inscripciones en las paredes del baño en jeroglíficos egipcios; no sugieren relaciones muy directas.

Puede argumentarse, quizás, que las escenas irreales son producto de una mente enferma, la del inquilino o, según los medios de comunicación de masas en recientes despachos, la de Polanski, con tendencias paranoicas que recuerdan una anterior obra, *Repulsión*, en la que el personaje desequilibrado era femenino. ¿Cómo se justificaría, entonces, la aparente conspiración de los inquilinos y hasta de la amiga para llevarlo al suicidio? Sólo por haber dado una fiesta con mucho ruido o haberse negado a firmar una petición para excluir a la pobre madre. Es dudoso. Porque el personaje en ningún momento pretende tener opiniones o actitudes diferentes a la del resto de los inquilinos sino que trata de plegarse a sus exigencias.

Al fin lo que perdura son las escenas más sorprendentes como el doble suicidio del inquilino al haber fallado en el primer intento, los gritos de los dos suicidas cubiertos de vendas en el hospital y que sugieren que el baño sea una tumba egipcia, o el hueco en la pared don-

de encuentra un diente humano. Detalles, pero no la obra de un "autor".

Miguel San Andrés

LE LOCATAIRE. Francia, 1976. Dir.: Roman Polanski. Prod.: Andrew Braunsberg; Hércules Belleville (ejec.); Alain Sardé (asoc.); Marc Maurette (ger.); para Marianne Productions. As. dir.: Marc Greenbaum, Jean-Jacques Aublanc, Jean-Pierre Poussin. Guión: Gérard Brach, R. Polanski, de la nov. "Le locataire chimérique" de Roland Topor. Fot.: Sven Nykvist. Eastmancolor. Fot. spec.: Louma. Ef. esp. fot.: Jean Fouché. Mont.: Françoise Bonnot. Dis. prod.: Pierre Guffroy. Dir. art.: Claude Moesching, Albert Rajau. Dec.: Eric Simon. Mus.: Philipps Sardé; Herbert Rostaing, Carlo Savina (dir.). Son.: Michelle Boehm (mont.); Jean-Pierre Ruh (grab.); Jean Némy (regrab.). Int.: R. Polanski, Isabelle Adjani, Shelley Winters, Melvyn Douglas, Jo Van Fleet, Bernard Fresson, Lila Kedrova, Claude Dauphin, Claude Piepluf, Rufus, Roman Bouteille, Jacques Monod, Patrice Alexandre, Jean-Pierre Bagot, Josiane Balasko, Michel Blanc, Florence Blot, Louba Chazel, Jacques Chevalier, Jacky Cohén, Alain Davis, Bernard Donnadieu, Alain Frérot, Raoul Guylad, Eva Ionesco, Gérard Jugnot, Helne Manson, Maïte Nahyr, André Penvern, Gérard Pereira, Dominique Poulange, Arlette Reinerg, Jacques Rosny, Serge Spira, Vanessa Vaylard, François Viaur. Dist.: Paramount-C.B.

ROCKY

Una fórmula más, entre *El Padrino* y *King Kong*.

Del primero, el seudo-realismo y el trabajo del actor, del segundo el romanticismo de la fuerza bruta.

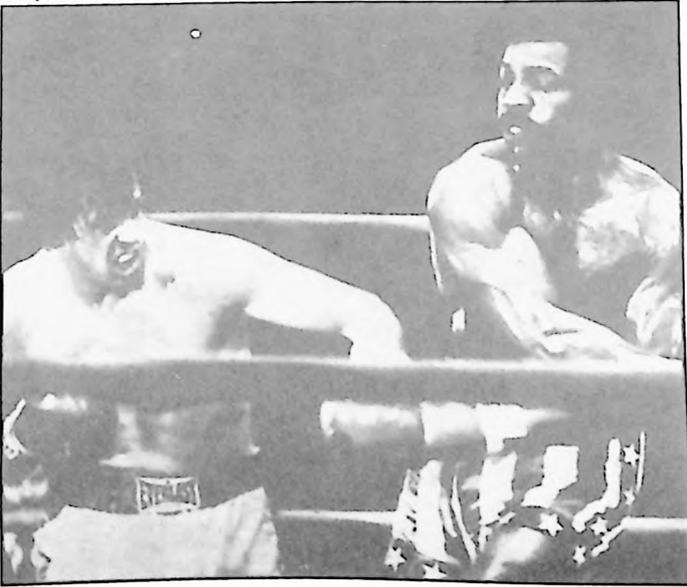
Además: la exhumación del mito de la opportunity, o chance, que tiene el pobre diablo en el gran país del norte y en la democracia en general. Doblemente tramposa, al estilo de Joe, porque le tira aparentemente al mito y después lo replantea triunfalmente. En este sentido, se pregunta uno si Sylvester Stallone es tan astutamente reaccionario como Avildsen o si este último le metió su toque cochino a una más ingenua visión del ídolo.

Cochinadas más impresionantes: admitiendo la inocencia de la brutalidad del ignorante, es un poco difícil calarse el que renunciar excepcionalmente a quebrar un pulgar (castigo rutinario del retraso en un pago ilegal) sea signo de buenos sentimientos, ampliamente confirmados por el amor a los animales, los consejos moralistas a los niños y la capacidad de enamorarse, perdonar viejos entrenadores, etc.; el horrendo mafioso para quien trabaja Rocky como cobrador es definido por éste como buena persona y lo

El Inquilino de Roman Polanski



Rocky de John G. Avildsen



vemos prestarle nada menos que 500 dólares a Rocky para que se entrene bien y admirarlo eternecido durante la pelea; el campeón mundial negro es ridiculizado profesional e ideológicamente, en una venenosa parodia de Cassius Clay, y justamente es utilizado para la trampa central pues es quien especula sobre el mito de la oportunidad, en el cual muy inteligentemente no cree, y la paliza que tiene que aguantar (naturalmente, el supuesto realismo de la película le hace ganar la pelea lo mismo, pero moralmente la pierde) tiene visos de complacer profundamente el racismo latente del público, colocándolo a un tiempo como un-americano e inferior; exaltación del sadismo del boxeo.

Sabrosísimos el naturalismo ambiental, el miserabilismo, la soberbia actuación.

Ambretta Marrosu

ROCKY. Estados Unidos, 1976. Dir.: John G. Avildsen. Prod.: Irwin Winkler, Robert Chartoff, Gene Kirkwood, Hall Pastore (ejec.), Ted Swanson (ger.); para United Artists. A. Robert Chartoff-Irwin Winkler Prod. As. dir.: Fred Galo, Steve Perry. Guión: Sylvester Stallone. Esc.: James Crabe. Technicolor/De Luxe. Cons. visual: David Nichols. Ef. esp. fot.: Garret Brown. Mont.: Richard Halsey. Dist. prod.: Bill Cassidy. Dir. art.: James H. Spencer. Dec.: Raymond Molyneux. Mús.: Bill Conti. Canciones: Frank Stallone Jr., B. Conti, Carol Connors, Ayn Robbins. Trajes: Joanne Hutchinson. Coreogr. boxeo: S. Stallone. Son.: Harry W. Tetrick; B. Eugene Ashbrook (regrab.). Const. técn.: Jimmy Gamba. Coord. contrafiguras: Jim Nickerson. Int.: Sylvester Stallone, Talia Shire, Burt Young, Carl Weathers, Burgess Meredith, Thayer David, Joe Spinell, Jimmy Gamba, Bill Baldwin, Al Salvani, George Memmoli, Jodi Letizia, Diana Lewis, George O'Hanlon, Larry Carroll, Stan Shaw, Don Sherman, Billy Sands, Pedro Lovell, DeForest Covan, Simmy Bow, Tony Burton, Hank Rolike, Shirley O'Hara, Kathleen Parker, Frank Stallone, Lloyd Kaufman, Jane Marla Robbins, Jack Hollander, Joe Sorbello, Christopher Avildsen, Frankie Van, Lou Filippo, Frank Stallone Jr., Robert L. Tangrea, Peter Glassberg, William E. Ring, Joseph C. Giabelluca, Joe Frazier. Dist. United Artists.

EL JUEZ Y EL ASESINO

Si se atiende a la estructura conceptual, ideológica, de este film creo que el resultado que se obtiene es bastante pobre e incluso poco coherente. Si, por el contrario, se tematiza su capacidad de retratar en imágenes vivaces, diversas, muchas, la Francia finisecular, el resultado es otro. Tratemos de ver ambos aspectos. Tratemos, luego, de pensar sintéticamente.

Yo diría que el núcleo ideológico de este film podría resumirse así: una burguesía descompuesta, particularmente atrasada —chauvinista, colonialista, racista, desmesuradamente hipócrita, ahíta todavía de valores feudales, insólitamente cruel en términos sociales—, pierde toda posibilidad de convertirse en juez, de ejercer la moral dominante, aun en este caso de un criminal límite. La película muestra como los intereses de clase penetran la conciencia moral y jurídica de los personajes-jueces hasta hacerla desusualmente translúcida e invisible para éstos mismos (ejemplo típico: el suicidio del procurador de Villedieu, Jean-Claude Brialy). Para reforzar lo anterior se escogen los verdugos y el ambiente que los rodea en los sectores ultraconservadores de provincia. Estamos pues en un verdadero cromo de la reacción. De igual manera el criminal revela la paleta más extrema: asesino, loco, anarquista, místico. De allí que la dialéctica entre los dos personajes centrales no pueda conducir nunca a la puesta en cuestión del régimen burgués sino que abre un espectro de posibilidades lo suficientemente amplio para que aparezca como vicioso cualquier opción liberal, racionalizante, modernizante. Además —historia dixit— la Francia de Giscard, de la C.G.T., de la unidad de la izquierda, del Concorde y el consumismo se parece poco a esa imagen de Epinal. Y esto no lo salva ni siquiera el epílogo obrerista del film, bastante extemporáneo, por lo demás. Concluamos: se trata de un film histórico, en el sentido más limitado de la palabra, valga decir que no habla sobre el presente. Crónica entonces. Retrato de época, a lo sumo.

Sensualidad, capacidad de encontrar una realidad social en sus más disímiles facetas —desde la escena íntima a los movimientos de masas—, pasión, aliento, plenitud, reencuentro con la tradición social del cine francés pre-nouvelle vague, apetito balzaciano: cosas tales ha dicho la crítica de este film. Digamos sobre esto que no es poco encontrar en el cine espectacular francés otra cosa que las pequeñas agudezas sicologistas de Chabrol o las anodinas baladas de Truffaut. Digamos también que es cierta la capacidad de Tavernier de proyectar en grande, de intentar el gran fresco. En ese sentido habría que

subrayar la belleza de la fotografía, el admirable tratamiento del paisaje, la enorme variedad de ambientes que se reconstruyen, el cuidado de todo detalle, la erudición. No obstante qué lejos estamos del realismo y qué cerca de la alegoría, del grabado de época, de la imagen estereotipada, del folclore superficial, del encantamiento y la nostalgia de las fotos amarillentas. Estamos —y he aquí un vínculo entre forma y contenido— en la irrealidad del cromo y del lugar común. Nada sustancial en esta película es en sentido estricto original. Nada debe ser visto fuera de referencias epocales. Ese juez le debe en exceso a la gran narrativa realista francesa. Esos obreros huelguistas del final le deben demasiado a Daumier. Cuántos grabados de época apenas retocados. Quizás habría que buscar la mano de Tavernier en la capacidad de combinar, de amontonar, de pasar de una referencia a otra, un tanto en el papel de gran antologista.

Creo que es ciertamente superficial la fascinación a que este film nos conduce. La curiosidad por esa vieja canción anarquista o por ese mitin ultraderechista. El encanto de esa escena de manicomio que no está en ningún museo de cera. Esos curas verdaderamente curas —siniestros y reaccionarios—. Pero reconstruir la verdadera historia significaba formalmente rechazar esa empatía exagerada por la apariencia —por lo insólito, lo mitológico, lo "retro"— y encararlo ideológicamente en la mecánica más vasta y permanente del desarrollo del capitalismo. Ambas cosas son caras de una misma moneda.

Fernando Rodríguez

LE JUGE ET L'ASSASSIN. Francia, 1975. Dir.: Bertrand Tavernier. Prod.: Raymond Danon; André Hos (ejec.); para Lyrá Films. Guión: Jean Aurenche y B. Tavernier de arg. orig. de Pierre Bost y J. Aurenche. Fot.: Pierre-William Glenn. Panavisión, color. Escen.: Antoine Román. Mús.: Philippe Sarde. Mont.: Armand Psenny. Int.: Philippe Noiret, Michel Galabru, Isabelle Huppert, Jean-Claude Brialy, Renée Faure, Cécile Vassort, Yves Robert, Jean-Roger Cassimon, Jean Bretonnier, Monique Chaumette, François Dyreck, Gilbert Bahon, René Morard, Yvon Lech, Jean-Pierre Leroux, Marcel Azzola, Philippe Sarde, Christine Pascal, Didier Haudepin. Dist.: M.D.F.

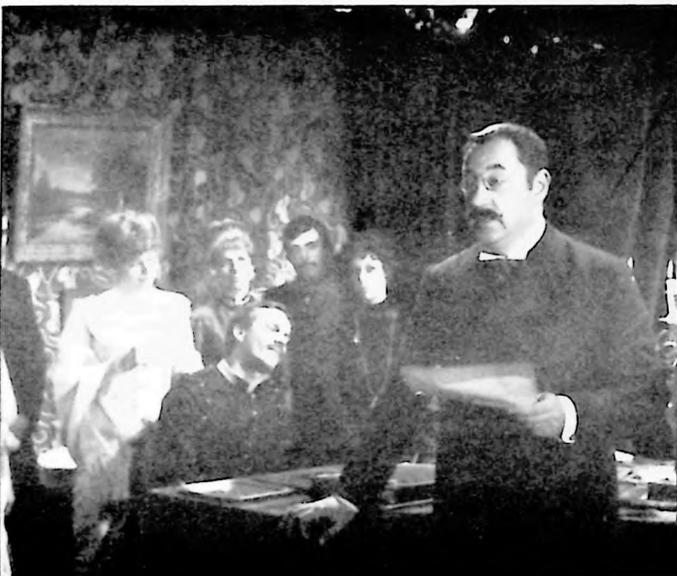
CANOA

Canoa constituye una experiencia

insólita y prometedora dentro del cine mexicano. Por primera vez un largometraje producido y distribuido dentro de los marcos y canales habituales del cine industrial mexicano se permite la reconstrucción en estilo documental de un trágico hecho real, revelador además de una profunda descomposición económica y social, y realizado sin la menor concesión de tipo espectacular. Felipe Cazals utiliza la entrevista, el comentario, el texto con fechas intercalado, todos recursos frecuentes del cine documental que aplicados en la reconstrucción permiten darle una gran carga de autenticidad al relato. La agitación estudiantil y obrera de 1968, que culminó con la sangrienta masacre de Tlatelolco, donde el ejército ametralló a mansalva a los millares de manifestantes allí reunidos, no se limitó a Ciudad de México sino que se difundió en muchas ciudades y pueblos del interior. También se difundió el clima de histerismo y fanatismo anti-liberal que veía en este movimiento de renovación el posible quiebre de una situación que por décadas ha permanecido estancada, y que ha significado una situación de privilegio económico para una escasa minoría de jercas y empresarios y de pobreza para el resto de la población, que llega a extremos de miseria absoluta en lo que respecta al campesinado. Dentro de esta atmósfera ocurrió el linchamiento del 14 de septiembre de 1968. Un grupo de empleados de la Universidad de Puebla organizan una excursión a una montaña vecina. Al intentar pernoctar en San Miguel de Canoa, una muchedumbre enloquecida, instigada por el cura del pueblo y algunos notables, asesina a dos de los excursionistas y a dos personas de la casa donde estaban y arrastra a los tres restantes a golpes y palos, salvándose de la muerte sólo por la llegada de un pelotón de militares. El motivo descubierto después de la investigación de los hechos fue la sospecha de que el grupo era de comunistas que se proponían matar al cura y colgar una bandera rojinegra en la iglesia.

El equipo de filmación se documentó exhaustivamente y la reconstrucción sigue los hechos con absoluta fidelidad. Inclusive los tres sobrevivientes participaron como consejeros y actores. Cazals se vale de un protagonista-comentarista, un

El juez y el asesino de Bertrand Tavernier



Canoa de Felipe Cazals





La última cena de Tomás Gutiérrez Alea



La última cena de Tomás Gutiérrez Alea

campesino que muestra y explica el trasfondo y el acontecimiento. La tenencia de la tierra, la producción miserable y mal pagada, la organización paramilitar creada por el cura del pueblo, el sistema de difusión por altoparlantes controlado por el cura y utilizado para sojuzgar por el miedo cualquier rebeldía, la complacencia de las autoridades con esta situación, son reveladas en imagen y sonido por este comentarista. Estas escenas se intercalan con el desarrollo de lo que propiamente es la acción. Los cinco empleados son presentados brevemente, se dan algunos antecedentes, conversados, en tomas tal vez excesivamente prolongadas y que muestran su total inocuidad política. La llegada al pueblo, los primeros intentos de conseguir un cuarto para dormir y protegerse de la lluvia, hasta el encuentro con Lucas que los lleva a su casa se solapan con la formación y creciente agitación de la multitud, excitada por los fanáticos religiosos y por los mensajes histéricos que transmiten los altoparlantes.

El sonido lejano inquieta a los excursionistas pero en forma abrupta la multitud irrumpe en la casa. Lucas, que intenta oponerse, cae de un machetazo y se inicia el tormento. La cámara con frecuencia toma el punto de vista de los muchachos, el uso del gran angular contribuye a acentuar, en forma tal vez manida, la monstruosidad del momento. Una toma del cura, visto desde abajo es especialmente reveladora. Esta línea de acción sigue cronológica, pero intercalada de nuevo con las entrevistas. El mismo cura, el alcalde dan la versión de los principales responsables ideológicos. Finalmente los sobrevivientes son rescatados y llevados a un hospital. La reflexión general vuelve. El mismo protagonista-comentarista, en las siguientes fiestas patronales, seguido en imagen por sonidistas y técnicos —¿recurso distanciador?— retoma el discurso y deja un epílogo pesimista, remachado por la leyenda final con la enumeración mínima de los enjuiciados y de los condenados ya libres.

Canoa es un film valiente. Realizado aun seis años después de los hechos, su ejecución ha requerido no poco valor. Tal vez se puedan encontrar ciertos defectos expresivos, como la innecesaria o débil construcción de los personajes, la

no bien justificada histeria colectiva, la inclusión de algún chiste relajante y de algún comentario de intención filosófica demasiado banal. Tal vez pueda discutirse la eficacia de la metodología general empleada, la eficacia de la reconstrucción, de la ficción que aspira a ser considerada como realidad. Pero la honestidad del enfoque, la capacidad de desnudar los mecanismos económicos y sociales permanentes que engranan cada una de estas tragedias ocasionales pero continuamente repetidas, los aciertos figurativos y dramáticos que también abundan, hacen que el juicio sobre **Canoa** sea definitivamente favorable.

Alfredo Roffe

CANOA, México, 1975. Dir.: Felipe Cazals. Prod.: Conacine y S.T.P.C. de la R.M./Churubusco Azteca. Guión: Tomás Pérez Turrent. Fot.: Alex Phillips Jr. Color. Mont.: Rafael Ceballos. Mús.: Gustavo César Carrión. Int.: Enrique Lucero, Salvador Sánchez, Rodrigo Puebla, Ernesto Gómez Cruz, Roberto Sosa, Arturo Alegre. Dist.: Pelimex.

LA ULTIMA CENA

En el año 71 cerrábamos un tedioso recuento de la historia del cine cubano (Cine al Día, N° 12) con algunas interrogantes, referentes a las películas que en ese momento se filmaban o acababan de filmarse y que aún no eran conocidas en Venezuela. Pero ninguna de las obras sobre las cuales nos preguntábamos en forma expresa significó un hecho importante para el cine de ese país (ni el "glauberismo" postizo de **Los Días del Agua** ni la dispersión temática de la **Pelea Cubana** ni la rotunda mediocridad de **Un día de noviembre** (neé **Hojas**) y mucho menos la prescindible **Ausencia de Roldán**). Lo considerable vino de otras vertientes, de otras películas más pensadas tal vez para el consumo interno pero que aquí se convirtieron en éxitos rotundos: **La Nueva Escuela** y **El Hombre de Maisinicú**. Las razones de esta acogida ávida por parte de nuestro público fueron analizadas posteriormente por nosotros (Cine al Día, N° 19 y N° 18, respectivamente).

Ahora estamos ante un nuevo envío de ese cine cubano que, como por oleadas, nos llega cada dos o tres años y nos pone al día con la producción de la Isla. Y ahora sí, diría que casi no hay sorpresas:

entre varios cortos de temas y tendencias diversos, junto a algún largometraje francamente fallido (**Patty Candela**), viene —iba a escribir "como es lógico"— una obra maestra.

Es duro escribir valoraciones peyorativas; es sumamente difícil —para mí al menos— recurrir a adjetivos como frustrado, mediocre, fracasado. Por absurda simetría, cuesta también prodigar elogios, tal vez por temor a aparecer desmedido o apresurado. Cuando digo obra maestra pensando en **La Última Cena** lo hago con plena convicción, consciente incluso de la relatividad de un término que otros años y películas y directores volverán a poner en curso. Pero ahí está el filme: lo más logrado que ha producido el cine cubano hasta la fecha. (Estoy claro además respecto a la perspectiva de mi juicio. Sé que la crítica interna de la Revolución puede objetar al filme esto o aquello: objeciones esencialmente pasajeras producto de un momento histórico determinado o de una etapa, efímera en cuanto tal. Nosotros no pretendemos ver la película —ni nada, por otra parte— *sub specie aeternitatis*, pero podemos juzgarla desde un punto de vista crítico que tiene en cuenta factores menos circunstanciales).

Significativamente, Gutiérrez Alea retoma temas y ambientes de los dos únicos largometrajes no logrados de su carrera de realizador, **Cumbite** y **Una pelea...** De **Cumbite** está el elemento afro, la rebelión y la violencia embebidas en superstición y rito, el mundo de la magia trabajando a favor de la Historia. Las similitudes con **Una pelea...** son más evidentes: época, comportamientos, ese escharbar en las raíces de una nación por nacer y cuyos caracteres empiezan a perfilarse. La ambición excesiva del libreto de **Una pelea...** hacia que la película pasara azarosamente de lo supersticioso a lo social y a lo profético, haciendo caprichosas escalas, incluso, en el mito "prestigioso" y presuntamente arraigado en el subconsciente colectivo: barca de Caronte, cancerbero, etc. En **La Última Cena** el elemento mítico está más certeramente escogido: es la liturgia cristiana de la Semana Santa, el teatral exhibicionismo del lavado de pies, la traición, el calvario, la muerte y resurrección pero es también el cuadro de Leonardo,

convertido en iconografía popular, en tricromía barata, en decoración "devota", en teatralidad legible de manera directa en la actitud de cada apóstol, síntesis de un credo llevada a nivel de instantánea aparentemente sorpresiva y a la vez posada por los actores.

Lo que tenemos aquí es la ambigüedad de una creencia originalmente fraterna convertida en coartada para la justificación individual, en alivio de la conciencia culpable: la repetición "ceremonial" de los gestos —como el lavado de pies, insoportable para los personajes menos "cultos", como la sangrienta irrisión de la cena entre un amo y doce esclavos— que permite luego regresar sin problemas a la realidad esencial: la necesaria norma de producción del ingenio azucarero, la rotundez descarnada de la esclavitud como símbolo límite de la explotación, pero mediatizada a través de la servicial crueldad del mayoral y de la eficacia profesional del rancheador.

Si la anécdota del filme se quedara allí ya habría llegado lejos; pero hay una "vuelta de tuerca" que la enriquece. El protagonista, que emula a Cristo hasta el Viernes Santo, percibe una nueva posibilidad: el mayoral ha muerto por él —y a la misma hora— y por trueque de máscaras puede convertirse en su expiación. Su papel será entonces el de vengador. En el mejor momento de la actuación —sumamente brillante— de Villagra, al arrancarse la peluca y asumirse en su verdadera estatura de patrón ya sin mediadores, de represor y perseguidor, no perderá nunca de vista la coartada religiosa: allí, en el lugar donde murió el mayoral ha de construirse una capilla y el verdugo muerto será ídolo falso, fetiche-pretexo de una venganza real pero que no puede asumirse sin disfraces: religión/coartada, represor/mártir, consolidación del poder a través de violencia santa. Temas de actualidad indudable, "historizados" con una habilidad y un talento de dimensiones poco comunes.

Pienso que uno de los factores que deben ser muy tenidos en cuenta en la eficacia de **La Última Cena** es el papel jugado por el co-guionista Tomás González. Hombre polifacético, actor, dramaturgo, cantante y autor de canciones, González pertenece a un grupo de jóvenes intelectuales cubanos que se nucleara

en 1961 en torno al "Seminario de Autores Dramáticos" a cargo del argentino Osvaldo Dragún. Allí se formaron también algunos de los talentos más significativos de la actual cultura cubana como el dramaturgo Eugenio Hernández (autor de "La Simona", premio de teatro del Concurso de Casa de las Américas 1977) y Mario Balmaseda, director teatral y actor —interpreta al rancheador en esta película— quien hace pocos años, en una operación estética sumamente original, trasladaría al teatro el guión de la película de Sara Gómez *De cierta manera*, cuyo estreno se había retrasado, llevándola a escena con el título más directo y beisbolero de "Al duro y sin careta". (Las conexiones continúan: no es casual que, ante la injusta e inesperada muerte de la realizadora, Gutiérrez Alea se encargara de terminar el filme). En esta generación de jóvenes intelectuales cubanos —cuya lista podría ampliarse sin mayor esfuerzo— se cifra una de las más legítimas esperanzas de la Revolución y el ICAIC sin duda cumple una estupefante misión al vincularlos a su trabajo.

Pero no es el guión lo único valioso del filme: hay excelencias de todo tipo en la reconstrucción de ambiente, en una actuación esmeradísima donde reaparecen algunos rostros recordables de la *Pelea* —Rodríguez, Rey— junto con la actuación impecable del chileno Villagrán y sobre todo en la matizada y minuciosa orquestación de los "doce apóstoles", que revela un trabajo de investigación y profundización sólo posible en un país que ofrezca al cineasta las condiciones de trabajo que ofrece Cuba. A esto se agregan la música talentosísima de Brower y la fotografía de Mayito, redondeando la perfección de una obra difícilmente superable.

La evolución creativa de Gutiérrez Alea lo convierte sin duda en uno de los elementos más esperanzadores del cine de ficción de la Cuba actual. Los que creemos en él sabemos que —sin falsa precipitación, con solidez y profundidad— esa expectación no será defraudada.

Ugo Ulive

LA ÚLTIMA CENA. Cuba, 1976. Dir.: Tomás Gutiérrez Alea. Prod.: Santiago Llabut y Camilo Vives para ICAIC. Guión: Tomás González, María Eugenia Haya, T. Gutiérrez Alea. Mús.: Leo Brouwer. Orquesta y coro bajo la

dir. de Manuel Duchesne Cuzán. Int.: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José Antonio Rodríguez, Samuel Claxton, Mario Balmaseda. Dist.: Dicimoveca. (Otros datos en el próximo número).

MUERTE AL AMANECER

Incluida en la última tanda de películas venezolanas, y presentada simplemente como tal cuando, en nuestra opinión, el esfuerzo común de latinoamericanos por hacer cine es un hecho tan raro como positivo y merecía destacarse, nos ha llegado la coproducción venezolano-peruana *Muerte al amanecer*, dirigida por el joven peruano Francisco José Lombardi.

Basada en un hecho real ocurrido en 1957, narra la noche de la ejecución del "Monstruo de Armendáriz", supuesto violador y asesino de niños, intentando poner al descubierto el viciado mecanismo de la justicia. La línea argumental está bien trazada, entrecruzando las tres vertientes de las autoridades judiciales, el comandante del pelotón de ejecución y el condenado a muerte. Asimismo, la estructuración cinematográfica resulta fluida, con una cadencia propia y constante, los enlaces bien hechos, los encuadres y movimientos de cámara justos.

La parcial ineficacia de *Muerte al amanecer* surge, en efecto, de una falta de elaboración dramática, tanto a nivel de guión como de dirección, que conduce incluso a cierta incompreensión con respecto al verdadero tema de la película. En una época en la cual la pena de muerte, aunque siga siendo practicada entusiastamente en muchos países, sufre un desprestigio teórico y moral absoluto, la primera suposición del espectador es, legítimamente, que la película constituya un alegato más en este sentido. Y este desacierto marca la totalidad de la película, debilitándola aún más, en la medida en que su tema, viene uno a descubrir finalmente, es menor respecto al primero: la condena de un inocente, o por lo menos la posibilidad, absolutamente normal y prevista, de que se condene un inocente.

En nuestra opinión, a pesar de que este tema tiene implicaciones menos profundas y de menor alcance filosófico, es igualmente válido. En él puede expresarse con gran fuerza la violencia, arbitrariedad y clasismo del sistema socio-político,

la facilidad con la cual éste puede encontrar un chivo expiatorio toda vez que lo busque entre los desposeídos, los que no tienen defensor alguno dentro del sistema. Se trata de un tema muy concreto, que no puede darse por alusiones, sugerencias ambientales u otros medios indirectos; que requiere ser planteado con precisión desde un comienzo, para que cada elemento sucesivo pueda inscribirse en él. Al contrario, Lombardi parece creer que el mostrar unos burócratas ineptos, un sistema carcelario inhumano, los padecimientos interiores de un militar, pueda conducir inevitablemente a una misma conclusión. En este sentido, toda la película se caracteriza por la ingenuidad de atribuir un valor y una fuerza determinantes y determinadas a elementos apenas enunciados, verbal o visualmente.

Aquí nos remontamos a la falta de elaboración ya aludida, que se evidencia particularmente en el tratamiento del personaje del teniente, comandante del pelotón de ejecución. Su impecable comportamiento militar está salpicado de expresiones de una angustia no mejor identificada (y sin duda la actuación toda exterior de Gustavo Rodríguez comparte con el director la responsabilidad de ello), que en lugar de agregar una información, un punto de vista, una emoción, de refuerzo o de ampliación, no pasa de indicarnos la peregrina posibilidad de que también un teniente de la guardia pueda tener un corazón. En el caso de los funcionarios, carcelarios, policiales y del poder judicial en general, se da un paso adelante a nivel de caracterización, pero la escasez y sequedad del diálogo y el poco desarrollo de las relaciones dejan a un buen planteamiento y a unas actuaciones buenas o discretas a medio camino sea a nivel informativo como a nivel significativo.

El resultado global de la película conserva sin duda una gran dignidad, pero es irremediablemente gris, indistinto, incapaz de suscitar una verdadera emoción, una indignación. En ese conjunto, indudablemente le corresponde a William Moreno, en el papel del condenado, un lugar de relieve. A pesar del poco diálogo (obviamente) a su cargo, este actor logra un nivel de expresividad, un trabajo desde adentro, que constituye el mejor éxito de *Muerte al amanecer*.

MUERTE AL AMANECER. Venezuela/Perú, 1977. Dir.: Francisco José Lombardi. Prod.: José Zavala Rey de Castro, Pedro Fuenmayor; Ernesto Espinoza Bedoya (ejec.); Emilio Moscoso (ger.); Arnold Baumann, Manolo Castillo (as.); Eduardo Barberena (Sup. Corporativismo); para Cine Films 71/Producciones Inca Films. Guión: Guillermo Thorndike, F. J. Lombardi. Fot.: Ramón Carthy; Gianfranco Annichini, Augusto Rebagliati (as.); Juan Rodón (Ilum.). Editor y realizador asoc.: Pili Flores-Guerra. As. dir.: Luis Lamana. Son.: Nerio Barberis; Juana Sapire, Miguel Ángel Guevara (as.). Mús.: Arturo Pinto. Dir. art.: Augusto Tamayo San Román. Escen.: Juan Rodón, Mario Pozzi Escott, Alfredo Vicanco. Utit.: Marcela Gulnassi. Int.: Gustavo Rodríguez, William Moreno, Jorge Rodríguez Paz, Sylvia Gálvez, Hernando Cortez, Hugo Soriano, Alberto Arrese, Oscar Vega, Orlando Pessina, Luis A. Suárez, Edgardo Cáceres, Félix Harrison, César Castañeda, Agustín Olivares, Luis T. Thomas, Máximo Angulo, Rogelio Rázuri, William Cornejo, Francisco León, Augusto Salazar, Luis Larrañaga. Dist.: Pelimex.

Ambretta Marrosu

ARAYA

En 1936 apareció la primera edición de "Documentary Film", de Paul Rotha. Una actualización fue publicada en 1952. En la actualidad es texto de valor dentro de la historia de la teoría cinematográfica pero el desarrollo del cine lo ha dejado completamente atrás. Sin embargo, sus categorías son perfectamente aplicables a *Araya* y de allí que tomemos la llamada "tradición naturalista romántica" como punto de partida para el análisis del film de Margot Benacerraf estrenado en Francia en 1959 y en Venezuela sólo en 1977, por ignotas razones. Un documental "naturalista romántico" se caracteriza por: a) los escenaríos, personajes y sonidos registrados en la película y la banda sonora son naturales, pertenecen a la realidad concreta y no constituyen en ningún caso una "representación" (lo contrario sucede en el cine de ficción, donde por ejemplo un actor "representa" a un personaje), permitiéndose en todo caso una cierta recreación de sus actividades cotidianas; b) el objeto del documental corresponde a la vida del hombre en un mundo real primitivo, no afectado por la industrialización y aislado de un contexto social; y c) la intervención del director se limita a la mayor o menor manipulación de la recreación de las actividades de los seres reales que va a registrar a través de su cámara y su micrófono,

Muerte al amanecer de Francisco José Lombardi

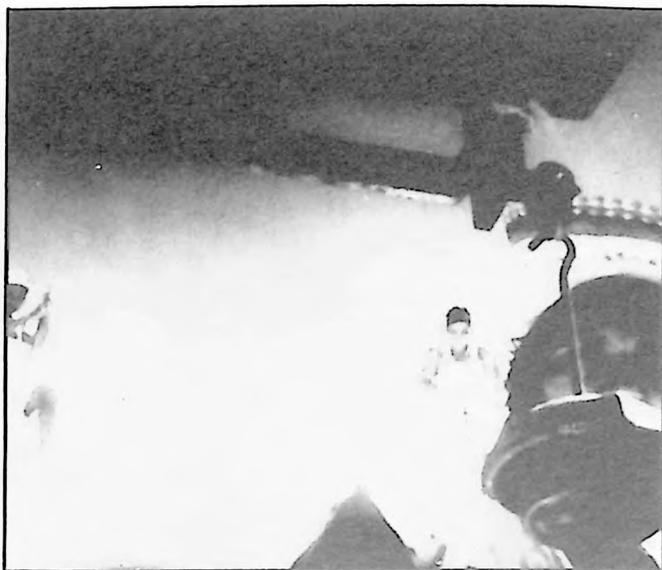


Araya de Margot Benacerraf





Araya de Margot Benacerraf



Araya de Margot Benacerraf

a la escogencia de los lentes, las angulaciones, los movimientos de cámara y otras mediaciones permitidas por la cámara y el grabador como instrumentos de registro, al montaje del material filmado y grabado, y a la inclusión eventual de otros materiales exógenos, tales como comentarios y música, añadidos luego e incorporados en el proceso de montaje. El ejemplo más famoso del cine documental naturalista romántico es la obra de Robert Flaherty. En *El Hombre de Aran* (1932-1934) por más de dos años fotografió a sus pescadores y campesinos, llegando al extremo de inventar una familia inexistente y hasta de hacer renacer la costumbre abandonada desde hacía muchísimos años de pescar tiburones, para luego crear en la mesa de montaje una espléndida reflexión sobre la potencia creadora del ser humano y la delicada violencia de su relación amorosa con la naturaleza.

Araya encaja perfectamente dentro del esquema. El paisaje y los hombres son los de la región, recrean ante la cámara y el grabador sus actividades cotidianas. El material registrado es aumentado con un comentario, con música y a través del montaje aparece el film terminado. Las personas, las familias, las actividades que se muestran, parecen pertenecer a un mundo primitivo, pre-industrial, Araya es un documental naturalista romántico. Pero la tarea taxonómica carece de sentido, salvo como disciplina auxiliar. Lo importante, en todos los casos, más allá de la ubicación de una obra en su contexto cultural e histórico, es el análisis de sus proposiciones, de la experiencia que significa su lectura, de la permanencia de su presencia.

Benacerraf escoge deliberada y expresamente la exclusión de toda referencia a una estructura socio-económica y política, a toda relación de producción. Los salineros recogen la sal, sus mujeres la empaacan, un camión la lleva a un barco, el barco se va. Los salineros reciben un real por cesta. Eso es todo. No se sabe de quién es la salina, de quién los camiones o la sal, de quién el beneficio, por qué hay salineros de noche o de día y qué significa. Los pescadores forman un tren de pesca y hay un mavordomo. Aquí es todavía más completa la exclusión. Nada se sabe sobre la propiedad de las barcas, la forma

de pago, los mecanismos de la acumulación. El camión que reparte agua brota de alguna parte. La industrialización súbita de la salina carece de toda conexión con algún mecanismo operacional, privado, colectivo o público. También se excluye con intención todo comentario o descripción del nivel de expectativa o de satisfacción individual o familiar en relación a la situación económica, educativa, sanitaria o a las condiciones de vida de cualquier tipo. Toda problematización sobre lo que ocurre, sobre la vida está excluida. Nadie opina, expresa satisfacción o protesta, ni los arayenses ni el comentarista.

Se opta también por eliminar toda individualidad. Ningún arayense habla (salvo en la semisincronizada escena en que una mujer le vende pescado a otras, donde la comunicación se limita a la información sobre los precios). En los casos en los que la imagen muestra personas conversando, como las empaadoras que regresan de la salina al pueblo, la banda sonora recoge un murmullo, un ruido, pero no identifica nunca palabras, o bien como en el caso de los enamorados de Manicuaire, es el comentarista quien habla, eliminando toda posibilidad de expresión individual, e inclusive negándola al informarnos "se dicen... las palabras más simples... las palabras de siempre". Así como se les niega la palabra, se les niega toda posibilidad de comunicación no verbal. Dámaso Salazar es nombrado por el comentarista doce veces y su hijo Nemesio diez, pero nunca podemos ver la cara de uno de ellos, identificarlo, percibir su alegría, su ira o su indiferencia. Son intercambiables, entre sí o con cualquier otra persona. Así como la palabra se vuelve ruido o en el mejor de los casos acompañamiento musical, los seres se transforman en cosas para ser vistas.

Eliminada la historia, las relaciones sociales, la individualidad, ¿con qué son sustituidas? Araya nos propone un mundo cerrado, estático, ahistórico, en el que todo se repite infinitamente, sin cambios, sin conflictos, en cristalina y eterna paz. En cada secuencia el comentario se encarga de establecerlo sin dejar lugar a dudas: "Un amanecer más... igual a tantos otros... un día más, va a comenzar". En la salina "Hoy como ayer... vuelven a encontrar sus mismos antiguos

gestos", "Hoy como ayer, como hace siglos, los hombres han seguido viviendo aquí", "Gestos siempre idénticos, rituales...", "Gestos de un tiempo por siglos de siglos...", "Beltrán y Fortunato entregarán esa sal mañana... hoy entregan la sal de ayer... la ronda no puede, no debe detenerse", "y así... los gestos de la sal... serán indefinidamente retrasmítidos". Los hombres del tren de pesca "regresan de pasar una noche más en el mar", la mujer del pescador "viene como todas las mañanas a esperar", la niña "Carmen en la playa solitaria... sigue sus juegos de siempre con el mar". En las casas "la vida cotidiana reencuentra indefinidamente sus mismos gestos de siempre", "y todo se renueva desde hace siglos... sin que verdaderamente nada haya cambiado".

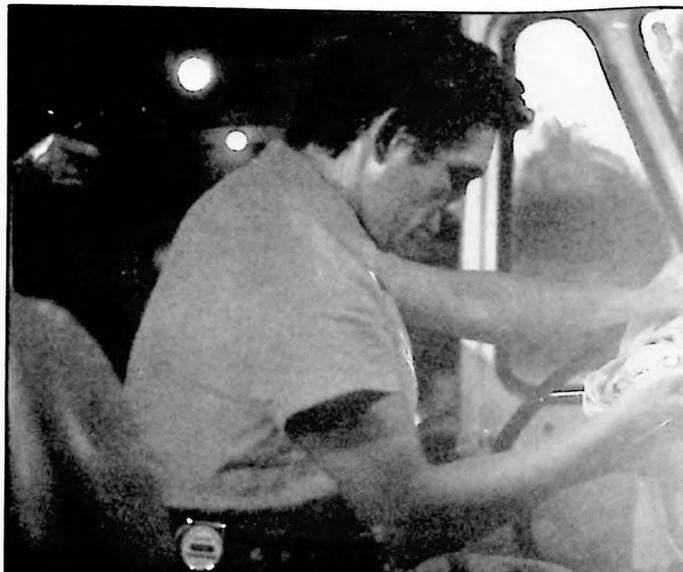
Por otra parte las cosas son así y no pueden ser de otra manera, mientras los pescadores y los muchachos se reúnen para salar el pescado, la voz de Cabrujas, el comentarista, establece: "... de todas maneras, no hay escogencia posible... bajo este sol... ¿se puede pensar en escoger?... de padre a hijo se es pescador o salinero... y así desde siempre". Este determinismo climatológico, el infinito poder de Ra, sería el fundamento ontológico del universo sin salida de Araya. Porque el film asegura inclusive que no es posible escapar. Mientras cargan el barco con los sacos de sal el comentario lo explica: "... marcharse... Benito lo piensa sin duda... ¿pero adónde?". Así que Benito y sus conciudadanos, a diferencia de miles de suarenes que han emigrado del Estado, están atados a Araya, no saben adónde ir, forman parte del paisaje, como hace siglos. Se precisa así la concepción básica que impregna y configura toda la película: la representación de un sistema cerrado, autónomo, donde los hombres son coeficientes fijos y las variaciones provienen —cuando provienen— por mandato externo, los seres humanos transformados en parámetros inmutables, sin voluntad, impotentes, incapaces de insertarse o por lo menos estar presentes, en el proceso de cambio y transformación de la realidad. Los últimos cinco minutos también confirman esta tesis. La maquinaria aparece de improviso, sin antecedentes y el comentarista se pregunta "... la pena de los

hombres ¿va a desaparecer?... el mundo antiguo... ¿podrá cambiar?... las máquinas ¿podrán en fin reemplazar los brazos de Benito, de Beltrán y Fortunato?... "... es éste... el fin de la ronda de la sal?... y flores de verdad ¿podrán crecer algún día aquí... para los antiguos muertos de Araya?...". Esteo substituye a Ra y la sal no nacerá ya de "las bodas del mar y el sol" sino del concubinato del émbolo y la caldera, pero Nemesio, Florentino, César y Adolfo siguen siendo las mismas mudas e inertes piezas, puras y cristalinas, que reflejarán las luces "... silenciosas... e idénticas a sus propias sombras".

La elaboración figurativa, cuyos significantes han sido tan admirados, se organiza, con asombrosa coherencia, bajo los mismos principios generativos. Podrían darse algunos ejemplos. Uno es el gusto por las colas, por poner a la gente a caminar en fila india: los hombres que cargan la sal en cestas van unos tras otros, dos hombres y dos muchachos —identificados por el comentario como Beltrán y los suyos— regresan a su casa caminando en fila, asimismo lo hacen las empaadoras, las mujeres que van a buscar leña, y la niña tras la anciana que va hacia el cementerio. La cola es el orden, la incomunicación, la repetición, la resignación, "y otra vez los gestos heredados" como recitará Cabrujas. Lo innatural de este patrón de movimiento se revela claramente en la toma en la cual la cámara, desde arriba, toma a cuatro mujeres que van en fila, las mujeres se van alejando y la cámara para mantenerlas centradas hace un ligero paneo y descubre al fondo del cuadro a otro grupo de mujeres que caminan desordenadamente, conversando en pequeños grupos irregulares. El manejo del material diégetico, aquí, revela una manipulación por la cual se recrea una acción, en forma no real, para crear connotaciones que van acumulando el mismo mensaje: la pasividad y la imposibilidad de participación en la transformación de un orden que la autora da como inmutable. Se podría mencionar también como ejemplo la profundidad de campo. En un nivel creador la profundidad de campo sirve para establecer tensiones visuales entre los significantes que se disponen en los diferentes planos de la imagen que refuerzan, enriquecen y adjetivan las tensiones en-



Adiós, Alicia de Liko Pérez y Santiago San Miguel



El cine soy yo de Luis Armando Roche

tre los significados denotados o connotados. En un nivel decorativo las tensiones visuales entre los significantes no tienen ningún efecto semántico, no existe la dialéctica a nivel de significantes ya que es obvia, se agota de inmediato y no provoca ninguna resonancia, ninguna interacción que conduzca al estado de plenitud y totalidad característico de la emoción estética. En lugar de darse un proceso de resonancias continuas entre significantes y significantes se da una sorda repetición intrascendente. En *Araya* la profundidad de campo se emplea en sentido decorativo, como en la toma que mantiene en primer plano la pesa y el rostro de la empacadora, mientras atrás a la distancia en gran plano general un hombre trabaja sobre una de las pirámides de sal, sin que se produzca algo más que una repetición de significados similares, del mismo orden, o el agrado sensorial provocado por un vistoso acomodo de elementos en el espacio, como sucede también en la toma desde el interior de un rancho donde en primer plano están las tablas de las paredes y por la puerta abierta se ve llegar desde lo profundo del campo a una mujer con una lata de agua en la cabeza, y como sucede en muchos otros casos. Al despojar de todo significado trascendente estas construcciones figurativas, limitándolas sólo a un espacio delimitado por un plano aquí y otro allá, o por un plano allá y otro aquí, marcados por las cosas que aparecen en la imagen—incluyendo a los seres como cosas— se recalca una vez más la concepción del mundo ya expresada: el orden natural imperante, dado como eterno y generado por razones sobrehumanas y la sumisión del hombre a ese orden divino-natural. En otros términos, la validación de un estado de cosas existentes, el embellecimiento de ese estado, la negación de cualquier posibilidad de cambio resultante de la acción voluntaria del hombre. Prácticamente el manifiesto cinematográfico de los defensores del status quo, de la situación presente, del mantenimiento de los privilegios de los privilegiados. Casi no sería necesario aclarar que lo que se plantea aquí como crítica al film y que parte de una concepción del mundo totalmente opuesta a la expuesta en *Araya*, sería, por el contrario, con toda seguridad acerba-

mente elogiado, por ejemplo, por los altos mandatarios y ejecutivos de Fedecámaras.

Un último comentario sería el relativo a la ubicación histórica de *Araya* y a su relación con la cultura cinematográfica del país. *Araya* constituye uno de los últimos films serios realizados dentro del género del documental naturalista romántico, que degenera desde 1935 y supervive sólo en las películas turísticas o abiertamente publicitarias. *La Terra Trema*, de Visconti es de 1948, en 1953 Chris Marker y Alain Resnais realizan *Las estatuas también mueren* y *Noche y Niebla* de Resnais es de 1955. *O Dreamland*, de Anderson y el *Free Cinema* inglés datan de 1955-56, por citar sólo algunos de los múltiples films anteriores a *Araya* y que muestran la transformación del cine de realidad que tiende desde la Segunda Guerra Mundial a conectarse cada vez más con la problemática de nuestro tiempo. En este contexto *Araya* resulta tardío y además ajeno al proceso histórico y cultural del país. Su estreno en Venezuela, casi veinte años después de su presentación en Cannes, hace más notoria esta situación y le hace perder lo que en aquel entonces hubiera sido su gran mérito, demostrar que en Venezuela se podía hacer un cine de altura, a un nivel muy distinto y muy superior a *Papá Lepe*, *Igualito a su Papá* o *Tierra Mágica* realizados también en los últimos años del perezjimenato. Exhibida después de los films de Guédez, Borges, Olive, Roche, Chalbaud, Wallerstein, Lugo, de la Cerda y Carrer, y otros nuevos directores ha perdido también la oportunidad de servir de punto de referencia para el movimiento cinematográfico nacional.

Alfredo Roffé

ARAYA. Venezuela, 1959. Dir.: Margot Benacerraf. oft.: Giuseppe Nisoli. Texto: Pierre Seghers, M. Benacerraf. Loc.: José Ignacio Cabrujas. Mús.: Guy Bernard; folklore venezolano. 35 mm, b/n, 90'. (Créditos Impresos en la edición en castellano, estrenada en Caracas el 17-5-77). Dits. M.D.F.

ADIÓS ALICIA

A veces, uno se sorprende al pensar, frente a las peregrinas especulaciones de los europeos sobre nuestras cosas, que nuestro hemisferio, o por lo menos su parte meridional, sea para ellos algo como

la otra cara de la luna. Esta perogrullada se me ocurre, esta vez, ante la extraña interpretación, reportada por nuestra prensa, que el prestigioso y otras veces inteligente crítico italiano Tullio Kezich da de la película venezolana *Adiós Alicia*, ganadora, como el año pasado *Canción mansa para un pueblo bravo*, de una mención de honor en el Festival de Taormina. Según Kezich, "en la transparente simbología de Alicia puede verse la imagen de América Latina, de sus frustraciones, huérfana de afectos y sofocada por mitos falsos, esperando abrir una ventana al mundo a través del cine". Es increíble cómo un bondadoso prejuicio puede generar tan descabellada opinión.

A ella, sin embargo, no es fácil oponer otra interpretación. La película es confusa y no es justo que temas tan importantes como las carencias afectivas de la infancia, la falsa moral de la educación tradicional, las influencias deformadoras de los medios de comunicación y las respuestas psicológicas del individuo a tales presiones, no hayan encontrado una solución formal eficaz en *Adiós Alicia*. Estos temas no logran concretarse en un personaje suficientemente fuerte y completo que, lejos de simbolizar a un continente, está llamado a dar coherencia interior y expresiva a una temática exquisitamente individual.

Alicia es una niña andina, oprimida por un padre viudo, dueño de una sala de cine de cuarta categoría; anhelosa de reemplazar el amor de la madre perdida; devoradora de sub-cultura cinematográfica y literaria. Una situación, y sus compensaciones: intento de identificar a su madre con la monja del colegio; de evocar a la madre como una realidad entre sus objetos; de imaginar el eros y la agresión. Alicia es también una muchacha andina, imaginada por la niña que era y al mismo tiempo recordando la niña que era. Este juego de flash back-flash forward, de vueltas atrás y adelante, de intercambiabilidad entre realidad e imaginación, es la carta sobre la cual apuntan los realizadores para ensayar la obra de poesía y de trascendencia. Pero, a pesar de estar muy bien servidos por una fotografía excepcionalmente refinada y sugerente, de disponer de actores aprovechables y de una ambientación hermosa, no logran concebir la lógica interior de su propia

invención. Esos pasos en el tiempo psicológico o real no arrancan jamás de una necesidad dramática o estilística suficiente. Diálogo y actuaciones resultan artificiales, y hasta detalles incongruentes como las dimensiones promocionales del retrato de la madre, o la peluca de mucama televisiva de la pobre ama de llaves, o el expresionista pasadizo por donde camina o es conducido el padre, todo erige entre las intenciones y la expresión un obstáculo insuperable. Quizás haya concurrido a ello la indefinición socio-ambiental que puede derivarse de una escasa compenetración de los autores con la realidad nacional, o de una ingenua interpretación de las exigencias de la coproducción venezolano-española. Quizás, el haberse planteado una forma expresiva, compleja y ambigua, demasiado difícil para una "ópera prima".

No dudamos que detrás de la idea de *Adiós Alicia* haya una participación sincera en las preocupaciones del mejor cine español de la última década, y una fundamentación nocionista en el psicoanálisis y en las teorías de la comunicación. Pero el resultado es hermético y frío.

Toda primera prueba, y más cuando demuestra preocupaciones relevantes, merece un margen de esperanza. En este caso, éste se apoyaría en la probabilidad de que los autores logran, en el futuro, establecer lazos auténticos entre sus ideas y la realidad concreta.

Ambretta Marroso

ADIÓS, ALICIA. Venezuela/España, 1977. Dir.: Liko Pérez y Santiago San Miguel. Prod.: L. Pérez y S. San Miguel; Luis Felipe Betancourt, Primitivo Alvaro (ejec.); para Nostro-Cine Films 71/El Imán. Guión: S. San Miguel. Fot.: José Luis Alcalá; Eddy León (cám.). Color. Mont.: José Salcedo. Mús.: Vytas Brenner. Son.: José Antonio Arigla. Amb.: Martha Trubint. Trajes: Dora Granados. Int.: Carlos Márquez, Cecilia Villareal, Isabel Mestreá, Néilda Quiroga, Xiomara Pérez, Maribel González, José Manilla, Erich Jushasz, Juan Parejo, Chela Montoya, Alfonso Ribas, S. San Miguel. Dist.: Polimex.

EL CINE SOY YO

El primer largometraje de Luis Armando Roche se propone un tema de notable importancia y con un sugerente atractivo: la experiencia cinematográfica—ver cine— a nivel de los grupos humanos más aislados, más desposeídos, en los

pueblos más perdidos, más pequeños, en pleno campo. La cultura popular, el producto, el consumo, la reacción del público primario. En paralelo, la descripción del contexto espacial y social, la provincia, el interior, el paisaje, y por supuesto los personajes, esta vez Jacinto, Manuel, Juliette.

Jacinto, el protagonista, está dado al comienzo del film con una serie de breves escenas en la que lo vemos como fotógrafo ambulante, buhonero, policía, en los más diversos oficios. Superviviendo y buscando descubre una vocación, irse a los pueblos del interior, donde la vida es lenta, la gente simple, donde no hay cine. Adquiere y equipa un camión, la ballena audiovisual y con él emprende la persecución de un destino. Manuel es un pequeño limpiabotas que en el primer pueblo donde llega la ballena se incorpora como ayudante, atraído por la aventura, por la presencia paternal de Jacinto. Juliette aparece al borde de un camino de tierra y monte, extraña flor de foie gras, y se empalma con la ballena en una relación levítica con Manuel y Jacinto, ni madre, ni mujer, ni hermana.

El individuo, la pareja, el trío, con sus fantasmales enlatados, van de pueblo en pueblo, la llanura, el páramo, el desierto, las montañas, la costa, muchos paisajes, demasiados paisajes, el águila, la estatua ecuestre de José Gregorio, la sabana, el frailejón, el mar, los manglares, los atardeceres, los amaneceres. Jorge Negrete en Canaima en el primer pueblo, luego Frijolito y Robustiana, más allá Mérida no es un pueblo, La ciudad que nos ve. En el primer pueblo la función es la gran fiesta, toda la gente está de fiesta con la banda y la ballena, con el baile y el cine. Pero luego el deterioro. Cada vez menos gente, pueblos más abandonados, entran las lluvias. La experiencia podría haberse hecho tragedia. La tragedia de un país que pierde su identidad y que por ello no puede ni siquiera identificarse con los más elementales modelos que le propone la ballena. Pero Luis Armando Roche no es dado a las tragedias. De allí que de pronto se encontró con un tema incómodo y sin traicionarlo deja de ser fiel. A partir de un cierto punto todo comienza a disgregarse. La francesa no soporta la pelea de gallos, busca

el monte (¿la naturaleza?) y desaparece. Manuel se queda en un pueblo. Jacinto insiste en el barro y la soledad, hasta llegar al pueblo con una sola habitante. Pero mientras tanto el divertimento de la filmación en la filmación. La unidad de producción de Roche que se autofilma. El toque de tambor a la orilla del mar. Josefina Baker y la ballena. Los políticos que paran la película para dar su mitin. El viaje en avioneta a la bomba de diamantes en la selva. Hasta la persecución, captura y embargo de la ballena. Y el final musical. Jacinto toca cuatro y canta en la cárcel, monta a caballo, nuevo vaquero, mientras a lo lejos la ballena se va por una de las tantas carreteras de tierra perdidas por esa tierra nuestra.

Tal vez en **El cine soy yo** hay demasiadas cosas. La coproducción con Francia, una cierta necesidad de tomarla en cuenta. Los costos de la producción industrial, la imposibilidad de tomarse el tiempo requerido, de esperar el momento y la luz apropiada. La reasimilación de la propia experiencia; en el film reaparecen muchos de los cortometrajes del mismo Roche. Pero sobre todo la ausencia del riesgo. Las maneras demasiado acomodadas, con aderezos de todos los tipos, con opciones para muchos gustos. Todo lo que es una gran lástima por una gran ocasión que no dio todo lo que podía dar. No es un paliativo a esta crítica tal vez demasiado acre recordar algunos de los muchos excelentes momentos que demuestran que si hay derecho a esperar más: la escena con la mesonera en el cuartucho del hotel, la fiesta colectiva en el pueblo, con la cámara que es un instrumento más de la banda, las brevisimas y brillantes secuencias de introducción que muestran a Jacinto como buhonero, fotógrafo, mecánico.

Alfredo Roffé

EL CINE SOY YO. Venezuela/Francia, 1977. Dir.: Luis Armando Roche. Prod. Alfonso Henríquez, Michelle Dimitri (ejec.); Roberto Remorini (dir.); Armando Alicandu, Iván Martínez (as.); Jorge Almada (campo); Liliana Merlo (secc.); para Chabono Films C.A./DIMAGE FR3. Guión: L.A. Roche, Fabrice Héllon. Fot.: Jimmy Glasberg (dir.). Gustavo Chami (cám.). Mont.: Giuliano Ferrioli. Son.: Antoine Bonfanti. Mús.: Maurice Reyna; Jesús Sanoja, hijo (tema y dir.); Grupo "Los Pacheco" (adic.). Escen.: Manuel Mérida. Util.: Abraham Bucca. As. dir.: Fabrice Héllon. Sec. rod. Maryvonne Lebrishouai.

Int.: Juliet Berto, Asdrúbal Meléndez, Álvaro Roche, Jorge Almada, Luis Álvarez Miranda, Domingo del Castillo, Freddy Galavis, Marcelino Madriz, Ignacio Navarro, Marujía Orreola, Manuel Poblete, Federico Reyna, Leyda Rodríguez, Alberto Sánchez, Arturo Smith, Isabelle Vives. Dist. M.D.F.

EL PEZ QUE FUMA

He aquí al forma comercial final y al mismo tiempo el límite de un proceso: el venerable establecimiento de Catia combinado con los grandes burdeles de carretera, tipo "El Campito" o "El Trapiche", para suministrar un sofisticado producto de "la apariencia de realidad". El pez que fuma es, sin lugar a dudas, el contenido fatal de ese continente en formación llamado cine nacional, su final feliz; culminación de una descripción fundada sobre la ávida necesidad de autodescubrimiento del espectador venezolano, que evolucionó de lo verbal —liberación de un lenguaje encubierto pero dominante— y de lo icónico al costumbrismo declarado, con su ideología subyacente que justifica a través de una dialéctica tragedia-humor la Venezuela-suya.

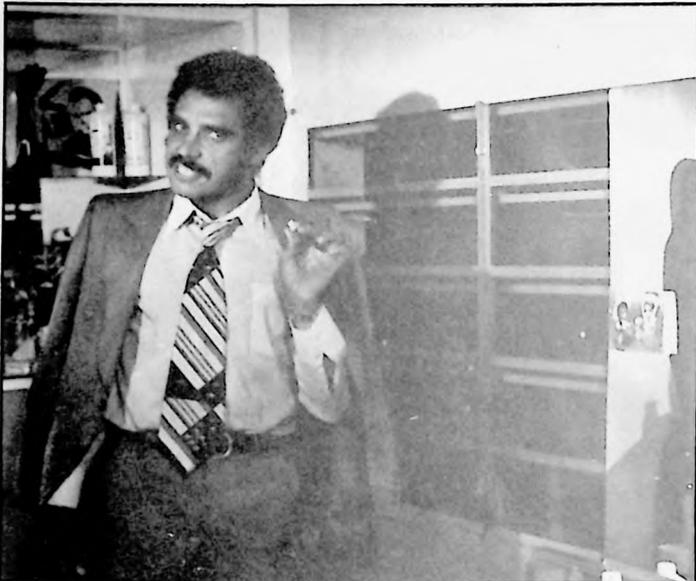
Era menester abandonar las coartadas del mensaje político o social. Chalbaud ha comprendido eso cabalmente —menos mal— y ha procedido en consecuencia: en este film encontramos la habitual constante férica, por momentos surrealista, siempre circense; los personajes "originales" contrapuestos a los estereotipos populares; los guiños de ojo al espectador advertido (advertido ¿de qué?) y, más abiertamente, la tendencia del autor al eterno retorno, a la historia circular, que se explica a sí misma como fatal y al mismo tiempo cómica.

Operación en consecuencia calculada, dosificada en sus menores detalles, paralela al desarrollo progresivo de una telenovela "cultural" que logre postularse como verdadero populismo ideológico y cuya forma —inicial o final— lo constituye La hija de Juana Crespo, esta película ha sido celebrada por distribuidores y exhibidores como lo que realmente es: el abandono de disfraces ideológicos de ruptura y la aceptación franca de un costumbrismo bien aderezado de sexo, violencia, droga y tantas otras cosas acerbamente criticadas por sus paradójicos aliados, Sofía, Carlos Montero Castro y el angelical bloque De Armas. Y es que en realidad

no hay tal paradoja: la burguesía "nacional" desarrollista necesita un opio efectivo, fuerte, "a la moda", capaz de competir con el opio transnacional, en tanto que más efectivo y local, más tercer mundista, más Carlos Andrés, más apostólico; y al mismo tiempo la "otra" burguesía, la atrasada, necesita criticarlo, condenarlo, tomar sus distancias, expresar su pundonor. Y esa paradoja produce sus efectos, se transforma en contradicción: los ejecutivos, los técnicos del PERT y los otros asarriados a nivel del Juan Sebastián se solazan reaccionando en los baños turcos contra ese cine que "coño, dice tantas groserías y da una imagen tan mierda de este país, carajo". En el fondo, lo ideal sería contentar a todo el mundo: una especie de cine italiano de pantalletas, hecho en Venezuela, al que se le dosifiquen sabiamente los subtítulos.

Las cualidades del film: buena fotografía, buena actuación, ambientación apropiada para crear esa hábil, más que apariencia, sustitución de la realidad. Chalbaud se ha superado como realizador para dar en forma paroxística esa gran culminación de un género. Los límites entre la descripción costumbrista y el "surrealismo" deliberado a lo Ferreri o a lo Buñuel que se impone en el velorio final no son tan grandes: De la "pintura" que se va desarrollando a lo largo del film —lo narrativo, la anécdota, supeditados a una tournure elíptica que ya se sabe donde desembocará, dominados por un efectismo descriptivo— a la parafanalia mortuoria, con sus enanos, su contrapunto cura-tanguera, sus ciegos que vienen a "dar la última mirada" al cadáver y, finalmente, la disolución del entierro en la cotidiana lógica del burdel. Todo viene a plantearse como un pasaje del seudo-realismo a un surrealismo de compromiso, que viene a coronar algo que se evidencia desde que se produce la "sustitución" del chulo de turno: el famoso guiño de ojo prolongado, como si Chalbaud abandonara todo intento de mantener hasta el final la farsa realista y se justificara potenciando al máximo la carga humorística. Sólo así se explican la inverosímil pelea entre los rivales y la caricaturesca muerte de la patrona. Chalbaud nos dice allí claramente que la Venezuela-burdel no debe ser tomada tan en serio y para subrayarlo impone el

El pez que fuma de Román Chalbaud



El pez que fuma de Román Chalbaud



ritual final, funambulesco y tragicómico, para desembocar en la escena del patio de la cárcel, clave esperada de "que todo se repite". Sólo faltó la aparición de un nuevo Orlando Urdaneta tocando a la puerta del burdel para remachar la conclusión cínica-irónica. Así podemos dar rienda suelta a nuestra imaginación y, como algún crítico ya lo ha hecho, descubrir en la película una gran alegoría del país: podríamos adivinar que la Venezuela-suya seguirá cambiando de chulos, y simplemente consolarlos por nuestra agudeza humorística.

Saludemos pues la consolidación definitiva del folletón como morfología dominante en los medios audiovisuales del país: hallazgo a todas luces operativo para un nacional-populismo que permita la reproducción ampliada del proyecto de conciliación clasista dominado por los beneficiarios de nuestro pseudo-capitalismo de Estado.

Oswaldo Capriles

EL PEZ QUE FUMA. Venezuela, 1977. Dir.: Román Chalbaud. Prod.: Nardy Fernández (Jefe); Alberto Egea, José Royo, Oswaldo Padrón (as.); para Gente de Cine C. A. As. dir.: Rafael Gómez. Gulón: José Ignacio Cabrujas, R. Chalbaud. Fot.: César Bolívar. Son.: René Levert, Nelson Bolívar (grab.); Julio Garbí (regrab., mezcla y ópt.). Mont.: Guillermo Carrera; Henry Puerta (as.). Sec. rod.: Alicia Avila. Amb.: Guillermo Zabaleta, Enrique Zanini. Vest.: Anibal Soto. Maq.: María Marrero. Ef. esp.: Federico Farfán. Mús.: Canciones de repertorio. Int.: Miguel Angel Landa, Orlando Urdaneta, Hilda Vera, Haydée Balza, Rafael Briceño, Arturo Calderón, Ignacio Navarro, Nelly Mervane, Herminia Valdez, Pilar Romero, Carla Luzbel, Nacky Guttman, Virginia Vera, José Salas, Eduardo Cortina, Oscar Araujo, Cristóbal Medina, Víctor Febles, Tony Padrón, Mimi Lazo, Ana Savala, Luis Pardi, Carlos Flores, Blanquita Pereira, Irma Guzmán, Oscar Bertrizbeitia, Luis Muñoz Lecaros, Jeff Lewis, Gustavo González, Alberta Alvarez. Dist.: Blanco y Travieso/Blanca.

LOS TRACALEROS

Con **Los tracaleros**, Alfredo Lugo sigue planteándose como un autor particularmente interesante en el panorama del cine venezolano: en su obra tiene lugar una búsqueda por decir cosas, por reunir exigencias, por encontrar soluciones que correspondan al aquí y ahora, que impone una reflexión atenta y respetuosa. Lo cual se relaciona con la íntima coherencia de su desarrollo. Ironía, humor negro y simbolismo aparecen en su trabajo desde

las pruebas de estudiante y el corto **El insólito asalto al Royal City Bank**. Los cambios responden, en sentido positivo, a una radicalización de los contenidos, menos sociológicos y más políticos con el paso al largometraje; en sentido negativo, a un abandono del esmero formal que caracterizaba sus realizaciones alemanas, para dar paso, sin embargo, a una marcada preocupación por encontrar un nuevo lenguaje, lo cual pesa de nuevo en sentido positivo.

Lo que distingue los largometrajes de Lugo es en primer lugar la escogencia decidida y descubierta de la ficción, entendida como fantasía a través de la cual plantear determinados contenidos de nuestra realidad —rechazo del naturalismo y el documentalismo que caracterizan, de distintas maneras, la etapa actual de nuestro cine— y que utiliza sea lo metafórico como lo surreal para seguir una lógica pura interna, de demostración por afirmación y por absurdo. Fuera de las implicaciones poéticas que pueda tener, es importante en esta escogencia lo que significa en tanto que negación de la objetividad. Lugo no aspira a lograr la apariencia objetiva sino que, al contrario, se rie abiertamente de ella y de este modo puede ser más subversivo que si se planteara un cine sociologista, sin duda más digerible para el estómago extrafuerte de nuestra democracia.

La segunda particularidad es la utilización de los actores, bastante más compleja y sutil que la acostumbrada combinación entre exigencias del personaje y exigencias de taquilla. Mirado superficialmente, el mecanismo parece exactamente el mismo: Lugo coloca en primer plano actores populares, que aseguran una audiencia. Pero los que podríamos describir como titeres familiares de una televisión rastrera son elevados repentinamente a un nivel humano y fraternal, sin recurrir, sin embargo, a una transformación de su apariencia. Manifiestamente los mismos, reconocibles y familiares, estos actores son dislocados a otro mundo, que los revela súbitamente como capaces de transmitir emociones verdaderas y sugerir posibilidades poéticas. El de Lugo es, por demás, un trabajo descubierto, en el que juega el doble juego de ofrecer lo conocido y sorprender

con lo insólito, y justamente porque es descubierto y no pretende engañar, impide el autoengaño del espectador y produce una saludable ruptura en el proceso de percepción condicionado de aquél: al reconocer el títere y al descubrir que no es tal, el espectador descubre también la falsedad de los estereotipos que lo acompañaban en el contexto televisivo.

La tercera característica es la delgadez del hilo narrativo, fundado en el pretexto, al límite de la lógica, conteniendo de ella la cantidad apenas suficiente para que el espectador acepte la historia y con ella ciertas relaciones políticas entre diversos aspectos de nuestra realidad, claramente reconocibles.

Pero, evidentemente, no podemos asimilar **Los tracaleros** a **Los muertos sí salen**, como si fueran una misma cosa. Cuando hablamos de la menor digeribilidad de la situación fantástica con respecto al descriptivismo, inclusive crudo, de una aproximación naturalista, no queremos decir que el cine de Lugo sea un cine puro, que no busca las soluciones espectaculares que lo hagan aceptable por el famoso "negocio" y, sobre todo, por el público masivo. En este sentido, creemos incluso que una de las más exitosas operaciones por él efectuada, lo que llamamos su utilización de los actores, pueda haber surgido de esta preocupación. Sin embargo, **Los muertos sí salen** no fue un éxito de público, probablemente porque esa preocupación fue reelaborada positivamente en sentido expresivo. Y es evidente que, con **Los tracaleros**, Lugo intenta establecer algún puente más hacia el gran público, aun sin abandonar los esquemas fundamentales que señalamos antes. Por ejemplo, el trio de despistados y semi-andrajosos músicos de la primera película sufre una modificación fundamental al ser sustituido por otro integrado por una hermosa muchacha (la dimisionaria y encantadora Elluz Peraza), el galán bonito por excelencia del cine venezolano (Orlando Urdaneta) y un Toco Gómez de vuelta, pero con derecho a desahacerse de su franelita de marginal y a ponerse elegante. Otro ejemplo, justamente, es lo decorativo de los trajes, la contraposición blanco-negro para la cual se utilizan y su incorporación al criterio coreográ-

fico de muchas escenas. Asimismo, la tendencia paródica se concreta sobre el modelo más popular y juvenil del cine de aventuras, con organizaciones misteriosas y superpotentes, persecuciones implacables y "gadgets". Pero ninguno de esos recursos, de nuevo, es toscamente explotado en sí mismo, y Lugo logra tejer una relación hermosa, sutil y original entre los integrantes de su nuevo trío, logra otorgar un significado simbólico y un matiz humorístico a los trajes, logra además identificar la organización misteriosa con los poderes reales de la riqueza y la represión.

Los tracaleros se maneja con inteligencia, pues, entre la necesidad espectacular y la exigencia significativa. Más triste y desesperanzado, a pesar del derroche de chistes, que **Los muertos sí salen**, **Los tracaleros** es la fábula su-realista de los inocentes perseguidos, de los oprimidos en pos de la libertad, de los ingenuos que creen en una posibilidad de justicia, y de su contaposición a los dragones del poder: riqueza, violencia y falsa democracia. La derrota es completa y patética, con una diferencia importante de cómo aparece en las visiones naturalistas de otros cineastas: libre de nostalgias, arrepentimientos, vergüenzas y frustraciones, se presenta simplemente como el resultado inevitable de una disparidad de fuerzas, como un triunfo del mal sobre el bien por medio de la violencia pura, y es recibida con humanidad vulnerable pero íntegra, definitivamente digna.

Aun si consideramos estos resultados logrados, perfectamente perceptibles y capaces de obtener el entendimiento del espectador venezolano, tenemos que admitir que **Los tracaleros**, como obra, como conjunto, no está igualmente lograda. Conseguida la solución de los problemas fundamentales que se planteaba, su autor no pone el mismo empeño, no sólo en el propio proceso de filmación, sino desde el guión mismo, en alcanzar un nivel de calidad parejo y coherente. Bastaría comparar la primera escena, banal y torpe como el más caduco cine mexicano, con la última, rica de matices psicológicos y de invenciones visuales y sonoras, para tener una idea de la falta de vigilancia que pesa negativamente sobre el conjunto del proceso creativo. O

Los tracaleros de Alfredo Lugo



Hombres del mar de Lucas Demare



cierta incapacidad de medir los alcances o, mejor dicho, los límites, de los recursos empleados, como en el caso de la simpática nonchalance de diálogos y actitudes, de la cual se llega a abusar atribuyéndole un poder expresivo ilimitado y dejándose, en cambio, sorprender por su ineficacia cuando la acción exige la precisión, la fuerza y la evidencia. De ahí surgen caídas de ritmo, insuficiencias en la explicación narrativa, o tropezones en la simple "mamá de gallo" (como el solo de Orlando Urdaneta pintando la camioneta, o la preparación de la comilona final, por ejemplo, a pesar de que las ideas son buenas en sí). O la música demasiado comercial, a la moda, incluso molestandamente amontonada sobre ruidos naturales demasiado sonoros. O, como problema ya común, cuando más, cuando menos, de todo el cine de largometraje venezolano, del sonido en general, mal mezclado y mal dosificado.

A Los trcaleros, pues, le falta solidez, dominio del conjunto de la expresión cinematográfica, empeño igualmente serio en los distintos niveles. Y sin embargo, junto con Los muertos sí salen, se plantea como un cine de ideas, como un hallazgo de género, como una forma original que se impone en nuestro cine como el intento más interesante, más penetrante y más auténtico. Una línea en la que vale la pena insistir.

Ambretta Marrosu

LOS TRCALEROS. Venezuela, 1976. Dir.: Alfredo Lugo. Prod.: Clara Posani (ejec.); Vicente Tarán (ger.); Eltan Steinmetz (as.); para Charalma Films. Guión: Alfredo Lugo. As. dir.: Livio Oultróz. Fot.: Aldo Greel; Pedro Laya (cám.). Ef. esp.: Víctor Hombredos. Mús.: Carlos Moreán. Int.: Toco Gómez, Orlando Urdaneta, Elluz Peraza (Otros datos en el próximo número). Dist.: Blanco y Travieso/Blancica.

HOMBRES DEL MAR

Plenso que éste es el film más notable del cine venezolano y uno de los grandes hitos de la cinematografía latinoamericana. En medio de tanto film truculento, amargo, contestatario esta producción nos traslada a las más altas regiones morales y patrióticas. Hermoso como la bandera tricolor. Hinchido de nación como un desfile del cinco

de julio en Los Próceres. Como el día en que el presidente electo recibe del saliente la banda presidencial. Puro como el día de la madre.

Se trata de un hermoso drama ambientado en nuestra escuela naval, cantera eterna de forjadores de patria. Allí, lejana, la batalla naval del Lago de Maracaibo (cuya hermosa maqueta podemos observar en el film), hoy, la persecución de los piratas del Vivaldi, pasando por los hermanos Larrazábal y la guaracha aquella que animó tanto picoteo: "unos son de la marina, otros son de la aviación...". Una sola historia. De todos los ámbitos y clases sociales en generoso caudal llegan al borde de la mar las nuevas generaciones de venezolanos. Un andinuito, bruto y buenazo, llega con su papá en típica ruana. Con enorme y delicado sentido geopolítico se apunta la resistencia del montañés a que su hijo se haga hombre de mar y vemos, conmovidos, como esas diferencias —tan humanas, por lo demás— desaparecen en ese crisol de nacionalidad. Un joven adinerado y discoloro llega lleno de resistencias y malcriadeces y vemos, esta vez —ya diremos por qué— con un nudo en la garganta, como la disciplina y la nobleza terminan por hacerlo un verdadero hombre (de mar), esto último no se entienda en el sentido periclitado en que se le decía a los muchachos descarriados que los iban a mandar para el cuartel.

Pero antes de abordar el análisis del drama existencial que viven los personajes no podría pasarse por alto lo delicado del lenguaje utilizado, donde no sólo no se dice una grosería sino que cada frase es una suerte de sentencia moral de Aristides Calvani o de verso de Ernesto Luis Rodríguez. No podemos tampoco dejar de destacar lo sana que sigue siendo la juventud venezolana de quien se nos ha tratado de vender una imagen totalmente distorsionada (marihuana, comunismo, delincuencia). Mucho menos, y esto creo que es importantísimo aclararlo, el señalamiento de que los militares venezolanos no tienen nada que ver con todas esas cosas que se dicen de Pinochet, Videla, Geisel y otros escritos extranjeros; la película nos dice claramente que la única función de la marina es defender la patria. Por último nuestra armada además de crisol de

regiones es también crisol de clases, no sólo porque allí no hay privilegio alguno —lo dice Judith Castillo en su debut cinematográfico— sino porque uno ve como la muchacha pobre se empata con el tipo rico y pasa de un ranchito de por los lados de Mamo al Hilton con toda tranquilidad y con la bendición de todo el mundo.

El drama se establece en dos líneas narrativas paralelas que terminan en una sublime síntesis final. Una, José Bardina, director de la Escuela, ha hecho voto de castidad durante veinte años porque una novia lo dejó, porque a su vez él la había postergado por la marina. El mismo capellán de la Escuela lo exhorta varias veces a que se dé una vueltecita por allí, pero él no, su vida es la Escuela. Ya es sabido que veinte años no es mucho y la novia reaparece con su hijo (el malcriado, ya citado), enviudada y se realiza la esperanza humilde que ambos guardaban escondida. Pero el hijo interfiere cruel e injustamente. Mata a la madre en un accidente de tránsito y se imaginarán qué tristeza. Dos, está el cadete pobre que por supuesto, por pobre, es puramente bueno. Tiene una hermana también muy buena. Y la gran madre con quien tiene una relación enormemente afectiva, a quien llama novia. En realidad en esta segunda historia no pasa demasiado sino que se muere la madre lo cual conmueve de manera desmesurada a todo el elenco. La escena de la muerte es shakespeareana: te vas novia, me voy hijo pero te dejo en manos de la marina de guerra, novia para toda la vida.

La hermana del cadete pobre se casa con el cadete rico, claro que no por rico. J. Bardina perdona al cadete rico, por filicidia. Este comprende y reconoce el valor de aquél. Bardina vuelve al voto, esta vez perenne, de castidad. Y una nueva generación de cadetes se gradúa. La marina hace unas maniobras espectaculares. Y a la hora de redactar estas notas los piratas siguen haciendo de las suyas.

P.S. Hecha esta crítica apareció en el diario El Nacional (15 de julio) el siguiente anuncio, el cual coincide totalmente con nuestra opinión y que no resistimos la tentación de transcribir: "El Banco Nacional de Descuento y C.N.A. de Seguros La Previsora, se complacen en saludar

la exhibición al público de la película venezolana: "Hombres del Mar", para cuya producción ambas empresas han contribuido financieramente. "Hombres del Mar", es un hermoso mensaje de optimismo y futuro, dirigido fundamentalmente a nuestra juventud, exaltando los valores patrios que integran la filosofía y disciplina de nuestra Marina de Guerra. Con este aporte, el BND y Seguros La Previsora ponen de manifiesto su interés en fomentar una corriente de cine venezolano, basada en valores propios que sustenten la integridad de nuestra Patria y todo lo que tiene que ofrecer como Nación joven en la búsqueda incansante de su grandeza espiritual. Nos complace invitar a toda la familia venezolana a presenciar esta magnífica muestra de cine nacional que en técnica, fotografía y escenas de conjunto está al nivel de las grandes superproducciones internacionales".

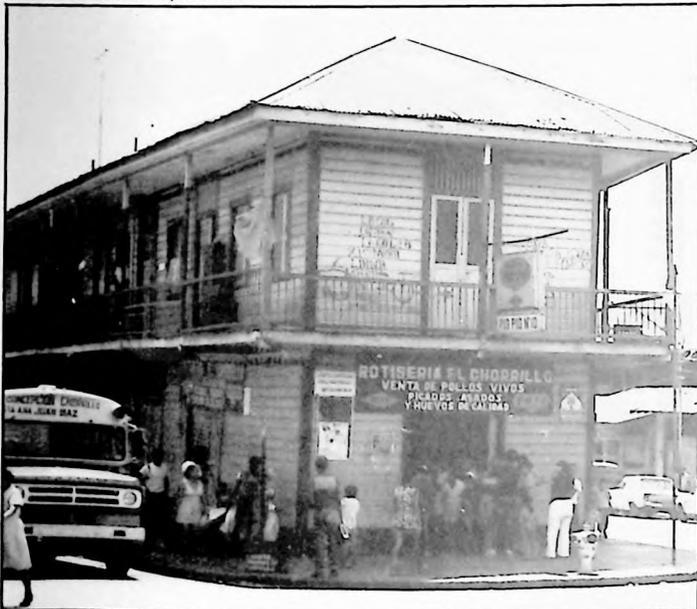
Fernando Rodríguez

HOMBRES DEL MAR. Venezuela, 1977. Dir.: Lucas Demare. Prod.: Carlos Stevani para SBS. Guión: Lidia Spalla. Int.: José Bardina, Amelia Román, Luis Gerardo Tovar, Luis Abreu, Judith Castillo, Tony Rodríguez, Esperanza Magaz, Domingo del Castillo, Umberto Buonocore, Omar Omaña, Leopoldo Regnault, Oswald Magó. Dist.: Blanco y Travieso/Blancica (Otros datos en el próximo número).

PANAMA

En comparación con las otras películas venezolanas de largo metraje producidas en estos últimos años, el film Panamá, de Jesús Enrique Guédez, tiene a su favor el mérito de haberse propuesto, por una parte, uno de los temas políticos de mayor actualidad en la historia contemporánea de la América Latina, como lo es el de la lucha panameña por el rescate de la soberanía nacional sobre el canal y sobre el territorio adyacente, ocupados militarmente por las fuerzas del poder colonial norteamericano. Porque Guédez, en su aproximación documental a la realidad de la vida panameña, acentúa y hace reaparecer constantemente, a lo largo de toda la película, ese tema de la lucha por el canal, que ciertamente es el problema central de la política nacional panameña. Pero, por otra parte, el mérito principal del film está, sobre

Panamá de Jesús Enrique Guédez



Panamá de Jesús Enrique Guédez





Se llama S. N. de Luis Correa



Se llama S. N. de Luis Correa

todo, en que, al abandonar ese tema, lo hace —al menos presumiblemente, como intención motivadora— como una manifestación de solidaridad y como un instrumento de solidaridad hacia el rescate del canal. En este sentido, la película se plantea —creemos— no como un simple entretenimiento ofrecido al espectador, sino como algo que supera y trasciende ese nivel de inmediatez de la espectacularidad ordinaria, en pos de objetivos más ambiciosos.

Fuera de eso, el hecho mismo de ser un film documental es una característica que de inmediato distingue a *Panamá* como una obra excepcional dentro de la actual producción cinematográfica nacional, por la simple razón de ser el único largometraje que no es de ficción, o el único documental de largo metraje. Lo cual no deja de ser también meritorio, por la condición menos comercializada que globalmente posee el cine documental y porque ese género de realizaciones contiene, al menos potencialmente, posibilidades de interrogar y explorar directamente a las realidades que enfrenta, para ofrecerlas al conocimiento y la reflexión del espectador. Con esto nos estamos refiriendo al cine documental en general, en abstracto; y si queremos volver a lo particular que nos interesa, no podemos olvidar que hay muchas clases de documentales, muy diferentes entre sí, no sólo por sus temas y su calidad, sino también por el modo de abordar y enfocar sus temas, por sus métodos y por sus objetivos. Guédez, ante las opciones que se le ofrecían, decidió descartar la concepción original del guión de Oswaldo Capriles y de Miguel Ron Pedrique, y optó por el género del reportaje para la realización de *Panamá*. Tal escogencia, que puede ser válida pero también discutible, acaso se explique, por una parte, por el hecho de que los productores de la película inicialmente la destinaban a la televisión (se había proyectado como una coproducción franco-venezolana, entre la Oficina Central de Información de Venezuela y la Televisión Francesa) y que en el medio televisivo es más habitual y más fácil el reportaje. Y, por otra parte, se entiende que Guédez, por modestia y para evitar las acti-

tudes del paternalismo intelectual, prefirió mostrar las realidades más o menos cotidianas que iba encontrando, y dejar que los protagonistas de las situaciones sociales panameñas, sobre todo la gente de sectores populares diversos, expresara sus opiniones espontáneamente, sin imponerle él una interpretación previa de esas realidades y una reflexión sobre los que ellos significan; de tal manera que cada quien pudiera apreciar las cosas según su propio juicio y pensar en ellas a su modo.

Sin negar las posibles virtudes de esa alternativa escogida, no podemos dejar de señalar las graves desventajas que implican sus limitaciones, difícilmente superables, en lo que concierne a su alcance analítico y a su escasa posibilidad de profundización en los problemas planteados. Más aún si consideramos la complejidad del tema abordado y las posibles motivaciones y propósitos de la película. En este sentido, si lo que se pretendía con *Panamá* era tratar fundamentalmente el tema político de la lucha panameña por el rescate de la soberanía nacional sobre el canal y la zona del canal, y el hacerlo como una manifestación de solidaridad hacia esa causa y como una forma de servirla creando conciencia hacia ella; si admitimos esos supuestos, en ese caso, lo menos que podríamos decir de la película de Guédez, es que resulta muy insuficiente, o absolutamente insuficiente.

Una película que pretenda promover la solidaridad con la lucha panameña por el canal, tendría que comenzar necesariamente por dar a conocer cuál es el problema del canal; lo cual implicaría plantear por qué es negativa su ocupación, cuáles alternativas se plantean, cuáles intereses y fuerzas se contraponen, cuál ha sido la dinámica de esa situación y cuál su historia, y por qué ese problema es importante para uno y necesaria nuestra solidaridad. Al mismo tiempo, uno espera de una película sobre Panamá, que nos ofrezca una visión general del país, que implique sobre todo un análisis crítico de cómo funciona ese país en sus relaciones de poder (económicas, sociales, culturales), y cómo es su población, cómo vive, trabaja, se divierte, piensa, etc., situan-

do todo en el contexto de la dinámica histórica y del papel que en ella ha jugado la ocupación norteamericana del canal y la situación de dependencia colonial del país. Lamentablemente, esto no es lo que nos ofrece la película de Guédez.

La película *Panamá* se limita a mostrarnos que el canal está ocupado por los norteamericanos, que los panameños luchan por rescatar su soberanía (sobre todo los militares y los estudiantes), que los negros son discriminados judicialmente por los americanos, y que en el gobierno panameño se da cierto juego, reformista, que consistiría en escuchar las peticiones de la gente, en ofrecer mejoras y ciertas nacionalizaciones, y en elecciones locales. Todo esto está resuelto como un reportaje de tipo televisión, en base a entrevistas y a algunas escenas complementarias (unas tomadas de material filmico de archivos, una escuela, unas plantaciones, unas elecciones, un mitin, unos caleteros). La insuficiencia de la información lograda de este modo es evidente: se limita a lo actual, parcial y superficial. Lo que se nos ofrece es un conjunto de datos inconexos, no integrados y sin que se nos diga nada de sus causas. La ausencia de análisis crítico se hace cada vez más notable. Al final de la película nos deja frustrados por su incapacidad de abstracción.

Desde el punto de vista técnico, la película presenta fallas considerables: se sonido es de muy mala calidad, a menudo resulta confuso, hasta el punto en que algunas entrevistas, en gran parte, ni siquiera pueden entenderse porque simplemente no se escucha lo que se dice. En lo que concierne al montaje, uno siente que hace falta cortar muchas cosas que sobran, que no agregan nada a lo que se muestra. Cada acción se registra completa o se alarga innecesariamente, como ocurre con las retretas, en las cuales cada pieza musical se toca hasta el fin. Tal vez si se redujera una cuarta parte de su duración, la película ganaría en interés. En suma, las fallas técnicas y formales son bastante abundantes, pero no viene al caso levantar su inventario, porque no dejan de ser secundarias ante la importancia del tema tratado.

Lo que interesa en *Panamá* es su

contenido social y político, y no los aspectos formales de su tratamiento técnico. Y en este sentido, pese a todas las reservas y objeciones que le hemos hecho, debemos reconocer que no solamente se trata de una película de gran interés, que en algunos aspectos supera a la de Pastor Vega y más aún a la de Lasota, sino que además es una de las mejores realizaciones de la producción cinematográfica reciente de Venezuela.

Perán Ermyny

PANAMA. Venezuela/Francia, 1976. Dir.: Jesús Enrique Guédez. Prod.: Daniel González (ejec.); Antonio Almeida (deleg.); para Oficina Central de Información (Caracas)/Société Nationale de Programmes (Lille). Guión: Oswaldo Capriles, Miguel Ron Pedrique; Joaquín González (documentalista). Fot.: Gustavo Chamí; Son.: Héctor Moreno, Jacques Petrobelli (mezcla). Mont.: Anna Rulz y Agnès Poullin. Loc.: Nelson Aponte. 16mm. 84'. Eastmancolor.

SE LLAMABA S.N.

He aquí un tema vigente, un tema apasionante. En la literatura venezolana de los años sesenta el libro de José Vicente Abreu fue un hito, un niple, un presagio también. En esos años de violencia fue el primer libro de violencia. Libro en que la realidad desborda la contención y las buenas maneras de la literatura en uso: hermetismo metafísico, surrealismo visceral, elegías persianas. Libro inclassificable literariamente —no era aún tiempo de "literatura testimonial"— e incómodo políticamente —a los adecos torturadores y asesinos de turno les recordaba un pasado demasiado contrastante, a los revolucionarios los insertaba en una continuidad histórica que no habían tenido tiempo de asimilar—. Pero nada podía contra la autenticidad de esa voz —alguna vez torpe, es cierto— ahíta de sufrimiento y de pueblo, atada a la vida, insólita en su templanza y reciedumbre. Ni la displicencia de los literatos comprometidos, ni la reticencia de guerrilleros demasiado recientes, ni el silencio de los glorificados a deshora. Y allí quedó: como un árbol, como una piedra.

El libro de Abreu es un libro biográfico, un libro narrado en primera persona, un libro contado desde adentro: "Apreté los labios. Con las uñas hurgaba en la herida del

omoplato. ¿Lo hacía con un pedazo de peñilla? Metió las uñas en todas las heridas. Apreté los dientes. Un quejido sordo. Las lágrimas me asomaban a los ojos. Comprendí esta nueva fase, esta rara manera de encontrar las debilidades de la vida. Sudaba. Me oriné en los pies...".

¿Quién habla en esas páginas?, ¿Abreu, Alberto Lovera, Luis Hernández, Jorge Rodríguez? ¿Quién tortura?, ¿seguranales, digepoles, disipoles? ¿Quién es ese "yo", quién ese "ellos"? En definitiva no habla nadie, habla el valor de un hombre frente al horror. Y claro ese hombre es un venezolano, un adeco de la resistencia, y José Vicente Abreu, pero en este orden —de mayor a menor nivel de significación—, no en otro. Es en el sentido indicado que este libro que habla poco de política es un libro político insustituible. El texto de Abreu no es un texto sobre el perezjimenato, o no lo es sino en forma aleatoria, es un documento sobre la moral y el coraje del revolucionario, del combatiente. Yo pienso que el defecto original de la película de Luis Correa no es, como han dicho algunos, haber aislado la represión del contexto histórico nacional y haberla tratado encerrada en sí misma, cosa que el libro también hace, sino este tránsito fallido de la primera a la tercera persona, del "yo" del testimonio al Secretario de Organización de Acción Democrática, a José Vicente Abreu. El orden de los factores en la vida altera el producto, también en el arte. El resultado es que toda la rica vivencia del testimonio se pierde y la mirada exterior termina por reconstruir —sociología, historia, crónica, como se quiera— un personaje y una época: en el fondo un film sobre la dictadura de los diez años. Por supuesto que no hay ninguna regla que prescriba la absoluta fidelidad a un texto para transcribirlo al cine, se diría que al contrario. Lo que queremos mostrar, por ahora, es que se ha cambiado totalmente de problemática, que a pesar de las apariencias estamos en un planteamiento radicalmente distinto.

De un texto literario al cine hay bastante más trecho del que solemos pensar. Y me atrevería a decir que uno de los defectos más recurrentes en esa traslación, esa especie de ruptura a medias de la coherencia del texto que suele des-

quiciar su estructuración fundamental y sin embargo continua utilizando elementos intactos de éste y que no tienen sentido sino en su contexto. Creo que la película nos da un ejemplo muy claro de lo anterior: la figura de Carmen, la muchacha combatiente. Es evidente que las referencias a ese personaje hechas desde la libertad de asociación de una visión subjetiva —fuertemente cargada de afectividad hacia ella— son siempre pertinentes en el libro, pero no sucede lo mismo cuando el film no la ve a través de la conciencia del personaje sino la yuxtapone objetivamente como un elemento más. Es eso lo que hace que cada aparición de Carmen (María Gracia Bianchi), como absolutamente accesorio, decorativo, gratuita. Un segundo ejemplo, más importante para la organicidad del film, es que éste al no centrarse sobre la conciencia del protagonista —que es el factor unificante del libro— pierde numerosas veces el hilo narrativo central. Abreu es la mayor parte del tiempo un personaje más en el film y si bien está presente en toda la peripecia, esa presencia es a ratos tan desleída que la unidad de la anécdota se hace realmente precaria, llegándose a momentos en que el film se impersonaliza tanto que adquiere un verdadero tono de reportaje. Además de esta fundamental falta de estructuración narrativa creo que es necesario subrayar también algunos elementos del film. Su sobria y correcta actuación, estupenda en el caso de Meléndez. Lo logrado de algunas ambientaciones que hace que se dé el clima de inhumanidad y violencia con una peculiar veracidad. Sobre esto último quizás habría que apuntar también ciertas reiteraciones innecesarias y la obviedad de algunos primeros planos que pretenden leer sentimientos en los rostros. No obstante creemos que el clima policial, muy especialmente en la sede de la SN, es uno de los acercamientos más vivos a la realidad que haya dado el cine venezolano y es suficiente para hacer digno de interés este film. Dos últimas observaciones formales: la impertinencia de la musicalización —que no de la música— que crea curiosos efectos de desdramatización y el completo desorden narrativo que hay en el manejo de los flash-backs.

Pero me parece que más importante es tratar de acercarse al sentido ideológico del film. Por lo pronto no se trata del mismo del libro porque, hemos tratado de indicarlo, el film pretende otra cosa. Además, no nos bañamos dos veces en las aguas del mismo río y en quince años algunas cosas han pasado en este país. Una película sobre el perezjimenato corría el peligro de trabajar ad majorem gloriam de la democracia representativa y pienso que este escollo fundamental no ha sido salvado por este film. Dos o tres indicaciones minúsculas —en este país siempre hay un Gómez mandando, se dice en algún momento; la preocupación de los adecos sugerida en un diálogo, porque su gente se estaba encanallando y podrían a la postre resultar mentalidades policiales y alguna otra que se me va— no impiden que el espectador se plantee la alternativa dictadura/democracia y que ésta resulte la luz frente a aquel siniestro mundo de sombras. ¿Sería en demasía especulativo pensar, a partir del film mismo, que esta proposición no es un excedente impensado de sentido sino la tesis central de la película, la cual se corresponde línea por línea con la manera como determinada izquierda nacional ha repensado el vínculo socialismo-democracia burquesa? Es posible que una tal lectura desborde la significación del film pero no creo que sea inválida como intento de aprehender sus efectos ideológicos y el contexto político en que se produce. Digamos que este decir de la película está paradójicamente en aquello que no dice, en sus silencios, en sus preguntas sin respuestas. Si aceptamos ese esquema mal podría pedirse al film lo que muchos le han pedido: que señalara la continuidad entre la represión dictatorial y la represión democrática. Objetivo que por lo demás nada tiene de impensable, y la prueba más a la mano, una vía entre otras, es el libro de José Vicente Abreu.

Fernando Rodríguez

SE LLAMABA S. N. Venezuela, 1977. Dir.: Luis Correa. Prod.: Robert Batallie (elec.); Vicente Calndriello (campo); Belén Santana (sup. por Copoturismo); para Luis Correa. Guión: L. Correa de la novela homónima de José Vicente Abreu. As. dir.: Freddy Aguilre. Fot.: Mario Volpi (dir.); Héctor Ríos (cám.); Edgar Camacho/Sabú (foq.). Son.: René Levert. Trajes: Corina Correa. Maq.:

Lala Marrero. Mont.: Alejandro Sadern. Escen.: Antonio Trujillo. Mus.: Vytas Brenner, int.: Asdrubal Meléndez, José Torres, María Gracia Bianchi, Pedro Martín, Sixto Blanco, Aroldo Level, Lucio Bueno, Francisco San Clemente, Carlos Carrero, Alfredo Correa, Regino Giménez, Alejo Felipe. Dist.: Peilmax.

CORTOMETRAJES NACIONALES PREMIADOS

En el Concurso que todos los años patrocina el Concejo Municipal fueron premiados: **El Cine somos nosotros** de Andrés Agustí (Mejor Producción); **El Círculo de Bellas Artes** de Luis Altamirano (Mejor Dirección); **Los Dioses de Cara Blanca** de la U.L.A. (Mejor Guión); **Sorte** de Joaquín Cortés (Mejor Sonido) y **César Rengifo** de Jesús Mujica, Juan Plaza y Pedro Riera (Mención). He aquí algunos comentarios sobre ellos.

El cine somos nosotros, cosa bastante inusual, toca un tema de actualidad y, dentro de los límites del reportaje, logra apuntar con bastante precisión un elemento esencial para su comprensión. Su principal virtud nos pareció la de proporcionar el desarrollo del tema al tiempo de exposición disponible (los míticos diez minutos que deberían permitir la distribución comercial de un corto metraje en Venezuela), descartando la pretensión de referirse al mayor número de implicaciones de ese tema —procedimiento que conduce normalmente a la superficialidad o a la banalidad, o a ambos resultados— y seleccionado acertadamente una de ellas, que fuera tan importante como fácil de demostrar. El tema es el cine como fenómeno masivo, y la implicación escogida, por así decirlo, el porqué y el cómo vemos el cine que vemos. Unas sabrosas entrevistas a los hombres del "negocio" (el distribuidor Blanco y un programador) contrapuestas a las ingenuas, desprevenidas respuestas de "los que van al cine", que se captan en la encuesta callejera, constituyen la sencilla estructura del corto, y la demostración elemental de que el famoso público, que los hombres de negocios afectan a adorar y servir como a un dios, no es en sus manos sino un simple objeto de explotación, pasivo e inconsciente. Lástima por el inten-

El cine somos nosotros de Andrés Agustí



El Círculo de Bellas Artes de Luis Altamirano





Sorte de Joaquín Cortés



Los dioses de cara blanca de Freddy Siso

de Jesús Mujica, Juan Plaza, Pedro Riera César Rengifo

to de Agosti de enriquecer su planteamiento buscando el concurso de tres intelectuales (los críticos Rodolfo Izaguirre y Pablo Antillano y el cineasta Guédez), quienes no lo gran decir nada memorable en pocos segundos y cuya aparición insólita entregados a actividades deportivas no pasa de ser un blando chiste para iniciados. La factura de **El cine somos nosotros**, por otra parte, tiene calidad técnica y la agilidad e inventiva suficientes para atraer y convencer. Concluyente el último plano de la taquilla escupiendo tickets y devorando papel moneda.

Ambretta Marrosu

Anoche — a las siete — Cinemateca Nacional - Luis Altamirano - **El Círculo de Bellas Artes** - viejitos entrevistados en Nueva Plaza Bolívar - limpieza de foyer - evocación de la ciudad de los burros de panaderos - brillante color - muchas pajillas - muchachos pintando de espaldas - 35 mm. - rememoración de frente de la modelo desnuda - el sol de Reverón - director fracasado - recitado de espaldas de poemas - retrato gotoso del Benemérito - ausencia grotesca de su significado - máscaras estereofónicas de queso patagrás - chácharos transformados en guardas de opereta vienesa - utilero se lava con jabón de lechuga - cárcel de pacotiila - clase con polaco de espaldas en casa con romanilla - se pinta al Avila - faltó hombre corriendo con sapo amarrado en el paító - gran alboroto - público acude y retrocede espantado (Homenaje a Paulo Emilio Romero).

Sorte resulta un film insólito. Tras un brevísimo prólogo con unas impresionantes vistas aéreas de las montañas cortadas a pico de Guayana y de sus selvas, que no tienen que ver con la montaña dedicada a María Lionza, Cortés entra de lleno a seguir con su cámara a uno de

los sacerdotes del culto, en sus ritos de ofrendas y sacrificios y en las ceremonias para la curación de algunos presuntos enfermos. Para quien desconozca todos los niveles de significación que van más allá de la simple interpretación de lo que muestra la imagen y el sonido y que muy elementalmente se pueden relacionar con prácticas místicas — novísimos ejercicios espirituales — que son capaces de poner en estado de trance a los pacientes y con los ofrecimientos litúrgicos propios de cualquier culto, es indudable que hay una gran pérdida en la asimilación y comprensión de lo que muestra el documental. Pero aún dentro de esa aprehensión primaria y general del contexto, tiene un enorme poder expresivo. La capacidad creadora para captar el gesto preciso en la escala precisa. de encontrar el ángulo que debe ser, de mantener la imagen por el tiempo que tiene que durar, hacen de cada pedazo de los fragmentos que dificultosamente tratan de integrar una unidad narrativa, una experiencia excepcional. La toma en la cual el brujo hace inauditos esfuerzos para arrancarle la cabeza al gallo blanco y pasa varios minutos hasta lograrlo es una pieza maestra de la antología de la desmitificación. El film de Cortés es una yuxtaposición de esos fragmentos. No hay ninguna aplicación didáctica ni interpretativa en la banda sonora ni en leyendas. No hay ninguna línea de acción que permita aglomerar las partes, cada una por su lado. Pero en todas hay esa fuerza. Una suma casi diríamos caótica con un resultado global, de síntesis experiencial, notable: el trance místico-mistificante, con todos sus ornatos colaterales, descarnado, viviseccionado, vuelto, absurdo y repugnancia, colocado en su justo nivel para provocar la reflexión posterior del espectador. Lo cual parece ser la característica permanente del cine de Cortés.

El Departamento de Cine de la Universidad de los Andes presentó **Los dioses de cara blanca**, ilustración gráfica inspirada en el libro de Fernández Galeano "Las venas abiertas de América Latina". Laudable intención, resultados que van a empedrar el camino del infierno. Aparte del excesivo sintetismo y de la escasa iconografía manejada con muy pocos recursos de animación y de imaginación, el texto de pronto adolece de errores históricos tan evidentes que producen en el espectador una cierta desconfianza sobre todo lo que se dice, o sea el efecto totalmente opuesto al que seguramente perseguían sus autores. Por ejemplo se afirma que los pueblos americanos eran libres antes de la llegada de los españoles, cuando basta pensar en los grandes imperios prehispánicos de neto corte clasista y colonialista, para darse cuenta de que no es cierta esa afirmación. La parte final, dedicada a los recientes acontecimientos políticos latinoamericanos y realizada con materiales de archivo resulta más fluida y asimilable. En todo caso quede el reconocimiento del valor del trabajo que continúa haciendo el Departamento de Cine de la U.L.A., siempre preocupado por la problemática sociopolítica de nuestro país, y que constituye un ejemplo de continuidad y perseverancia único en Venezuela.

César Rengifo alterna una entrevista (1976?) al polifacético artista con escenas de sus obras de teatro y de descripción de sus pinturas. Se trata de dar así una poética, la concepción del mundo de Rengifo y una obra, que recoge y amplifica sus inquietudes y sus aspiraciones. Hombre de izquierda, intelectual militante, la figura de Rengifo bien merecía este documental, que en cierta medida rescata su presencia y hace llegar sus valores a un público más vasto. El largo

silencio impuesto por los medios de comunicación sobre la obra de Rengifo de nuevo se resquebraja y con este film queda un testimonio, un registro de la persona, la voz y la real obra de este creador. El trabajo de Jesús Mujica, Juan Plaza y Pedro Riera resulta sin embargo, desde el punto de vista de la elaboración cinematográfica, demasiado restringido, sin lograr alcanzar el punto en el que el soporte lingüístico, el significante, de alguna manera enriquece la significación que trasmite. De allí sus límites que lo hacen quedar apenas como un discreto testimonio parcial.

Alfredo Roffé

EL CINE SOMOS NOSOTROS. Venezuela, 1977. Dir.: Gulón, Mont.: Andrés Agustí. Prod.: P.P.C.A. Cine/Andrés Agustí. As. dir.: Ana Cristina Henríquez. Fot.: Jacobo Penzo (cám.); Gustavo Rosario (as.). Son.: Mario Nazon. Color. 35 mm. Dur.: 10' aprox.

EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES. Venezuela, 1977. Dir.: Luis A. Altamirano Moreno. Prod.: Carmen Rodón y David Da Ponte para Storyfilms C. A. Gulón: Tomás Eloy Martínez; Alfredo López Méndez (libro); Jorge Goldemberg (textos). Fot.: Esteban Pablo Courtalón; Oscar Garbizu, Efraín Guía (as.). Mús.: Julián Romero. Loc.: José Ignacio Cubrillas. Son.: Mario Alfonso Larrain, Orlando Andersen. Mont.: J. Goldemberg. Dir. art.: Félix Nakamura, Armando Arce. Maq.: Annalis y Sandy Scull/Miguel A. Casal. E. esp.: Animación S. A. Int.: Antonio Santia go, Tomás Latino, Pucho Courtalón, Oscar Garbizu, Juan Baptista, Marlene Cabello, Antonio Fenciller, Timoteo Zambrano, Alex Flaminio Tolosa, Jorge Mesel, Gustavo Guedes, José Baptista, Bersa, Jorge Mathous. 35 mm., color, 24'.

SORTE. Venezuela, 1977. Dir.: fot., mont.: Joaquín Cortés. Prod.: Mariadith García Fuentes para J. Cortés s.r.l. prods. Gulón. M. García Fuentes. As. dir.: José de Negri. Son. Jan Tort. Color. 16 mm. Dur.: 17'30".

LOS DIOS DE CARA BLANCA. Venezuela, 1977. Realización: Freddy Siso. Prod.: Departamento de Cine de la Universidad de los Andes. Col.: b/n. Dur.: 15'30".

CESAR RENGIFO. Venezuela, 1976. Real.: Jesús Mujica, Juan Plaza, Pedro Riera. Prod.: Teatro del Triángulo. Fot.: Jesús Mujica, Sabú, Andrés Agustí. Mús.: Rhañez Hernández L., Narr. Emma Soler. Colab.: Centro Audiovisual del Ministerio de Educación, P.P.C.A. Cine, Grupo teatral "La Mama" de Bogotá, Carmen Palma, Mirha Borges, Francisco Gallardo, Iván Croce. Dur.:

Ambiente y Desarrollo



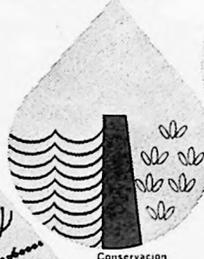
Ministerio del Ambiente y de los Recursos Naturales Renovables



Manejo del Recurso Bosque
Control de Tallas y Deforestaciones.
Manejo de los Recursos Fauna Silvestre y Fauna Acuática Continental.



Desarrollo de la Normativa Legal en Materia Ambiental.



Conservación de Cuencas



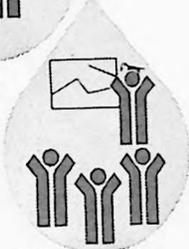
Prevención y Control de Incendios de Vegetación



Educación Ambiental y Participación Ciudadana.



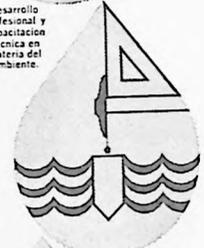
Administración Integral de los Recursos Hidráulicos.



Desarrollo Profesional y Capacitación Técnica en Materia del Ambiente.



Control de la Polución de las Aguas. Plantas de Tratamiento de Aguas Servidas



Proyectos Hidráulicos de Saneamiento y Desarrollo Integral



Control de la Contaminación Atmosférica en las Ciudades más Importantes y Áreas de Desarrollo Industrial



Recolección y Disposición Final de las Basuras y Otros Desechos Sólidos



Parques Nacionales de Recreación a Campo Abierto de Uso Intensiva



Ordenación de la Ocupación del Territorio Nacional.



Acueductos Regionales



Prevención y Defensa contra Inundaciones

15 programas básicos 1977-78

AL INICIAR SUS ACTIVIDADES, EL MINISTERIO DEL AMBIENTE Y DE LOS RECURSOS NATURALES RENOVABLES HA ESTABLECIDO PROGRAMAS BASICOS QUE SE REFLEJAN EN 15 ACCIONES PRIORITARIAS DE ACUERDO A LAS PRIORIDADES NACIONALES EN MATERIA DE AMBIENTE Y DE APROVECHAMIENTO RACIONAL DE LOS RECURSOS NATURALES RENOVABLES. SU OBJETO ES LA INVESTIGACION, PLANIFICACION, OBRAS DE INFRAESTRUCTURA Y PARTICIPACION CIUDADANA NECESARIAS PARA QUE EL DESARROLLO SOCIOECONOMICO DE VENEZUELA SE REALICE EN EQUILIBRIO CON LA NATURALEZA, LA SALUD DE LA POBLACION Y LA PRESERVACION DE DICHAOS RECURSOS

Cortesía de la

Asociación Venezolana de Publicaciones Culturales

Apartado 51494 Caracas 105

- UNO Y MULTIPLE** N° 4-5: La renovación urbana de Caracas; Roberto Briceño León. Ap. 52115. Caracas 105. Bs. 10 el ej.
- ARTE QUINCENAL.** Ap. 192111. Caracas. Suscr. anual Bs. 20.
- ESCENA** N° 14. Tel. 92.81.75. Bs. 4 el ej.
- REVISTA DE PEDAGOGIA** N° 11: Sobre la influencia de la combinación estudio-trabajo en la formación de aptitudes; Ada Elías Crombet. Ap. 50126. Caracas 105. Bs. 5 el ej.
- EXTRAMUROS.** Ap. 68458. Caracas. Bs. 5 el ej.
- CUADERNOS DE LA SOCIEDAD DE PLANIFICACION.** Ap. 10861 Carmelitas. Caracas. Suscr. 12 Nos. Bs. 100.
- REVISTA NACIONAL DE CULTURA** N° 226. CONAC. Ap. 50995. Distr. gratuita.
- REVISTA DE ECONOMIA LATINO-AMERICANA** N° 48: Panorama de la economía venezolana en el tercer trimestre de 1976. Banco Central, Esq. Carmelitas. Caracas. Bs. 5 el ej.
- CISORIA ARTE.** Ap. 50531. Caracas 105.
- IDEAS.** Revista de ideas y comunicación social. Ap. 61928. Caracas. Bs. 20 el ej.
- EN ANCAS** N° 4: Mano de seda; Roberto Alonso. Ap. 4346. Caracas. Bs. 5 el ej.
- LIBROS AL DIA** N° 33: La depresión y el proceso creador; Entrevista al Dr. Julio Aray. Ap. 9324 Carmelitas. Caracas. Suscr. anual Bs. 140.
- PRENSA PETROLERA.** Ap. 51494. Caracas. Tel. 715571. Colecciones a la venta.
- SIN ESTRELLA** N° 1: Puntos sobre los medios de comunicación; Gustavo Guerrero. Ap. 51494. Caracas. Tel. 774685. Bs. 1 el ej.
- FALSO CUADERNO** N° 3: Página desprendida del libro de arena; Hanni Ossot. Ap. 59051, Los Chaguaramos. Caracas. Bs. 3 el ej.
- IMAGEN** N° 110: De hojas y revistas literarias venezolanas. CONAC, Ap. 50995. Caracas. Bs. 3 el ej.
- HACIA LA AUTOGESTION INDIGENA** N° 2: La comunidad indígena de Yaguasiru; Ramón Paz. Ap. 51494. Caracas 105.
- HUELLA** Publicación Cultural N° 3: Permanencia poética de J. A. Ramos Sucre; Mario Dum. Qta. Mis Karahitas, Calle Páez N° 21, El Trigo, Los Teques. Ap. 70141 Los Ruices. Caracas 107.
- POESIA** N° 3: La conciencia como pasión y conflicto. Ap. 3052. Valencia. Edo. Carabobo.
- INTERCIENCIA:** La ciencia básica en América Latina; Marcel Roche. Ap. 51842. Caracas 105.
- COMUNICACION** N° 15: Empresa privada; políticas de comunicación. Ap. 20133. Caracas 102. Suscr. anual Bs. 32. Bimensual.
- LA GAVETA ILUSTRADA** Organo del Taller de Expresión Literaria, Universidad Simón Bolívar: Para llegar antes del ocaso; Julia Moller. Universidad Simón Bolívar. Sartenejas. Caracas. Bs. 1 el ej.
- FACES** N° 2: La posibilidad de un retroceso del socialismo al capitalismo, efectivamente existe. UCV, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Coordinación Escuela de Economía. Tel. 619811.
- LA REVISTA** N° 1. Carrera 5 N° 20-22, Barrio Unión. Barquisimeto. Edo. Lara.
- BUEN VECINO** N° 10: Tel. 781.2040, Caracas. Bs. 3 el ej.
- ZONA FRANCA** III Epoca N° 2. Ap. 6349 Carmelitas. Caracas. Suscr. anual (6 nos.) Bs. 24. Bs. 4 el ej.
- LA VOZ DE CATIA:** Análisis formal de un nuevo diario. Suscr. Bs. 32. Bimensual.
- SIC.** Ap. 40225. Caracas. Bs. 3,50 el ej.
- REVISTA DE LITERATURA HISPANOAMERICANA.** Escuela de Letras de la Universidad del Zulia. Facultad de Humanidades. Maracaibo. Edo. Zulia.
- ACTUAL.** Universidad de Los Andes. Ap. 277. Mérida. Edo. Mérida.
- CIENCIA AL DIA.** Ap. 62173. Suscr. anual (4 nos.) Bs. 24.
- DESORDEN.** Ap. 8095. Caracas. Suscr. anual Bs. 10. Trimestral.
- REVISTA DE LA DANZA** N° 4. Calle 70 N° 15-80, Ap. 2 E. Maracaibo. Edo. Zulia.
- NITIDO.** Dirección de Cultura de la UCV. Caracas. Tel. 619811.
- EL PERIODISTA.** Organo del Colegio Nacional de Periodistas. Casa del Periodista. Avenida Andrés Bello. Caracas.
- ANUARIO DE LA ESCUELA DE LETRAS.** Facultad de Humanidades y Educación. Universidad de Los Andes. Mérida. Edo. Mérida.
- UNIVERSIDAD NUESTRA,** Revista de Crítica Universitaria, Asociación de Profesores de la UCV: La educación superior ¿es un callejón sin salida? Lic. Earle Herrera.

GUIA DE REVISTAS CULTURALES EN CIRCULACION



EL CINEFORO Y SU TECNICA (I Parte)

CONSIDERACIONES GENERALES

1.—Una vez terminada la proyección, gran parte del público se retira: elude o no le agrada el cineforo o discusión final. Muchos creen que no sacarán provecho de esta actividad, porque entienden que sólo opinarán "los desconocidos de siempre" que a su vez, dirán siempre lo mismo.

2.—Debido a problemas de formación cultural —originados en condicionamientos históricos en lo político, social y económico, y que se reflejan en mecanismos psicofísicos de percepción— el público retiene siempre aspectos anecdóticos del film ("escenas de choque") y contenidos o conceptos demasiado amplios que no agotan la singularidad de la obra cinematográfica.

3.—Sin embargo, muchas experiencias demuestran que el espectador está capacitado para captar aspectos esenciales de cualquier realización cinematográfica, a condición de que se le motive suficientemente y se le creen hábitos de reflexión.

4.—El objetivo cultural básico (término interdependiente y naturalmente ligado a lo político y económico) de un centro de cultura cinematográfica es despertar, mantener y desarrollar entre su público una actitud crítico-reflexiva frente a los materiales exhibidos.

5.—Esta actitud se extiende a través de dos ejes o coordenadas: el *Qué* y el *Cómo* de la distribución y funcionamiento de los personajes, acontecimientos, ideas y su expresión en imágenes y sonidos en la obra. El hábito de reflexión, convenientemente cultivado, capacita para el examen de valores positivos o negativos, artísticos, filosóficos y sociales, que el cine aporta desde

su nacimiento y que también encontramos en la vida misma.

6.—El cineforo, en cuanto a técnica, tiene siempre una validez de carácter general, pero las dificultades de su aplicación radican en el hecho de que cada película plantea siempre problemas y un lenguaje original y particular. El cineforo ayuda, pero no resuelve la totalidad de la comprensión y discusión de una obra.

7.—Sin embargo, la decisión de mínimo rigor intelectual que lleva a la realización de un cineforo, contribuye grandemente a la continuidad y preservación de las actividades de un cine club, porque en cada sesión se pone en juego la existencia misma de este tipo de institución, sus fines y su organización.

8.—No se debe olvidar que desde el momento mismo en que se establece la discusión y análisis de un film, el público y el animador están concediendo tácitamente al cineforo un positivo valor: el **enriquecimiento** o afirmación de aspectos que antes no se habían detectado, o estaban difusamente percibidos, de un film, y que este proceso adquiere su verdadero sentido, cuando la discusión conduzca a un **acuerdo básico y objetivo** entre todos los participantes.

9.—Contra este "acuerdo básico y objetivo" conspira siempre la existencia de dos tipos de corrientes en la discusión y que equivocadamente se han opuesto en la vida misma de los cineclubes: un sector "comprometido" y otro "esteticista", los cuales no son reflejo sino de la cómoda y mal interpretada división entre el fondo y la forma, el contenido y su expresión material, lo ideológico y lo estético. Un correcto cineforo complementa, sintetiza, relaciona y supera ambas tendencias, hace ver su auténtica

necesidad, y a la vez, interdependencia.

10.—No debe descuidarse un factor extracineamatográfico que aparece en la discusión y que representa innegable utilidad para el espectador: la **capacidad de expresión**. Uno de los fines esenciales de un cineclub es de hacer que el público se exprese y consecuentemente, hacer que precise sus juicios, que perfeccione sus medios de transmisión de ideas, su repertorio lingüístico. Es por ello que la primera tarea de un cineforista o animador no es tanto la de hablar sino de hacer hablar.

11.—Las actividades de un cineclub, en especial las sesiones de discusión, provocan de modo natural el interés por incursionar en la realización práctica de un film. El cineforo no es una etapa previa para la realización cinematográfica, sino básica y necesaria porque permite de un modo ordenado y efectivo dominar cuestiones fundamentales sobre la naturaleza y función del cine, la estructura, lenguaje, tono y estilo de una película tanto en su especificidad como en su generalidad.

RECOMENDACIONES METODOLOGICAS

La estructura de un debate o cineforo contempla pasos o procedimientos muy parecidos a la preparación y ejecución de una clase. El encargado del debate debe tener previamente un esquema a desarrollar, con objetivos generales y específicos, lo más preciso posibles, y al mismo tiempo fijarse los contenidos didácticos, es decir, los temas y modos concretos de abordarlos. Conviene una vez más insistir sobre las dificultades concretas que se encontrarán durante el desarrollo del debate, y que a veces torna casi ideal cualquier intento por ordenar, sistematizar y resumir una discusión.

Las recomendaciones que a continuación se señalan representan dos aspectos: uno, el de su utilidad para ayudar al desarrollo de la sesión y la obtención de objetivos ya determinados, y otro, cuando las mismas **ya forman parte de la esencia misma del cineforo** cuya estructura se indicará posteriormente.

1.—El público asiste a la discusión en la medida que ciertos inte-

reses se hayan despertado en él. La presentación breve y amena, previa a la exhibición del film, el grado de "motivación" con que el animador lo atrae, contribuye al éxito del foro mismo.

2.—Después de una proyección, el espectador tiene una serie desorganizada de percepciones y reflexiones sobre la obra. El deber del cineforista es sacar de este letargo al público e incitar a que cada uno participe con armas iguales, evitando al comienzo largas digresiones de personas con más práctica o que ya han visto anteriormente la película.

3.—El animador siempre tiene que tratar que los asistentes descubran por sí mismos los valores a encontrar, haciendo notar que éste es un esfuerzo conjunto (que incluye también al director de debate), porque cada film, y sus respectivos estratos, cuentan con demasiados elementos para el análisis ("dos pares de ojos ven más que uno..."). Además siempre existe una personal satisfacción y placer intelectual en encontrar soluciones sin ayuda de los demás.

4.—Exigir permanentemente que cada opinión emitida tenga su comprobación auténtica dentro del film, y no fuera de él (Hay siempre una inevitable tendencia a apartarse de los temas en forma voluntaria o involuntaria).

5.—Es imposible casi agotar el análisis, el público tiende a quedarse en el plano de los conceptos o ideas, en desmedro de la narratividad y lenguaje del film. Lo importante es el continuo fustigamiento, sutilmente realizado, para insistir en el hábito de reflexión y expresión. Esto obliga a profundizar sobre estos últimos aspectos.

6.—Elementos distractores que conspiran en el momento de la discusión: el que le gusta sólo escucharse; el que valoriza únicamente lo ideológico, el que atiende sólo a valores formales o técnicos; el pedante con pseudo-vocabulario técnico; el tímido: conversa con su vecino de asiento pero no opina públicamente; el que habla inspirado por súbita idea —y no quiere que se le escape, pero lo hace sin autorización del animador; el que hace bromas a todos los que intervienen, etc., etc.

Es difícil controlar estos factores, pero la experiencia demuestra que



Los cursos de la Coordinación de Cine del CONAC para la FEVEC.



una amonestación respetuosa y afectiva (incluso una broma), ayuda a neutralizarlos. Se debe, en este caso, tratar de provocar un liviano enfrentamiento entre ellos y el público, haciendo notar que le faltan el respeto a sus propios compañeros asistentes que concurren con deseos de aprender.

7.— Empleo de vocabulario técnico. No se debe tener temor de utilizarlo pero aclarándolo de inmediato. Si alguien del público lo utiliza pedir inmediatamente su explicación (se evita la posible pedantería y, sobre la marcha, todos aprenden algo nuevo).

8.— Si hay poco público: pedir que se acerquen hacia el cineforista y que se agrupen, esto les da más familiaridad, confianza y deseos de opinar.

9.— Invitar siempre amigos o personas de ciertos conocimientos para que inciten y levanten el tono de la discusión.

10.— Tratar de tomar breves notas sobre lo que se está tratando.

11.— Recalcar cada cierto tiempo en qué punto o plano se encuentra la discusión para no adelantar, atrasar o mezclar los temas tratados. Siempre hay tiempo para todo, y esto contribuye a un esfuerzo de análisis ordenado.

12.— Jamás rechazar de plano alguna opinión equivocada o incompleta. Estimular al propio público para que la corrija respetuosamen-

te. El animador debe preverlo todo, pero también tiene que estar atento a circunstancias imprevisibles: observaciones torpes, sorpresivas, ingenuas o sutiles dichas por espectadores que sin prejuicios asisten al cineforo y están convencidos de su utilidad.

13.— La fijación de objetivos generales o finalidades, depende, por una parte, de la situación en que se proyecta el film (ciclos, lugares públicos, festivales, etc.) y por otra, de las funciones que permanentemente todo cine club se ha propuesto en el plano práctico-cotidiano y en el cultural.

14.— Cine foro con Debate Mixto: consiste en la utilización de un panel de especialistas, tanto en cine como en otras disciplinas. Se aprueban con ellos los puntos o temas a tratar en el desarrollo del cineforo. En una primera etapa ellos exponen, en una segunda, el público pregunta, confronta, aprueba o disiente. Se puede ir gradualmente haciendo el mismo juego. Es muy útil para clausurar un ciclo, un documental o film que tenga problemática muy compleja. Además con la presencia de "autoridades" sobre estos temas, el público se siente interesado en aprender y en corroborar juicios similares al de los especialistas.

Jaime Ortiz Bustamante
Cine Club Univ. Carabobo

NOTICIAS FEVEC

El año pasado se realizó el primer Congreso de Centros de Cultura Cinematográfica, y el mismo marcó una serie de pautas sobre lo que debería ser y lo que es la cultura cinematográfica en el país. La falta de una legislación que proteja esta actividad, los problemas de censura, la educación y algunos ajustes a la organización.

Es precisamente a raíz de este Congreso que se plantea la necesidad de dedicar un esfuerzo al análisis y profundización de los problemas organizativos para consolidar a FEVEC como Organización Nacional.

Si bien durante dos años había estado funcionando de una forma más o menos coherente, la necesidad de lograr un desarrollo propio, obligó a la Federación a abrirse su propio camino. Esto por supuesto iba a la par de un auge de la cultura cinematográfica como nunca la había habido. Con un cine que cada vez se concentra más en pocas manos y se mueve con criterios netamente comerciales, el espectador comienza a preocuparse, y gracias a la actividad de organismos como la Cinemateca Nacional y los Cineclubes, ha ido descubriendo la existencia de un cine diferente y lo ha ido exigiendo con cada vez mayor fuerza.

Por esta razón se van organizando todos los días nuevos Centros de Cultura Cinematográfica en todo el país. Y ello obliga a la FEVEC a mejorar sus estructuras, a ampliar su actividad, a darle una mayor efectividad y coherencia a su acción. Ante esta situación los Centros de Cultura Cinematográfica se plantearon en el Congreso, y lo han confirmado en los últimos meses, la necesidad de abordar la problemática organizativa.

Hay que mirar no sólo lo hecho sino la forma como lo estamos haciendo a fin de ampliar el horizonte. Durante los meses de agosto y sep-

tiembre una buena cantidad de miembros de FEVEC se dedicaron a estudiar por problemas de organización. Hay que conformar estatutos, estudiar los niveles medios y regionales necesarios para responder a la nueva situación, hay que resolver problemas de finanzas y comunicación. Los cineclubes prepararán sus informes, la dirección hará un seminario sobre la organización, y el mes de septiembre en la ciudad de Maracaibo, teniendo como anfitrión al Cine-Club más desarrollado del país el "CINE CLUB LUZ", se reunirán los secretarios de organización de todos los centros de cultura cinematográfica para dar conclusión a la actividad de estudio de la organización y modificar lo que haya que modificar, consolidar lo necesario e implementar las nuevas formas de organización, porque FEVEC se consolida como una gran organización nacional al servicio y defensa del espectador cinematográfico.

Se organizan nuevos centros en:

Mérida, Táchira, Oriente y se nota un gran auge en el Estado Bolívar donde dentro de poco existirán alrededor de diez Centros de Cultura Cinematográfica. Por lo cual se prevé un encuentro de cineclubes de la región oriental para finales de este año.

Un importante paso adelante lo constituyen los cursos que se están dictando en FEVEC. Junto a los que se organizan conjuntamente con el CONAC, la FEVEC está dictando cursos complementarios de: semiología, cine foro con niños, fotografía, propaganda, super 8, etc. La educación de los miembros de los cineclubes es tarea prioritaria de la Federación a fin de preparar y mejorar la formación de los dirigentes de Centros de Cultura Cinematográfica.

**Suscríbase
a CINE AL DÍA**



Enviando su cheque por Bs. 24,00 (para Venezuela) o por US\$ 6 (para América Latina) o por US\$ 9 (otros países) a "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas, Venezuela. La suscripción es por 4 números. Los números atrasados disponibles cuestan Bs. 6,00 para Venezuela y US\$ 2 para el Exterior.



Multiplicidades: El V Encuentro, Mérida, Abril de 1977.

FARO SOBRE EL CINE

En nuestra sección de refritos no podemos dejar de incluir un extracto del reportaje que le dedica el semanario "La cansada voz de Caricuao" al Foro sobre la industria cinematográfica organizado por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Fomento hacia el 10 de mayo pasado. Dice así: "Con el Dr. Alvarez Domínguez al timón la audaz nave en la que se han embarcado en dicharachera camaradería los cineastas viejos y jóvenes, los distribuidores viejos y medianos, los importadores viejos, los exhibidores de edad indefinible, en medio de la algarabía jocunda de la farándula, y orientada por ese Faro inmaculado que es la auto-protección concertada mutua, la industria cinematográfica en pleno cruza segura la oscuridad tormentosa, grávida de pérdidas escollos, y confiada se dirige hacia el sensacional estreno del Puerto de Todos los Éxitos... Multisápidas y como inspiradas por la Divina Providencia son las novedosas teorías y proposiciones expuestas por los fúlgidos representantes del M.F. en su oleaginoso intento de agrupar voluntades y consolidar posiciones. Entre ellas abanan vientos de triunfo la colosal iniciativa de establecer la distribución obligatoria, esculpe grafitos en la roca imperecedera la declaración de principio por la cual se le dio a la cinematografía "un carácter fundamental de medio de comunicación social y de vehículo de expresión cultural, artística y educativa del país". Pero dejando atrás a Schopenhauer y a Tales de Mileto, a Malmónides y a cuantos otros espiritistas han escrito sobre la materia, cual meteoro bituminoso que ilumina la noche ancestral se eleva hacia el infinito todopoderoso el pensamiento biónico por el cual es necesario concientizar y movilizar a las empresas extranjeras que operan en el país para lograr la comercialización de las películas nacionales allende nuestras fronteras". Tal vez nuestro reportero tendría que refinar un poco su lenguaje, pero es indudable que en su sabiduría popular acierta en pleno. La tesis de concientizar a los Ulivi, a los Blanco, a los Corkerys, los Pleskow, los Adelmans, los Valenti y demás caballeros de aquí y de allá para

que a través de la gracia recibida resuelvan los problemas del cine nacional, se yergue realmente como un faro en el dominio de la filosofía política de nuestro tiempo. Aparte de este singular hallazgo el Faro ha tenido como único resultado aumentar los gastos corrientes del M.F., el consumo público de algunos luengos tabacos y que los cineastas la sigan chillando a la chita callando, porque el que se desmandó, como la pareja San Miguel-Pérez, fue rápidamente castigado por el oligopolio, como fue el caso de la sacada de exhibición, durante el sábado y domingo siguientes al Faro, de Adiós Alicia.

CULTURA E IDENTIDAD CINEMATOGRAFICA

Al mes del Faro, en el mismo corricorre levantado por la Ley de Administración Central, por ver quien se queda con la piñata (la platica para los créditos), la Dirección de Cinematografía descubrió una insospechada vocación cultural, por tantos años oculta tras su vocación económico-concertante y convocó a un circunloquio con el objetivo de "reflexionar acerca de la función del cine venezolano en la búsqueda de una identidad cultural y temas advacentes a esta problemática". El refrito seleccionado en esta ocasión proviene de la hoja volante "El lago sobre el puente", editada por el Grupo Mandarria de Tasajeras. El columnista se expresó así: "En relación al punto 1 del temario "Venezuela, país democrático en busca de integración cultural, económica y social a través del conocimiento de su realidad nacional y su posición ante la realidad internacional" el Ministro Arria expresó que "Por ahora no tenemos sino unos 4,5 millones, por eso hay que buscar más. Nuestra meta es mirar hacia adelante y no hacia atrás". El punto 2 "El cine como medio de expresión cultural, factor importante en el proceso de integración e identidad nacional" fue brillantemente sintetizado por el Ministro al definirlo como "cine positivo". Ante las inexplicables dudas de Pablo Antillano y Clemente de la Cerda sobre el significado de "positivo", el Dr. Arria precisó "que cine positivo es el buen cine". Le

tocó luego al punto 3 "Necesidad de un cine nuestro, su responsabilidad en la afirmación de una identidad nacional e influencia del cine extranjero en la problemática de nuestra autenticidad". Aquí el acuerdo fue unánime. Todos estuvieron conformes con la necesidad y en la influencia, y apenas hubo algunas divergencias sobre si también era positiva o no. El resultado fue la designación de una comisión que redactará una declaración de principios en defensa de nuestro cine, integrada por representantes del S.R.T.V., ANAC, M. I. H., SACVEN, A.V.P.T., F.I.R.T.V., A.P.C., C.C.F., CONAC, ACA, PI, FEVEC, M., C.P., ASOPROC, J.M.D.D.A., D.C.F. y M.I.T. Se pasó enseguida al punto 4 "El Sector Oficial: su responsabilidad ante los procesos socioculturales y ante los intelectuales del país". Se propuso la creación de un premio para el cine nacional que llevará el nombre de Reverón como reconocimiento al sufrido pueblo de Araya. El Ministro también anunció que el gabinete aprobaría la exoneración durante los siete años de las vacas gordas del impuesto sobre la renta a los enriquecimientos derivados de las producciones o coproducciones nacionales. Román Chalbaud comentó que esa exoneración estaba de más ya que ninguna productora nacional registraba enriquecimientos y que todos los millones se los llevaban los distribuidores y exhibidores. Lo cual, digo yo, va a favorecer entonces a los italo-americanos. El punto 5 "Posición del sector intelectual ante los procesos socioculturales del país y ante el sector oficial" dio pie para que el Dr. Arria, nuestro futuro candidato, demostrara su inmensa versatilidad. Hablando como intelectual y no como sector oficial manifestó que "afortunadamente en el país contamos con más talento que con petróleo" lo que originó una salva de aplausos. Luis Correa pidió plena libertad para las realizaciones, puesto que la escogencia de los argumentos es muy subjetiva. El actor Mota leyó un documento de los cineastas en respuesta a las agresiones que han venido sufriendo de un tiempo a esta parte. Los Dres. Arria y Saleta estuvieron de acuerdo. El Punto 6 "Proyección internacional del cine nuestro" fue abordado brevemente por el Ministro antes de salir rumbo a una reunión del Turismo del Caribe en La Guaira. Ex-

presó el Dr. Arria que la Escuela de Cine será una realidad y que ya se han escuchado proposiciones de ayuda de Polonia y la Unión Soviética. Margot Benacerraf señaló que la ley iría creciendo a medida que el cine fuera creciendo. Finalmente el Ministro apuntó que "la búsqueda de mercados es una de las grandes metas que debemos tener". El último punto 7 "El público venezolano como factor determinante en la continuidad, desarrollo y madurez de las expresiones cinematográficas nacionales", no fue tratado explícitamente, aunque fue siempre el gran tema de fondo. El público no cristiano, o gran violinista, siempre dispuesto a retratarse, ese gran público sin el cual nada funcionaría, ese estupendo público, qué maravilla. Aparte del temario se discutieron numerosos problemas. Felipe Llerandi explicó que aún no ha comenzado la entrega de cheques, motivado a que el motorizado del M.F. se había accidentado y por eso no les había llegado la documentación correspondiente. Daniel Oropeza se quejó que la TV, incluyendo el canal del Estado, consumía material filmico extranjero perjudicando así a la industria nacional. El Dr. Arria en algún momento hizo un razonamiento plausible, estableciendo que aunque el Estado es el primer financiador del país, eso no garantiza un cine totalmente dependiente. La reunión terminó en medio de la euforia general en la que todos se deseaban grandes éxitos y lo mismo para el cine nacional. Debo pedir excusas por no referirme a la primera sesión, pero por un malentendido caí en la Operación Saltatierra y cuando salí de la Prefectura ya era demasiado tarde".

Tenemos la impresión de que Jacinta Pichimahuida quien firma la nota es altamente imprecisa. Mezcla declaraciones de diversos encuentros y días (por ejemplo Felipe Llerandi en la reunión en el Despacho del Ministro, que fue después del circunloquio, nunca habló de ningún motorizado) y además lo hace cometiendo numerosos errores de información y de lógica. Sin embargo, el Comité de Censura de Cine al Día votó 22 a 21 por su publicación, tomando en cuenta "la necesidad de estimular la descentralización cultural y la capacidad imaginativa de la crítica no convencional". Nuestros lectores juzgarán.



Fuera de aquí de Jorge Sanjinés

SE CREA LA ASOCIACION VENEZOLANA DE CRITICOS CINEMATOGRAFICOS

El 5 de octubre se constituyó en Caracas la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (AVCC), como sociedad sin fines de lucro "que se propone agrupar a todas las personas que en Venezuela se dedican a la crítica de cine, entendiendo por tal el proceso mediante el cual se establecen juicios de valor partiendo del análisis de la elaboración y del significado de la obra cinematográfica", como dice su Estatuto. Poco a poco, en las Escuelas Universitarias, en el exterior, por propio esfuerzo, en condiciones adversas, casi siempre contra el viento y en el mejor de los casos con una marea baja, se han ido formando las nuevas generaciones de críticos. El derecho y el deseo de participar en el quehacer cinematográfico, y a su través en la vida cultural y no sólo cultural del país ha hecho que se agrupen. Al lado de los jóvenes algunas vetustas figuras hacen subir ligeramente el promedio de edad de la asociación, problema compensado medianamente con la experiencia que aportan. En conjunto y en síntesis un nuevo esfuerzo para empujar y mejorar las actividades cinematográficas en Venezuela.

La Asociación ha puesto ya en marcha un plan de trabajo que tiende a hacer concretos sus objetivos fundamentales, que son: actuar de manera organizada ante la opinión pública con el objeto de participar efectivamente en la actividad cinematográfica del país; contribuir a la formación de una conciencia crítica en el público; promover debates, análisis y reflexión entre los distintos sectores de la producción filmica, tendientes a un enriquecimiento de la expresión cinematográfica nacional; velar y actuar en favor de la libre producción, circulación y exhibición de las obras cinematográficas en el territorio nacional; defender la libertad de expresión del crítico cinematográfico ante presiones de cualquier naturaleza; promover y apoyar todas las iniciativas tendientes a la defensa del espectador cinematográfico; apoyar las iniciativas tendientes a consolidar la enseñanza de las disciplinas cinematográficas; respaldar aquellas producciones cinematográficas que impliquen una

reflexión estética y crítica sobre la realidad; participar en todas las iniciativas que tiendan a dotar al país de los instrumentos legales necesarios y apropiados para el libre y eficaz desenvolvimiento de las actividades cinematográficas que en él se realicen; apoyar la producción, distribución y exhibición masivas del cortometraje nacional no publicitario; promover la cultura cinematográfica en todos sus aspectos; establecer contactos formales con aquellas asociaciones y organismos oficiales y privados relacionados con la actividad cinematográfica; representar a la Asociación a través de la participación de sus miembros en los eventos relacionados con la actividad cinematográfica y en fin, expresar de forma orgánica sistemática y representativa las posiciones que asuma el conjunto de sus miembros en relación al desarrollo de la actividad cinematográfica en el país.

Nuestro más decidido apoyo a los compañeros y amigos de la AVCC, cuya primera Junta Directiva la integran Susana Rotker, Alfonso Molina y Alfredo Roffé.

LAMPARAZOS

El Consejo de la Facultad de Humanidades de la U.C.V. recibió el proyecto para la creación de una Escuela de Artes, elaborado por los Profesores Enrique Izaguirre, Marta Traba, Graziana La Rocca, Oswaldo Barreto, Joaquín González y Daniel Salas. El Proyecto contempla cuatro especialidades: Artes Plásticas, Artes Teatrales, Artes Cinematográficas y Promotores Culturales. La brillante disertación de Joaquín González sobre el valor de uso y el valor de cambio de las alcahofas (El Nacional) que concluye en la hipótesis de que la ficción espectacular, el predominio de la visibilidad sobre todos los demás valores carcome la realidad, contribuye a aclarar las declaraciones del Dr. Chirinos sobre la justificación de la Escuela: "por cuanto el arte en medio de las carencias del subdesarrollo, dota al presente de otros significados, revela, incita, establece relaciones entre hechos aparentemente inconexos, contribuye a despejar lo oculto, saca de la oscuridad

mecanismos inconscientes del comportamiento, puede motivarnos para transformar fuerzas subjetivas en aliento objetivo y hace menos menesterosas las carencias". Nuestros mejores votos por el éxito de esta tan necesaria Escuela en la que las Artes Cinematográficas por primera vez recibirán pleno reconocimiento en los altos niveles académicos.

Con el apoyo de la Dirección de Cinematografía del M.F., la Empresa Korda Films ha inaugurado la sala de cine Ateneo de Valera. Una vez más la D.F. demuestra su empeño en fortalecer las empresas de capital netamente venezolano que desde hace muchos años se han enfrascado en la tarea concertada de favorecer el desarrollo del país y de sus empresarios. Se reconoce así el alto valor formativo que han tenido para Venezuela las películas distribuidas por Korda Films, tales como *Sexo en el Colegio*, *Emmanuel Negra*, *Máquina del sexo en alquiler*, *La amiga de mi madre* y *Revelaciones de un Maniaco Sexual*, que han contribuido decisivamente a la ruptura de carcomidos patrones mentales y moralistas y a su sustitución por nuevos valores que marcan un paso de avance en el proceso irreversible de la liberación nacional.

Tras experimentar largamente durante la producción de una película en el área de administración de empresas, los Profesores José David Miquelena y José Luis Gómez H. han dado a conocer la consolidación de una nueva técnica para la filmación de películas de corto y largometraje denominada Transnización que consiste básicamente en la producción de movimientos a partir de transferencias proyectadas en una pantalla y registradas sobre cualquier soporte. La nueva técnica permite al mismo tiempo acelerar, retardar, apresurar, atrasar, aligerar, diferir, precipitar, demorar, agilizar y posponer elementos y formar unidades, eliminar la filmación cuadro a cuadro y presentar gráficos, diagramas, rótulos, títulos, epígrafes, flujogramas, etc., y posteriormente producir los respectivos movimientos y/o desplazamientos. El singular invento viene a poner de manifiesto que inclusive en el dominio de la tecnología la actividad cinematográfica criolla está a la altura que se merece.

EL V ENCUENTRO DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS

En el pasado mes de abril se realizó en Mérida el V Encuentro de Cineastas de América Latina. Estuvieron representados Venezuela, Cuba, Panamá, Perú, Chile, Bolivia, Argentina, Uruguay, Haití, Puerto Rico, Brasil, Colombia y México.

Ante todo hay que decir que este tipo de evento tiene marcada importancia en un continente signado por la incomunicación y el silencio. En ese sentido este encuentro aportó, como todos los anteriores, un invalorable caudal de información, de contrastación de experiencias, de acuerdos para iniciativas parciales, de contactos personales. No obstante, la mecánica misma del encuentro impidió que se discutieran suficientemente todos aquellos puntos de interés común y que se bosquejasen los lineamientos de una política general para el cine latinoamericano. El no haber distribuido con anterioridad a los participantes

los informes por países hizo que se perdiese gran parte del tiempo en su presentación y que éste faltase para la discusión de los puntos generales y para esbozar un proyecto común. Quede pues esto como experiencia para el futuro.

Lo que no puede dejar de reseñarse en esta nota es la posición de Venezuela en el evento o, mejor, su falta de posición. Resulta inconcebible que no se hubiese podido presentar un informe en nombre de los cineastas venezolanos. Resulta ridículo que esa ausencia hubiese sido aprovechada para hacer pasar la ponencia de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Fomento como posición de los cineastas venezolanos, que sería algo así como tomar el Informe del Ministerio del Trabajo como expresión de los trabajadores de la bananera en el reciente conflicto laboral. Todo ello dio como resultado que Venezuela no tuviera posición en el encuentro y ¿está mal?, que aflorara la verdadera realidad: un movimiento cinematográfico atomizado, incapaz de abocarse a solucionar sus contradicciones mediante un enfrentamiento leal y creador, entrabado por el oportunismo y el cortoplacismo, descoyuntado a punta de créditos millonarios. Bueno, y la presencia de esas voces disidentes que en su vehemencia y su destemplanza, corrigen y anuncian. Para que no se nos crea cultivadores de la hipérbole, citamos textualmente el proyecto de resolución sobre Venezuela que recogía el documento final (rechazado por la insolencia de los "marginales" del encuentro): "El Comité de Cineastas Latinoamericanos y la Plenaria del V Encuentro de Cineastas de América Latina celebrado en Mérida, Venezuela, ha observado con marcado interés el proceso ascendente del cine venezolano que gracias al denuedo y la militancia activa de muchos de sus cineastas ha conquistado áreas las cuales seguramente le permitirán avanzar en el logro de un cine que responda a las mejores exigencias de su pueblo. En este contexto, es alentador el trabajo realizado por la Dirección de Cinematografía, hoy adscrita al Ministerio de Fomento, en cuanto abre perspectivas al desarrollo independiente del cine nacional". Aquí interviene un prolongado y estridente despelote, porque ¡qué diablos, no!, porque eso es decirle sí a los adecos y qué realismo ni que ocho cuartos y la cosa queda de esta manera: "En vista de que las condiciones que actualmente existen en Venezuela, a raíz de la política de créditos y subsidios adelantados por el Estado a través de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Fomento y algunos Concejos Municipales, son favorables para el desarrollo de un cine independiente de largo y cortometraje dentro del contexto industrial y comercial, recomendamos el mayor aprovechamiento de esta coyuntura en el sentido de maximizar los esfuerzos hacia la realización de un cine que profunde en la realidad social y estructural del país y hacia el logro de la aprobación de una Ley de Cine, consecuente con estos principios".

En la pantalla se vieron cosas hermosas, durante el Encuentro. La última realización del siempre asombroso Jorge Sanjinés. Los films haitianos de Antonín que son como un grito. Y Puerto Rico que tanto duele. Y el artista sin par que es Gutiérrez Alea. Y los campesinos colombianos masacrados y masacrados... "A lo lejos, alguien canta, a lo lejos".



República de Venezuela
Ministerio del Desarrollo Urbano
Fondo Nacional de Desarrollo Urbano

ahora los médicos y los profesores cuentan con el apoyo del decreto 2034

Todos los médicos y profesores interesados en adquirir edificaciones asistenciales o educativas ya existentes, pueden acudir al Fondo Nacional de Desarrollo Urbano.

Por medio del Decreto Presidencial No. 2034, las personas naturales o jurídicas que se dediquen a la actividad asistencial o educativa pueden obtener los siguientes beneficios:

- Financiamiento a plazo no menor de 15 años para adquirir las edificaciones ya existentes hasta por un 75% del avalúo y al 8,75% de interés anual.
- Financiamiento parcial de la cuota inicial, hasta por el 15% del precio de venta.
- Obtención de avales para garantizar el financiamiento de la dotación.
- Las tramitaciones necesarias para la calificación, a objeto de obtener los beneficios aquí señalados, deberán hacerse a través de los Bancos Hipotecarios y Sociedades Financieras.

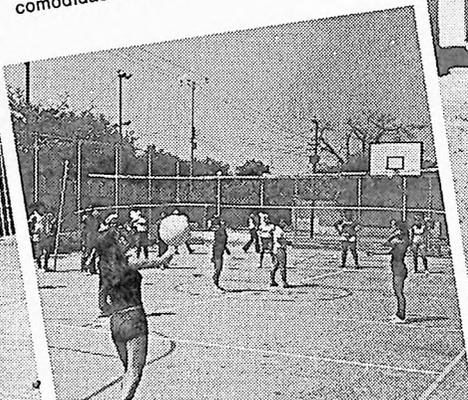
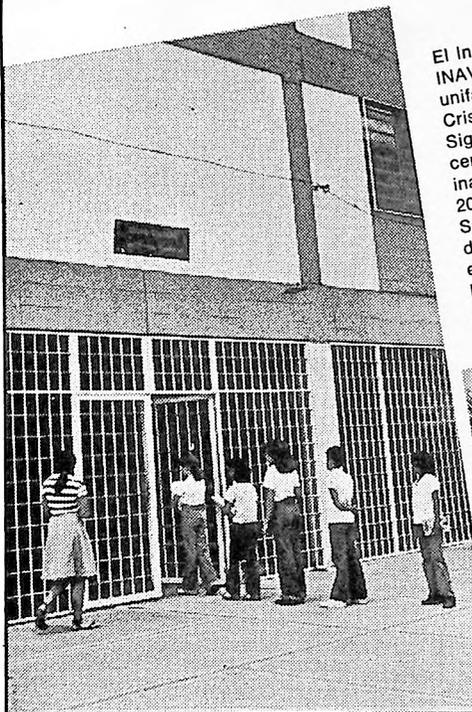


FONDO NACIONAL DE DESARROLLO URBANO
Parque Central, Edf. 203, Nivel Oficina 1, Telf.: 572.2211



Viviendas para más familias felices en el Estado Falcón.

El Instituto Nacional de la Vivienda, INAVI, ha puesto en servicio 120 viviendas unifamiliares en la urbanización "Juan Crisóstomo Falcón" de la ciudad de Coro. Siguiendo su programa para pequeños centros poblados, el INAVI también inauguró 30 viviendas en Villa Marina; 20 en Puerto Cumarebo; 35 en San Juan de Los Cayos y 25 en Maicillar de La Costa, todas en el Estado Falcón. Estas viviendas gozan de todas las comodidades de las ciudades modernas.



EL INAVI FORJA UNA GENERACION DE FAMILIAS FELICES!